



FONDAZIONE VERGA  
CENTRO NAZIONALE DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

---

*Presidente*

FRANCESCO BASILE  
 Rettore dell'Università di Catania

*Presidente del Consiglio Scientifico*

GABRIELLA ALFIERI

---

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

Antonio Di Grado, Matteo Durante (†), Cristina Grasso,  
Mario Pagano, Antonio Pioletti, Michela Sacco Messineo,  
Giuseppe Savoca, Margherita Spampinato, Natale Tedesco (†),  
Mario Tropea, Sarah Zappulla Muscarà

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Alfonzetti – Università di Roma – La Sapienza  
Giovanna Alfonzetti – Università di Catania  
Pietro Frassica – Università di Princeton  
Enrico Ghidetti – Università di Firenze  
Vincente González Martín – Università di Salamanca  
Giorgio Longo – Università di Lille  
Romano Luperini – Università di Siena  
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne  
Pierluigi Pellini – Università di Siena  
Carla Riccardi – Università di Pavia  
Paolo Tortonese – Università Sorbonne Nouvelle – Paris 3  
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia

COMITATO DI REDAZIONE

Coordinamento: Daria Motta  
Redazione: Valentina Puglisi

DIRETTORI

Nicolò Mineo, Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro

DIREZIONE E REDAZIONE

Fondazione Verga – Via Sant'Agata 2 – 95131 Catania  
Tel. 095 7150623 – Fax 095 314392

e-mail: [redazione.annali@fondazioneverga.it](mailto:redazione.annali@fondazioneverga.it)

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione  
degli articoli *double blind peer review*

# ANNALI

DELLA  
FONDAZIONE VERGA

## 11

(nuova serie)

Verga e “gli altri”  
La biblioteca, i presupposti, la ricezione

a cura di  
Andrea Manganaro e Felice Rappazzo

CATANIA 2018



Sono raccolti in questo numero della rivista saggi di studiosi italiani e stranieri che indagano il rapporto fra Verga e “gli altri”. Le ricerche qui esposte muovono in tre principali direzioni: la prima riguarda gli autori che sono stati fonte di suggestioni tematiche e formali, anche indirette, costituendo la “biblioteca” reale o ideale dello scrittore catanese; la seconda riguarda scrittori che ne hanno ricevuto stimoli e spunti, in Italia, a partire dai suoi contemporanei e fino al tardo Novecento; la terza guarda alla ricezione di Verga in vari paesi, anche lontani geograficamente e culturalmente. Molti dei saggi qui pubblicati sono il risultato degli interventi proposti in occasione del Convegno Internazionale *Verga e “gli altri”. La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, tenutosi a Catania (27-29 settembre 2017), su iniziativa del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell’Università di Catania, della Fondazione Verga, dell’ADI-SD (Associazione degli Italianisti – Sezione Didattica).

Direttore responsabile: Nicolò Mineo  
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559 del  
13.12.1980  
ISSN: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI  
© 2018 FONDAZIONE VERGA

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018  
da Euno Edizioni – Leonforte (En)  
per conto della Fondazione Verga  
presso Photograph – Palermo

## INDICE

- 11 NADIA AMINE  
Proposta di lettura interculturale dei *Malavoglia* di Verga:  
un incontro con il Marocco tramite proverbi, modi di dire,  
usi e costumi
- 25 DAINIUS BURE  
Le prime traduzioni e i primi traduttori di Giovanni Verga  
in Russia e in Lituania
- 47 RICCARDO CASTELLANA  
Lo spazio sociale de *I Malavoglia*
- 65 ROSARIO CASTELLI  
La lezione del Maestro: De Roberto e l'angoscia dell'in-  
fluenza verghiana
- 83 PATRIZIA D'ARRIGO  
Vittorini e Verga
- 95 NOVELLA DI NUNZIO  
Il Verismo come strumento interpretativo. Uno studio del  
realismo critico lituano alla luce dell'opera di Giovanni  
Verga
- 109 ANTONIO DI SILVESTRO  
Per Verga e Flaubert

- 127 MILENA GIUFFRIDA  
La biblioteca di Giovanni Verga
- 147 MYRIAM GRASSO  
Per Pavese e Verga
- 163 PEDRO LUIS LADRÓN DE GUEVARA MELLADO  
La presencia de Giovanni Verga en la prensa española durante el siglo XIX. Una recepción desconocida.
- 187 GIORGIO LONGO  
Verga in Francia. Una messa a punto
- 205 ANDREA MANGANARO  
Verga e il 1848
- 225 FELICE RAPPAZZO  
Presupposti per Verga: fra Balzac e Stendhal nel processo della rappresentazione
- 243 MASSIMO SCHILIRÒ  
Il silenzio del maestro. Verga e Brancati
- 259 ANTONIO SCIACOVELLI  
Verga e la Finlandia
- 273 GIUSEPPE TRAINA  
Un'idea di Verga in Sciascia, Bufalino e Consolo

## NOTE

- 287 PASQUALE GUARAGNELLA  
A proposito del libro di Giuseppe Traina, *Un altro De Roberto. Esperimenti e ghiribizzi di uno scrittore*, Loffredo, Napoli 2018
- 299 SIMONA INSERRA  
Dediche, postille e segni di lettura nei libri di Federico De Roberto: tracce d'uso in una biblioteca d'autore



NADIA AMINE  
(Università "Mohammed V" di Rabat)

PROPOSTA DI LETTURA INTERCULTURALE  
DEI *MALAVOGLIA* DI VERGA: UN INCONTRO CON  
IL MAROCCO TRAMITE PROVERBI, MODI DI DIRE,  
USI E COSTUMI

Il presente articolo propone una lettura incrociata tra alcuni proverbi selezionati nei *Malavoglia* di Giovanni Verga e proverbi marocchini scelti e reperiti nel patrimonio orale marocchino che riguardano soprattutto la sfera delle relazioni sociali sotto i suoi vari aspetti: le relazioni di vicinato, tra uomo-donna, e tra i membri della comunità in generale. Tale confronto permette di cogliere le rappresentazioni socio-culturali e di confrontare gli usi, costumi e superstizioni tra due culture del Mediterraneo.

*This article proposes a comparative study of some proverbs selected from Giovanni Verga's novel I Malavoglia and Moroccan proverbs and sayings chosen from the Moroccan oral heritage. These proverbs and sayings revolve around various aspects of social relations including neighborhood relations, relations between men and women, and relations within the community at large. This comparison makes it possible to grasp socio-cultural representations and to compare the uses, customs and superstitions in two Mediterranean cultures.*

Il «tuo» classico è quello che non può esserti indifferente  
e che ti serve per definire te stesso  
in rapporto e magari in contrasto con lui.  
(Italo Calvino, *Perché leggere i classici*)

## 1. Premessa

Il convegno "Verga e gli altri" pone il problema dell'alterità e del rapporto del lettore con il testo, la cui distanza non è solo evidentemente temporale, ma si pone anche in chiave linguistica e socio-culturale, date le specificità della lingua e del mondo rappresentato dall'autore. Quando il lettore di Verga è straniero,

l'incontro con l'autore siciliano si rivela essere un incontro non solo con "l'altro" ma anche con se stessi.

Nella sua introduzione alle novelle verghiane, Carla Riccardi scrive a proposito delle leggi rappresentate dall'autore siciliano:

[esse incarnano] l'immutabilità del potere religioso (fondato su una religione che è essenzialmente magia e superstizione), politico, economico, del quale la giustizia è uno strumento, l'inesorabilità della natura che distribuisce ciecamente vita e morte ("il lago vi dà e il lago vi piglia") senza lasciarsi dominare ("la roba"), l'inutilità della ribellione ...<sup>1</sup>.

Tali leggi possono essere una chiave di lettura di tante società della sponda Sud del Mediterraneo oggi, lacerate tra modernità e tradizione, in cui la modernità delle grandi città è una parvenza che nasconde spesso una realtà molto più misera e una società arcaica, corrotta<sup>2</sup> e fortemente conservatrice.

In tale prospettiva, il presente studio ambisce a mettere a confronto le rappresentazioni socio-culturali tra due mondi: quello verghiano – arcaico e definitivamente scomparso<sup>3</sup> – e quello della sponda Sud del Mediterraneo, che vive ai confini tra modernità e tradizione ed è ancora alla ricerca di se stesso.

Si è trattato per noi di innescare un dialogo interculturale con il testo, tramite un confronto tra i proverbi, i detti, i riti, i costumi e le superstizioni rappresentati nei *Malavoglia*<sup>4</sup> e nella cultura marocchina, intesa qui come cultura emblematica della sponda Sud del Mediterraneo – e del mondo arabo in senso esteso – data l'inevitabile circolazione dei proverbi e dei riti nel Mediterraneo.

<sup>1</sup> C. RICCARDI, *Introduzione a G. VERGA, Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori Editore 1979, p. xvii.

<sup>2</sup> Sulla corruzione ne *I Malavoglia*: la famiglia porta due galline al segretario per avere un consiglio riguardo all'uscire; il segretario si fa pagare il consiglio con le fave: in cambio di piccoli servizi amministrativi la povera gente umile e analfabeta offre in natura piccoli regali dalla propria produzione: esiste indubbiamente ancora oggi nelle società del Sud una forma di corruzione banalizzata e consentita.

<sup>3</sup> Per riprendere le parole di Manganaro, la morte di Padron 'Ntoni e la partenza di 'Ntoni rappresentano la fine della tradizione e la disgregazione "della comunità rurale" che Acitrezza rappresenta. Cfr. A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno, gli eroi di Verga e noi*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 9 (2016), pp. 15-28, a p. 18.

<sup>4</sup> Per il presente studio ci siamo avvalsi della seguente edizione: G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli 1992.

Questo gioco interculturale non è una finalità in sé, ma permette al lettore straniero di Verga di penetrare nelle dinamiche socio-culturali e di giungere in questo modo a una comprensione e un'appropriazione più immediate del testo.

## 2. Metodologia

Da un punto di vista metodologico, occorre precisare che non si è trattato di ricercare una totale corrispondenza tra i proverbi<sup>5</sup> – impossibile ovviamente tra due sistemi linguistici così lontani e diversi come l'italiano e il dialetto arabo marocchino<sup>6</sup> – ma si è tentato di reperire e selezionare fra i detti e i proverbi marocchini più diffusi quelli più vicini al senso e all'uso che l'autore italiano ha dato al proverbio in una situazione comunicativa ben precisa.

Il nostro confronto si è basato ovviamente sulla consultazione di alcune raccolte di proverbi marocchini<sup>7</sup> e di studi e ricerche sul patrimonio orale marocchino<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Zuzana Wotkeov sottolinea che «dato che i proverbi riflettono tutte le particolarità linguistiche e culturali di un popolo nella sua realtà, ossia con stretti legami con la tradizione storico-culturale e il clima naturale in cui vive, essi non sempre trovano una piena rispondenza nella lingua di un altro popolo.», in Z. WOTKEOV, *Introduzione alla paremiologia ceca e italiana*, in «Etudes romanes de Brno» (2007), vol. 37, pp. 261-272, a p. 262.

<sup>6</sup> Esiste in Marocco una situazione di forte diglossia: tra l'arabo standard (unica lingua ufficiale del paese con il berbero o amazigh) e l'arabo dialettale marocchino, detto Darigia. Sulla situazione linguistica complessa del paese rimando all'articolo di M. EDDAKCHCH, *Sulla varietà linguistica in Marocco*, in *L'altro: ospite o nemico*, a cura di M. Raffa, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2013, pp. 119-139.

<sup>7</sup> Si vedano: M. ADGHOGHI - Z. BIBY, *Recueil de proverbes marocains*, Edisoft 2010; M. FAKHREDINE, *I proverbi marocchini popolari. Uno studio analitico*, Rabat, Edizione Al Maarifa 2016 (versione araba); L. HELLER-GOLDENBERG, *Le Maroc, culture d'hier et d'aujourd'hui* in «Cahiers de la Méditerranée», n. 38 (1989), 1, pp. 23-43; F. LÉGEY, *Contes et Légendes Populaires du Maroc*, Paris 1926, Casablanca 2007, Ed. Ernest Leroux; ID., *Essai de Folklore Marocain. Croyances et traditions populaires*, Paris 1926, Casablanca 2007, Ed. Ernest Leroux; L. MORBIATO, *Racconti e tradizioni popolari: due raccolte dal Marocco alle soglie della modernità*, in «La ricerca Folklorica», n. 61 (Aprile 2010), pp. 147-152; A. SBHI, *Proverbes inédits des vieilles femmes marocaines*, trad. Benchahida, Fes, Editore M. Debayoux 1932; R. SCHWAMENTHAL - M.L. STRANIERO, *Dizionario dei proverbi italiani*, Milano, Bur, Dizionari Rizzoli 1991; Z. WOTKEOV, *Introduzione alla paremiologia ceca e italiana*, cit.

<sup>8</sup> Occorre precisare che non esiste a tutt'oggi in Marocco – contrariamente all'Italia con l'*Atlante Paremiologico Italiano* (API) elaborato da temistocle France-

Il campo d'indagine è stato ristretto: non era infatti possibile lavorare sui 150 proverbi inseriti dall'autore<sup>9</sup> e si è dunque deciso di limitarci ai proverbi attinenti alla sfera delle relazioni sociali sotto i suoi vari aspetti: le relazioni di vicinato, tra uomo e donna – e in generale le relazioni tra i membri della comunità. Tale confronto permette di mettere in risalto alcune usanze comuni, in modo particolare per quanto riguarda il matrimonio e i funerali, e di sollevare anche la delicata questione del cosiddetto fatalismo arabo e siciliano, messi qui in confronto attraverso il linguaggio e il discorso.

Ovviamente siamo consapevoli del fatto che qui parliamo della Sicilia come vista e vissuta dall'autore, rappresentata dunque in funzione del suo progetto letterario: com'è noto dalle lettere scambiate con l'amico Capuana, Verga si è documentato, consultando gli studi etnografici sul folklore e le tradizioni locali catanesi del medico siciliano Giuseppe Pitrè (1841-1916), studioso di tradizioni popolari e storia locale. Per riprendere le parole di Anita Virga, al livello del contenuto, i proverbi, pur nella loro diversità regionale<sup>10</sup>, «sono un fatto culturale» e «meglio di qualsiasi altro strumento» riescono «ad assurgere a significanti del mondo popolare siciliano e adempiere al compito di parlare per esso»<sup>11</sup>.

schì – un lavoro enciclopedico che possa raccogliere l'insieme dei proverbi e delle tradizioni orali, con le loro variazioni regionali.

<sup>9</sup> Sul numero dei proverbi nei *Malavoglia*, sono state fatte numerose ricerche: L. SORRENTO, *L'isola del sole*, Milano, 1926; S. PAPPALARDO, *Il proverbio ne «I Malavoglia» del Verga*, in «Lares», XXXIII (1967), pp. 139-53; A. ROSSI, *Prospezioni sulla struttura di «Il Podere» di Tozzi*, in «Paragone» (febbraio 1972), o ancora A.M. CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, Einaudi 1976.

<sup>10</sup> Per quanto riguarda l'origine dei proverbi, è stato rilevato che non tutti quelli scelti fossero siciliani: molti – segnalati nell'elenco redatto da Verga dalla lettera 'T' di toscano – erano italiani, mentre altri comparivano in un primo momento nella doppia versione, siciliana e toscana, e in seguito Verga ne scartò l'opzione siciliana. (cfr. C. CICCIA, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Castaldi Editore 1966, pp. 138-139).

<sup>11</sup> A. VIRGA, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze University Press 2017, pp. 155-156.

### 3. *Le relazioni sociali*

La scelta di lavorare sulle relazioni sociali attraverso i proverbi non è fortuita. Nelle culture del Sud Mediterraneo – e soprattutto nelle realtà popolari – la comunità prende il sopravvento sull'individuo che non esiste per se stesso, ma vive solo in funzione di ciò che dicono e pensano gli altri. E difatti le chiacchiere, le maldicenze continue e i pettegolezzi delle donne e degli uomini sull'uscio delle loro case, al lavatoio e anche in chiesa la domenica ad Acitrezza, ricordano senz'altro al lettore marocchino il brusio e il mormorio continuo degli uomini e delle donne nei mercati settimanali (i *suk*), nei bagni turchi, nei forni pubblici e anche dentro e all'uscita delle moschee. L'individuo viveva ad Acitrezza e vive a tutt'oggi in Marocco (e nel Sud del Mediterraneo) attraverso lo sguardo dell'altro, teme il suo giudizio, e spesso – come nei *Malavoglia* - adegua il suo comportamento al codice morale e religioso della comunità. Il peso della comunità spinge anche l'individuo a vivere nelle menzogne, nell'ipocrisia morale e sociale.

#### 3.1 *Le relazioni di vicinato*

Nelle società del Sud del Mediterraneo, la vita della comunità è scandita essenzialmente dalle feste religiose e familiari che seguono un cerimoniale ripetitivo con una forte portata simbolica: esse accompagnano l'individuo nelle varie fasi della sua vita (nascita, circoncisione, matrimonio). D'altra parte, i funerali sono occasioni in cui la comunità testimonia sia dei suoi valori più alti, sia della sua spietatezza e crudeltà.

I funerali occupano uno spazio narrativo importante nei *Malavoglia*. Verga non accenna nel suo romanzo ai riti relativi alla sepoltura, ma insiste soprattutto sulle relazioni tra i vicini e i parenti nel momento del lutto.

Come spiega Giulio Carnazzi<sup>12</sup>, in Sicilia chi va a fare la visita di condoglianze, detta *cunsulu*, non può presentarsi a mani vuote e

<sup>12</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit. p. 158, cap. 4, nota 8.

deve contribuire ad allestire il banchetto funebre. Anche in Marocco, il lutto è il momento di più alta solidarietà comunitaria poiché i parenti e i vicini non si accontentano di portare anche loro “olio, farina, zucchero, e ogni ben di Dio”<sup>13</sup>, ma è una tradizione consacrata ancora oggi – nelle campagne e nei quartieri popolari – per i vicini di preparare i pasti, pulire la casa del defunto e a volte anche offrire la propria casa alle visite delle condoglianze, nei primi tre giorni di lutto<sup>14</sup>.

Tale solidarietà è esortata dalla religione musulmana stessa. L’islam ha dato molta importanza al vicino di casa e prescrive di trattarlo bene in ogni occasione, conferendogli anche dei diritti. Si riporta per esempio che il Profeta disse: «L’Angelo Gabriele non smise di raccomandarmi il vicino di casa, al punto che pensai che lo costituisse ad erede»<sup>15</sup>, o ancora «non entrerà in Paradiso quegli dai cui torti non è al sicuro il suo vicino»<sup>16</sup>.

Anche nei proverbi ritroviamo la sacralità del vicino: se nei *Malavoglia*, «I vicini devono fare come le tegole del tetto, a darsi l’acqua l’un l’altro» (p. 167, cap. IV) e «Augura bene al tuo vicino, ché qualche cosa te ne viene» (p. 178, cap. 5), un detto marocchino molto famoso consiglia di “scegliere prima il proprio vicino poi di comprarsi la casa” perché “se la tua cena non è pronta, quella del tuo vicino ti aspetta” e “colui che non ti dà da mangiare quando hai fame, e non ti sostiene nelle tue pene, non è tuo amico né compagno, la sua assenza o presenza non fanno differenza”<sup>17</sup>, proverbio che ricorda il famoso detto «carcere, malattie e necessità, si conosce l’amistà» (p. 178, cap. 5).

<sup>13</sup> «... perfino compar Alfio Mosca era venuto con una gallina per mano» (Ivi, p. 164, cap.4)

<sup>14</sup> La morte riveste una dimensione comunitaria molto forte in Marocco e provoca una mobilitazione generale attorno alla famiglia. Un pasto destinato all’anima del defunto è organizzato anche il settimo e il quarantesimo giorno, poi il settimo mese e al primo anniversario del decesso.

<sup>15</sup> AL NAWAWI, *I giardini dei devoti. Detti e fatti del profeta*, Imperia, Dar Al Hikma 1999, p. 112.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> La traduzione dei proverbi dal dialetto marocchino è nostra. Si è cercato di essere il più possibile fedele alle metafore e similitudini presenti, anche se una traduzione di un proverbio fa perdere buona parte del ritmo e della musicalità che ne fanno tutta la bellezza.

Durante i funerali ci si sofferma inevitabilmente su questioni di eredità: si tratta di pagare il debito, e i vicini commentano con cinismo sul valore della casa del Nespolo: pagare il debito del defunto è infatti un obbligo – soprattutto morale – e se «i Malavoglia», come non manca di ricordare lo zio Crocifisso, «sono galantuomini e non vorranno lasciar compar Bastianazzo a casa del diavolo» (p. 158, cap. 4), anche nella cultura islamica si raccomanda di pagare immediatamente i debiti del defunto perché la sua anima non rimanga sospesa<sup>18</sup>. Ma i proverbi non sono privi di contraddizioni e se alcuni esortano alla solidarietà, altri invece rivelano quanto la società si basi sull'interesse economico, l'avidità, la cupidigia e il guadagno. «Coll'interesse non c'è amicizia», «senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno», «alla credenza ci si pensa» (p. 155, cap. 4); e i detti marocchini ricordano anche che “chi fa credenza si fa un nemico o si perde tutto”; “se presti denaro al tuo amico, non lo vedrai mai più”; “colui che paga il suo debito è sazio”.

### 3.2 *Le relazioni uomo-donna*

Sempre nello studio dei rapporti sociali, le relazioni uomo-donna e le rappresentazioni dei ruoli femminili nelle due culture sono degne d'interesse. Lo studioso marocchino Noureddine Harrami, nel suo saggio *Les rapports de genre dans le discours proverbial* considera che «le discours proverbial relatif aux rapports de genre est gouverné par l'idée d'un féminin mis à la disposition du masculin et relevant du domaine de son autorité»<sup>19</sup>.

E difatti in ambedue le culture, i proverbi fanno una distinzione netta nei ruoli sociali attribuiti ai due sessi. Alla donna spettano le faccende domestiche e casalinghe: ella nei proverbi esiste solo in base al suo statuto familiare, in quanto sposa (o futura

<sup>18</sup> Il Profeta disse: «L'anima del credente resta sospesa al suo debito finché questo non viene onorato» in AL NAWAWI, *I giardini dei devoti. Detti e fatti del profeta*, cit. p. 284.

<sup>19</sup> N. HARRAMI, *Les rapports de genre dans le discours proverbial*, in «Genre et développement: aspects socio-démographiques et culturels de la différenciation sexuelle», Rabat, CERED 1998, pp. 52-66, a p. 53.

sposa), madre, suocera o nuora. E così il proverbio marocchino ricorda che: “Una donna senza marito è un nido senza uccelli” e “Colei che non può essere una candela nel cielo, diventerà una candela in casa”.

Se la donna è apprezzata per la sua bravura nei lavori domestici («La ragazza com'è educata, e la stoppa com'è filata», p. 131, cap. 2), essa è condannata per la sua civetteria e frivolezza: ad Acitrezza «A donna alla finestra non far festa» (p. 131, cap. 2) e in Marocco “la donna che gira, non può filare la lana”, o ancora “non aspettare nulla di buono dalla donna che gira e dall'uomo che non gira”. Inoltre, non si può dare retta alle donne perché se ad Acitrezza hanno i «capelli lunghi e il giudizio corto» (p. 161, cap. 4), in Marocco, oltre al giudizio “manca loro pure la pietà e la fede”: “Puoi sempre chiedere il parere di tua moglie, ma devi fare quello che pensi tu, chiedi il suo parere, ma fai proprio il contrario”. Addirittura, “chi obbedisce alla donna va in inferno” e “l'astuzia delle donne è superiore a quella del diavolo”. Proverbi che non mancano di ricordare al lettore il personaggio della Zuppida, una vera «lingua d'inferno di quelli che lasciano la bava» (p. 133, cap. 2), e lo zio crocifisso sarebbe certamente d'accordo con il proverbio marocchino che dice “il mendicante mendica e sua moglie fa l'elemosina”. E se il detto verghiano sostiene che «fra suocera e nuora ci si sta in malora» (cap. 8, p. 162), quello marocchino gli fa eco perché “ciò che il diavolo fa in un anno, la suocera lo compie in un'ora” e “fintanto il carbone non è bianco, la sposa ha giurato di non amare la suocera”.

D'altra parte, se il matrimonio è un obbligo sociale e religioso, esso è vissuto come un vero tormento: «Il matrimonio è come una trappola di topi; quelli che son dentro vorrebbero uscirne, e gli altri ci girano intorno per entrarvi» (cap. 15, p. 333), e «le ragazze», disse la Longa, «vanno come Dio le ha destinate. Ora son sempre allegre e senza pensieri, e com'entrano nel mondo cominciano a conoscere i guai e i dispiaceri» (cap. 8, p. 143). La cultura marocchina non deroga a questa logica e chiama alla prudenza nella scelta della sposa perché “per le nozze di una notte, meglio pensarci sopra per un anno” e si consiglia di “aprire bene gli occhi prima del matrimonio, perché dopo si dovrà chiuderli”: infatti “matrimonio e morte sono tormenti senza scampo”; e nel-

la scelta della sposa non importa la bellezza perché «chi piglia bellezze piglia corna»<sup>20</sup> (p. 298, cap. 10), mentre “la vera bellezza è quella degli atti”.

Per quanto concerne l’infedeltà delle donne, è interessante rilevare che i proverbi marocchini alludono in modo metaforico a questo comportamento: ne è prova questo detto “il cavallo è amato finché è legato”, allusione al fatto che la donna – come il cavallo che non può resistere alla tentazione di galoppare – è incapace di controllare le sue passioni e dunque deve essere sempre mantenuta sotto controllo<sup>21</sup>.

Il confronto che abbiamo presentato dimostra quanta misoginia e quanti stereotipi sono veicolati tramite i proverbi e il discorso orale in modo generale. Ciò dimostra anche che nelle società patriarcali e nelle realtà popolari fortemente impregnate di religiosità, i pregiudizi e gli stereotipi sono pressoché simili.

### 3.3 Tradizioni e superstizioni

La religiosità è un altro aspetto preso in considerazione dal nostro studio. Esistono tra le due culture molte superstizioni e credenze in comune. Il lettore marocchino si sente proprio come a casa sua ad Aci Trezza e - tramite le voci popolari - si rispecchia nella mentalità e nelle tradizioni. Egli segue “impotente” la discesa agli inferi della famiglia Toscano, i cui membri – come dicono i paesani – sono colpiti dalla iattura: «Quei poveri Malavoglia ... Dio gliela mandi buona! Hanno la iettatura addosso!»<sup>22</sup> (cap. 9, p. 256): iattura, malocchio, invidia, fatture provenienti da parenti o vicini, ma anche da spiriti del male<sup>23</sup>, sono credenze ancora oggi fortemente radicate nella cultura marocchina.

<sup>20</sup> o ancora “allora la donna è fedele quando il turco si fa cristiano” (cap. VI, p. 185).

<sup>21</sup> Nella sua versione francese: “Le cheval est chéri tant qu’il est attaché”, proverbio originario della regione del ‘Rif’, situata nel nord-est del paese, riportato da HARRAMI, *Les rapports...* cit. p. 53.

<sup>22</sup> Altri esempi sono riscontrabili in C. CARMELO, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Castaldi Editore 1966, pp. 108-109.

<sup>23</sup> Detti *jnoun* in dialetto marocchino. Sul loro ruolo cfr. L. HELLER-GOLDEN-

Pronunciare formule di scongiuro del malocchio, invocare i santi protettori<sup>24</sup>, incensare le case abitate dagli spiriti o esorcizzare le vesti delle persone considerate come stregate, maledette, 'incatenate'<sup>25</sup>, indossare dei talismani che proteggono il viaggiatore o la ragazza nubile, recarsi in santuari per esorcizzare il diavolo che invade il corpo dei malati mentali, guarire tramite la lettura di versetti coranici specifici sono solo piccoli esempi di superstizioni e usanze condivise tra le due realtà. Cambiano i talismani (la mano di Fatima<sup>26</sup> piuttosto che l'abitino della Madonna) o i gesti per scongiurare il malocchio (le cinque dita della mano piuttosto che fare le corna) e senz'altro anche i nomi dei santi invocati, ma se ad Acitrezza «Il vino che si spande per la casa è di buon augurio» (cap. 9, p. 250), in Marocco è piuttosto il latte, che si sparge negli angoli della nuova casa per cacciare via gli spiriti maligni: e se «dove ci sono sposi è di malaugurio portare il lutto» (cap. 9, p. 247), in Marocco una nuova sposa non deve portare il nero durante il primo anno del suo matrimonio e si consiglia ai nuovi sposi di non recarsi a un funerale.

Tanti sono gli esempi di riti ancora oggi praticati in Marocco. Ovviamente le usanze e credenze variano da regione a regione, e anche da un villaggio ad un altro e le pratiche berbere per esempio sono diverse da quelle delle famiglie di origine araba, senza dimenticare che esistono in Marocco riti più specifici alla tradizione ebraica.

La vicinanza dei riti in ambedue le culture testimonia di una religiosità in cui sacro e profano sono strettamente legati<sup>27</sup>. Se il

BERG, *Le Maroc, culture d'hier et d'aujourd'hui*, in «Cahiers de la Méditerranée», n. 38 (1989), fasc. 1, p. 34.

<sup>24</sup> «Ah! San Francesco di Paola, Santo calabrese, protettore della gente di mare» (cap. 10, p. 282): 'Ntoni e il fratello invocano i santi protettori per salvare il nonno che sembrava morto. Nella cultura marocchina, invocare la protezione dei santi è molto comune: essi sono oggetto di una vera adorazione (esempi: *Sidi belhout* a Casablanca, i sette santi di Marrakech, Moulay Driss a Fes): cfr. HELLER-GOLDENBERG, *Le Maroc*, cit., p. 34.

<sup>25</sup> Le persone sono indicate come *metteqaf* o *mashour*, cioè legate o stregate.

<sup>26</sup> La *Khmisa* o 'mano di Fatima' (per estensione il numero 5 Khamisa) svolge il ruolo di protettore contro il malocchio e costituisce una specie di "difesa visuale" tra la persona osservata e colui che osserva.

<sup>27</sup> Si veda L. MORBIATO, *Racconti e tradizioni popolari: due raccolte dal Marocco alle*

Marocco è passato in qualche decennio da una società fortemente tradizionale a una società più moderna, e se alcune superstizioni e credenze sono del tutto scomparse, molte invece continuano a essere praticate<sup>28</sup> mentre altre, invece, si tramandano in modo inconscio attraverso il linguaggio.

### 3.4 Fatalismo

Ultimo aspetto affrontato dal nostro studio è quello della questione del fatalismo presente nell'opera di Verga, che abbiamo provato a leggere legandolo al fatalismo arabo-musulmano, attraverso le espressioni e i proverbi esistenti nelle due culture. Giacomo Debenedetti, nel suo libro *Verga e il naturalismo*, interrogandosi sull'origine del carattere servile dei contadini siciliani scriveva: «La (sua) nascita (del contadino siciliano) è già subito destino in senso negativo. Su di lui può aver agito anche l'esempio del fatalismo arabo; ma nel fatalismo arabo c'è una speranza, vorrei dire in senso finalistico, che il siciliano non può nutrire»<sup>29</sup>.

Nel romanzo tanti sono i detti che testimoniano di una mentalità sottomessa alla volontà divina: non mancano espressioni quali è «volontà di Dio»<sup>30</sup>, «così vuol Dio», «a chi vuol bene, Dio manda pene» (p. 162, cap. 4), che echeggiano il famoso *insballah* o

*soglie della modernità*, in «La ricerca Folklorica», n. 61 (Aprile 2010), pp. 147-152. In questo saggio, Morbiato accenna ad interessanti echi e analogie tra racconti popolari marocchini e italiani, ma anche tra alcuni usi e costumi del Marocco e dell'Italia. Morbiato parte dai libri della francese F. LÉGEY, *Contes et Légendes populaires du Maroc*, Paris, Ed. Ernest Leroux 1926 e Id., *Essai de Folklore Marocain. Croyances et traditions populaires*, Paris, Ed. Ernest Leroux 1926. I due libri, pur redatti nel periodo coloniale, costituiscono ancora oggi una ricca fonte d'informazioni sulla cultura popolare marocchina.

<sup>28</sup> La visita per esempio ai santuari per guarire i malati mentali o le persone dette "stregate" nei Moussem (feste locali dedicate a dei santi) è ancora oggi fortemente praticata.

<sup>29</sup> G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1991, p. 287.

<sup>30</sup> «Che vuol dire che il mare è ora verde, e d'ora turchino, e un'altra volta è bianco, e poi nero come la sciara, e non è sempre di un colore come dell'acqua che è ? chiese Alessi. E la volontà di Dio – rispose il nonno – così il marinaio sa quando può mettersi in mare senza timore, e, quando è meglio non andarci» (cap. 10, p. 275).

*Mktab*<sup>31</sup>, o ancora “al credente non mancano pene”, o se “Dio ti ama ti manderà pene”: qui le pene sono da intendere come prove da superare per il credente.

In realtà tutti gli eventi positivi o negativi – nella società siciliana dipinta da Verga come in quella marocchina – sono regolati dalla volontà divina. Dunque, in tal senso, le espressioni e i proverbi «servono», come sostiene il Cirese, a fissare «in un giro saldo ed immutabile di parole la immutabilità di questi segni e della volontà che vi sovraintende»<sup>32</sup>.

Tuttavia, tale visione fatalistica è da relativizzare, almeno nelle sue conseguenze sul comportamento umano: se la volontà divina è accettata come ineluttabile (nascita, morte, matrimoni, malattie e disgrazie in modo generale), essa non deve necessariamente portare l'individuo all'immobilismo e all'inerzia. Nella loro contraddittorietà, i proverbi nascondono una forma di speranza: Padron 'Ntoni ci rivela dunque che «Buon tempo e mal tempo non dura tutto il tempo» che «il riso con i guai vanno a vicenda» (cap. 8, p. 241), e quelli marocchini asseriscono che anche se “la notte è lunga, l'alba finisce sempre per spuntare”. Dunque afferma la saggezza tradizionale marocchina: “lavorate e sarete ricompensati” o “alzatevi con l'alba perché l'oro vi aspetta” e comunque “il cielo non piove né d'oro né d'argento”<sup>33</sup>. Tutti questi proverbi esortano l'uomo al lavoro, all'impegno, al sudore, alla lotta per “buscarsi il pane quotidiano” e cambiare il proprio destino terrestre. Se il pessimismo verghiano ne ha fatto dei 'vinti', non si può negare il fatto che la famiglia Toscano abbia lottato ogni giorno – malgrado le disgrazie – con tutti i mezzi possibili, privandosi e risparmiando per pagare il proprio debito e riacquistare il proprio statuto di proprietari (della casa del nespole e della Provvidenza)<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Espressione che significa ‘tutto è già scritto in anticipo’.

<sup>32</sup> CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, cit., p. 16.

<sup>33</sup> Sentenza attribuita ad uno dei compagni del profeta, Omar Ibn Al Khattab.

<sup>34</sup> «Ce n'è un panierino pieno, di uova aggiunse, e lunedì, se compare Alfio va a Catania, potete mandare a venderle a mercato. Si anche queste aiutano a levare il debito! disse padron 'Ntoni; ma voi altri dovrete mangiarvelo qualche uovo, – no, non ne abbiamo voglia ... ora metteremo le uova di anitra sotto la chiochia, e i pulcini si vendono otto soldi l'uno. Il nonno la guardò in faccia e le disse: - Tu sei una vera Malavoglia, la mia ragazza! (VERGA, *I Malavoglia*, cit. p. 209).

La loro ostinazione ricorda quella di tante famiglie marocchine oggi nelle grandi città e nelle campagne che vivono a giornata e stentano con tutti i mezzi per “mangiarsi un mozzicone di pane” (espressione comune alle due culture) e migliorare il quotidiano.

#### 4. Conclusioni

In un mondo caratterizzato da incomprensioni culturali che generano l’odio, i proverbi ci ricordano che siamo animati dalle stesse speranze, idealismi, ma anche che condividiamo le stesse ambiguità, contraddizioni, vizi e virtù, e un approccio interculturale al testo permette di far cadere i pregiudizi e gli stereotipi, che nascono spesso dall’ignoranza della cultura dell’altro ma anche a volte della propria cultura. Leggere Verga tramite i suoi proverbi si rivela essere un invito al dialogo fra le culture, alla conoscenza dell’altro, ma anche alla riscoperta di se stessi e della propria cultura.

Il dialogo con il testo presuppone anche che il lettore si rimetta in gioco, rimetta in gioco le proprie certezze culturali, riveda i propri paradigmi, s’interroggi sulla sua cultura. Probabilmente più di qualsiasi altro autore italiano, Giovanni Verga interpella il lettore del Sud del Mediterraneo di oggi, e più in particolare quello arabo, lo interroga, ne mette in crisi le certezze riguardo al modo di vivere, gli permette di riflettere sul senso della modernità e sull’abbandono della tradizione, sul concetto di partenza e di ritorno<sup>35</sup>, sulla nozione di fatalismo e di libero arbitrio, che sembrano oramai questioni “definitivamente” risolte per il lettore occidentale.

In conclusione del presente lavoro – che non mira affatto all’esaustività – ci preme anche sottolineare che la ricerca di equivalenze rende necessario in primo luogo un atto di comprensione, di decodifica del proverbio nell’uso che l’autore ne fa, di analisi dei personaggi a cui questi proverbi sono immancabilmente

<sup>35</sup> Su tale concetto, si rimanda al libro di A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014.

attribuiti; ciò diventa spesso anche per il lettore un momento di riflessione sul modo in cui il proverbio è introdotto nel testo<sup>36</sup>.

Ciò ha indubbiamente delle implicazioni interessanti al livello didattico in classe di letteratura italiana per stranieri, poiché tramite il confronto (in questo caso su proverbi, usi e costumi) si crea una dinamica, un'interazione più immediata dell'apprendente con il testo; l'apprendente diventa così partecipe e non semplice ricevente passivo, mettendo in moto le sue capacità cognitive e riflessive sulla lingua e la poetica dell'autore.

<sup>36</sup> Numerosi sono gli studi sulla lingua di Verga e sull'uso del proverbio nel discorso. Ci accontentiamo di accennare a L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Universale Laterza 1961, o al saggio di L. SPITZER, *Studi italiani*, Milano, Vita e pensiero 1976. A. VIRGA riporta l'affermazione dello Spitzer (*L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, in «Belfagor», vol. XI (1956), pp. 37-53) secondo cui "il parlare in proverbi" consiste non tanto nella citazione frequente di questi ma nell'inquadramento strettissimo del proverbio nel discorso. Difatti, l'utilizzo che Verga fa dei proverbi si colloca a più livelli: può comparire come parte di un discorso diretto, come parte riconoscibile di un discorso indiretto, può essere presente nel testo del narratore segnalato tra le virgolette oppure senza marchi di riconoscimento e senza introduzioni. (citato in VIRGA, *Subaltermità siciliana*, cit., pp. 152-153).

DAINIUS BURE  
(Università di Vilnius)

## LE PRIME TRADUZIONI E I PRIMI TRADUTTORI DI GIOVANNI VERGA IN RUSSIA E IN LITUANIA

Nel saggio vengono presentate le prime traduzioni delle opere di Giovanni Verga nei contesti contigui, ma diversi, della Russia e della Lituania con alcuni accenni alle condizioni storiche che hanno determinato la fortuna dello scrittore catanese in Russia e in Lituania. Opere di Verga erano ben conosciute al lettore russo già negli ultimi decenni dell'Ottocento, mentre in lingua lituana le prime traduzioni dello scrittore verista vedono la luce agli inizi del XX sec.

*The paper deals with the first translations of Giovanni Verga's works in contiguous, but still different contexts of Russia and of Lithuania, also briefly outlining the main historical circumstances that have determined the peculiarities of literary reception. The Russian reader was well acquainted with the main works of the Sicilian writer already in the last decades of XIX century, while in Lithuanian the first translation dates back to the beginning of the XX cent.*

### 1. Verga in Russia

Gli anni della vita e dell'opera di Giovanni Verga coincidono con il periodo della grande fioritura della letteratura russa. La vivacità dell'ambiente culturale, cui si accompagna la consapevolezza della necessità dei cambiamenti politici e sociali nell'impero degli zar e la circolazione, spesso clandestina o "travestita", di idee democratiche e rivoluzionarie, stimola l'interesse degli intellettuali russi anche per le novità letterarie straniere. La letteratura svolgeva in quel contesto un ruolo fondamentale, presentando sotto una forma artistica e mediata contenuti che altrimenti avrebbero potuto suscitare diffidenze e persecuzioni da parte delle autorità<sup>1</sup>. Così la recente esperienza risorgimentale e le re-

<sup>1</sup> Sulla censura nella Russia dell'Ottocento e sui modi di eluderla si veda H.Г. Патрушева, *Книжное дело в России во второй половине XIX - начале XX века, Санкт Петербург*, РНБ 1992, pp. 41-55.

altà sociali dell'Italia umbertina venivano proposte alla riflessione del pubblico russo proprio attraverso le traduzioni delle opere di G. Garibaldi, I. Nievo, R. Giovagnoli e poi, a partire dai primi anni Ottanta, di Giovanni Verga, L. Capuana, D. Ciampoli e veristi minori<sup>2</sup>.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento l'attenzione per la letteratura italiana di ispirazione risorgimentale e verista caratterizzava soprattutto gli ambienti del movimento democratico e antizarista. In un tale interesse è facile scorgere la ricerca di consonanze con alcuni aspetti della realtà politica e sociale nella Russia stessa. All'inizio il ruolo di primo piano spettava all'ideale della libertà e della riscossa nazionale testimoniata dal Risorgimento italiano, un esempio per i democratici degli altri paesi; successivamente emerse il motivo della critica sociale e la fede nelle potenzialità della letteratura quale strumento di azione. Proprio in tale ottica venivano recepiti in Russia gli scrittori veristi.

Accanto a coloro che abbracciavano idee democratiche e rivoluzionarie, c'era anche un pubblico di lettori di tendenze tardoromantiche, il quale sentiva più vicine ai propri gusti le opere verghiane pre-veriste. Il mercato editoriale della Russia negli ultimi decenni dell'Ottocento, nonostante i vincoli della censura, era molto dinamico e capace di soddisfare entrambi i gruppi di lettori.

Il ruolo di primo piano in questo contesto spettava alla stampa periodica, riviste e giornali di indirizzo letterario-politico o letterario-scientifico. La stragrande maggioranza di queste pubblicazioni era concentrata a San Pietroburgo. La capitale nordica dell'impero russo, ad esempio, nel 1891 vantava 117 riviste sul totale di 227 pubblicate su tutto il territorio dell'impero (Mosca, ad esempio, ne aveva 37)<sup>3</sup>. Le riviste che nei primi anni Ottanta avrebbero ospitato le traduzioni dei racconti di Verga, «Delo» e «Otečestvennye Zapiski», entrambe di indirizzo democratico-populista, erano tra le più lette negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. «Delo», fondata nel 1866 e spentasi dopo gli arresti dei

<sup>2</sup> З.М. Потапова, *Русско-итальянские литературные связи: Вторая половина XIX века*. Москва, Наука 1973, pp. 163-203.

<sup>3</sup> La voce «Ривиста» (Журнал) in *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, Санкт Петербург, Брокгауз -Ефрон 1894, т. XII, p. 65.

redattori nel 1888, era nota per il proprio radicalismo politico, in funzione del quale sceglieva anche le opere letterarie da pubblicare. Critica nei confronti della teoria dell'arte pura, la rivista diede più spazio alle traduzioni di opere straniere di indirizzo realista: romanzi di Victor Hugo, Émile Zola, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet, Raffaello Giovagnoli e altri. Proprio «Delo», ospitando nel dicembre del 1881 la traduzione di *Rosso Malpelo*, fu la prima a presentare al pubblico russo una novella verista del grande catanese. Ma già nell'ottobre dello stesso anno era uscita sul periodico «Perevody otdelnych romanov» anche la traduzione di *Eva*, orientata chiaramente a un tipo di destinatario diverso. L'anno 1881 segna, dunque, il momento iniziale della ricezione di Verga in Russia: sia delle sue opere veriste, sia di quelle cosiddette "mondane". Soprattutto sorprendente è la velocità in cui viene pubblicata la prima versione russa (anonima) de *I Malavoglia*: il romanzo, il cui titolo in quella prima traduzione è semplicemente *I vinti*<sup>4</sup>, esce nello stesso anno 1881 nei quattro numeri conclusivi (9, 10, 11 e 12) del supplemento del giornale «Nedelja» di tendenze democratiche. Sulle pagine dello stesso giornale, sempre nel 1881, vede la luce una recensione anonima su *I Malavoglia*, probabilmente la prima riflessione critica su Verga in Russia<sup>5</sup>.

Il mensile «Otečestvennye Zapiski», invece, fu a lungo diretto dal noto poeta Nikolaj Nekrasov e poi, dal 1874 fino al 1884, l'anno in cui fu chiuso dalla censura, da un altro scrittore di vedute democratiche, Michail Saltykov-Ščedrin. Proprio nelle ultime annate – 1882, 1883 e 1884 – l'«Otečestvennye Zapiski» pubblicò una serie di traduzioni anonime delle novelle verghiane, tratte dalle raccolte *Novelle rusticane*, *Vita dei campi* e *Per le vie*. Spesso sulle pagine di questa rivista le novelle tradotte venivano presen-

<sup>4</sup> Su questa prima traduzione russa di *I Malavoglia* si veda l'interessante saggio di C.G. DE MICHELIS, *I Malavoglia nei paesi slavi*, in *I Malavoglia*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, vol. II, pp. 857-870.

<sup>5</sup> *Простонародный роман в Италии, «Неделя», 4/X (1881), n. 40, pp. 1323-1325.* Gli scritti su Verga e le recensioni delle opere verghiane potrebbero costituire oggetto di un altro studio importante sulla ricezione di Verga negli ultimi decenni dell'Ottocento che risulta impossibile svolgere nei limiti del presente saggio. Basti intanto menzionare che a partire dall'anno 1881 se ne contano almeno una trentina: cfr. В. Данченко, *Верга*, Москва, Издательство Книга 1966, pp. 63-64.

tate come capitoli di due cicli, intitolati rispettivamente *Sel'skije očerki* ('Bozzetti rustici') e *Rasskazy iz ital'janskoj žizni* ('Racconti della vita italiana').

La metà degli anni Ottanta, tuttavia, con la chiusura dell'«Otečestvennye Zapisky» e il venir meno di «Delo», segna la crisi della stampa democratica. Le traduzioni delle opere verghiane, tuttavia, continuarono, grazie ad altri filoni di stampa periodica, di orientamento più moderato. Meritano attenzione soprattutto il settimanale illustrato «Živopisnoe Obozrenije» (1872-1905), che si tenne su posizioni politicamente neutrali, rivolgendosi a un pubblico eterogeneo, e la rivista «Severnij Vestnik» (1885-1898), pioburghese, fondata nel 1885, alla quale passarono alcuni rappresentanti della liquidata «Otečestvennye Zapisky». Questi due periodici diedero spazio alle traduzioni non solo di novelle verghiane, ma anche di alcuni dei suoi romanzi, incluse le due redazioni di *Mastro-don Gesualdo*.

Prima di presentare le personalità dei traduttori con alcune caratteristiche salienti del loro lavoro, riteniamo opportuno fornire per comodità di consultazione la seguente tabella riassuntiva delle prime traduzioni di Verga in Russia<sup>6</sup>.

Tab. 1. Le prime traduzioni russe di Verga prima del 1917

Anno	Opera	Rivista/ editore	Traduttore
1881	<i>Rosso Malpelo</i>	«Delo», n. 12, pp. 171-182. (1891, 1894, 1895, 1898, 1902, 1927, 1956)	Gorskij S. Stepnjak-Kravčinskij (1881)
1881	<i>Eva</i>	<i>Eva</i> , «Perevody otdelnych romanov», ottobre del 1881, pp. 3-115. (1890, 1900, 1904)	N.D. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja (1881)
1881	<i>I Malavoglia</i>	<i>Pobeždennye</i> ['I vinti'], «Žurnal romanov i povestej», supplemento della «Nedelja», nn. 9, 10, 11, 12. (Nel 1936 esce l'unica nuova	Anonimo (1881);  Anna Bondi (1936).

<sup>6</sup> Ivi, pp. 52-62, dove si trova un compendio bibliografico delle traduzioni verghiane. Ci limitiamo ai dati delle prime traduzioni pre-rivoluzionarie, indicando di quelle successive solo l'anno di edizione (in basso, tra parentesi tonde). Il luogo di pubblicazione delle riviste, ove non specificato, è sempre San Pietroburgo.

		trad. in singolo volume: <i>Sem'-ja Malavolja</i> , Leningrado, Goslitizdat)	
1882	<i>Jeli il pastore</i>	«Otečestvennye Zapisky», n. 3, pp. 115-144. (1902, 1927, 1956)	Anonimo
1883	<i>Pane nero</i>	«Otečestvennye Zapisky», n. 1, pp. 217-245. (1927, 1957)	Anonimo
1883	<i>Malaria; La roba; I galantuomini.</i>	«Otečestvennye Zapisky», n. 2, pp. 453-474. ( <i>Malaria, La roba</i> - 1897, 1927, 1957; <i>I galantuomini</i> - 1887, 1897, 1927, 1930)	Anonimo (1883); N.D. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja (1887).
1883	<i>Storia dell'asino di San Giuseppe; Gli orfani; Cavalleria rusticana; Camerati</i>	«Otečestvennye Zapisky», n. 5, pp. 121-154. Come parte del ciclo <i>Selskie očerki</i> ['Bozzetti rusticiani'].  ( <i>Storia dell'asino di San Giuseppe</i> - 1899, 1927, 1930, 1957; <i>Gli orfani</i> - 1909, 1927, 1930; <i>Cavalleria rusticana</i> - 1894, 1895, 1898, 1909, 1956, 1957; <i>Camerati</i> - 1895, 1930, 1957)	Anonimo (1883)
1883	<i>Don Licciu Papa</i>	«Otečestvennye Zapisky», n. 6, pp. 392-398. Come capitolo 2 del ciclo <i>Selskie očerki</i> ['Bozzetti rusticiani'], introdotto da Don Peppantonio di L. Capuana (pp. 383-391). (1898, 1927, 1957)	Anonimo (1883; 1898); N. Petrovskaja (1927); L. Veršinina (1957).
1883	<i>Via crucis; L'Osteria dei "Buoni Amici"; L'ultima giornata.</i>	<i>Otečestvennye zapiski</i> , n. 11, pp. 83-105. Come parte del ciclo <i>Rasskazy iz ital'janskoj žizni</i> ['Racconti della vita italiana'], continuato con <i>Don Carlino</i> di E. De Marchi.  ( <i>L'ultima giornata</i> - 1930, 1957; <i>L'Osteria dei "Buoni Amici"</i> - 1930)	Anonimo (1883)
1884	<i>In piazza della Scala; Conforti; Il canarino del n.15</i>	«Otečestvennye Zapisky», n. 2, pp. 497-514. Come continuazione del ciclo <i>Rasskazy iz ital'janskoj žizni</i> ['Racconti della vita italiana']. (1898, 1930; <i>Il canarino del n.15</i> : 1898, 1899, 1914, 1930, 1960)	Anonimo (1884)
1884	<i>Marito di Elena</i>	«Živopisnoe obozrenije», n. 14-24 (aprile-giugno).	N.D. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja (1884);

		(1886 - <i>Doč Evy</i> ['La figlia di Eva'], 1900; 1904 - <i>Muž</i> ['Il Marito'])	Anonimo (1886); N. Nadeždin (1904).
1886	<i>Guerra dei Santi</i>	«Razvlečenie», 24/IV, n. 15, pp. 295-298 (Mosca). (1892, 1909, 1930, 1940, 1956).	Anonimo (1886); A. Ul'janova (1892).
1887	<i>Nedda</i>	«Vestnik Evropy», n. 1, pp. 105- 123. (1890, 1957)	N.D. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja (1887); E. Letkova (1890).
1887	<i>La coda del diavolo</i>	«Živopisnoe obozrenije», n. 3, pp. 38-42. (1893, 2013).	N.D. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja (1887); V.V. Kosonogov (2013).
1887	<i>Primavera</i>	«Živopisnoe obozrenije», n. 7, pp. 98-102. (1960, 2013)	N.D. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja (1887); I. Volodina (1960); V. Kosonogov (2013).
1888	<i>Tigre reale</i>	«Živopisnoe obozrenije», nn. 1-9 (gennaio-febbraio). (Nuova traduzione: 1894)	N.D. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja
1889	<i>Mastro-don Gesualdo</i> (versione de «La Nuova Antologia»)	Don Džezualdo, «Severnij Vestnik» 1889, nn. 1-3, 5-6.	E. Letkova
1892	<i>Il come, il quando ed il perché?</i>	«Trud», n. 15, pp. 156-177.	I. A. Prinevskaja
1892	<i>La vocazione di suor Agnese</i>	«Volgar», 22/XII, n. 304, pp. 1-2 (Luogo di edizione: Nižnij Novgorod). (1895)	Anonimo
1893	<i>Il segno d'amore</i>	«Zvezda», 16/V, n. 20, pp. 389, 392-393.	M.N. T-vaja.
1893	<i>Certi argomenti</i>	«Trud», n. 12, pp. 625-635. (2013)	Anonimo (1893); V.V. Kosonogov (2013).
1894	<i>Pentolaccia</i>	«Trud», n. 10, pp. 159-163.(1960)	M.M. Boreckij (1894); I. Volodina (1960).
1894	<i>Don Candeloro e C.</i>	«Zvezda», 6/XI, n. 45, pp. 892-894, 896.	Anonimo
1895	<i>Mastro-don Gesualdo</i> (edizione definitiva, Treves)	<i>Pobezdennyje</i> ['I vinti'], «Živopisnoe obozrenije», n. 9 di settembre.  (Nel 1980 esce la nuova traduzione con il titolo che corrisponde all'originale)	Anonimo (1895); I. Konstantinova (1980).
1895	<i>Il peccato di Donna Santa</i>	«Živopisnoe obozrenije», n. 30, pp. 70-71, 74.	Anonimo
1895	<i>Gli innamorati</i>	«Živopisnoe obozrenije», n. 49, pp. 439-442. (1957)	Anonimo (1895); L. Veršinin (1957).

1895	<i>Epopea spicciola</i>	La raccolta <i>Malenkij rasskaz. Kleimenyj ryžij</i> , San Pietroburgo, pp. 3-6. Contiene anche <i>Rosso Malpelo</i> . (1900)	L.V. Chavkina (1895); A. Ul'janova (1900, 1904, 1910, 1911, 1930, 1957).
1895	<i>La serata della diva</i>	Supplemento alla «Novoe Vremia», n. 6876, pp. 3-6	Anonimo
1897	<i>Storia di una capinera</i>	«Volžskij Vestnik», nn. 25, 29, 33, 35, 36, 40, 41, 46, 47 (Luogo di edizione: Kazan). (1910)	P. Roždestvenskij (1897, ed. in singolo volume nel 1912); N.I. Der-Manuk (1910).
1902	<i>Una peccatrice</i>	<i>Grešnica</i> , S. Pietroburgo, A.I. Osipov (supplemento della rivista «Zvezda»).	S.A. Gulišambarova
1902	<i>L'amante di Gramigna</i>	Nella raccolta: <i>Sbornik Statej i rasskazov</i> , San Pietroburgo, izd. Marii Malych. (1957)	Anonimo (1902);
1912	X	«Vsemirnaja nov'», 1912, n. 11, pp. 1-4. (2013)	Anonimo (1912); V.V. Kosonogov (2013).

Il traduttore o la traduttrice de *I Malavoglia*, come pure quelli che collaborarono con l'«Otečestvennye Zapisky», preferirono, dunque, restare nell'anonimato<sup>7</sup>. La traduzione di *Rosso Malpelo* su «Delo», invece, è firmata S. Gorskij. Era lo pseudonimo di un noto rivoluzionario russo Sergej Stepnjak-Kravčinskij (1851-1895), membro di un'organizzazione rivoluzionaria nota come *Zemlja i Volja* ('Terra e Libertà'). Intellettuale e uomo d'azione, aveva vissuto una vita avventurosa tanto da ispirare, a quanto pare, il protagonista del romanzo *Il figlio del cardinale* (1897) della scrittrice irlandese Ethel L. Voynich<sup>8</sup>. Kravčinskij aveva imparato l'italiano nel 1877 in un carcere in Italia, mentre scontava la pena

<sup>7</sup> Cfr. DE MICHELIS, *I Malavoglia nei paesi slavi*, cit.

<sup>8</sup> Su S. Stepnjak-Kravčinskij si veda M. МОГИЛЬНЕР, *Мифология «подпольного человека»*, in «Культурология: Дайджест», n. 4 (27) (2003), pp. 48-60, e la voce a lui dedicata nel dizionario biografico degli scrittori russi: *Русские писатели. Библиографический словарь*, a cura di П.А. Николаев, Москва, Просвещение 1990, 2 voll., II, pp. 366-369, dove inoltre si afferma che alcuni aspetti della personalità di Stepnjak Kravčinskij si ritrovano nel ritratto di Étienne Lantier, protagonista di *Germinal* di E. Zola. È interessante che il primo traduttore del *Rosso Malpelo* è anche l'autore di un romanzo intitolato «La carriera del nichilista» (nella versione inglese, 1889).

di reclusione per un tentativo di fomentare una rivolta anarchica nel Matese, vicino a Benevento. Tornato poi in Russia, poco dopo dovette di nuovo lasciare la patria per l'assassinio nel 1878 dell'odiatissimo capo della gendarmeria di San Pietroburgo Mesenzev, colpevole di feroci repressioni. Dopo alcuni anni, passati in Svizzera, nel 1881 si stabilì a Milano, continuando la propria attività di scrittore e traduttore. Con la pubblicazione in italiano di *La Russia sotterranea: Profili e bozzetti rivoluzionari dal vero*, fece conoscere al pubblico europeo la realtà degli ambienti rivoluzionari russi, mentre in Russia il suo saggio *Della moderna poesia italiana* (firmato S. Gorskij e pubblicato dalla rivista «Vestnik Evropy» nel 1883) presentò al pubblico russo le tendenze della poesia italiana. Nella parte introduttiva Kravčinskij passa in rassegna la letteratura italiana dell'Ottocento e propone l'obiettivo del rinnovamento della prosa, considerando ormai superata la tradizione del romanzo storico. Proprio a Verga l'intellettuale russo attribuisce i primi tentativi di creare in Italia un nuovo tipo di prosa caratterizzata dal rapporto immediato con la realtà contemporanea e dalle tematiche sociali<sup>9</sup>. Non è dunque casuale la scelta di Kravčinskij di tradurre *Rosso Malpelo*. I capelli rossi del protagonista della novella verghiana sono associati dal traduttore all'elemento «infernale» / «rivoluzionario» del fuoco ('ogon'): il titolo è *Ognevik. Dalla vita dei minatori siciliani*. Resta ancora da effettuare un confronto stilistico di questa traduzione con quella delle altre novelle pubblicate sull'«Otečestvennye Zapisky» negli anni 1882-1884 per verificare l'ipotesi che sia proprio Kravčinskij quel traduttore anonimo. Perché avrebbe rinunciato allo pseudonimo? Fatto sta che l'identità vera di S. Gorskij era ormai nota alla polizia zarista. Due anni dopo, nel 1884, la censura chiude l'«Otečestvennye Zapisky», e proprio nello stesso anno Kravčinskij si trova costretto a lasciare l'Italia: i servizi segreti dello zar scoprono il suo luogo di residenza. Passerà il resto della vita in Inghilterra, dove morirà investito da un treno nel 1895. Tali coincidenze potrebbero far pensare che fosse proprio Kravčinskij l'autore anonimo delle traduzioni pubblicate dalla rivista piombo-borghese tra il 1882 e il 1884. Tuttavia, vi sono in quelle traduzio-

<sup>9</sup> Потапова, *Русско-итальянские литературные связи*, cit., p. 179.

ni alcune sviste che Kravčinskij, avendo una certa familiarità con il contesto italiano, non avrebbe probabilmente commesso: ad esempio, l'errore nella toponimica - "Asto" invece di "Sesto" nella traduzione dell'*Ultima giornata*. Il traduttore si permette molte libertà, omissioni e soprattutto amplificazioni del testo, recando così un danno notevole al laconico e «crudele» stile verghiano. Valga come esempio, il finale della novella: «...e il grillo canterino si mise a stridere sul ciglio della ferrovia», che il traduttore modifica aggiungendo «dei binari sui quali quella mattina si era suicidato quell'uomo». Un tratto comune nella traduzione delle tre novelle, che è poi una caratteristica generale delle traduzioni di quell'epoca, è l'adattamento dei vari termini italiani alla realtà russa. Così, ad esempio la russificazione dei nomi in *L'Osteria dei "Buoni Amici"*: Barberina diventa Varia o Varvara, Mattia - Matvej, Ambrogio - Amvrozij. Il Nano, invece, riceve il nome più dignitoso di Marco, mentre il Basletta è ribattezzato Battista. In tutte e tre le novelle le lire sono convertite in «franchi», i centesimi in «kopechi» oppure in «centimes» alla francese. Alcuni termini italiani vengono, invece, conservati e spiegati al lettore russo nelle note a piè di pagina: «il panettone», «la festa dello statuto», il «veglione», ecc.

Oltre al già menzionato S. Stepnjak-Kravčinskij, è nota l'identità di altri due traduttori russi di Verga, attivi negli anni Ottanta dell'Ottocento. È degna di menzione *in primis* la scrittrice russa Nadežda Chvoščinskaja-Zajončkovskaja (1824 - 1889). Si trattava di una personalità assai diversa da Stepnjak-Kravčinskij, meno esposta con le autorità di polizia e amica del prof. Angelo De Gubernatis e di sua moglie Sof'ja Besobrasova che erano importantissimi mediatori dei rapporti culturali tra l'Italia e la Russia. Tra il 1879 e il 1888 N. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja tradusse una ventina di opere, non solo di Verga, ma anche di vari altri scrittori - Edmondo De Amicis, Pietro Cossa, Maria Torelli-Torriani, Neera, Salvatore Farina. Firmava le traduzioni «V. Krestovskij - psevdonim». In questo caso non sono ovviamente i motivi di clandestinità o di censura ad avere determinato la scelta di uno pseudonimo (significativamente, di genere maschile).

Nello stesso 1881, in cui uscì su «Delo» la traduzione di *Rosso Malpelo* di Stepnjak-Kravčinskij, a San Pietroburgo N. Chvoščin-

skaja-Zajončkovskaja pubblicava la traduzione di *Eva*. Significativa e non casuale è la differenza delle scelte compiute dai due traduttori. N. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja anche successivamente si sarebbe distinta soprattutto nella traduzione delle opere pre-veriste di Giovanni Verga o di quelle più consone ai suoi gusti personali di scrittrice, sempre attenta ai risvolti sentimentali e ai destini femminili. Il destinatario delle sue opere e delle sue traduzioni era spesso un altro: cercava nella letteratura non tanto idee politiche, quanto storie “romantiche” e infelici, personaggi con cui identificarsi. Tuttavia, anche N. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja nell’ultimo decennio della propria attività avrebbe dimostrato simpatie e attenzione per le idee e personalità del movimento democratico<sup>10</sup>. Per il giornale illustrato «Živopisnoe Obozrenije» la scrittrice russa tradusse ancora *Il marito di Elena* (1884) e poi anche *Tigre reale* (1888), la sua ultima fatica, perché sarebbe morta un anno dopo. Un po’ prima, nel 1887, compì anche la traduzione di quattro novelle verghiane: *Nedda* («Vestnik Evropy»), *I galantuomini*, *La coda del diavolo* (intitolata *Perché?*) e *Primavera* («Živopisnoe Obozrenije»). Anche qui le scelte di N. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja sono guidate dall’attenzione alle tematiche sentimentali e ai destini femminili, attorno a cui ruota la sua personale opera di scrittrice.

Il 1889 è un’altra data importante: sulla rivista «Severnij Vestnik» esce a puntate la traduzione russa di *Mastro-don Gesualdo*, compiuta sul testo che Verga l’anno precedente aveva pubblicato su «La Nuova Antologia». Nella versione russa il titolo del romanzo è semplificato in *Don Gesualdo*. Una velocità davvero sorprendente, quella della traduttrice Ekaterina Letkova<sup>11</sup>. Scrittrice lei stessa, di famiglia nobile, si avvicinò ancora giovane ai circoli liberali dell’intelligenza moscovita. Conobbe Turgenev, Dostoevskij e Gončarov. A partire dal 1884 visse a San Pietroburgo, dove dopo la rivoluzione del 1917, Maksim Gor’kij le trovò una sistemazione nella cosiddetta «Casa delle arti», una specie di pen-

<sup>10</sup> Su N. Chvoščinskaja-Zajončkovskaja si veda *Русские писатели. Библиографический словарь*, cit., pp. 349-351.

<sup>11</sup> Su E. Letkova si veda E.A. Колтоновская, *Женские силуэты: Писательницы и артистки*, Санкт-Петербург, Просвещение 1912.

sionato per letterati. Nei racconti di Letkova, oltre all'influenza dello stile di Turgenev, si riflette l'interesse per i temi consoni al verismo e al naturalismo: la vita difficile della piccola gente e dei contadini. Interessante anche la sua attenzione alle idee di Cesare Lombroso testimoniata nel saggio *Teoria psichiatrica e zoologica dei tumulti popolari*. Oltre al romanzo di Verga, Letkova tradusse anche *Germinal* di Emile Zola.

Il *Mastro-don Gesualdo* nella redazione definitiva del 1889 uscirà in russo nel 1895 come appendice al già menzionato settimanale «Živopisnoe Obozrenije». La traduzione è tuttavia anonima e presenta qualche dettaglio interessante. In russo il romanzo è intitolato *Pobeždennye* ossia *I vinti*, come già la traduzione de *I Malavoglia*. Il traduttore o la traduttrice avrà probabilmente considerato tale titolo più efficace di quel "Mastro-don" che forse diceva poco al pubblico russo. Inoltre, c'è pure un errore nel nome dell'autore: Giovanni Verga è "ribattezzato" Giuseppe. Il frontespizio, infatti, si presenta in questo modo:

I Vinti, un nuovo romanzo di Giuseppe Verga con una notizia biografica, appendice mensile alla rivista «Živopisnoe Obozrenije», San Pietroburgo, Sede della rivista, SPB, Nevskij prospekt, nn. 53-43.

Con l'autorizzazione della censura, il 25 agosto del 1895.

A nome del redattore, l'editore S. Dobrodjev.

Tipografia di S. Dobrodjev.

La *notizia biografica* è un brevissimo saggio non firmato che precede la traduzione, pure anonima. Inizia con una veloce panoramica della letteratura italiana con la menzione di Gabriele d'Annunzio e Giovanni Verga, presentati in netta opposizione. Di D'Annunzio si rileva l'attenzione alle «nuove correnti» e la poetica basata sugli aspetti formali, ma tale modernità di per sé non costituisce un valore per l'autore del testo che alla forma preferisce la sostanza. Di Giovanni Verga, infatti, è detto che «non segue mode moderne» ed è un «sano realista». Il testo non è lungo, per cui possiamo proporre qui per intero la traduzione. L'autore non trascrive in cirillico i titoli delle opere di Verga, lasciandoli in originale, ma con qualche refuso e alcune imprecisioni nelle date e nei generi delle opere:

La letteratura italiana non può vantare una grande abbondanza di opere letterarie di rilievo. Un'educazione rigorosamente classica, tuttora in voga in Italia, costituisce un ostacolo allo sviluppo delle caratteristiche nazionali della letteratura. A parte questo, anche la pubblicistica e la politica italiana agiscono depotenziando la sfera letteraria. In Italia la varietà dei tipi umani è alquanto ridotta, per cui gli scrittori faticano spesso a trovare temi per le loro opere. Cercano ispirazione persino nei tratti fisionomici colti come spunto per svilupparne un'opera letteraria: fa così, ad esempio, il noto scrittore italiano Mantegazza. Nonostante la povertà della letteratura italiana contemporanea, sono tuttavia molto evidenti le sue varie articolazioni regionali. C'è, ad esempio, la scuola ligure-piemontese, rappresentata da de Amicis, autore dei noti romanzi *Oceano* e *Il romanzo d'un maestro di campagna*, e Salvatore Farina. Il tratto distintivo di questi scrittori è la sentimentalità. La scuola toscano-bolognese, che ha al suo vertice l'insigne poeta dell'Italia contemporanea Giosuè Carducci, segue rigorosamente le antiche immagini classiche, per cui è molto lontana dalla realtà. La più attenta alle "nuove correnti" della letteratura europea è la scuola abruzzese, il cui capo Gabriele D'Annunzio è detto dagli italiani "il poeta del futuro" e scrive romanzi di gusto decadente. La povertà del contenuto dei suoi romanzi è mascherata da frasi ricercate, una specie di fuochi d'artificio di parole e di idee. Tra l'altro, nella premessa al proprio romanzo più noto, *Il trionfo della morte*, D'Annunzio dichiara apertamente che la melodiosità della lingua, le parole belle e colorite sono l'obiettivo principale della sua opera.

Un carattere più rude, ma allo stesso tempo più originale, più vitale e più potente, è manifestato, invece, dalla letteratura siciliana. La Sicilia può vantare il più grande dei romanzieri dell'Italia contemporanea, cioè G. Verga. G. Verga non segue mode moderne, è un sano realista, un osservatore sincero della realtà. È nato nel 1840 a Catania, ma ha esordito abbastanza tardi nel campo letterario: il primo dei suoi romanzi che si è imposto all'attenzione del pubblico e della critica, *Storia della capinera*, ha visto la luce nel 1874 (sic!).

Quest'opera è stata poi seguita da una serie di romanzi sulla vita dell'alta società: *Noldda* (sic!) (1874), *Eros* (1875), *Tigre reale* (1875) e *Primavera* (1877) (sic!). L'anno 1880 segna una svolta nell'attività letteraria di Verga che smette di scrivere romanzi sulla vita dell'alta società e pubblica *Vita dei campi*, una raccolta di racconti sulla vita siciliana con tutti i suoi retroscena. L'insolita vitalità e passionalità di questi racconti hanno fruttato all'autore una fama solida e molti apprezzamenti all'estero. Con la stessa simpatia sono state poi accolte anche le opere successive di G. Verga: *I Malavoglia* (1881), *Il marito di Elena* (1882), *Il nome, il quando e il perché* (sic!) (1882), *Pane negro* (sic!), *Novelle rusticane*, *Per la via* [sic!] (1883), *Drammi intimi*, *Vagabondaggio* (1887). Per il teatro G. Verga

scrisse un dramma in due atti, *Cavalleria rusticana*, che è servito come libretto al giovane compositore italiano Mascagni. Dobbiamo riconoscere che oggettivamente il grande successo riscosso dall'opera lirica è dovuto in gran parte alle qualità letterarie del testo cui si è ispirato il giovane compositore. Con i propri racconti campagnoli G. Verga ha inaugurato un'intera scuola, e il suo principale continuatore è qui Domenico Ciampoli. Il nome di G. Verga è molto ben conosciuto dal pubblico dei lettori russi. Questo scrittore è stato molto apprezzato e spesso tradotto in russo, in particolare per la rivista «Živopisnoe Obozrenije» dalla nota scrittrice di chiara memoria N.D. Zajončkovskaja (con lo pseudonimo «Krestovskij»). Il romanzo *I vinti* che noi pubblichiamo nell'appendice del mese di settembre di «Živopisnoe Obozrenije» è uno dei più caratteristici romanzi di G. Verga ed esce per la prima volta in traduzione russa.

L'autore ha rielaborato il proprio romanzo dopo la prima versione uscita sulle riviste, apportando molte modifiche in vista della sua pubblicazione in unico volume. Si tratta di un quadro vivace della vita italiana.

La seconda fase delle traduzioni russe di G. Verga cade nel periodo sovietico. Il verismo in quegli anni viene recepito attraverso il filtro ideologico del Realismo Socialista. Negli anni Venti e Trenta si moltiplicano edizioni delle novelle verghiane, quali *Rosso Malpelo*, *Pane nero*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe* e altre, tratte dalle raccolte *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*. Il destinatario russo di tali traduzioni è da individuare nella classe operaia e contadina, il contesto storico è quello della lotta contro l'analfabetismo e dell'indottrinamento ideologico sui caratteri negativi del mondo capitalista. Si traducono, dunque, le opere degli autori stranieri considerate compatibili con la linea ufficiale della letteratura sovietica. Nel 1936, nel pieno periodo stalinista, vede la luce anche la seconda traduzione de *I Malavoglia*<sup>12</sup>. La traduttrice è Anna Ulrich-Bondi che per linea materna discende dal grande poeta Michail Lermontov. Notiamo come una curiosità il suo tentativo di avvicinare la realtà siciliana a quella russa rendendo più trasparente il termine botanico di «nespolo». «La casa del nespolo» dei Malavoglia, infatti, nella traduzione diventa «la casa sotto l'albero del corniolo». Il nespolo è una pianta praticamente

<sup>12</sup> Д. ВЕРГА, *Семья Малаволия*, пер. и примеч. А. Бонди, Москва, Гослитиздат 1936.

sconosciuta al pubblico russo, mentre invece il corniolo, diffuso nelle zone meridionali della Russia, soprattutto nel Caucaso, è più noto, pur conservando alcunché di esotico. Resta tuttavia il fatto che l'ambiente naturale del corniolo è quello montanaro, per cui risulta alquanto difficile immaginarlo accanto alla casetta di un pescatore come parte del paesaggio caratteristico della costa. A parte questo fatto, la traduzione è di qualità ed è inoltre corredata di note dettagliate a piè di pagina che spiegano le traduzioni e i modi di dire siciliani.

Nel 1980, infine, esce in singolo volume anche la nuova traduzione di *Mastro-don Gesualdo*<sup>13</sup>.

Oltre alle nuove edizioni aggiornate, nella Russia sovietica è continuata anche la traduzione delle opere di Verga ancora sconosciute al lettore russo, insieme alla pubblicazione di notevoli studi critici<sup>14</sup>. Per quanto riguarda la novellistica, sono state per la prima volta tradotte le novelle *Di là del mare* (1927), *Il reverendo* e *Cos'è il re* (1927, 1930, 1957), *Libertà* (1930), *Il mistero* (1927, 1930, 1960), *Un processo* (1956, 1957), *Nanni Volpe* (1957), *La lupa* (1957) e *Semplice storia* (1960). Nel 1941 vede la luce la raccolta che presenta il teatro di Verga (drammi *La lupa*, *Cavalleria rusticana*, *In portineria*). Non sorprende, tuttavia, il fatto che negli anni sovietici non venga ripubblicato nessuno dei cosiddetti romanzi "mondani".

A giudicare dalla quantità e qualità di traduzioni e di studi critici, è possibile concludere che l'interesse per le opere di Verga in Russia è stato tra i più alti, e che la fortuna dello scrittore catanese all'inizio è stata per lo più legata al filone di stampa democratica, critica nei confronti del regime zarista, e che successiva-

<sup>13</sup> Д. ВЕРГА, *Мастро дон Джезуальдо*, пер. с ит. И. Константиновой, Ленинград, Художественная литература 1980.

<sup>14</sup> Sono degni di menzione soprattutto gli studi sulla poetica verista e su Verga pubblicati dalla prof. I.P. Volodina (Università di San Pietroburgo), il cui magistero professionale e umano resterà sempre fondamentale per l'autore di queste righe. Si vedano, ad esempio, i saggi contenuti in И.П. Володина, *Итальянская традиция сквозь века. Из итальянской литературы XVII-XX веков*, С.-Петербург, Изд. С.-Петербургского университета 2004. Inoltre, colgo occasione per ringraziare anche la mia collega e amica prof. E. Smagina (Università di San Pietroburgo) che mi ha reso accessibili alcuni materiali per la presente ricerca, non reperibili in Lituania.

mente, dopo la rivoluzione bolscevica, la ricezione avveniva attraverso il filtro del cosiddetto Realismo Socialista.

## 2. *Verga in Lituania*

Le prime traduzioni in lituano delle opere verghiane arrivano con un notevole ritardo rispetto a quelle russe, solo di poco posteriori agli originali. Le ragioni del ritardo, dovute alla situazione storica, sono assai evidenti. Benché il primo libro in lingua lituana risalga al Cinquecento (il *Catechismo* del sacerdote protestante Martynas Mažvydas è del 1547), nei secoli successivi la lingua lituana dovette cercare la propria affermazione letteraria confrontandosi con l'influenza culturale polacca e poi, nell'Ottocento, subì le repressioni da parte del regime zarista russo. La situazione storica e culturale della Lituania nell'Ottocento perciò non era molto nota nell'Europa di quei tempi. Possiamo, tuttavia, ricordare le parole di alcuni illustri italiani come Giuseppe Mazzini<sup>15</sup> e Carlo Cattaneo che ne hanno parlato con simpatia. Per dare un'idea della singolarità del lituano e del carattere arcaico di questa lingua basti qui una breve citazione di un saggio di Carlo Cattaneo che risale al 1842:

Non tutti sanno che in Lituania, Curlandia e Livonia sopravvivono fra poveri agricoltori (sic!), dispersi in foreste e paludi, una lingua bella e soave, non appartenente alla famiglia slava come la polacca e la russa, anzi per molti aspetti piuttosto congenere alla greca, non perché derivata da questa, ma per una parentela che risale oltre ogni storia e ogni monumento, e si nasconde nell'abisso dei secoli<sup>16</sup>.

Il periodo in cui videro la luce le prime traduzioni russe di G. Verga, in Lituania fu segnato dalle repressioni più dure e dalla politica di russificazione forzata. L'università di Vilnius veniva

<sup>15</sup> Nelle opere *Fede e Avvenire* (1835) e *Politica internazionale* (1871).

<sup>16</sup> C. CATTANEO, *Le poesie di Adamo Mickiewicz*, in *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari, raccolti e ordinati da Agostino Bertani, nuova edizione con pagine inedite*, 2 voll., I, Firenze, Le Monnier 1948, p. 321.

chiusa a partire dal 1831, mentre a seguito di un'altra insurrezione, quella del 1863, in Lituania fu introdotto il divieto di stampa che sarebbe restato in vigore fino al 1904. Tale politica a lungo termine ebbe effetti diversi da quelli che ci si aspettava, provocando una tenace resistenza alla russificazione e il rafforzarsi dell'identità lituana. I libri lituani venivano stampati nella Prussia orientale, contrabbandati attraverso il fiume Nemunas e diffusi in modo clandestino tra la popolazione. A tale attività, con un singolare eroismo e rischiando la propria vita, si dedicavano i cosiddetti 'portalibri' (*knygnešiai*). È chiaro, dunque, che il compito principale allora era l'alfabetizzazione della popolazione contadina, un'attività svolta anch'essa in condizioni di clandestinità. La maggioranza degli intellettuali lituani di quei tempi era composta da sacerdoti cattolici. Il divieto della stampa lituana fu revocato nel 1904. È una data importante anche per quanto riguarda la storia della ricezione della letteratura italiana in Lituania. Proprio al 1904, infatti, risalgono le prime traduzioni lituane di scrittori italiani. È singolare il fatto che si tratti proprio di due novelle di Giovanni Verga – *Gli Orfani* e *Don Licciu papa* – cui si aggiunge anche *Spartaco* di Raffaello Giovagnoli. La traduzione lituana delle due novelle verghiane esce dapprima sulle pagine del giornale «Vilniaus žinios» (n. 2 e n. 8 del 1904), e poi nel 1905 viene riproposta dalla tipografia dello stesso giornale in unico, ma piccolissimo volumetto, intitolato *Apsakymėliai* ('Piccoli racconti')<sup>17</sup>. Il traduttore delle novelle verghiane è lo scrittore Jonas Biliūnas (1879-1907), cui spetta un ruolo di primo piano nella letteratura lituana di quell'epoca. Fondatore di un gruppo di socialdemocratici lituani (1902), morì giovanissimo di tisi a Zacopane in Polonia. La traduzione, tuttavia, non è stata condotta sull'originale italiano. Biliūnas riprende la già menzionata anonima traduzione russa pubblicata dall'«Otečestvennye Zapiski» nei numeri 5 e 6 del 1883. Intitolati allo stesso modo delle versioni russe, ossia *Kaimo našlaičiai* ('Orfani del villaggio') e *Kaimo tiesa* ('La giustizia rusticana'), ne ripetono i pregi e i difetti. Biliūnas tradu-

<sup>17</sup> *Apsakymėliai*, Vilnius, Vilniaus žinios 1905. Qui le novelle di Verga sono precedute da due brani tratti dal *Cuore* di Edmondo De Amicis, e il libretto si conclude con la traduzione di altri due racconti, uno del francese Emile Gebhart e l'altro dell'ucraino Ivan Franko.

ce anche le note a piè di pagina, presenti nella traduzione russa. Inoltre, il cognome dello scrittore catanese è trasformato di Verga in «Vergo». Dopo questo primo episodio la storia delle traduzioni lituane di Verga s'interrompe per molti decenni. Negli anni dell'affermazione dell'identità nazionale i processi culturali in Lituania restavano prevalentemente circoscritti alla realtà della terra natia, alle memorie storiche e alle sfide del presente. Solo dopo il 1918, con la nascita della Repubblica Lituana, il breve periodo di indipendenza durato fino al 1940 avrebbe permesso di rivolgere lo sguardo anche al mondo oltre i propri confini, nella ricerca di un dialogo e nella consapevolezza della propria appartenenza alla famiglia dei popoli europei. In quei 22 anni vengono tradotti fra l'altro Dante, Boccaccio, qualche sonetto di Petrarca e poi Manzoni, varie opere di Pirandello, Fogazzaro, Salgari, R. Bracco, De Amicis, M. Praga, P. Gori, C. Collodi. Purtroppo, continuava ancora a mancare la traduzione delle opere di Giovanni Verga: un fatto assai strano perché la stessa letteratura lituana a partire dall'Ottocento era strettamente legata ai temi campagnoli e popolari, il che avrebbe dovuto stimolare l'interesse verso le opere di Giovanni Verga. Tuttavia, i processi politici e culturali sono stati di nuovo disturbati dall'occupazione sovietica nel 1940, cui sono seguite le massicce deportazioni in Siberia o l'eliminazione fisica di una gran parte del ceto intellettuale lituano. Negli anni dell'occupazione sovietica, come molte altre sfere della vita pubblica, così anche l'attività di traduzione si trovava sotto controllo delle autorità. Giovanni Verga paradossalmente è rimasto a lungo escluso da questi programmi, nonostante negli anni Sessanta-Settanta del XX sec. si fossero susseguite nuove traduzioni dei grandi classici Dante, Boccaccio, Manzoni e di diversi autori italiani del Novecento.

Le traduzioni di Giovanni Verga arriveranno, dunque, tardissimo, in un'epoca che stava diventando meno favorevole al verismo dal punto di vista dei gusti del grande pubblico che di lì a pochi anni avrebbe subito il fascino delle poetiche postmoderne. Risalgono tutte all'ultimo decennio del regime sovietico, al tramonto del sistema totalitario. La prima nell'ordine cronologico è la traduzione di *Mastro-don Gesualdo* che è del 1983. Il traduttore, Edvardas Viskanta (1902 - 2002), ormai scomparso da tre lustri, è

stato una delle personalità più note nel campo della traduzione e un reduce dei lager sovietici. Segretario al ministero degli esteri nel periodo interbellico della Lituania libera, successivamente docente di letteratura all'università di Kaunas, tra il 1937 e il 1938 è stato anche lettore di lingua lituana all'Istituto di lingue orientali di Napoli. Dopo l'annessione della Lituania all'Unione Sovietica è stato condannato dal regime a 25 anni di lager in Russia con la confisca dei beni. Rilasciato dopo la morte di Stalin nel 1955, è tornato in Lituania. Ha tradotto opere di Lev Tolstoj, Anatole France, Benvenuto Cellini, Luigi Pirandello, Giovanni Boccaccio, Guy de Maupassant, Jean-Jacques Rousseau.

La traduzione lituana di *Mastro-don Gesualdo* è corredata di note del traduttore e di una piccola notizia biografica scritta dallo stesso Viskanta<sup>18</sup>. Ecco come Verga è presentato al pubblico di lettori lituani: «In Lituania Giovanni Verga è poco conosciuto, ma per gli italiani è un autore altrettanto importante quanto sono per i francesi Flaubert, Zola, Maupassant oppure Dickens o Thackeray per gli inglesi».

Viskanta prosegue spiegando il significato e l'etimologia del termine verismo e presenta la biografia e le opere principali dello scrittore catanese. Menzionando i primi romanzi cosiddetti mondani, osserva che si tratta delle opere ancora lontane dal verismo, «dei romanzi dello stesso tipo che rappresentano vittime di un amore fatale». Dice poi che la prima opera verista di Verga è la novella *Nedda*, pur commettendo un'imprecisione nell'indicare la data della sua pubblicazione. Menziona come primo romanzo interamente verista *I Malavoglia* e poi fornisce una breve descrizione del contenuto di *Mastro-don Gesualdo*, paragonando il protagonista con Père Goriot di Balzac. La raccolta delle novelle di *Vita dei campi* insieme ai due romanzi veristi, secondo Viskanta, sono le migliori opere di Verga. Il breve testo è concluso con la menzione della novella *Cavalleria rusticana* e dell'opera omonima di Mascagni, ben nota al pubblico teatrale in Lituania.

Il secondo momento delle traduzioni in lituano di Verga è la pubblicazione nel 1988 di due novelle, *Primavera* e *Nedda*, entrambe tradotte da Algimantas Vaišnoras (1930-2009) e pubblica-

<sup>18</sup> DŽ. VERGA, *Mastras donas Džežualdas*, Vilnius, Vaga 1983, pp. 285-286.

te nell'antologia da lui curata *Italy novelès* ('Novelle italiane'). La raccolta si apre proprio con le due novelle di G. Verga<sup>19</sup>, cui seguono novelle e racconti di altri autori italiani dell'Otto-Novecento, una trentina in tutto, tra cui pure quelle di L. Capuana, E. De Amicis, M. Serao, S. Di Giacomo, D. Ciampoli, R. Fucini, G. Deledda, L. Pirandello. Nel clima ormai più libero – sono gli anni del movimento *Sajūdis* in Lituania e della *Perestrojka* in Russia – i traduttori cercano di presentare al pubblico lituano i più notevoli esempi della moderna novellistica italiana. Il traduttore delle due novelle di Verga, Algimantas Vaišnoras, dopo gli studi di filologia lituana all'università di Vilnius, conclusi nel 1956, aveva conseguito la laurea in lingua e letteratura italiana all'Università di San Pietroburgo nel 1970. Tornato in patria, si è dedicato soprattutto alle traduzioni dalla letteratura italiana e ha insegnato la lingua italiana come materia facoltativa all'Università pedagogica di Vilnius. A parte G. Verga, ha tradotto opere di A. Manzoni, I. Nievo, G. Tomasi di Lampedusa, C. Pavese, R. Viganò, G. Parise, C. Cassola. Per i propri meriti di traduttore nel 1996 Algimantas Vaišnoras è stato insignito dal Presidente Oscar Luigi Scalfaro del premio nazionale del Consiglio dei Ministri. L'antologia in cui si trova la traduzione di *Primavera* e di *Nedda* si conclude con un saggio dello stesso Vaišnoras, dedicato agli sviluppi della novellistica italiana, cui seguono brevissime notizie biografiche su ognuno degli scrittori tradotti. Su Verga il traduttore scrive:

G. Verga, che apparteneva al circolo milanese dei letterati veristi, ha abbandonato quell'intreccio mozzafiato e i modi romantici, coltivati nel romanzo giovanile *I Carbonari della montagna*, per passare a una narrazione semplice e veritiera, senza più il gusto fantasioso delle avventure. Il suo romanzo *I Malavoglia* è il culmine del verismo nella letteratura italiana. Nella novella *Primavera* Verga descrive le sorti di una persona semplice in una città capitalista. L'autore stesso si rende attivamente partecipe dell'azione, si rivolge al personaggio e ne giudica il comportamento. Esplorando gli ideali della società, Verga si sforza di conoscere il meglio possibile la vita del popolo e di ritrarla nei minimi dettagli. Ciò è soprattutto evidente in una delle sue migliori novelle, *Nedda*, dove l'ambiente è per la prima volta rappresentato come un in-

<sup>19</sup> *Italy novelès*, sudarè Algimantas Vaišnoras, Vilnius, Vaga 1988, pp. 5-33.

sieme di condizioni e di attività lavorative che determinano la vita della persona<sup>20</sup>.

Come si vede, il traduttore si rivolge a un ampio pubblico di lettori cercando di esprimere in modo chiaro e insieme assai semplificato la differenza del verismo dalla precedente tradizione romantica, anche se la constatazione – pur giusta – della partecipazione attiva dell'autore nell'azione della novella *Primavera* potrebbe, tutto sommato, riuscire alquanto fuorviante nella spiegazione del verismo. Resta ancora qualche frase stereotipata, riflesso dei cliché ideologici diffusi nei testi divulgativi del periodo sovietico. È tuttavia interessante il riferimento a *I Carbonari della montagna*, spia dell'interesse personale del traduttore per l'opera giovanile di Verga, che ritorna anche nella breve biografia dello scrittore catanese, presentata nelle pagine finali dell'antologia. Il testo è il seguente:

Giovanni Verga (1840-1922). Il più noto scrittore italiano del periodo a cavallo tra i secoli XIX e XX, famoso esponente del romanticismo (il romanzo storico *I Carbonari della montagna* (1862) è più impressionante e più pittoresco di *Il figlio del cardinale* di E.L. Voynich) e, successivamente, del verismo. G. Verga è celebre non solo per la propria trilogia *I vinti* e soprattutto per il romanzo *I Malavoglia* (1881), ma anche per le raccolte delle novelle *Vita dei campi* (1881) e *Novelle rusticane* (1883) e per i romanzi *Una peccatrice* (1866), *Storia di una capinera* (1871), *Eva* (1873), *Tigre reale* (1873), *Eros* (1875), *Mastro-don Gesualdo* (1889, trad. lit. 1983)<sup>21</sup>.

La presentazione è alquanto confusa, specie per quel «famoso esponente del romanticismo»; Mastro-don Gesualdo è menzionato insieme ai romanzi «mondani», non è spiegato da che cosa è costituita la «trilogia». È chiaro, comunque, che il traduttore predilige *I Malavoglia* tra le opere veriste di Verga e nutre una simpatia forse ancora maggiore per *I Carbonari della montagna* che di lì a poco avrebbe scelto di tradurre.

Chiudiamo la rassegna con una tabella che riassume i dati sulle traduzioni di Verga in Lituania.

<sup>20</sup> Ivi, p. 437.

<sup>21</sup> Ivi, p. 444.

Tab. 1. Le traduzioni di Verga in Lituania

Anno	Opera	Titolo lituano e casa editrice	Traduttore
1904	<i>Gli Orfani</i>	<i>Kaimo našlaičiai</i> , «Vilniaus žinios», 11 dicembre 1904, n. 2, pp. 2-3.	Jonas Biliūnas
1904	<i>Don Licciu papa</i>	<i>Kaimo tiesa</i> , «Vilniaus žinios», 17 dicembre 1904, n. 8, pp. 2-3.	Jonas Biliūnas
1905	I due racconti, tradotti da J. Biliūnas nel 1904 vengono ripubblicati in unico piccolissimo volume <i>Apsakymėliai</i> dalla tipografia del giornale «Vilniaus žinios».		
1983	<i>Mastro-don Gesualdo</i>	<i>Mastras donas Džezualdas</i> , Vilnius, Vaga.	Edvardas Viskanta
1988	<i>Primavera; Nedda</i>	<i>Pavasaris; Neda</i> , in <i>Italų novelės</i> , Vilnius, Vaga.	Algimantas Vaišnoras
1989	<i>I Carbonari della montagna</i>	<i>Kalnų karbonarai</i> , Vilnius, Vyturys.	Algimantas Vaišnoras

Quella de *I Carbonari della montagna* è, dunque, per ora l'ultima traduzione in lituano di Verga. È stata pubblicata nel 1989 – l'anno che segna l'apice dei moti di indipendenza in Lituania. È chiaro che un'opera che aveva per tema le lotte del Risorgimento italiano era molto consona al clima e ai cambiamenti che, a partire dal 1987, stavano maturando in Lituania.

La simpatia che Algimantas Vaišnoras ha dimostrato per il romanzo giovanile di Verga si trovava in sintonia con i gusti dei lettori di quel periodo, più ricettivi alla "poesia" che alla "prosa" della vita e animati dalla fede nei processi storici. Oggi però, dopo la caduta dei regimi e l'avvento del mondo libero, anche nell'Europa centro-orientale si delinea il predominio della ragione strumentale, per cui l'idea del progresso si riduce gradualmente alla mera questione dell'efficienza tecnica e si svuota di qualsiasi finalità storica. Considerato sotto questo aspetto, il verismo verghiano, pur essendo partito da un contesto socialmente più arretrato rispetto a quello di E. Zola, oggi può apparire – paradossalmente, ma indubbiamente – più attuale del naturalismo francese che restava ancora legato all'idea illuministica del progresso e, dunque, a una visione finalistica. Non tanto la critica delle strutture sociali rappresentate da Verga e limitate a una determinata epoca, quanto la sua ragione profonda, il suo pessimismo

smo sui destini della storia può esercitare ancora una presa sul presente e portare a nuove attualizzazioni della sua opera. Il verismo di Verga si offre come stimolo alla riflessione sulle sorti della volontà individuale sempre più assorbita dai ritmi ciechi e senza finalità del mondo della tecnica. La ricezione potrebbe avvenire non tanto alla luce della critica marxista, ormai scarsamente popolare in Lituania, quanto piuttosto secondo la linea del pensiero che parte da pensatori come Schopenhauer, Nietzsche o Max Weber. È chiaro comunque, che i destinatari delle opere verghiane oggi non possono essere molto numerosi, e nelle condizioni di un mercato librario di misure ridotte, com'è quello della Lituania, ciò costituisce un ostacolo alla diffusione delle traduzioni. La soluzione da praticare è quella delle riviste letterarie, molto più interessate e flessibili. Ed è la via che intendiamo seguire per far conoscere in Lituania quelle opere del grande scrittore catanese che non sono state ancora tradotte.

RICCARDO CASTELLANA  
(Università di Siena)

## LO SPAZIO SOCIALE DE «I MALAVOGLIA»

Come è fatto lo spazio sociale de *I Malavoglia*? Quali leggi, cioè, regolano i rapporti sociali tra i vari personaggi del romanzo? E che cosa sono, esattamente, quei «bisogni materiali» di cui parla Verga nella Prefazione ai *Vinti*? Il saggio tenta di rispondere a queste e ad altre domande utilizzando le categorie sociologiche elaborate da Pierre Bourdieu soprattutto nelle sue ricerche sui Cabili dell'Algeria. Da questo confronto inedito emerge una lettura innovativa del capolavoro verghiano, che lo situa nel suo contesto storico ma allo stesso tempo ne mostra alcuni elementi di attualità per il presente.

*How is the social space of the Malavoglia made? What laws regulate social relations between the various characters in the novel? And what exactly are those «material needs» of which Verga speaks in the Vinti's Preface? The essay tries to answer these and other questions using the sociological categories developed by Pierre Bourdieu especially in his research on the Cabili of Algeria. From this unprecedented comparison emerges an innovative reading of Verga's masterpiece, which situates it in its historical context, showing meanwhile some elements of current relevance for the present time.*

### 1. Verga e i Cabili: rileggere «I Malavoglia» con gli occhiali di Pierre Bourdieu

Prima di diventare il grande sociologo della modernità che tutti conosciamo, verso la fine degli anni Cinquanta Pierre Bourdieu prese parte a una ricerca etnoantropologica nella remota regione algerina della Cabilia. I risultati di quelle indagini, rielaborati in uno dei suoi libri migliori, *Le sens pratique*<sup>1</sup>, colpiscono il lettore di Verga per le molte analogie tra le forme sociali dei Cabili e quelle della Sicilia rurale dell'Ottocento: due mondi lontani geograficamente e cronologicamente, ma accomunati dal fatto di

<sup>1</sup> P. BOURDIEU, *Le sens pratique*, Paris, Editions de Minuit 1980; trad. it. *Il senso pratico*, Roma, Armando 2005.

possedere una struttura economico-sociale in larga parte premoderna, minacciata, in entrambi i casi, da una modernità imposta dall'esterno: la Francia in un caso, il nuovo Stato unitario italiano nell'altro. E colpisce anche, oltre alle analogie di contenuto, un'affinità di metodo: la «ricostruzione intellettuale» verghiana, effettuata «da lontano», da una Milano molto più vicina al cuore pulsante della moderna Europa che non alla remota comunità di pescatori di Trezza, ha evidenti aspetti in comune con quell'ermeneutica dell'alterità sociale in cui consiste la riflessione antropologica e di cui la riflessione di Bourdieu è un ottimo esempio<sup>2</sup>.

Gli "altri" di cui tratterò nella mia ipotesi di lettura saranno dunque i soggetti principali di quella «ricostruzione intellettuale» che il romanzo verista vuole essere, e più esattamente l'oggetto di questo scritto è quello che, con un termine di Bourdieu, chiameremo lo «spazio sociale» dei *Malavoglia*. Possiamo tracciare un modello descrittivo di questo spazio partendo dalle categorie di «capitale economico» (CE) e di «capitale simbolico» (CS), secondo un procedimento che in un'altra occasione ho applicato al *Mastro-don Gesualdo* per definire, in alternativa dialettica rispetto alla sociologia marxista tradizionale, i rapporti tra struttura e sovrastruttura messi in forma (e non banalmente "rispecchiati") dal romanzo<sup>3</sup>. In base a quella ipotesi, lo spazio sociale del *Mastro* risulterebbe sostanzialmente quadripartito, con le "classi popolari" (Nanni, Diodata) prive di entrambe le forme di capitale, una "borghesia" nascente (Gesualdo, ma anche il farmacista e il medico) ricca di CE, ma priva di CS, cioè di prestigio e di riconoscimento sociale, una "nobiltà decaduta", priva di CE ma non di CS (Diego e Ferdinando Trao) e infine la "nobiltà ancora in auge", dove si ha la concentrazione massima di CE e di CS. Non ho modo di riepilogare qui le conseguenze che i rapporti tra le due forme di capitale hanno sul sistema attanziale del

<sup>2</sup> Lo osservava per primo, con un linguaggio e una prospettiva diversi, A.M. CIRESE, *Il mondo popolare nei «Malavoglia»*, in «Letteratura», 17-18 (1955), pp. 3-23. Di «ricostruzione intellettuale» a proposito del romanzo che stava scrivendo, Verga parlava a Capuana in una lettera famosa del marzo 1879.

<sup>3</sup> R. CASTELLANA, *Descrizione d'ambiente e spazio sociale nel «Mastro-don Gesualdo»*, in *Verga e noi. La poetica, il canone, le nuove interpretazioni*, in «Annali della Fondazione Verga», n. 9, (2016), pp. 169-188.

*Mastro*, né di sottolineare come, in questa chiave, la definizione corrente di “romanzo della roba” appaia quanto meno riduttiva, mentre vorrei soffermarmi sulla nozione di capitale simbolico, che nel *Mastro* coincide sostanzialmente con l’insieme dei valori impalpabili e dei comportamenti sociali e degli *habitus* che rientrano nella sfera dell’onore e della rispettabilità nobiliare: le parole che lo definiscono nel lessico verghiano sono «decoro», «superbia», «degnazione», «lustrò», «stirpe», «sangue» e anche quella «vanità nobiliare» che, dalla *Prefazione* ai *Malavoglia*, passerà al De Roberto dei *Vicerè* (I, 3) in sostanziale continuità di poetica con il maestro del Verismo.

È evidente, tuttavia, che, rispetto al *Mastro*, lo spazio sociale dei *Malavoglia* apparirà a qualsiasi lettore molto più angusto e ristretto, essendo quella di Acitrezza una comunità nella quale le differenziazioni economico-sociali sono meno accentuate. E tuttavia, come vedremo, un’analisi ispirata alle categorie di Bourdieu può ugualmente risultare molto utile, a patto di definire correttamente il contenuto di quel contenitore vuoto che è il concetto di capitale simbolico, e identificandolo con i valori e i comportamenti sociali della classe cui appartengono i protagonisti e molti personaggi minori del romanzo: quella dei piccoli proprietari, dei «padroni» di una casa e di una barca da pesca, anch’essi, a ben vedere, come i nobili del *Mastro*, prodotti sociali di una società dell’onore che deve subire l’urto (proveniente dall’esterno) delle istanze puramente economiche di una borghesia liberale moderna votata al nudo profitto.

L’ipotesi dalla quale partirò è che questo capitale simbolico (fatto di onestà, laboriosità, senso dell’onore, rispettabilità, e basato sull’importanza di essere considerati «galantuomini» e «lasciare buon nome») non sia affatto un possesso esclusivo dei Malavoglia e che le differenze tra padron ’Ntoni e altri personaggi, come zio Crocifisso, si giochino semmai su un altro campo. Questa ipotesi ci permetterà di capire meglio le strutture oppostive profonde intorno alle quali si articola il sistema dei personaggi e di capire, persino al di là delle dichiarazioni programmatiche di Verga, quale ruolo giochi il capitale simbolico nei rapporti tra i personaggi in un romanzo che vorrebbe invece raccontare la pura e semplice «lotta pei bisogni materiali».

## 2. Il «denaro del diavolo»: valori economici e simbolici della casa del nespolo

Il caso più evidente di conflitto tra logica economica e logica simbolica è l'espropriazione della casa del nespolo, un *Leitmotiv* che attraversa il romanzo a partire dal quarto capitolo, quando, durante il *consolo* per la morte di Bastianazzo, il coro dei presenti scommette che zio Crocifisso non avrebbe tardato a metterci le unghie addosso, sulla casa, a titolo di risarcimento per il carico di lupini affondato con la Provvidenza.

Per realizzare il suo progetto, indubbiamente ispirato a una logica di profitto, Campana di legno deve tuttavia superare una serie di ostacoli, che non sono affatto di natura materiale o legale, ma costituiscono piuttosto dei vincoli di natura simbolica e agiscono come consuetudini non scritte sottostanti a una logica dell'onore alla quale neppure un usuraio come lui può sottrarsi. Questi vincoli lo obbligano innanzi tutto a concedere ai Malavoglia una serie di dilazioni<sup>4</sup> per impedire che vadano in rovina: un'eventualità, quest'ultima, che se realizzata scatenerebbe (e scatenerà, di fatto) la riprovazione collettiva nei suoi confronti. In altri termini, lo zio Crocifisso non può mettere in gioco la propria reputazione, il proprio onore; o almeno non può farlo a carte scoperte. C'è infatti in questo personaggio (ma direi: nella figura sociale di cui è "tipo": quella dell'usuraio, appunto) uno scollamento evidente tra il piano dei comportamenti pubblici e quello dell'interesse individuale: di fronte agli altri Campana di legno si deve comportare in modo coerente con la logica simbolica e premoderna dell'onore, ed evitare che nel paese si dica che i soldi che intende ricavare dal pignoramento della casa del nespolo sono «danari del diavolo»<sup>5</sup>; in privato cerca invece ogni sotterfugio

<sup>4</sup> «Finalmente, per intromissione del vicario, Campana di legno si contentò di aspettare fino a Natale ad esser pagato, prendendosi per frutti quelle settantacinque lire che Maruzza aveva raccolto soldo a soldo in fondo alla calza nascosta sotto il materasso» (G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Novara, Interlinea 2014, p. 89: d'ora in poi tutte le citazioni dal romanzo s'intendono riferite a questa edizione e sono indicate dal solo numero di pagina).

<sup>5</sup> «padron 'Ntoni mandava don Giammaria o il segretario, a domandar pietà, e non lo [Campana di legno] lasciavano più venire in piazza, per gli affari suoi,

per piegare le ragioni dell'etica pubblica a quelle dell'economia e del profitto personale. Ma il comportamento pubblico è essenziale, e non a caso, per tentare di uscire dalla situazione di stallo che gli impedisce di entrare in possesso della casa senza incorrere nella sanzione simbolica della comunità, Campana di legno, nel sesto capitolo, propone al sensale Piedipapera che sia lui ad accollarsi fittiziamente il debito dei Malavoglia: nessuno potrà biasimarlo se pretenderà di riscuoterlo, perché Piedipapera, a differenza di Campana di legno, non è ricco e non è un usuraio, e quei soldi sarebbero la giusta remunerazione del suo lavoro:

Voi dovrete fingere di comprare il mio credito, gli disse, così potremo mandare l'usciera dai Malavoglia, e non vi diranno che fate l'usuraio, se volete riavere il vostro denaro, né che è danaro del diavolo. (p. 92)

È ben vero, inoltre, che nei paesani domina il più delle volte un atteggiamento malevolo ed egoistico, come si vede molto chiaramente sin dalla scena del *consolo* e come non aveva mancato di sottolineare per primo Luigi Russo. Però di fronte alla prospettiva concreta della perdita della casa del nespolo la comunità adotta sin da subito un atteggiamento solidale. Quando nasce un conflitto tra la logica simbolica, che interdice certe pratiche, e la logica economica, che le stimola, la comunità è compatta nel difendere la prima, come se la rovina economica dei Malavoglia significasse una perdita per l'identità collettiva.

Il ruolo centrale della logica simbolica nella questione della casa del nespolo è dimostrato però, anzitutto, dalla reazione di padron 'Ntoni all'istanza di pignoramento che gli viene notificata dall'usciera alla vigilia di Natale, ancora nel capitolo sesto, ed è una reazione del tutto incomprensibile per un lettore estraneo a quel mondo. Il vecchio, infatti, non si oppone all'esproprio, nonostante la legge glielo consenta e l'avvocato Scipioni gli abbia confermato che la casa è bene dotale di Maruzza e non può quindi essere alienata per ripianare un debito contratto dal suocero. La sua osservanza, convinta e autentica, al codice d'onore, lo spinge addirittura, come aveva del resto preannunciato nel quarto capitolo, a sacrificare ogni bene materiale per il proprio buon nome («bisogna pagare il debito allo zio Crocifisso, e non si deve

dire di noi che “il galantuomo come impoverisce diventa birbante”», p. 66).

Ora, nel caso di padron 'Ntoni la dialettica CS/CE si pone in modo perfettamente simmetrico rispetto a Campana di legno: per quest'ultimo l'istinto economico deve conciliarsi con il rispetto delle forme sociali, mentre nel caso del vecchio Malavoglia c'è una ragione materiale (sebbene non economica in senso stretto) che ne spiega il comportamento apparentemente suicida. Ma quale convenienza ci può mai essere nel mantenersi «galantuomini» anche a costo di rovinarsi? La contraddizione si spiega ipotizzando che il vecchio 'Ntoni persegua, anche con questo comportamento apparentemente autodistruttivo, quella che Bourdieu definirebbe una «massimizzazione del profitto simbolico»: le sue azioni sono sì irrazionali e perdenti se considerate dal punto di vista dell'economicismo puro, ma diventano perfettamente comprensibili e funzionali se viste alla luce di una condotta basata sull'onore, che è tutt'altro che idealisticamente o eticamente disinteressata.

Le condotte d'onore - precisa infatti Bourdieu - hanno per principio un interesse per il quale l'economicismo non ha un nome, e che bisogna ben chiamare simbolico, benché sia di natura tale da determinare delle azioni direttamente materiali.

In una società tradizionale si ha cioè tutto l'interesse a mantenere il proprio «capitale d'onore», il proprio «credito di rispettabilità», anche se ciò comporta scelte economicamente rovinose, come ad esempio il voler riscattare una proprietà antica, associata al nome della propria famiglia, a un prezzo molto superiore rispetto a quello di mercato: i vantaggi di questo comportamento si colgono, insomma, solo nella contabilità complessiva dei valori in gioco<sup>6</sup>. E un altro esempio di Bourdieu ci aiuta a capire ancora meglio quali possano essere questi valori. È quello del contadino cabilo che acquista una seconda coppia di buoi dopo la mietitura, pur sapendo che molto probabilmente sarà obbligato a

senza metterglisi alle calcagna, sicché tutti nel paese dicevano che quelli erano denari del diavolo» (*ibidem*).

<sup>6</sup> BOURDIEU, *Il senso pratico*, cit., p. 187.

rivenderla prima dell'aratura autunnale (quando cioè la loro forza-lavoro diventerebbe davvero necessaria) per carenza di foraggio. Un simile comportamento è, osserva Bourdieu, «economicamente aberrante», solo se si dimentica che è proprio alla fine dell'estate che si contrattano i matrimoni e che, dunque, il possesso di una coppia di buoi eccedente, può accrescere, anche in modo «fittizio o truccato», il capitale simbolico della futura sposa<sup>7</sup>. Ecco il punto: anche per il vecchio 'Ntoni, tenere alto l'onore della famiglia significa acquistare credito al momento in cui si tratterà di maritare Mena e poi anche Lia, che è per lui un obiettivo fondamentale. «Il capitale simbolico vale anche sul mercato»<sup>8</sup> e l'onestà e il buon nome dei Malavoglia sono pertanto moneta sonante da spendere nel mercato delle contrattazioni matrimoniali: Mena è un buon partito non solo in ragione della propria dote, ma perché è “seria, onesta e lavoratrice” come tutti i Malavoglia.

Esamineremo tra breve le politiche matrimoniali nei *Malavoglia*, altra importante dorsale dell'azione romanzesca, ma torniamo ora alla vicenda della casa del nespolo, per capire fino a che punto la sanzione collettiva possa avere efficacia contro chi viola i principi dell'onore. Dopo averne ottenuto il pignoramento grazie alla complicità col sensale nel nono capitolo, ed avere così scoperto il suo gioco, zio Crocifisso scopre presto di aver fatto un pessimo affare, non potendola farla fruttare come capitale economico perché, come si legge nell'ultimo capitolo, «nessuno la voleva, come se fosse scomunicata»<sup>9</sup>. La casa del nespolo è dunque uscita improvvisamente dal novero dei beni negoziabili perché su di essa pende ora un'ipoteca ben più onerosa (in termini sociali) di quella meramente economica: in quanto incarnazione reale del capitale economico, la casa, infatti, non ha un valore esclusivamente monetario, ma anche simbolico per tutti gli abitanti di Trezza. In breve, la casa del nespolo non è un semplice bene di scambio, non è “merce” in senso proprio, ma incarna materialmente il destino di una famiglia e riflette la stabilità dell'intero sistema sociale del villaggio. Con Bourdieu, si potrebbe an-

<sup>7</sup> Ivi, p. 186.

<sup>8</sup> Ivi, p. 185.

<sup>9</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 319. La similitudine religiosa riprende a distanza la metafora dei «danari del diavolo» del capitolo sesto.

che dire che la comunità rurale riconosce questo valore simbolico prima che nudamente economico della casa, rifiutandosi di accettarla come oggetto di scambio in quanto priva della legittimità simbolica che, sola, potrebbe re-immetterla nel circolo economico. Non a caso, la casa resterà vuota fino a che Alessi – unico possibile compratore in un'economia a circolo chiuso come quella di Trezza – non l'avrà riscattata.

Tre sono le conclusioni parziali che possiamo trarre, a questo punto, dall'analisi del motivo della casa del nespolo:

- a) al di là delle differenze rapportabili alla dimensione etica o psicologica di ciascuno, esiste soprattutto una continuità sul piano simbolico e culturale tra i Malavoglia e i loro compaesani: i secondi non saranno certamente "buoni" come i Toscano, però la loro logica pratica è sostanzialmente la stessa di padron 'Ntoni e ha come obiettivo la salvaguardia di una identità collettiva;
- b) gli stessi appetiti economici di zio Crocifisso hanno dei limiti ben precisi e devono mostrarsi compatibili, almeno esteriormente, con l'*habitus* della comunità, alla quale anche lui (a differenza, come vedremo, dei "forestieri" don Silvestro o don Michele) appartiene, e ai cui principi deve allinearsi anche il suo modo di fare affari, pena la sanzione collettiva;
- c) esistono precise regole di convertibilità, come direbbe Bourdieu, tra CE e CS: la casa (bene materiale) può per esempio trasformarsi in denaro (CE) *se e solo se* vengono rispettati i veti imposti dal CS, altrimenti il suo valore è pari a zero.

È questa, in sintesi, la "logica pratica" che sovrintende a quello che Luigi Russo chiamava – in una visione idealistica che offuscava la componente materiale del problema impedendone la comprensione – il «pathos dell'economicità», la «religione» (o la «poesia») della «roba» che regna ne *I Malavoglia*<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> L. Russo, *Giovanni Verga* [1919], Roma-Bari, Laterza 1995, p. 131.

### 3. «Ciascuno coi pari suoi»: le politiche matrimoniali

Il concetto di matrimonio d'amore non esiste ne *I Malavoglia*, così come non esiste, nel romanzo, la componente del desiderio. Quando esso affiora, deve subito essere represso, o condannato ad esprimersi attraverso la reticenza e il silenzio, come avviene nell'idillio negato di Mena e Alfio nel secondo capitolo. L'unione coniugale è innanzi tutto un «negozio», un accordo dal quale entrambi i contraenti devono trarre un beneficio pratico. E proprio Alfio, verso la fine del romanzo, esorta Alessi a sposare la Nunziata purché lei abbia almeno un po' di dote (p. 319), ribadendo la validità di una norma sociale che lui, carrettiere povero, ha conosciuto sulla propria pelle, rinunciando a Mena perché figlia di padroni. Come ricorda Bourdieu, la regola che vige in tutte le società tradizionali è infatti quella dell'omogamia, che ha due facce: l'uomo non deve sposare una donna troppo più inferiore di lui perché la *mésaillance* lo disonorerebbe, ma non deve neanche unirsi a una moglie di rango più elevato del proprio, perché «la sua posizione nella struttura delle relazioni di potere domestico ne sarebbe minacciata»<sup>11</sup>. L'espressione proverbiale con cui padron 'Ntoni ribadisce la regola omogamica nel romanzo è «'Ntroi 'ntroi, ciascuno coi pari suoi» (p. 29).

Di politiche matrimoniali si comincia a parlare già dal secondo capitolo, quando Padron 'Ntoni e padron Fortunato Cipolla discutono la possibile unione (al limite dell'incesto) tra Campana di legno e sua nipote la Vespa. E poche righe dopo, si discutono altri progetti matrimoniali: don Silvestro, il segretario comunale e maestro di scuola, vorrebbe prendersi in moglie Barbara la figlia del calafato, ma la madre di lei non è d'accordo: «Ella lo sapeva benissimo quello che volevano certi mangiacarte che non avevano calze sotto gli stivali inverniciati e cercavano di ficcarsi in casa della gente per papparsi la dote e la figliuola» (p. 60). La motivazione è, certo, economica, ma in un senso che al lettore borghese di Verga (e a noi oggi) doveva apparire e appare davvero paradossale: don Silvestro non è un buon partito non perché non abbia una posizione economica sicura, ma perché non pos-

<sup>11</sup> BOURDIEU, *Il senso pratico*, cit., p. 236.

siede la «roba», il capitale economico incarnato, cioè l'unica forma di ricchezza riconosciuta dalla comunità rurale – una ricchezza cui, peraltro, la stessa Zuppidda riserverà un interesse oscillante nel corso della vicenda, quasi ne fosse attratta ma dovesse nascondere, denegandolo, quell'interesse di fronte agli altri e a sé stessa, come vedremo meglio più avanti.

Ma l'intreccio delle politiche matrimoniali ha il suo nodo centrale nei matrimoni di Mena con Brasi e di 'Ntoni il giovane con Barbara. Quanto al primo, è giusto dire, con Romano Luperini, che «gli interessi sono diversi, ma dominati e unificati da quelli materiali» e che «persino Padron 'Ntoni, in genere sensibile agli stati d'animo dei famigliari, non si preoccupa dei sentimenti di Mena nel preparare il suo matrimonio con Brasi Cipolla». Ma non direi che ciò accade perché a dominare è sempre e soltanto la «motivazione economica»<sup>12</sup>. Per il vecchio, maritare Mena con Brasi significa garantirle una vita agiata e metterla al riparo dalle tempeste della vita e dai rischi del mutamento, mentre lasciare che la ragazza ceda al desiderio “romantico” per Alfio vorrebbe dire condannarla alla povertà e dunque all'infelicità. Combinare un buon matrimonio, insomma, è il modo in cui il capofamiglia esprime il suo affetto per la nipote nella lingua impersonale della tradizione: una lingua crudele (dal nostro punto di vista e da quello del lettore-modello di Verga), ma in grado di garantire le condizioni materiali più favorevoli alla continuità familiare e alla discendenza.

E a questo proposito è ora di sfatare un luogo comune che ha preso piede negli ultimi anni tra i lettori dei *Malavoglia*: Padron 'Ntoni non contrae l'affare dei lupini con zio Crocifisso perché voglia arricchirsi e migliorare la propria condizione sociale, come si legge in qualche manuale scolastico, ma perché il suo obiettivo è, appunto, quello di garantire a Mena la dote per farla sposare con Brasi Cipolla:

Padron Cipolla continuava a dir di sì col capo, tanto più che fra lui e padron 'Ntoni c'era stata qualche parola di maritar la Mena con suo figlio Brasi, e se il negozio dei lupini andava bene, la Me-

<sup>12</sup> Così R. LUPERINI, *Guida alla lettura*, in G. VERGA, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori Scuola 2002, p. 48.

na avrebbe avuto la sua dote in contante, e l'affare si sarebbe chiuso presto (p. 30).

Padron 'Ntoni, insomma, non tradisce mai l'etica tradizionale e non rinnega l'«ideale dell'ostrica», neppure per leggerezza o per ingenuità. L'ipotesi del matrimonio con Brasi comincia davvero a sfumare subito dopo il primo naufragio della Provvidenza (quando le donne, durante il consolo, nel cap. IV, esortano la conclusione del matrimonio, Padron Cipolla, «freddo freddo», volta le spalle e se ne va via senza dir nulla), ma lo stesso tono con cui le comari affrontano l'argomento indica che l'affondamento della barca non è ancora percepito come un ostacolo insormontabile alle nozze, e nel cap. VIII il motivo è ripreso con queste parole: «Padron Fortunato non voleva far torto alla sua parola, se la ragazza aveva la dote» (p. 127). Padron Cipolla ha infatti dato la sua parola d'onore, e non può tirarsi indietro fino a quando continueranno ad esservi le necessarie garanzie economiche. Di nuovo, dunque, logica economica e logica dell'onore sono strettamente legate e interdipendenti, e nessuna delle due è più vincolante dell'altra: onorabilità della famiglia e disponibilità materiale sono le due condizioni imprescindibili per il matrimonio. Gli accordi tra padron Cipolla e padron 'Ntoni si romperanno in modo irreparabile solo nel capitolo IX, quando l'esproprio della casa del nespolo sancirà in modo definitivo il declassamento sociale dei Toscano.

Comare Venera Zuppidda, al contrario, dopo questo evento non si oppone affatto al matrimonio tra la figlia e 'Ntoni, ma intima piuttosto al giovane di lasciare la famiglia e di mettersi in proprio, se vuole sposare Barbara: si può insomma chiudere un occhio se 'Ntoni è diventato povero, perché è giovane, in salute e sa il mestiere, e a patto che, una volta contratto il matrimonio, non utilizzi la dote di Barbara per aiutare la famiglia di origine. 'Ntoni però, proprio riguardo a questo punto, avrà un improvviso moto d'orgoglio e, nonostante il forte desiderio per Barbara, lascerà che il fidanzamento si rompa, dando inizio così a una deriva personale i cui esiti lo porteranno a una crisi d'identità che culminerà, come sappiamo, nell'arresto e nell'allontanamento finale dal paese.

In conclusione, non direi che il comportamento di padron 'Ntoni nei confronti di Mena sia il risultato di un processo di "alienazione" che ha contagiato la comunità di Trezza. È certo vero che quando i Cipolla arrivano alla casa del nespolo il vecchio si frega le mani, ma non mi sembra corretto dedurne quanto scrive Luperini:

Nella totalità alienata di Trezza l'amore dei due giovani [Alfio e Mena] non trova possibilità di realizzazione; può essere cantato solo come rinuncia. Se il matrimonio è soltanto un affare da condursi con spregiudicatezza e abilità e con assoluta indifferenza nei confronti dei valori etici e sentimentali (questo è il senso del comportamento di don Silvestro, di Vanni Pizzuto e di don Michele, tutti aspiranti alla mano della Barbara e dunque per questo cinicamente pronti a rovinare i Malavoglia per sbarazzarsi di 'Ntoni, loro rivale; ma si osservi che neppure padron 'Ntoni si sottrae alle regole economico-sociali quando vuole sposare Mena con Brasi), Alfio e Mena restano estranei a tale logica, portando in sé una diversa gerarchia di valori<sup>13</sup>.

Alfio e Mena sognano una diversa gerarchia di valori, certo, ma Padron 'Ntoni non è affatto vittima dell'"alienazione" moderna che li nega, e non si piega per nulla alla logica della mercificazione che dell'alienazione è la causa prima: l'abilità nel contrattare un matrimonio fa parte, infatti, delle buone pratiche della cultura tradizionale non meno che della nuova mentalità, e anzi ne è un elemento fondante. Non c'è affatto, nel comportamento del vecchio, "alienazione" come perdita di sé e come depauperamento dell'identità individuale e sociale: c'è invece, in questa concezione assai pratica del matrimonio, l'impronta di un modo premoderno di concepire la soggettività e il ruolo dell'individuo all'interno della comunità. La vera, grande contrapposizione nel sistema dei personaggi riguarda, come vedremo meglio nelle prossime pagine, da un lato la comunità di Trezza nel suo insieme, sostanzialmente compatta nel sottostare a una mentalità ai nostri occhi crudele ma tradizionale e arcaica, e dall'altro la logica cinica e indifferente ai valori comunitari perseguita da don Silvestro e da don Michele, i veri elementi estranei al corpo sociale

<sup>13</sup> LUPERINI, *Guida alla lettura*, cit., p. 147.

e gli unici personaggi interamente assuefatti alla logica moderna dell'alienazione.

#### 4. *Sbirri, mangiapane e forestieri*

Don Silvestro e don Michele, i «forestieri» inviati “dall'esterno” in paese per amministrarlo o per far rispettare la legge dello Stato italiano, sono anche coloro che, non a caso, alla fine del romanzo, ne verranno espulsi insieme al giovane 'Ntoni. Il segretario comunale e il brigadiere delle guardie doganali, inoltre, non sono solo dei «forestieri», ma appartengono a un cetto sociale diverso dai quello dei «mastri» e dei «padroni», e dunque sono un corpo doppiamente estraneo all'unica, omogenea realtà sociale di Acitrezza. Proprio in quanto membri della stessa classe o dello stesso cetto (quello dei dipendenti statali), le figure di don Silvestro e don Michele sono spesso, agli occhi dei paesani, perfettamente sovrapponibili e intercambiabili; e quelle che, nel romanzo, potrebbero sembrare contraddizioni irrisolte o persino sviste dell'autore, sono in realtà gli effetti di una mimesi scrupolosissima e sottile, capace di registrare, oltre che i preconcetti ideologici di una comunità estremamente chiusa, anche variazioni d'umore, aspirazioni economiche represses e, soprattutto, la forza persuasiva della morale tradizionale.

Si prenda ad esempio il motivo dei progetti matrimoniali che la Zuppidda fa per la figlia. La moglie del calafato detesta don Silvestro, don Michele e tutti i «mangiapani a ufo» (p. 130) stipendiati dallo Stato e per questo non intende dare in moglie Barbara a uno di loro. Eppure più volte, lo abbiamo anticipato, come se Venera spesso sembra sul punto di cambiare idea, come se fosse segretamente attratta da quella prospettiva. Nel decimo capitolo, ad esempio, quando dal secondo naufragio della Provvidenza escono vivi per un miracolo 'Ntoni, Alessi e Padron 'Ntoni, che è rimasto ferito, la Zuppidda cambia repentinamente opinione proprio su don Michele, giunto in soccorso dei Malavoglia, e mentre prima ne diceva peste e corna, ora lo descrive alla Mangiacarrubbe (ma con tutte le cautele di un giudizio impersonale, per non tradire il proprio pensiero) come un buon partito:

Una che mariti la figlia con gente di mare, diceva la Zuppidda, un giorno o l'altro se la vede tornare a casa vedova, e cogli orfani per giunta, ché se non fosse stato per don Michele, dei Malavoglia quella notte non restava nemmeno la semenza. Il meglio era fare come quelli che non fanno nulla, e si guadagnano la loro giornata egualmente, come don Michele, a mo' d'esempio, il quale era grasso e grosso meglio di un canonico, e andava sempre vestito di panno, e si mangiava mezzo paese, e tutti lo lasciavano (p. 185).

Perché un mutamento d'idee così repentino? Intanto perché comare Venera ha il problema di trovare un marito alla figlia Barbara, ora che 'Ntoni si è tirato indietro, e poi perché il naufragio le ha fatto probabilmente pensare ai rischi di sposare un marinaio (cioè quasi tutti i giovani del paese). E sembra quasi che la figlia condivida le considerazioni della madre se pochi giorni dopo don Silvestro confida a Vanni Pizzuto che «la Barbara ha messo gli occhi addosso a don Michele». Sennonché, la replica secca di Pizzuto («Se ce li ha messi ce li leverà, ché sua madre non può vedere né sbirri, né mangiapane né forestieri», p. 192) prepara il lettore all'ultimo voltafaccia di comare Venera, la quale, sempre nel decimo capitolo, torna infatti a diffidare del brigadiere («sua figlia non l'avrebbe data a uno che si mangiava il pane del re e faceva lo sbirro, ed era nel peccato mortale colla Santuzza per giunta», p. 197). Quando si tratta di dover prendere una decisione, dunque, è la mentalità tradizionale a vincere sul vantaggio prettamente economico anche nel caso della Zuppidda.

Gli stessi preconcetti che comare Venera nutre per don Michele riguardano anche don Silvestro; con l'aggravante che la Zuppidda, e non soltanto lei, ritiene sua la responsabilità del dazio sulla pece (che colpisce soprattutto il marito, mastro Turi il calafato) e pensa che questo sia una «briconata», una ripicca infantile del segretario comunale («il quale voleva rovinare il paese, perché non l'avevano voluto per marito: non lo volevano nemmeno per compagno alla processione, quel cristiano, né lei né sua figlia!», p. 110). Il segretario comunale incarna la figura del *parvenu*, dell'uomo cinico senza scrupoli, in amore come in affari: estorce denaro all'amante donna Rosolina, la sorella del prete, scredita padron 'Ntoni di fronte ai notabili del paese e poi, nella seconda metà del romanzo, scarica tutto il suo rancore sul giova-

ne 'Ntoni, contendendogli Barbara<sup>14</sup>. Nessuno, nel villaggio, ne giudica positivamente la sfrenata ambizione, tranne il sensale Piedipapera, che vede in lui qualcuno che si è saputo emancipare socialmente ed economicamente, lasciando forse trasparire, in questa sua ammirazione, una qualche forma di desiderio represso ad opera della mentalità tradizionale («Piedipapera allora ribatté che se don Silvestro si fosse contentato di stare coi suoi pari a quest'ora ci avrebbe la zappa in mano invece della penna», p. 29).

Vede molto bene Luperini quando osserva che don Silvestro è il vero, genuino rappresentante della logica economica che stava dominando a Trezza come nel resto d'Italia, l'«uomo nuovo» ormai emancipato dall'ideologia romantico-risorgimentale<sup>15</sup>. Ma proprio perché è il campione della nuova Italia, cioè di un modello sociale ed economico inconciliabile con quello tradizionale e premoderno, egli fallisce nei ripetuti tentativi di inserirsi nella comunità in cui lavora, nonostante la sua ricchezza e il suo potere. Persino i paesani più sensibili alle lusinghe dei beni materiali, come la Zuppidda, nutrono una forma apparentemente irrazionale di ostilità e resistenza nei confronti della logica economica e moderna da lui incarnata. E il successo economico di don Silvestro ha un risvolto di tipo esattamente opposto sul piano sociale: le politiche matrimoniali lo vedono fallire miseramente, trasformando alla fine anche lui in un “vinto”. La mancata integrazione nella comunità culmina con la sua partenza dal paese, dopo che Barbara Zuppidda è andata in sposa al vecchio padron Cipolla (a un vecchio: esattamente come la Vespa va in sposa allo zio Crocifisso; ma a un vecchio del paese, a uno di loro). Nel finale del romanzo si torna cioè a ribadire la forza delle logiche premoderne, nelle quali la “roba” è strettamente intrecciata al capitale simbolico e la massimizzazione dei profitti va intesa in senso ampio, non solo puramente economico. In questo orizzonte che nel fina-

<sup>14</sup> Sul personaggio minore, ma paradigmatico, di don Silvestro si veda l'intelligente analisi di S. BONCHI, *Don Silvestro nei «Malavoglia»*, in «Allegoria», n. 62 (luglio-dicembre 2010), pp. 57-79.

<sup>15</sup> R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. 196. Non si dimentichi, inoltre, che don Silvestro è anche maestro, e dunque rappresenta uno dei pochi (anzi il solo) intellettuale del paese: la critica di Verga riguarda dunque anche i nuovi intellettuali dell'Italia unita.

le torna d'improvviso a chiudersi su sé stesso, don Michele e don Silvestro (e il giovane 'Ntoni, per motivi più complessi, sui quali fa il punto, molto bene, Andrea Manganaro)<sup>16</sup>, non possono rimanere.

### 5. Conclusione: un doppio sistema oppositivo?

Romano Luperini, in *Verga moderno*, ha individuato l'asse binario principale intorno al quale si articola il sistema dei personaggi nella «contrapposizione sociale ed etica» tra padron 'Ntoni e zio Crocifisso: il primo è espressione dei «piccoli proprietari» e il secondo del «ceto usuraio e improduttivo». «L'uno», sostiene Luperini, «mette al primo posto l'onestà, l'altro l'utile. L'uno rappresenta il mondo dei Malavoglia, l'altro il mondo di Trezza; ma entrambi si rifanno a una stessa logica economica (accettata anche da chi la subisce) e alla stessa cultura dei proverbi»; e tuttavia, «pur nella sua interna lacerazione, l'universo di Trezza presenta una sua unità sociale e culturale che accomuna i due eroi in opposizione»<sup>17</sup>. Come spiegare questa contraddizione? Luperini fa riferimento a una «comunanza di logica economica e di cultura»: che c'è, indubbiamente, ma vale solo, come ho cercato di mostrare, per l'asse che oppone padron 'Ntoni allo zio Crocifisso e non spiega invece il ruolo, nel sistema dei personaggi, di don Silvestro e don Michele, i veri "eroi" della logica economica moderna.

In realtà, a mio avviso, la contrapposizione di base, nei *Malavoglia*, non è semplicemente binaria: sul piano sociale ci sono da una parte il ceto dei piccoli proprietari; dall'altra quello degli usurai; e da un'altra ancora quello degli stipendiati dal governo. L'unità di interessi economici e simbolici (e di *habitus*, direbbe Bourdieu, cioè di comportamenti orientati dalla medesima logica pratica) riguarda solo i primi due, mentre il terzo le è estraneo: i «mangiaccarte» come don Silvestro da un lato non conformano le proprie azioni a una logica simbolica che ignorano, non appar-

<sup>16</sup> A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014, pp. 19 e sgg.

<sup>17</sup> LUPERINI, *Verga moderno*, cit., pp. 122-123.

tenendo a quel mondo, dall'altro, pur benestanti, non possiedono la «roba», il capitale economico incarnato: sono questi i due motivi che li escludono dalle politiche matrimoniali e che, in ultima analisi, li rendono corpi estranei che alla fine saranno espulsi dalla comunità e avvolti dall'oblio.

Dovremmo quindi immaginare non una ma due opposizioni binarie fondamentali nel sistema dei personaggi:

- 1) la prima opposizione è quella che oppone i piccoli proprietari agli usurai, ed è una partita che si gioca interamente nel rispetto dei valori simbolici condivisi da tutti: il contrasto tra i due ceti è esemplificato dal conflitto tra padron 'Ntoni e Campana di legno, che è, a mio avviso, un conflitto soprattutto etico e uno scontro di personalità (e anche per questo, diversamente da Luperini, non direi che padron 'Ntoni rappresenti il mondo dei Malavoglia e lo zio Crocifisso quello di Trezza: piuttosto padron 'Ntoni è anche il mondo di Trezza)<sup>18</sup>.
- 2) la seconda opposizione è invece quella tra la comunità nel suo complesso e gli estranei, e soprattutto don Silvestro, cioè tra il mondo premoderno (nel quale CE e CS non sono che due facce della stessa medaglia e il primo è subordinato al secondo) e la modernità borghese, dove la logica simbolica è stata del tutto cancellata dalla «avidità di ricchezza», cioè da quel «movente dell'attività umana» che caratterizzerà il destino di Gesualdo Motta.

Sono entrambe opposizioni forti, che vanno tenute distinte. Ed entrambe, lo si dirà rapidamente, sono adeguatamente valorizzate sul piano estetico: la lotta tra padroni e usurai dà forma allo scontro "epico" tra padron 'Ntoni e Campana di legno, che riflette tensioni archetipiche, più etiche che sociali, e solo in parte

<sup>18</sup> Noto per inciso che il declassamento dei Malavoglia non costituisce un evento irreversibile: Alessi, infatti, riacquistando la casa del nespolo, diventerà di nuovo «padrone» come il nonno. Ciò significa che la linea di demarcazione tra «padroni» e ceti inferiori non è invalicabile. Questi ultimi inoltre (si pensi a compare Alfio) assimilano i valori simbolici della classe dominante e non sono in grado di elaborare né un'etica né un habitus propri.

modificate dall'incedere della modernità: la loro è quasi una contrapposizione arcaica, indifferente alla Storia. Al contrario, la contrapposizione tra la comunità nel suo complesso e gli uomini nuovi (gli estranei) si traduce in una vicenda dal sapore romanzesco, dove i valori economici tendono a prevaricare quelli simbolici e la Storia e il progresso hanno la meglio. Unico personaggio costretto a muoversi in entrambi i mondi è 'Ntoni, il primo Malavoglia ad aver varcato i confini del microcosmo di Trezza: attratto dalle sirene del guadagno facile, è però tutt'altro che indifferente alla sacralità dei valori patriarcali e alla inviolabilità della tradizione familiare; impegnato fino all'ultimo in un confronto etico con il nonno, si lascia tuttavia coinvolgere in una romanzesca rivalità erotica prima con don Silvestro e poi con don Michele, finendo in carcere dopo averlo ferito durante un'azione di contrabbando e trascinando (suo malgrado) nel disonore anche la sorella Lia, fino a scegliere l'esilio. Personaggio irrisolto e pieno di contraddizioni, il giovane 'Ntoni è il vero protagonista di un romanzo che rischieremmo di fraintendere se non avessimo un'idea chiara del sistema di relazioni che lega personaggi maggiori e minori e dà forma allo spazio sociale in cui agiscono.

ROSARIO CASTELLI

LA LEZIONE DEL MAESTRO: DE ROBERTO E L'ANGOSCIA  
DELL'INFLUENZA VERGHIANA

Convenzionalmente collocato nel novero dei veristi siciliani, quasi un emulo di Verga sulla cui scia artistica inizialmente sembra collocarsi, Federico De Roberto avviò tuttavia una personale sperimentazione nella quale si affacciano un nuovo punto di vista e una nuova sensibilità sociale che lo collocano "oltre" il programma letterario del Maestro. Non venne mai meno tuttavia la devozione del discepolo nei confronti dell'autore de *I Malavoglia* cui avrebbe voluto dedicare una monografia – *Vita di Verga* – che non ultimò mai. Il saggio prende in esame il rapporto personale, intellettuale e professionale tra i due in cui lo scrittore più giovane, pur esibendo originali oltranzes espressive tipiche di chi vuole instaurare con la tradizione un rapporto dialettico di superamento, mostra non di rado la propria attenzione e ammirazione per colui che considera una sorta di padre putativo della cui autorità liberarsi, pur senza volerlo sopprimere del tutto.

*Conventionally placed in the group of Sicilian verists, almost a follower of Verga on whose artistic trail initially seemed to be placed, Federico De Roberto started a personal experimentation in which a new point of view and a new social sensitiveness that placed him «beyond» the literary program of the Master. However, the devotion of the disciple towards the author of I Malavoglia, to whom he wanted to dedicate a monograph - Vita di Verga - which he never completed, never ceased. The essay examines the personal, intellectual and professional relationship between the two in which the younger writer, while exhibiting original expressive outbursts typical of those who want to establish a dialectical relationship with the tradition, often shows their attention and admiration for the one who considers a putative father of whose authority to free himself, without wanting to suppress it altogether.*

Pochi giorni dopo la morte di Giovanni Verga, in una lettera del 13 febbraio 1922, l'amico commediografo Marco Praga scriveva a Federico De Roberto: «Mio carissimo. Comprendo il tuo dolore, il tuo sconforto. La morte di Verga [...] fu una sofferenza per tutti quelli che come me lo conobbero intimamente [...]. Ma per te quella morte è qualcosa di più. È la solitudine spirituale»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A. CIAVARELLA (a cura di), *Verga, De Roberto, Capuana*. Celebrazioni bicentinarie Biblioteca Universitaria 1755-1955. Catalogo della Mostra, Catania, Giannotta 1955, p. 72.

Si può comprendere, da queste poche righe, come non fosse affatto facile, per l'autore de *I Vicerè*<sup>2</sup>, elaborare quel lutto, essendo stato tanto intimo, profondo e denso di sensi il legame tra i due, peraltro ribadito nella dedica all'allievo che Verga apporrà all'ultima sua novella – *Una capanna e il tuo cuore* –: «A Federico De Roberto. A te, per te solo, caro Federico, quest'ultimo racconto, scritto quasi sotto la dittatura del comune amico che ricordava, fra le risate del crocchio più che maturo, quelle scenette tragicomiche dove spesso vanno a finire i sogni e le illusioni della vita – come in queste paginette le aspirazioni letterarie del tuo G. V.»<sup>3</sup>.

È la gran mole di documenti (carteggi, manoscritti editi e inediti, appunti, abbozzi, frammenti) custoditi da De Roberto dopo la morte del Maestro a dirci di come quel passaggio del testimone non fosse solamente il riconoscimento di un'eredità letteraria, ma anche l'impegno a risarcire l'ingratitude dell'oblio che i catanesi riservarono al loro più illustre concittadino, col dedicargli le proprie estreme energie intellettuali, nell'intento di comporre una *Vita di Verga* che, dopo la malattia della madre, Marianna Asmundo, non ebbe invece la forza di portare a termine. Ne componeva invece un brogliaccio, tra il 1920 e il 1925, attraverso una ventina di articoli disseminati sulla «Lettura», sul «Giornale di Sicilia», su «Le Lettere», sull'«Illustrazione italiana» e sulla rivista «Siciliana» che, senza un rigoroso sviluppo diacronico, costituivano un *work in progress* fatto di note biografiche, aneddoti, lacerti documentari intorno alla “vigilia” della narrativa verghiana e sulle fasi di stesura delle opere<sup>4</sup>. Molte sarebbero state le notizie utili per i futuri studiosi, soprattutto quelle relative alla formazione dell'autore de *I Malavoglia* e allo sviluppo della sua incompiuta *Duchessa di Leyra*, ma l'impressione che se ne può ricavare è che, nell'indagine storico-critica, Verga tenda piuttosto a diventare un personaggio, tra le mani di De Roberto, magari uno

<sup>2</sup> Usiamo, per il titolo, la grafia con l'accento grave voluta da De Roberto; cfr. A. STUSSI, *Esse, non effe! (nel centenario dei “Vicerè”)*, in «Italianistica», a. XXIII (maggio-dicembre 1994), nn. 2-3, pag. 513-14.

<sup>3</sup> *L'ultima novella di Verga. Una capanna e il tuo cuore*, in «La Fiera letteraria», 1 aprile 1928, p. 3.

<sup>4</sup> Gli articoli saranno poi raccolti in F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964.

dei tanti alter-ego in cui amava camuffarsi nelle proprie opere per dare forma a dilemmi artistici e ideologici. Si ricordi che, negli anni in cui scrive quei pezzi, l'autore sta scontando tutta la frustrazione che lo lasciava indeciso tra l'impasse cui lo obbligava la stesura del suo «libro terribile» – *L'Imperio* – e il richiamo seducente ancorché frustrante della scena teatrale che non poche amarezze gli avrebbe riservato. Da qui, per esempio, l'attenzione che pone riguardo alla questione della transcodificazione drammaturgica di *Cavalleria rusticana*, nell'articolo su «La Lettura» intitolato *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*<sup>5</sup>, con tutti i riflessi psicologici, estetici, linguistici e tecnici che essa comportava e che De Roberto conosceva bene, non solo per essersene fatto direttamente carico, ma anche per averli affrontati a proposito dei propri cimenti teatrali, quasi tutti tratti da precedenti prove narrative.

Per non dire del fatto che, nelle parti in cui ricostruisce il contesto ambientale dei maestri di Verga, viene fuori la sua migliore vena narrativa quando sembra prendersi gioco di Antonino Abate (*Il maestro di Giovanni Verga*, «La Lettura», a. XX, n. 9, settembre 1920<sup>6</sup>) e Domenico Castorina (*Il volo d'Icaro. Domenico Castorina e G. Verga*, «La Lettura», a. XXI ottobre 1921, n. 10)<sup>7</sup>, facendone dei personaggi che potrebbero fare il paio con quelli dei *Vicerè*, come il «vanaglorioso cadetto» cavalier Eugenio, il «babbeo» don Ferdinando Uzeda, o il barocco e retorico cerimoniere don Cono Canalà. Ne sottolinea, infatti, le stravaganze, ricordandone gli stralalcioni poetici, mettendone alla berlina gli atteggiamenti grotteschi da eruditi di provincia, con un'inclinazione satirica che conoscerà ben più felici esiti nella produzione di un "allievo" che con tanta devozione lo avrebbe poi ricordato, e cioè Vitaliano Brancati.

Alla metamorfosi del maestro in personaggio contribuisce poi anche la descrizione della sua morte, nell'articolo *Le ultime*

<sup>5</sup> F. DE ROBERTO, *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*, in «La Lettura», a. XXI (gennaio 1921), n. 1; poi in DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., pp. 180-213.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 39-61.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 62-85.

ore di Giovanni Verga<sup>8</sup> che descrive l'agonia dello scrittore con la figlia al capezzale e che, per un corto circuito memoriale di cui De Roberto è consapevole, evoca una delle pagine più amate da Verga stesso, e cioè l'ultima del *Mastro-don Gesualdo*.

A sentirsi chiamare *maestro*, tuttavia, questi si adombrava, e se all'inizio dell'amicizia, maturata nella spensierata eleganza dei salotti dell'intellettualità ambrosiana ancor più che in quello del Circolo Unione di Catania, De Roberto avrà pure tentato di rivolgersi a lui in quel modo, se ne sarà sentito pure rimproverato tanto da sostituire in alcune lettere alla sonante apposizione quella più ironica di "principale"<sup>9</sup>. Dal canto suo, l'autore de *I Malavoglia* chiamava maliziosamente "professore" il giovane amico, implicitamente riconoscendogli così una cultura forse ancor più solida della sua<sup>10</sup>. Nell'assidua corrispondenza e frequentazione, comunque, i due non si diedero mai del tu nemmeno quando i toni arrivavano a sconfinare nel goliardico.

La trama di questo rapporto potrebbe essere riassunta nella formula *Federico e l'«Altro»*, parafrasando il celebre titolo del mirabile saggio di Alberto Savinio su Maupassant, ovvero De Roberto contrapposto a quel rumore di fondo che si avverte ogni qualvolta si prova a fare i conti con la propria paternità intellettuale, quella dei maestri, doppi della cui influenza nutrirsi, ma da cui occorre a un certo punto affrancarsi per non continuare a sentirsi nel cono d'ombra. Verga – è noto – fu il dioscuoro di De Roberto, quello che lo avviò al giornalismo, introducendolo nella cerchia dell'editore catanese Niccolò Giannotta che, a sua volta, gli affidò prima il settimanale «Don Chisciotte» quindi la direzione della collana letteraria "I semprevivi", agevolando così i primi passi di quella che era una modesta stamperia catanese verso una politica editoriale moderna e di rilievo nazionale e contribuendo a trasformarla nel cenacolo dell'intellettualità letteraria catanese, divisa fra il *côté* verghiano e quello di Mario Rapisardi,

<sup>8</sup> F. DE ROBERTO, *Le ultime ore di Giovanni Verga*, in «Siciliana», a. I (gennaio 1923), n. 1; poi in DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., pp. 249-263.

<sup>9</sup> Cfr. S. FIDUCIA, *De Roberto dava del Lei a Verga e talvolta lo chiamava "principale"*, in «La Sicilia», 2 novembre 1948.

<sup>10</sup> Cfr. A. GANDOLFO, *Federico De Roberto*, in «La Sicilia», 21 maggio 1960.

ma determinato a procedere in equilibrio tra tradizione e innovazione, tra motivazioni regionali e agganci nazionali, tra proposte d'autori affermati e altri emergenti.

E al giovane collega Verga affiderà tra l'altro il compito di occuparsi del libretto per la messinscena del melodramma da *La lupa* e della riduzione cinematografica de *I Carbonari della montagna*. Egli, insomma, fu quel monumento o quel "compagno segreto" con cui De Roberto dovette fare i conti per una vita intera. In un caso arrivò a modellarne anche la fisionomia di personaggio letterario nel racconto intitolato *Quesiti* che fa parte de *L'Albero della Scienza* e in cui, con lo pseudonimo di Hans Ruthe<sup>11</sup>, Verga indossa i panni di un tedesco, portavoce di un mefistofelico scetticismo indirizzato soprattutto contro lo psicologismo professato da Capuana e De Roberto, anch'essi camuffati nelle controfigure dei filosofi «buddhisti» Ludwig Kopfliche e Franz von Rödrich, loici e disincantati *flâneurs* verso cui s'indirizzano gli strali epigrammatici che l'autore de *I Malavoglia* dispensava anche nella corrispondenza privata e di cui prediligeva far segno soprattutto «il gran scocciatore» Paul Bourget, eletto invece da De Roberto tra i suoi numi tutelari.

Comunque Verga fu, con Capuana, un lettore niente affatto indulgente nei confronti del giovane allievo negli anni, tra il 1887 e il 1890, durante i quali De Roberto cercava di ritagliarsi una riconoscibile fisionomia e autonomia di scrittore rispetto a quella dei suoi due padri nobili.

Del resto, nelle più ortodosse delle sue prove di scuola – le novelle de *La Sorte* – sono ancora evidenti le mutuazioni di temi e personaggi di matrice verghiana, mentre si affaccia già una posizione critica che ci mostra un autore tentato dalla via sperimentale e che cerca «...con l'esempio del Verga, una conciliazione»:

...sul canovaccio della lingua conduco il ricamo dialettale, arrischio qua e là un solecismo, capovolgo certi periodi, traduco qualche volta alla lettera, piglio di peso alcuni modi di dire e riferisco molti proverbi, pur di conseguire questo benedetto colo-

<sup>11</sup> Cfr. A. NAVARRIA, *Pseudonimi del Capuana e del Verga nelle novelle di Federico De Roberto*, in «La Sicilia», 26 novembre 1955.

re locale non solo nel dialogo, ma nella descrizione e nella narrazione ancora<sup>12</sup>.

Se dai titoli delle prime raccolte (*La Sorte; Documenti umani; Processi verbali; L'Albero della Scienza*) sembra che egli voglia muoversi nelle collaudate e rassicuranti plaghe del dominio naturalista, con il fedele e ostentato richiamo ai programmi di quella scuola, leggendone le prefazioni si capisce presto come quei canoni siano destinati a essere, se non contraddetti, in gran parte superati. I mezzi e gli espedienti utilizzati sono inequivocabilmente quelli del metodo scientifico (lettere, diari, confessioni, memoriali), ma il campo di indagine si dilata: dall'area dei fatti, l'attenzione si rivolge via via alla complicata e più seducente geografia dei sentimenti, alla dimensione coscienziale, all'inafferrabilità del mondo interiore. De Roberto, cioè, rinuncia al canone dell'impersonalità per volgersi in direzione di quegli strati sociali in cui l'auto-coscienza è più forte e l'interiorità ha caratteristiche più sviluppate. Non più quindi «mastri, don e comari» – le *tranches de vie* di gusto verghiano che costituivano ancora l'impalcatura de *La Sorte* – ma il mondo delle alte idealità, abitato da «artisti, cavalieri e contesse», non più moventi meramente utilitaristici addebitabili ai personaggi, ma ideali nobili e generosi, per dimostrare come anche alla base degli slanci più puri prevalgano le stesse leggi dell'interesse personale e laddove l'uomo appare più forte della propria civiltà e della propria coscienza, pure sia destinato a soggiacere al peso di un destino superiore.

Anche nei *Processi verbali* che appariva, insieme a *La Sorte*, la più canonica delle prove veriste derobertiane e insieme la parafrasi degli zoliani *procès-verbals de l'expérience*, si intravede un'esile linea di eversione in direzione di nuovi ambiti espressivi, tanto che la definizione di «processo verbale» come di «una relazione semplice, rapida e fedele di un avvenimento svolgentesi sotto gli occhi di uno spettatore disinteressato», viene subito moderata, nella stessa prefazione, da una riflessione che concilia moduli espressivi in apparenza antitetici:

<sup>12</sup> F. DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani*, in *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984, p. 1635.

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'esporre in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei lo voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile, con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale, sono cosa tutta sua<sup>13</sup>.

La persistenza culturale di una generica dedizione al vero naturale, assieme a quella dei miti tainiani e del «documento umano», non devono farci trascurare quanto dell'ineluttabile polemica anti-romantica di Verga egli si lasci dietro le spalle, già dopo i giovanili scritti di *Arabeschi*. Apparentemente legato al suo programma letterario, istituirà con esso un rapporto complicato di superamento e si riallacerà, per la definizione della propria *bildung* morale, direttamente a certe posizioni critiche del Capuana dell'ultimo ventennio del secolo, la cui problematicità accentuerà fino a una forma di dubbiosità quasi irresoluta, alla ricerca di nuovi spazi socio-ideologici e di nuove soluzioni formali e rifiutando l'idea di un naturalismo come lavacro della propria coscienza e delle proprie nevrosi.

Dalle riserve espresse da quanti non furono disposti a vedere, nel suo debutto letterario, più di una filiazione verghiana – con l'unica eccezione di Luigi Capuana che ne esaltò subito «la fermezza della mano, la precisione del tocco, la giusta misura», sottolineando, al contempo, la differenza «tra la forma nervosa e piena di tristezza» delle novelle siciliane del Verga e quella «calma e blanda del De Roberto, che non si commuove e non si appassiona di nulla»<sup>14</sup> – non si passò a più lusinghieri consensi, in occasione della svolta in direzione dello psicologismo delle novelle raccolte col titolo *L'Albero della Scienza*. Lo stesso Verga, in una lettera all'amico e discepolo, pur dichiarandosi grato per la «spirituale dilettazione» procuratagli dalla lettura dei racconti, non li reputò superiori a degli «scritti suggestivi», in grado di

<sup>13</sup> DE ROBERTO, *Prefazione a Processi verbali*, in *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1641.

<sup>14</sup> L. CAPUANA, *Novelle*, in «Fanfulla della Domenica», 1 maggio 1887; poi in E. SCUDERI (a cura di) *Libri e Teatro*, Catania, Giannotta 1892 [1972], pp. 141-154.

produrre solo «titillamenti voluttuosi»: espressione che suona come una maliziosa *reprimenda* alle pur legittime ambizioni di De Roberto, di cui il maestro catanese sembrò sottolineare, piuttosto, il coscienzioso mestiere di letterato, la perizia di un virtuosismo ben mascherato, dietro l'«apparenza della ricerca psicologica», ma viziato inevitabilmente da un che di premeditato, ridotto a mestiere, che può assicurare solamente, per il momento, «un gran successo con le donne», in attesa di prove autenticamente artistiche<sup>15</sup>.

A dispetto della tesi verghiana, si può invece considerare *L'Albero della Scienza* un'opera cardine, una sorta di "giro di vite" che assicurerà allo scrittore alcuni risultati significativi, non senza conseguenze nella sua opera, e soprattutto il primo serio tentativo di affrancamento personale dalla asfissiante morsa del dottrinarismo, dal mortificante giogo delle poetiche, da cui tutta la letteratura naturalistica sembrava non dovesse più uscire<sup>16</sup>, in direzione di una sperimentazione espressiva che, a tratti, raggiunge vette altissime, come nel caso del racconto *Il paradiso perduto*.

È da esso, tanto per dirne una, che occorre prender le mosse per comprendere un processo di revisione a cui lo scrittore sottopone il personaggio letterario, scisso tra realtà e coscienza, strumento di una rappresentazione sempre più votata al relativismo dei rapporti casuali<sup>17</sup>. Finito il tempo di abbeverarsi a Verga, occorre va volgere lo sguardo altrove e, per esempio, all'americano Edgar Allan Poe da cui apprenderà i rudimenti del proprio comportamentismo psicologico, tanto da confessarsi debitore, nel-

<sup>15</sup> Lettera di G. Verga a F. De Roberto, 26 ottobre 1890, in CIAVARELLA (a cura di), *Verga, De Roberto, Capuana*, cit. pp. 122-123.

<sup>16</sup> Per la dinamica dell'inserimento, in quegli anni, delle reazioni artistiche e del confronto teorico con le più varie poetiche, all'interno del clima letterario italiano, è utile la consultazione di R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1978 [1969], e *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*. Atti del Congresso Internazionale di Studi, (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga e Association Internationale de Littérature Comparée 1988.

<sup>17</sup> Cfr., al riguardo, quanto N. TEDESCO osserva in *Federico De Roberto e i prodromi delle nuove strutture conoscitive*, in *La coscienza letteraria del '900. Gozzano e Svevo*, Palermo, Flaccovio 1979 e nell'*Introduzione a La tela lacerata. Strutture conoscitive e invenzioni narrative (1880-1940)*, Palermo, Sellerio 1983.

le lettere a Ferdinando Di Giorgi, proprio di «quella penetrazione psicologica che [ne] forma l'originalità»<sup>18</sup>. In un altro racconto della stessa raccolta, De Roberto affida a uno dei suoi numerosi *analyseurs* – il Vico Dastri de *La scoperta del peccato* – il compito di definire la funzione dello scrittore riassumibile nella capacità di:

Riconoscere i veri caratteri sotto i convenzionali atteggiamenti; seguire le azioni e le reazioni dei sentimenti e degli interessi; sorprendere i segreti drammi e le celate commedie nel loro periodo di formazione, di sviluppo e di scioglimento; sviscerare i moventi reali dietro le superficiali professioni di fede; scoprire, in una parola, il dietroscena delle anime...<sup>19</sup>

Siamo nell'ambito dell'identificazione tra letteratura e psicologia, sostenuta e analizzata, peraltro, da Paul Bourget, negli *Essais de psychologie contemporaine*, dello studio delle «malattie dell'anima contemporanea» e dell'«amore moderno» che, nella prassi narrativa di *Cruelle énigme*, di *Un crime d'amour* e di *André Cornélis*, riacciava le convenzioni retoriche della letteratura sugli enigmi e sulle complicazioni del cuore, «alla introspezione moralistica di sottili casi di coscienza, alle più intricate esplorazioni di crisi e frane e ipertrofie dell'intelligenza e carenze della volontà, dalla patologia mentale dell'egoismo "dilettantistico" alla tragedia esemplare del "discepolo" perduto da dottrine negatrici, all'intellettualismo mondano e cosmopolitico»<sup>20</sup>. Ma

<sup>18</sup> Lettera della Pasqua del 1889, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, p. 221; e in una lettera di poco successiva: «Sono contento che *Il peccato della Valcresi* ti sia piaciuto; io volli appunto adattare il sistema d'indagine del Poe ad un argomento elegante. Sarà una delle novelle dell'*Albero della Scienza*» [poi con il titolo *La scoperta del peccato*]; ivi, p. 223.

<sup>19</sup> Questa funzione indagatrice del narratore, scopritore del dietroscena delle anime, l'autore la confermerà, a distanza di molti anni, in una lettera all'amico Francesco De Felice, aspirante commediografo, nel consiglio che gli darà di precisare dentro di sé i tipi psicologici della commedia che sta scrivendo, *L'Erede*: «Bisogna che tu scelga, e che conduca le cose in modo da rendere logica e inevitabile o la fine tragica o la comica. Ripensa il tuo personaggio, *fissalo* dentro di te, e rappresentalo come l'avrai fissato: vedrai allora che una delle due soluzioni s'imporrà da sé», in *Lettere inedite a un amico (Vincenzino) e a Francesco De Felice*, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Aspetti della cultura in Sicilia*, Catania, Muglia 1974, p. 54.

<sup>20</sup> G. GRANA, «*I Viceré*» e *la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano, Marzorati 1982, p. 49.

nemmeno, tutto sommato, tanto distanti da Verga che, nel '91, scrive i salottieri *Ricordi del Capitano d'Arce*, in cui, attraverso il ritorno alle giovanili tematiche mondane di *Eva* e *Eros*, prelude a quell'accentuazione del motivo dell'intreccio tra finzione e realtà, che svilupperà ancor meglio in *Don Candeloro e C'*.

Dopo il noviziato verghiano, dunque, la 'conversione' deroberiana avviene attraverso la ricerca di altri padri più funzionali, da rinvenire altrove, fuori della Sicilia, fuori d'Italia. E, tra questi, è decisivo Maupassant, se non altro perché è proprio nel suo saggio sul romanzo che bisogna scorgere gli apporti più evidenti alla teorizzazione di De Roberto. *Le roman* reca la data del settembre 1887, ma fu pubblicato in volume nel gennaio del 1888 dalla casa editrice Ollendorff, come prefazione a *Pierre et Jean*, già apparso nel dicembre del 1887 sulla «Nouvelle Revue». Nel giugno del 1888, De Roberto recensisce il romanzo del francese sul «Fanfulla della Domenica»<sup>21</sup>, prendendo spunto proprio dalla prefazione al romanzo per sottolinearne l'aspetto che gli sembra più importante: la legittimità di ogni partito artistico e il dovere della critica di giudicare un autore «accettando *a priori* le idee generali» che lo hanno guidato. L'unica riserva che gli muove riguarda l'impreciso riscontro tra gli enunciati metodologici in favore della superiorità del metodo di osservazione e a scapito di quello d'analisi, e la prassi artistica sostanzialmente incline a privilegiare, in *Pierre et Jean*, proprio l'analisi psicologica.

Al di là della considerazione che nella lettera-prefazione a *Documenti umani* le tesi di Maupassant siano quasi letteralmente fatte proprie da De Roberto fin quasi al plagio – dalle osservazioni polemiche nei confronti dei preconcetti critici alla riflessione su «verità» e «verosimiglianza»; dall'idea relativistica e di matrice sensistica della realtà alla distinzione che entrambi istituiscono tra metodi «analitici» e «oggettivi» – è interessante che nemmeno in questo modo l'autore riesca a liberarsi del magistero di Verga, avendo questi ricavato proprio da Maupassant un arricchimento ulteriore alle proprie teorie letterarie, come si evince dalla celebre intervista rilasciata a Ugo Ojetti, e pubblicata nel volume in-

<sup>21</sup> F. DE ROBERTO, *Il romanzo. A proposito di Pierre et Jean*, in «Fanfulla della Domenica», a. X (24 giugno 1888), n. 26.

titolato *Alla scoperta dei letterati*, in cui si utilizzano tesi già enunciate dallo scrittore francese. Differente fu semmai la valutazione che entrambi diedero, ciascuno per proprio conto, dei metodi "realistico" e "psicologico" prevalendo in De Roberto un atteggiamento di neutralità laddove in Verga c'è un'evidente scelta di campo in favore del naturalismo.

Per uccidere simbolicamente il proprio padre artistico, sarà necessario allora un ulteriore azzardo sperimentale, come quello delle confessioni-dissertazioni dello schopenhaueriano *Donato del Piano* in cui il tema dell'impossibile equivalenza fra impressione ed espressione e il conseguente rifiuto della parola, a motivo della sua inadeguatezza e insufficienza, acquista centralità, anche attraverso una serie di citazioni – da Bossuet a Egger, da Diderot e Taine a Stendhal – che complicano il discorso facendolo approdare a conclusioni di estremo relativismo, fino alla fine di qualsiasi certezza:

Talvolta io fingo con me stesso, nell'intimità impenetrabile della mia coscienza, e spesso non so dove finisce la sincerità e dove comincia la menzogna.

Se io non posso gettare uno scandaglio in questo baratro del mio pensiero, come potrà altri esplorarlo per mezzo delle parole mie?<sup>22</sup>

Nelle pagine diaristiche dello «straniero» ospitato in una cella del monastero dei Benedettini e «affetto da mite pazzia», anticipando di anni - come scrive Antonio Di Grado - la *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal, De Roberto disegna «tra le spire di una soverchiante enfasi romantico-decadente»<sup>23</sup> le coordinate di una vera e propria nevrosi artistica. E quanto assomiglia all'«inquilino nero» del Maupassant di *Le Horla* e *Lettre d'un fou* questo musicista tedesco che denuncia l'inesistenza della Parola e l'impossibilità di rappresentare l'idea:

<sup>22</sup> La riflessione approda alle estreme conseguenze di un assoluto idealismo: «Se l'idea mi costa, l'azione mi ripugna. Nulla di quanto mi circonda può riuscire a interessarmi. Il vero reale è ciò che accade nel mio spirito: la finzione, l'illusione, è il mondo esteriore. Nulla esiste, fuor che l'idea...»; DE ROBERTO, *Donato del Piano*, in *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1472.

<sup>23</sup> A. DI GRADO, *Un gentiluomo e i suoi mostri*, in *Scritture della crisi. Espressionismo e altro Novecento*, Catania, Maimone 1988, p. 13.

No, la Parola non esiste! Esistono parole, accozzamenti di sillabe, successioni di suoni più o meno rapidi che presumono d'esprimere l'idea, mentre ne sono separati da un abisso, da un abisso infinitamente maggiore di quello che separa i balbettamenti del muto dalle parole. [...] Impressione ed espressione sono due termini fra i quali non sarà mai possibile mettere il segno dell'eguaglianza. Le più semplici percezioni del mondo materiale sono immateriali, e nessuna materia potrà mai rappresentarle<sup>24</sup>.

È difficile dire dove finisca lo scrittore e dove cominci l'uomo, quanto l'uno passi al servizio dell'altro; ce lo ha fatto capire Savinio, nel suo felice e irriverente saggio sul francese<sup>25</sup>, facendoci intravedere «l'esigente dio» che dettava i suoi racconti «con autorità e prepotenza all'ammollito e obbediente Maupassant»<sup>26</sup>. In *Le Horla*, come in *Sur l'eau* e *Qui sait?*, quello che è in gioco è infatti il problema dei limiti della conoscenza, della sproporzione fra la complessità dei misteri dell'universo e gli strumenti per poterli indagare e sia le pagine diaristiche di *Le Horla* che quelle di *Donato del Piano* vengono a configurarsi come la storia di una modificazione, o meglio di una dissoluzione dell'identità.

Dal momento che l'occhio non basta più a osservare il reale e a riprodurlo, bisogna volgersi ad altri ambiti, percorrere territori che sono quelli decadenti dell'esaltazione dell'analogia strutturale pensiero-musica, con tutto ciò che di mistico essa comporta («Lo svolgimento del periodo musicale imita ancora più da vicino lo svolgimento del pensiero, con i due salienti caratteri di continuità e multiformità. Intorno alla frase principale altri motivi meno distinti si affollano, come una congerie di idee e di immagini fa corteggio al pensiero dominante»<sup>27</sup>). L'attenzione all'arte dei suoni si sviluppa, quindi, come corollario al problema, acutamente avvertito da De Roberto negli anni della *bildung* intellettuale, della tensione verso la forma assoluta e della necessità di nuovi e impreveduti strumenti epistemologici, poiché:

<sup>24</sup> E si legga ancora: «La parola avrà tutt'al più un valore suggestivo, espressivo non mai. I segni verbali, a cui s'è dato un convenzionale significato, potranno destare, per associazione, l'idea ad essi attribuita, ma non rappresentarla *directamente*»; DE ROBERTO, *Donato del Piano*, cit., pp. 1467-69.

<sup>25</sup> Cfr. A. SAVINIO, *Maupassant e "l'altro"*, Milano, Adelphi 1995 [1975].

<sup>26</sup> Ivi, pp. 69-70.

<sup>27</sup> DE ROBERTO, *Donato del Piano*, cit., p. 1475.

Quest'arte dei suoni è l'unica che riesca a una diretta espressione dei moti dell'anima. Il sentimento è movimento, e nel movimento consiste la principale virtù del suono. La commozione, che nessuna parola riesce ad esprimere, è per sua natura ambigua, indefinita; così pure sono gli effetti musicali. Beethoven è il più grande psicologo<sup>28</sup>.

Queste riflessioni pacate e penetranti si alternano a una *voix de tête* che sconvolge la mente del protagonista, la svuota, ne lacerava i brandelli come un avvoltoio su un cadavere, sicché il diario viene ad assumere il significato di una lotta del personaggio con un mostro che abita dentro sé:

Che urlo! che urlo rauco, selvaggio, lacerante!... Il mostro ansava, sbuffava, fremeva, sprizzava faville di fuoco - il mostro di ferro che come un serpente si snodava e spariva...  
Se dall'oppresso mio petto potesse esalare un simile urlo, rauco, selvaggio, lacerante!... Che cosa m'han rovesciato sul petto? Una valanga? Una montagna?... Aiuto!... Soccorso!... Nessuno ode la mia voce... Io soffoco... io sono sepolto vivo<sup>29</sup>.

La ricerca di quell'*equazione personale* che deve essere prerogativa dell'artista De Roberto la ribadirà all'inizio del Novecento nel volume di scritti estetici *L'Arte*<sup>30</sup>, dimostrando come il punto di riferimento rimanesse «quello di una scienza positiva, o meglio, di un metodo scientifico il cui statuto comportava la conoscenza e la perimetrazione di ogni attività dell'uomo all'interno di una strategia di positive acquisizioni gnoseologiche»<sup>31</sup>. La terminologia derobertiana, con il frequente ricorso a parole quali «inganno», «pazzia», «illusione», allude ad una concezione dell'arte come funzione "altra" nei confronti del sapere scientifico e ne indica la natura anomala, quasi pericolosa e vagamente patologica, felicemente riassunta nella simbolica raffigurazione dello straniero «sepolto vivo» nella chiesa dell'abbazia benedettina.

*Donato del Piano* è quindi uno dei possibili modi che De Roberto sceglie per storicizzare tecnicamente e stilisticamente le pro-

<sup>28</sup> Ivi, p. 1474.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 1470-71.

<sup>30</sup> Cfr. F. DE ROBERTO, *L'Arte*, Torino, Fratelli Bocca 1901, p. 156.

<sup>31</sup> MADRIGNANI, *Introduzione a Romanzi novelle e saggi*, cit., p. IX.

spettive della propria arte. L'ansia della sperimentazione sarà anche la medicina per liberarsi dall'«angoscia dell'influenza verghiana» che non lo abbandonerà mai, per “sopprimere” quel “padre putativo” di cui sentirà sempre la pressione ingombrante.

L'eterodossia del realismo analitico derobertiano, con la sua intenzionale volontà di affrancarsi da ogni manieristico e scolastico ossequio di stampo verista e la rinuncia a una rappresentazione romantica dell'io, pone i presupposti storici del realismo critico e inaugura, seppure inconsapevolmente, una linea d'inquietudine tipicamente novecentesca. Nei *Documenti umani* e ne *L'Albero della Scienza*, che rappresentano un punto di svolta della produzione derobertiana, questa apertura non è ancora netta, tuttavia la direzione di fuga è già additata attraverso temi e suggestioni proposti nelle forme di una complessa *quête* a base individualistica che lo scrittore si preoccupa di ancorare alle esigenze collettive e alle rassicuranti e naturali certezze di un pubblico borghese. Di lì a poco lo attenderanno i potenti e allegorici *portraits* vicereali che regaleranno alla letteratura l'esempio di una modernità mai sufficientemente riconosciuta perché ambigualmente celata dietro l'ingombrante modello verista.

A quell'altezza cronologica, comunque, De Roberto aveva già schizzato da tempo anche la sinopia del ciclo degli Uzeda e che questa si possa far risalire ad almeno dieci anni prima la pubblicazione dei *Vicerè* è ipotesi confortata da documenti cui alcuni studiosi derobertiani (Di Grado, Zago, Maffei)<sup>32</sup>, hanno prestato nel tempo la loro acribia critica. Al 1884, dunque, quando il germinale ciclo degli Uzeda, non avrebbe avuto neppure bisogno di

<sup>32</sup> Rimando sommariamente ad alcuni dei contributi degli studiosi citati, che mi sembra possano servire meglio di altri ad avvalorare la tesi di una retrodatazione dell'opera maggiore di De Roberto: A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, Roma, Bonanno Editore 2007; N. ZAGO, *Sulla strategia narrativa dei Vicerè*, in J. DASHWOOD - M. GANERI (a cura di), *The Risorgimento of Federico De Roberto*, Oxford-Berna, Peter Lang 2009; G. MAFFEI, *Le passioni del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Franco Cesati Editore 2017. Molto utile si rivela anche un recentissimo contributo che ricostruisce i rapporti con l'editore Carlo Chiesa che pubblicò il romanzo: A. AMADURI, *L'officina de I Vicerè. La genesi del romanzo attraverso l'epistolario di Federico De Roberto*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore 2017. Cfr. R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2010.

un programma compositivo giacché lo trovava già nella *Prefazione a I Malavoglia* del 1881 che annunciava il progetto ciclico dei vinti e di cui il ciclo degli Uzeda sembrerebbe un ideale sviluppo. A sostegno di questa tesi che vede nel trittico *L'illusione - I Vicerè - L'Imperio* una sorta di filiazione ideativa dal segmento che Verga lasciò incompiuto non sono mancate riflessioni critiche – ascrivibili soprattutto a una certa tradizione idealistica – che hanno finito con l'avvalorare per troppo tempo l'immagine dell'autore come epigono di Verga. Le illusioni tardo-romantiche e mondane di Teresa Uzeda, dietro l'esempio de *Il marito di Elena* più che de *La Duchessa di Leyra*, che integrano la vanità aristocratica della figlia di Bianca Trao nel *Mastro-don Gesualdo*; l'irresistibile ascesa politica di Consalvo Uzeda che colma la promessa verghiana de *L'onorevole Scipioni*; il tema del «mondo» che ha fatto parlare di una concezione mondana de *I Vicerè*, riallacciandosi così alla lettura del *Mastro-don Gesualdo* come *romanzo del mondo* contrapposto al *romanzo del destino* rappresentato da *I Malavoglia*; la cornice, tra sinistra e grottesca, che inquadra la progressiva defigurazione caricaturale di Gesualdo Motta e Bianca Trao, figure grame e miserabili di tarati quasi folli da cui discenderà la razza dei matti degli Uzeda Francalanza; persino la suggestione figurativa dell'incipit de *I Vicerè*, con quel portone chiuso dai servi alla notizia della morte della baronessa che richiama il finale del *Mastro-don Gesualdo*, con altri servi che s'interrogano se debbano chiudere il portone del palazzo nobiliare di Gesualdo Motta, alla notizia della sua morte; sono suggestioni efficaci, ma che non bastano a dare ragione della complessità strutturale del romanzo e dell'inversione prospettica di De Roberto. Verga non smarrisce mai l'umanità del dolore, un senso della pietà che resta ignoto all'aspra e violenta deformazione figurale derobertiana che investe ogni personaggio.

Distante tanto dai consolatori allettamenti di uno scolastico naturalismo e dei suoi logori presupposti positivistici quanto da uno strapaesano entusiasmo estetizzante, lo scrittore catanese riuscì a porsi fuori del coro anche perché capace di interpretare meglio di altri la "cultura della crisi" di fine Ottocento, anticipando moderne soluzioni espressive – dal realismo critico al fascino della deformazione espressionista – e adottando ardite scelte plurilinguistiche che lo consegnano a un modello di narrativa re-

lativistica, anche per via dell'istintiva inclinazione alla soggettività dilemmatica.

Non era un conflitto interiore solo suo, ma di una generazione intera che doveva uccidere i propri padri senza poterli adottare altri. Quella transizione epocale, di cui egli si fece interprete, non consente etichette che valgano a descriverla e a definirla e non deve stupire pertanto che i manuali scolastici faticino a recepirlo e a collocarlo tra precise categorie storiografiche, col risultato di relegarlo a una marginalità che ne rallenta tuttora la fortuna.

E pur vero che, nella revisione del canone ottocentesco operata dalla critica più aggiornata, lo spazio a lui dedicato si è via via ampliato dalla mezza pagina che gli dedicò Natalino Sapegno nel *Compendio di storia della letteratura italiana* alla pagina intera che gli riserverà Giuseppe Petronio nel suo *L'attività letteraria in Italia* fino alle tre pagine di Giulio Ferroni nel *Profilo storico della letteratura italiana*.

Di contro, però, nel saggio di Pieter De Meijer dedicato alle *Prosa narrativa moderna* per l'einaudiana *Letteratura italiana* curata da Alberto Asor Rosa, il riconoscimento de *I Vicerè* come «il romanzo più sottovalutato della letteratura italiana», è ancora più oscuro se si considera che la monumentale opera non dedica a De Roberto neanche un paragrafo.

Altra è la questione della fortuna dell'opera presso i lettori. In un articolo di Antonio Moresco del 2003, lo scrittore si chiedeva come mai Verga fosse passato e De Roberto no, e cosa ci fosse di così intollerabile in un romanzo come *I Vicerè* da aver determinato tali resistenze nell'accoglimento tra i classici.

La risposta che Moresco dava è che esso sia come «un brandello di carne appena strappato ed ancora palpitante e innervato, una commovente immersione nella vita umana e nel tempo, un romanzo scritto dal bambino che vede passare l'imperatore senza vestiti e lo grida al mondo. Inaspettato, poco italiano nella sua perentorietà e radicalità, sempre proporzionale, crescente [...] un'operazione a più strati, antropologica, artistica, politica, esistenziale e sociale di infantile veggenza»<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Cfr. A. MORESCO, *Il vortice (note sui «Vicerè»)*, in *Dieci decimi. Sguardi a ritroso sulla nostra letteratura*, Milano, Rizzoli 2003, pp. 166-180.

Ciò fa di quel romanzo qualcosa che non concede nulla alle aspettative del lettore, costantemente costretto a una lettura distanziante e intellettuale, intollerante e rabbiosa: una scrittura crudele e vera in cui fa orrore rispecchiarsi in tempi di deresponsabilizzazione collettiva.



PATRIZIA D'ARRIGO  
(Università di Debrecen, Ungheria)

## VITTORINI E VERGA

Si analizza la valutazione negativa che Vittorini dà sull'opera di Verga nelle poche righe che dedica al siciliano. L'opera di Verga non può trovare spazio all'interno dell'ideologia letteraria di Vittorini dove il romanzo realista è anche deprecato perché autoritario. Verga, inoltre, ritiene che il progresso e la modernità alienino gli uomini gli uni dagli altri, condannandoli alla solitudine. Per Vittorini il progresso è un'irrinunciabile evoluzione di civiltà alla quale guardare con fiducia.

*I analyze the negative evaluation of Verga's work expressed by Vittorini in the few lines that he dedicates to him. Verga's work can't find a place in the literary ideology of Vittorini where the realist novel is also deprecated because it is authoritarian. Verga, moreover, believes that progress and modernity alienate men from one another, condemning them to loneliness. For Vittorini, progress is an unmissable evolution of civilization to look at with confidence.*

«Ma il sistema delle epoche, lascia fuori o non mette il debito accento, sulle opere a influsso ritardato; nel nostro caso, per esempio, sull'influsso di Verga, di cui si tentò, dopo il 1922, anno della morte, la meritata rivalutazione, giacché egli era stato sempre, almeno coi suoi capolavori celebre ma impopolare, e scarsamente letto<sup>1</sup>».

Giacomo Debenedetti, all'inizio degli anni '60, ha le idee ben chiare sul percorso critico delle opere maggiori di Verga, che solo a partire degli anni '20 del '900 avevano iniziato a essere rivalutate criticamente. In realtà Benedetto Croce, inserendo il saggio *Giovanni Verga* nella «Critica», aveva sancito la sua grandezza già nel 1903<sup>2</sup> e, seppur nei limiti della critica idealistica, aveva avviato una lettura più meditata dell'opera di Verga. Bisognerà effettivamente aspettare il 1920, anno della pubblicazione della monografia *Giovanni Verga* di Luigi Russo, per leggere un'analisi detta-

<sup>1</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti 1998, p. 9.

<sup>2</sup> B. CROCE, *Giovanni Verga*, in «La Critica», I (1903), pp. 241-263.

gliata e acuta dell'opera del siciliano. La riflessione di Elio Vittorini sul realismo e sul naturalismo, e quindi, seppur per brevi incisi, anche su Verga, inizia proprio alla fine degli anni '20 e lo accompagna nel corso della sua vita fino agli appunti stilati fra il 1961 e il 1965, poi pubblicati postumi nel 1967 con il titolo *Le due tensioni*, dove il grado di elaborazione teorica è piuttosto alto. Questa riflessione è piuttosto coerente dall'inizio alla fine ed è soprattutto coerente al progetto ideologico e letterario di Vittorini, che sancisce una condanna quasi senza scampo dell'opera verghiana.

Ma procediamo con ordine. Nel primo capitolo del suo saggio su Verga, *La fama di Verga*, Luigi Russo con una lunga e lucida riflessione, passa in rassegna i motivi per cui l'opera maggiore di Verga suscitava nei suoi contemporanei, lettori e critici, un interesse limitato.

Giovanni Verga è stato uno scrittore che non ha conosciuto il geniale fastidio di una chiassosa celebrità: principe dell'arte, ha l'aria di un esule della fama nell'ammirazione alta, ma fredda del pubblico letterato. È passato, lasciando in retaggio agli uomini un tesoro di arte; gli uomini hanno inventariato frettolosamente questo tesoro, senza troppo discuterlo e senza troppo favoleggiare sul liberale e modesto donatore. La critica si è affrettata a dare il battesimo di grande allo scrittore, ma ha calato subito il velo su questa grandezza coronata. Alcuni anni fa, anche un giovane critico, spirito assai fine e tormentato, in una rassegna delle lettere d'Italia, portava la sua indagine acuta su molti scrittori contemporanei, ma si arrestava davanti al Verga limitandosi a un giudizio religiosamente assertivo: «Qualcuno è lontano, in luogo glorioso da cui non lo vorremo disturbare: Verga: passano gli anni e la sua figura non diminuisce; il maestro del verismo si perde ma lo scrittore grandeggia»<sup>3</sup>.

Fra le ragioni della scarsa popolarità che, a seguire, Russo individua, le più interessanti ai fini del discorso su Vittorini sono che la moralità e i programmi sociali rimangono in Verga non dichiarati, ma si evincono dalla prosa asciutta e priva di orpelli. Inoltre, l'accostamento al verismo come metodo scientifico e

<sup>3</sup> L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920, p. 1. Il giovane critico al quale si riferisce Russo è Renato Serra.

l'opera di diffusione fatta dal Capuana, con tutta una serie di polemiche metodologiche, hanno avuto l'esito di sovrapporre, agli occhi dei lettori, i due autori e creare un senso di fastidio nei confronti di Verga. All'opera di Verga non ci si accostava con mente libera ma con il filtro di una serie di condizionamenti che il critico invita ad abbandonare.

Sotto certi aspetti, anche Pirandello, in occasione del discorso tenuto a Catania per gli ottant'anni di Verga, pone le stesse questioni e analizza le stesse ragioni di Russo, ma principalmente individuando la causa dell'atteggiamento di distacco da Verga nella preponderanza della figura e dell'opera di D'Annunzio<sup>4</sup>, che nello stesso periodo trova grandissima eco presso il pubblico e la critica. Come fa giustamente notare Felice Rappazzo<sup>5</sup>, Pirandello nel discorso sembra quasi fare i conti con Verga e con il naturalismo. La sua valutazione e il suo elogio sono sinceri, ma ne è condizione la liberazione di Verga dall'ombra del verismo. Così, risolvendo l'approdo di Verga al verismo come «necessità naturali dell'opera stessa», Pirandello finisce per condividere il punto di vista di Croce.

Andrea Manganaro<sup>6</sup> evidenzia che tanto Croce quanto Russo (posizione che poi negli anni '60 sarà ereditata da Debenedetti) tendevano a svalutare l'influsso del naturalismo su Verga, seppur per ragioni ideologiche diverse, con l'esito di «liricizzare» Verga e quindi «disconoscere la sua capacità di rappresentazione (e interpretazione) della realtà storica»<sup>7</sup>.

Tuttavia, con questi grandi lettori si avvia la riflessione critica, e anche politica, su Verga.

Il 13 ottobre 1929 sull'«Italia letteraria»<sup>8</sup> appare un articolo dell'allora Ministro delle Corporazioni Giuseppe Bottai, nel quale viene data, in modo circostanziato, un'interpretazione di Ver-

<sup>4</sup> L. PIRANDELLO, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori 1993, p. 415.

<sup>5</sup> F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga e i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore 2016, pp. 5-10.

<sup>6</sup> A. MANGANARO, *Verga, Acireale*, Bonanno Editore 2011, pp. 57-59.

<sup>7</sup> Ivi, p. 58.

<sup>8</sup> L'articolo, in una versione più distesa, era stato pubblicato sugli «Studi Verghiani» curati da Lina Perrone nel 1929.

ga come precursore del fascismo<sup>9</sup>. Bottai, certo con delle forzature, dava una chiave di lettura del realismo verghiano che finiva con l'accostare Verga a Mussolini.

Sorprendentemente nello stesso numero della stessa rivista è pubblicato anche l'articolo *Scarico di coscienza* nel quale Vittorini, allora fascista di sinistra, ricollegandosi all'esperienza solariana<sup>10</sup> e tentando una fusione di questa esperienza con le «ascendenze rondesche»<sup>11</sup>, analizza le possibili influenze fertili sugli scrittori della sua generazione. L'articolo solleva un polverone nell'ambiente degli scrittori, soprattutto, come attesta Raffaele Crovi<sup>12</sup>, per le scelte e i gusti letterari anticonformisti ed europeisti del giovane siracusano. Vittorini, infatti, individua in Proust il maestro irrinunciabile della sua generazione. Poi, febbrilmente alla ricerca di maestri italiani, fa riferimento anche a Verga ma in questi termini:

Oggi un poco guardiamo a Verga. Ma è certo che Verga abbia potuto influire, con la sua riservata arte narrativa, sulla formazione del nostro temperamento? Meglio i verghiani considerassero la distanza incalcolabile a cui è rimasto il grande siciliano nei mezzi espressivi; e a cui lo teniamo, malgrado ogni cura, ogni amoroso trasporto, fatalmente noi stessi con la certezza di essere diversi da lui. Di D'Annunzio non possiamo non sentirci migliori: Pavolini, affermandolo, indovinò l'anno scorso il segreto pensiero di tutti i giovani; ma da Verga lontani, diversi, e se per noi fosse stato davvero un maestro, quanti rimorsi di scolari travati ci peserebbero oggi sulla coscienza. Nemmeno da Verga, dunque, un insegnamento, un indirizzo: a distanza quasi di un secolo tutte le speranze ricadevano inesorabilmente sul fondamento della lingua, del gusto, dell'intelligenza: l'Ottocento di Leopardi e Stendhal<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> A. MANGANARO, *Verga politico fra Bottai e Gramsci*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. III (2010), pp. 204-226.

<sup>10</sup> A. PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia 1994, pp. 61-63.

<sup>11</sup> E. CATALANO, *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*, Bari, Progedit 2007, pp. 1-14.

<sup>12</sup> R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio 1998, pp. 70-73.

<sup>13</sup> E. VITTORINI, *Scarico di Coscienza*, in «Italia letteraria», 13 ottobre 1929; vd. anche E. VITTORINI, *Maestri cercando* in ID., *Diario in pubblico, Autobiografia di un militante della cultura*, Milano, Bompiani 1957.

Il grande senso di distanza che i moderni provano nei confronti di Verga sarebbe, secondo Vittorini, soprattutto legato ai suoi mezzi espressivi, mentre la letteratura dei giovani avrebbe trovato un nuovo afflato dall'incontro con la letteratura europea.

Tuttavia, se Vittorini nella valutazione dell'opera di Verga parla solo di mezzi espressivi lo fa sostanzialmente per condizionamenti ideologici che appartengono alla sua dimensione intellettuale. Gino Tellini<sup>14</sup>, a proposito di questo giudizio su Verga, parla di un ingenuo europeismo del giovane Vittorini. Posizione del tutto condivisibile, ma nei fatti, e nelle parole, la posizione antiverghiana di Vittorini si mantiene anche quando il siracusano non può più essere considerato giovane né, tantomeno, ingenuo. Del resto, quando nel 1957 gli interventi e gli articoli saranno raccolti da Vittorini in *Diario in pubblico*, lo stesso commenterà l'articolo in questione riconoscendo la validità fertile per la letteratura italiana della posizione europeista da lui assunta.

La posizione europeista che mi accadde di sostenermi, risultò poi in pratica la più idonea a resistere contro la cultura ufficiale in campo letterario e a produrre fermenti nazionali e popolari che fossero moderni e comunque di natura diversa dal "nazionale-popolare" verso cui spingeva il fascismo<sup>15</sup>.

Qualche anno dopo, nel 1933, Vittorini pubblica un articolo su *Il bargello*, nel quale chiarisce il suo punto di vista sul concetto di realismo. Anche qui Verga è citato, ma sempre in termini poco lusinghieri:

Diciamo realisti, diciamo lirici e pretendiamo che ci si intenda. Invece di sotto c'è confusione. E io so che se nomino Dostoevskij come lirico gli altri che lo nominano come realista si guardano tra di loro con occhi obliqui da cavalli. Ebbene io credo che tutti si sbagliano tranne io. Certo i modi di distinguere gli scrittori sono due, ma infinitamente volte due: a partire dal modo che li distingue in buoni e cattivi. Io li distinguo così:  
Quelli che leggendoli mi fanno pensare «ecco è proprio vero» e

<sup>14</sup> G. TELLINI, *Verga e gli scrittori. Da Capuana a Bufalino*, Firenze, SEF 2016, pp. 132-134.

<sup>15</sup> VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., p. 7.

che cioè mi danno la conferma di come in genere è nella vita. Quelli che mi fanno pensare «perdio, non avevo mai supposto che potesse essere così», e che cioè mi rivelano un nuovo e particolare «come nella vita».

Si capisce che non esito a porre questi ultimi assai al di sopra dei primi, e se la parola scrittore riesce ad avere una risonanza comomente dentro di me non mi capita altro che nel pensare a questi ultimi: a Dostoevskij, ho detto, oppure a Henry James, Choderlos de Laclos, Alain-Fournier...

E ritorniamo ai primi: Balzac, Verga, Manzoni, France, o anche Goethe, essi non fanno che uniformarsi alla sensibilità generale, la studiano, la rappresentano e solo in quanto la rappresentano, in quanto fanno stile, il loro mondo ci appare diverso dal quello che è il mondo di tutti i giorni; sicché, compiuto l'atto di conoscerlo, questo loro mondo, noi avremo soltanto rafforzata la nostra certezza di esistere né più né meno nel senso che il nostro stesso istinto di uomini comuni ci aveva sempre lasciato supporre<sup>16</sup>.

L'articolo è quasi una dichiarazione di poetica<sup>17</sup>. Verga appartiene, dunque, alla seconda categoria di autori perché il suo realismo si risolve esclusivamente in una questione di stile, in un dato modo di esprimere. Verga, di conseguenza, non è in grado di dare una visione del mondo che sia diversa da quella comunemente colta e, in buona sostanza, appartiene alla categoria di scrittori che non fa emergere la soggettività e il mondo interiore dei personaggi. Questo genere di riflessione pone Verga, in buona compagnia di altri autori, un livello sotto gli autori che Vittorini, invece, definisce lirici.

Qualche apertura verso Verga sembra esserci nell'articolo su Remigio Zena, in uno scritto inserito nell'edizione francese di *Diario in pubblico*, in una lettera alla traduttrice polacca di *Erica e i suoi fratelli*, in cui Vittorini la invita a tradurre *I Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo* e, infine, nell'editoriale de *Il menabò* n. 2. In questi testi Vittorini, seppur di sfuggita, accenna ad un apprezzamento per l'opera verghiana e all'importanza della contestazione morale espressa nel linguaggio de *I Malavoglia*<sup>18</sup>. Non-

<sup>16</sup> E. VITTORINI, *Scrittori e scrittori*, in «Il bargello», 53 (1933); vd. anche ID., *Letteratura, Arte, Società. Articoli e interventi, 1926-1937*, Torino, Einaudi 1997. L'articolo è poi confluito in forma scorciata in ID., *Diario in pubblico*, cit., pp. 60-61.

<sup>17</sup> CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini*. cit., pp. 129-131.

<sup>18</sup> E. ESPOSITO, *Maestri cercando. Il giovane Vittorini e le letterature straniere*, Mila-

stante questi accenni di riconoscimento, non sembra che la maturità critica e autoriale cambi o ammorbidisca nella sostanza l'opinione di Vittorini. Egli ha una sua impostazione ideologico-letteraria all'interno della quale Verga non può trovare spazio.

Questa impostazione si chiarisce e trova conferma fra il 1961 e il 1965, nella fase scientifica<sup>19</sup>, quando Vittorini stila degli appunti che convergeranno, postumi, ne *Le due tensioni*<sup>20</sup>. Gli appunti sono in linea con il progetto che fin dal febbraio 1959 Vittorini aveva in mente di realizzare sulle pagine de *Il Menabò*: una riflessione sui punti salienti della modernità e sul modo in cui la letteratura possa rappresentare la nuova realtà moderna, segnata socialmente dall'industria. Vittorini crede profondamente nel ruolo conoscitivo della letteratura, ma sa anche che molti testi non esprimevano realmente delle novità strutturali e letterarie. Non è possibile, infatti, che si rappresenti il moderno attraverso gli stessi strumenti espressivi utilizzati nell'Ottocento. Se l'oggetto della rappresentazione è mutato, deve mutare anche il mezzo espressivo, va ricercata una nuova forma, un linguaggio che sia in grado di rappresentare quell'oggetto. Solo utilizzando una forma adatta al presente, la letteratura può agire sul reale, può essere letteratura impegnata e non consolatoria. In sostanza una letteratura volta al presente e al futuro, ma non al passato. Inoltre, è necessario che la scienza si confronti con la letteratura «con la prospettiva di rinnovarla profondamente. Rinnovamento possibile anzitutto mediante uno sforzo di precisione rispetto alla realtà...»<sup>21</sup>. Nei suoi appunti Vittorini teorizza questa sua idea e ragiona sulla letteratura distinguendo in essa, appunto, due

no, Unicopli 2012, pp. 73-75. Nelle pagine a seguire Esposito dimostra una dipendenza stilistica di Vittorini da Verga per l'uso dell'indiretto libero in *Erica e i suoi fratelli*.

<sup>19</sup> Per chiarimenti sulla fase scientifica vd. G. BONSAVER, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Franco Cesati Editore 2008, pp. 173-177.

<sup>20</sup> E. VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore 1967. Ma citerò dall'edizione E. VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di V. Brigatti, Matelica (MC), Hacca 2016.

<sup>21</sup> G. VARONE, *I sensi e la ragione. L'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini*, Firenze, Franco Cesati editore 2015, p. 288.

tensioni: la tensione razionale, che ha agito fino a Stendhal, e la tensione espressivo-affettiva assolutamente predominante dalla prima metà dell'Ottocento. A partire dall'Ottocento manca una nuova tensione razionale in letteratura, che quindi si muoverebbe secondo la tensione razionale elaborata nel Settecento. Attraverso la tensione razionale si elabora il rapporto dell'uomo, del letterato con la realtà. La letteratura espressivo-affettiva dalla prima metà dell'Ottocento è certamente in grado di sviluppare ed esprimere un rapporto con la realtà che però poggia sempre sull'elaborazione razionale del Settecento. L'immagine che Vittorini utilizza per chiarire il concetto è quella di un albero il cui tronco sarebbe la tensione razionale e le cui fronde sarebbero la tensione espressivo-affettiva. Alla letteratura contemporanea, secondo Vittorini, manca la tensione razionale, l'elaborazione della quale metterebbe gli scrittori contemporanei nelle condizioni di esprimere modernamente il rapporto con la realtà. La conseguenza dell'assenza di una nuova tensione razionale è che la letteratura rappresenta oggetti, persone, luoghi rifacendosi ancora alla fisica di Newton e non a quella di Einstein, allo psicologismo settecentesco e non a Freud e così via<sup>22</sup>.

Gli appunti continuano con vari aggiustamenti e riflessioni teoriche, fino all'appunto i "novecenteschi"<sup>23</sup>, nel quale Vittorini sostiene che gli autori novecenteschi seppur abbiano innovato lo hanno pur sempre fatto nell'area affettivo-umorale, non riuscendo quindi ad apportare un cambiamento strutturale solido, valido per tutti e definitivo. I mutamenti di stile non sarebbero stati strutturali ma solo esteriori. Ad esempio il flusso di coscienza di Joyce o di Woolf è rivoluzionario ma non si afferma come una struttura valida per tutti, rimane circoscritto alla produzione del singolo autore. Vittorini ragiona qui anche sulla presunta oggettività degli autori realisti borghesi, che in realtà dirigono la narrazione da un punto di vista autoritario, rassicurante per il lettore. Gli scrittori contemporanei provano disagio in una prospettiva autoritaria basata su un senso di certezza obiettiva del reale e, tuttavia non sono ancora riusciti a strutturare una narrazione

<sup>22</sup> VITTORINI, *Le due tensioni*, cit., pp. 31-41.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 53-64.

pienamente “plurisoggettiva”, adeguata al nuovo modo di sentire la realtà.

Vittorini prosegue più avanti con l'appunto *naturalismo 1*, che è spietato. La valutazione che Vittorini dà di Verga è ancora più netta e non lascia spazio a dubbi:

... ciò con un'operazione di alta ipocrisia che si presenta oltre tutto con la pretesa di essere nobilissima: vedi a prop. più che Zola <o Hauptmann> o Dreisder ecc. il nostro schifosissimo Verga il più reazionario tra gli scrittori moderni *che cerca fra gli umili, nella loro umanità ancora capace di volontà indomita o di passionalità o di fatalismo combattivo per mancanza di coscienza dell'illusorio, una persistenza arcaica che consenta a chi scrive di sottrarsi ai compiti problematici del presente e di conservare, sotto l'aspetto di un interesse scientifico-umanitario, la vecchia forma si ricorre alla vita ancora arcaica del proletariato per poter continuare ad usare mezzi arcaici – non già per problematizzare anche la vita del proletariato ma per salvare la propria inerzia e il proprio gusto in essa* – e ciò non corrisponde a un processo storico ma a una velleità di processo storico – nel naturalismo l'oggettività non esiste [...] in alcun modo – *la discesa ai subalterni* (che si opera per salvare la vecchia forma) impedisce un'identificazione effettiva con essi – c'è una coscienza dell'autore (soggettiva) *che rimane fuori da tutto*, come una volontà esplicita, non identica con la classe dell'autore e tanto meno con quella dei personaggi – la borghesia cui l'autore appartiene non è più avanguardia e non si identifica con lo spirito oggettivo – il proletariato che l'autore osserva non è ancora avanguardia e non costituisce spirito oggettivo – l'accadere narrato non è specchio del tempo – è un inferno fuori dal tempo che l'autore compassionevolmente osserva – c'è solo dunque una *soggettività* (dell'autore e della sua classe) che umanitariamente (e non operativamente) osserva – e il romanzo classico di fine ottocento ha ereditato tutto quest'equivoco – (Tolstoj compreso) – invece di microcosmo che si sostituisce al macrocosmo – la realtà rappresentata si riduce a *sezione* di realtà – prelievo sezionale della realtà<sup>24</sup>.

Giudizio ingeneroso quello su Verga, ma, bisogna ammetterlo, profondamente coerente con il forte progetto intellettuale e ideologico di Vittorini. Un'attenta lettura degli appunti, come anche del progetto ideologico e letterario portato avanti proprio in quegli anni su *Il Menabò*, chiarisce senza dubbio la nettezza della

<sup>24</sup> Ivi, pp. 102-104.

posizione di Vittorini e spiega la ormai totale chiusura nei confronti di un autore che, alla resa dei conti con il tempo e con gli studi critici, rimane uno dei più significativi autori italiani di sempre. La nostra generazione di lettori, figlia non tanto della lezione di Luigi Russo, quanto soprattutto della critica di Giacomo Debenedetti e di Romano Luperini, guarda con occhi del tutto diversi alla complessità dell'opera e dello stile verghiani e ha imparato a vedere in Verga un autore veramente moderno al quale si agganciano i grandi autori del modernismo italiano, Pirandello, Svevo e Tozzi. È indubbia la modernità di personaggi come 'Ntoni e Gesualdo, come anche la modernità strutturale dell'opera di Verga, alla quale Pierluigi Pellini ritiene utile estendere, con le debite distinzioni, la categoria di modernismo<sup>25</sup>. L'opera di Verga è senza dubbio espressione del senso profondo dell'epoca in cui l'autore viveva, quando la grande Milano, ancora protoindustriale, si affacciava alla modernità, ma emergevano violente le contraddizioni di una logica economica in cui il denaro è tutto.

Dopo l'Unità d'Italia le cose cambiano rapidamente. In Verga, già a partire da *Eva*, la condizione di disagio e di disadattamento non è prodotta più dalla repressione poliziesca e dall'esilio all'estero, ma, come afferma l'autore nella prefazione di questo romanzo, dal predominio economico e morale delle banche e delle imprese industriali che distrugge gli entusiasmi giovanili (compresi quelli patriottici) e induce al cinismo e alla ricerca dei piaceri. Il tema dello sradicamento continua a essere presente, ma le cause diventano soprattutto morali e psicologiche. Quando con *Rosso malpelo* affiora con forza il tema dell'esclusione, esso si collega certamente al motivo antropologico della "diversità" dei capelli rossi e a quello filosofico e sociale della selezione naturale e della emarginazione del ragazzo orfano in una comunità di minatori. Ma comunque, da Enrico Lanti a Nedda fino a Rosso malpelo, la condizione dell'esclusione appare al centro degli interessi di Verga. Ne abbiamo conferma nella conclusione dei *Malavoglia*, dove il grande tema dell'esilio riaffiora, correlato però al senso di colpa (dunque, di nuovo, a ragioni morali) e alla questione delle radici strappate e perdute. L'esilio di 'Ntoni, nella

<sup>25</sup> Per l'estensione della categoria di modernismo a Verga vd. P. PELLINI, *In una casa di vetro*, Firenze, Le Monnier 2004, p. 58; vd. anche ID., *Naturalismo e modernismo. Zola Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Editoriale Artemide 2016, pp. 185-191. Naturalmente questa proposta di Pellini ha aperto un grosso dibattito utilissimo a discutere e a chiarire la categoria di modernismo.

pagina finale del romanzo, diventa quello stesso dello scrittore moderno, espulso dal nido protettivo delle origini e costretto a vivere nel mondo inautentico della modernità<sup>26</sup>.

Oggi noi non siamo più nelle condizioni conoscitive di sostenere con Vittorini l'esistenza di una volontà di Verga di sottrarsi al confronto con i problemi della modernità. La prospettiva del grande siciliano, però, non è fiduciosa nel futuro e nel progresso, ed è forse questo il reale nodo che crea l'incompatibilità con Vittorini. Se Verga, infatti, nella seconda metà dell'Ottocento parla di fiumana del progresso che con la sua violenza travolge tutti e condanna alla solitudine, Vittorini, fra gli anni '30 e '60 del Novecento ha una visione fiduciosa ed entusiastica della tecnologia e del progresso, inteso come evoluzione di civiltà.

Vittorini non è nuovo a questi giudizi *tranchantes*. Famosissimo il caso del gran rifiuto de *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa<sup>27</sup>, liquidato come romanzo di intento consolatorio. Anche questo rifiuto è perfettamente in linea con l'idea di letteratura e con il progetto che Vittorini portava avanti in quegli anni. Altro caso, meno famoso ma emblematico, è quello del rapporto fra Vittorini e Fenoglio che Vittorini, forse alla ricerca di quel cambiamento strutturale che nella sua mente doveva svilupparsi in una certa direzione formale e contenutistica, tormentava con correzioni continue, mai contento dello stile e dei contenuti de *La malora* e dei *Ventitré giorni della città di Alba*. Il risvolto di Vittorini all'edizione de *La malora* fu talmente affilato da turbare Fenoglio e indurlo ad abbandonare la casa editrice.

Tornano in mente le parole, forse un po' troppo spietate e non del tutto condivisibili, di Elio Gioanola, che in un saggio su Pavese scrive: «Prima Monti con Pavese, adesso Vittorini con Fenoglio: si ripete la storia di piccoli scrittori che, dall'alto del loro pedagogismo etico-ideologico giudicano e mandano autori tanto più grandi di loro»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> R. LUPERINI, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet 2013, pp. 42-43.

<sup>27</sup> Per chiarimenti sul «caso Gattopardo» vd. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., pp. 385-394; VARONE, *I sensi e la ragione*, cit., pp. 255-258.

<sup>28</sup> E. GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book 2003, p. 161.



NOVELLA DI NUNZIO  
(Università di Vilnius)

IL VERISMO COME STRUMENTO INTERPRETATIVO.  
UNO STUDIO DEL REALISMO CRITICO LITUANO ALLA LUCE  
DELL'OPERA DI GIOVANNI VERGA

Lo scopo del presente contributo è quello di proporre un'interpretazione del realismo critico, tendenza affermata in Lituania tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, alla luce del verismo. L'analisi verrà condotta attraverso la lettura comparata di due novelle rappresentative delle esperienze letterarie lituana e italiana messe a confronto: rispettivamente *Be darbo* (1904) di Jonas Biliūnas e *Rosso Malpelo* (1878) di Giovanni Verga.

*The paper proposes an interpretation of Critic realism, a tendency developed in Lithuania between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, through Italian Verism. Two short stories chosen as representative of these two literary traditions will be compared: «Be darbo» (1904) by Jonas Biliūnas and «Rosso Malpelo» (1878) by Giovanni Verga.*

## 1. Introduzione

Nel presente lavoro ci si ripropone di mettere a confronto due esperienze narrative affermatesi tra gli ultimi decenni del XIX e l'inizio del XX secolo, ascrivibili all'interno dello stesso campo letterario del realismo europeo del secondo Ottocento: il verismo italiano e il realismo critico lituano<sup>1</sup>. Va tuttavia precisato subito che la domanda cui si cercherà di rispondere riguarda non tanto la ricezione storica di Giovanni Verga in area baltica<sup>2</sup>, quanto il contributo interpretativo che la sua opera, in particolare quella

<sup>1</sup> L'espressione è tratta da I. KOSTKEVIČIŪTĖ, *Kritinio realizmo išsivystymas lietuvių grožinėje prozoje 19 a. Pabaigoje* (*Lo sviluppo del realismo critico nella narrativa lituana di fine Ottocento*), Vilnius, Vilniaus valstybinis V. Kapsuko universitetas 1955.

<sup>2</sup> Per la ricezione di Verga in Russia e nei paesi a essa soggetti nel XIX e nei primi anni del XX secolo, si veda il contributo di Dainius Bure presente nel presente volume alle pp. 23-44.

verista, può offrire rispetto a una tradizione per certi versi a essa accostabile, della quale nella cornice della “vecchia Europa” si ha una conoscenza ancora molto scarsa. D’altro canto, si ritiene che simile prospettiva extralocalizzata<sup>3</sup> costituisca una fertile occasione di arricchimento critico anche rispetto allo stesso fenomeno verista.

Il confronto verrà effettuato attraverso l’analisi parallela di due novelle, cui si affida un valore paradigmatico: *Rosso Malpelo* di Giovanni Verga per il verismo italiano e *Be darbo* (‘Senza lavoro’) di Jonas Biliūnas per il realismo critico lituano. Se la prima verrà utilizzata come strumento per una lettura tematica e strutturale della seconda, quest’ultima offrirà un’angolazione inedita da cui guardare e riscoprire il testo verghiano.

## 2. Il realismo critico lituano e Jonas Biliūnas

Come nota Birutė Ciplijauskaitė<sup>4</sup>, punto di riferimento ancora oggi imprescindibile per lo studio delle diverse forme di realismo letterario affermatesi in Lituania nel corso del XIX e del XX secolo, già a metà Ottocento si era manifestata nell’attuale Repubblica baltica una tendenza generale che aveva dato vita a un tipo di letteratura filantropica e didattica, interessata agli aspetti culturali, regionali e alle tradizioni locali. Tuttavia sarà solo alla fine dell’Ottocento, per tramite delle università russe, polacche e tedesche, che le idee positiviste e la poetica del naturalismo filtreranno in terra lituana, in leggero ritardo rispetto non solo alla Francia di Zola, ma anche all’Italia di Verga.

Il maggiore strumento di diffusione di tali idee era la rivista

<sup>3</sup> Il riferimento è ovviamente al concetto bachtiniano di extralocalità (cfr. in particolare M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in ID., *Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi 1988, pp. 5-87).

<sup>4</sup> Si ricorda qui il fondamentale B. CIPLIJAUŠKAITĖ, *Literatūros eskizai* (‘Schizzi di letteratura’), Vilnius-Kaunas, Lietuvių Kataliku Mokslo Akademija 1992. Si ricordano inoltre, tra i contributi più recenti sui diversi tipi di realismo nella letteratura Lituana tra Otto e Novecento, D. ČIOČYTĖ, *Realizmas - tikrovės sampratos problema*, (‘Realismo: il problema del concetto di realtà’), in «Metai» 10 (2005), pp. 94-98; EAD., *XIX a. lietuvių literatūra idėjų istorijos požiūriu* (‘Storia delle idee nella letteratura lituana del XIX secolo’), in «Literatūra», 39 (2000), pp. 92-95.

«Varpas» ('Campana', 1889-1905). Stampata a Tilsit e introdotta clandestinamente in Lituania, dove l'impero zarista, che deteneva l'egemonia politica e culturale sin dal 1795, aveva posto il divieto di pubblicare in caratteri alfabetici latini, la rivista accoglieva testi narrativi e articoli programmatici nei quali si affrontavano tematiche legate al mondo del lavoro, all'oppressione e alla mancanza di libertà, alla questione dell'istruzione primaria in lingua lituana – a quell'epoca vietata dal governo zarista –, alla necessità dello sviluppo economico, della razionalizzazione dell'agricoltura, dell'ammodernamento del sistema giuridico.

È su questo sfondo di lotta clandestina e di contrabbando che si afferma il realismo critico lituano, riprendendo, a differenza del caso italiano, l'utopia democratica su cui poggia il romanzo sperimentale di Zola e caricandola di tinte politiche ancora più forti, nonché di tendenze rivoluzionarie. Linea letteraria egemone tra la fine del diciannovesimo secolo e gli immediati inizi del ventesimo, il realismo critico verrà poi superato, già nel corso della prima decade del Novecento, da nuove tendenze di tipo soggettivo ed esistenziale che la critica lituana non manca di posizionare all'interno della variegata costellazione del modernismo europeo<sup>5</sup>.

Jonas Biliūnas si trova a cavallo tra questi due spazi letterari, e cioè, semplificando, tra la solida oggettività ottocentesca e la fragile soggettività del nuovo individuo novecentesco. Nella sua produzione vengono infatti generalmente distinte due fasi: la prima, che va dal 1900 al 1904, rientra nel campo del realismo critico; nella seconda, invece, che arriva fino al 1907, anno della morte dell'autore, prevalgono scelte narratologiche e tematiche meno tradizionali e improntate a un nuovo realismo di tipo modernista. La novella prescelta, *Be darbo*, incentrata sulla dura vita di un operaio, tra fatiche, miseria e crisi economica della Lituania

<sup>5</sup> Non è questa la sede per puntualizzare circa i diversi significati che il termine "modernismo" assume nei contesti critici dei diversi paesi europei; un quadro, questo, in cui non si può non notare l'assenza dell'area baltica, pure particolarmente attiva nella riflessione sul modernismo letterario. Sulla questione terminologica e sui suoi confini semantici, si veda: R. LUPERINI, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, in ID., *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018, pp. 19-34.

di fine Ottocento e inizio Novecento, rientra nella prima fase, e si presta bene a un confronto tematico e strutturale con *Rosso Malpelo*.

Del resto, l'accostamento tra Verga e Biliūnas non è puramente arbitrario. Nel 1904, quando *Be darbo* esce sulla rivista «Darbininkų balse» ('Con la voce dei lavoratori'), viene abolito il divieto zarista all'uso dell'alfabeto latino. In quello stesso anno, sulla rivista «Vilniaus žinios» ('Notizie di Vilnius'), escono due racconti di Verga tratti dalle *Novelle rusticane*, *Gli orfani* e *Don Licciu Papa*, la cui traduzione in lingua lituana, effettuata non direttamente dall'italiano ma dal russo, è a cura proprio di Biliūnas<sup>6</sup>. Egli conosceva dunque, sebbene per via mediata, l'autore siciliano, ed è molto probabile che avesse letto *Rosso Malpelo*, la cui traduzione in russo circolava sin dal 1881<sup>7</sup>.

### 3. «Rosso Malpelo» e «Be darbo»: una lettura comparata<sup>8</sup>

Le due novelle oggetto di analisi presentano tematiche indubbiamente affini, per quanto declinate in modo diverso: il lavoro subalterno e particolarmente duro; la sofferenza, la cattiveria e il male come elementi radicati tanto nella società quanto nella na-

<sup>6</sup> I titoli delle due novelle verghiane vengono così tradotti: *Kaimo našlaičiai; Kaimo tiesa: piešinys iš italų gyvenimo* ('Gli orfani della campagna; Verità rurale: bozzetto di vita italiana'). L'anno successivo le traduzioni di Biliūnas compaiono all'interno di un'antologia, accanto a due brani estratti da *Cuore* (1886) di Edmondo de Amicis – *Il piccolo scrivano fiorentino* e *L'infermiere di Tata* –, *La dernière nuit de Judas* (1898) della studiosa e scrittrice francese Emile Gebhart, e un racconto dell'eclettico intellettuale e scrittore ucraino Ivan Franko: E. DE AMICIS - DŽ. VERGO-E. GEBGARTO-I. FRANKO, *Apsakymėliai* ('Storielle'), Vilnius, Vilniaus žinių 1905.

<sup>7</sup> Si rimanda ancora una volta al contributo di Bure, il quale tra l'altro mette bene in evidenza la lettura in chiave democratica e rivoluzionaria che della produzione verista di Verga viene fatta in area slavofona tra fine Ottocento e inizio Novecento.

<sup>8</sup> Le citazioni da *Rosso Malpelo* (RM) e da *Be darbo* (BD) sono tratte rispettivamente dalle seguenti edizioni: G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980; J. BILIŪNAS, *Liūdna pasaka. Kūrybos rinktinė* ('Una storia triste. Antologia'), a cura di G. Viliūnas, Vilnius, Baltų lankų leidyba 2006. I numeri di pagina, preceduti dalle sigle delle relative opere, verranno indicati nel corpo del testo tra parentesi tonde. Tutte le traduzioni dal lituano, con testo di partenza riportato in nota, sono da considerarsi di chi scrive.

tura umana; l'emarginazione, l'esclusione e l'autoesclusione dalla società; l'incomunicabilità tra il mondo autentico degli affetti – di fatto inesistente, distrutto o scomparso – e una realtà quotidiana disumana e ostile.

Anche sul piano strutturale si può individuare un certo parallelismo: le novelle si costruiscono entrambe intorno a un personaggio principale: Laurynas Dūda, operaio di una fabbrica di vagoni, e Rosso Malpelo, minatore in una cava di rena. L'uno e l'altro sono presentati e agiscono all'interno di un duro presente privo di un passato consolante, così come di un futuro in cui sperare: Laurynas, dopo la morte delle uniche persone che riempivano la sua sfera affettiva, smarrisce il senso della lotta per la vita – «Ormai a chi sarebbe utile la mia esistenza?» (BD, p. 21)<sup>9</sup> – e alla fine decide, nel pieno della sua lucidità, di ammazzarsi. Malpelo, rimasto anch'egli orfano di affetti – «Ma io sono *Malpelo*, e se non torno più, nessuno mi cercherà» (RM, p. 224) – accetta con altrettanto lucida coscienza di compiere una missione particolarmente pericolosa nella cava e di andare incontro a una morte certa.

È però il dissimile nel simile a offrire le implicazioni ermeneutiche più feconde. A tale riguardo va sottolineata in prima analisi una mera differenza anagrafica (Laurynas è un uomo, Malpelo un ragazzo), la quale determina a sua volta una differenza nelle perdite affettive subite (Laurynas perde il figlio e la moglie, Malpelo perde il padre e poi l'asino bigio e Ranocchio, unici suoi alleati nell'inferno della cava e della vita stessa).

Ma è soprattutto sulla differenza di *status* sociale, basato sull'opposizione lavoro/non lavoro, che vale la pena focalizzare l'attenzione, in quanto da essa è possibile ricavare, come si vedrà più avanti, alcune importanti considerazioni interpretative. Malpelo, che nel tempo in cui avviene il racconto è già una leggenda, è impiegato in una cava di rena: un cronotopo che marca con prepotenza la sua identità, tanto da inghiottirlo. Laurynas invece, la cui storia viene raccontata in vita, dopo aver lavorato per quindici anni in una fabbrica di vagoni di Riga, nell'attuale Lettonia, si trova a essere disoccupato. Nel presente finzionale egli è, appunto, *be darbo*, come informa seccamente il narratore eterodiegetico

<sup>9</sup> «Ir kam mano gyvenimas reikalingas?»

(o almeno apparentemente tale) sin dalle prime battute del racconto: «Si tratta di un operaio in cerca di lavoro» (BD, p. 18)<sup>10</sup>. Di conseguenza, diversamente dalla struttura puntiforme e orizzontale di *Rosso Malpelo*, dominata dal tempo imperfetto, la novella biliūniana segue un andamento lineare scandito dai tempi del presente e del passato remoto. Significativi a questo proposito gli inizi delle due opere. Al celebre imperfetto di «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi: ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone» (RM, p. 211), il testo biliūniano risponde con un *hic et nunc* cinematografico: «Nella città di Liepāja, presso un parco urbano, sotto un albero, se ne sta un uomo contratto e pallido» (BD, p. 18)<sup>11</sup>.

Ai tempi verbali del presente e del passato di *Be darbo* corrispondono tappe precise dell'esistenza di Laurynas, le quali sul piano formale si traducono in cinque brevi blocchi narrativi. Il primo blocco presenta lo stato attuale di Laurynas, disoccupato e nel pieno della solitudine sociale e affettiva. Il secondo blocco è il racconto, lungo il filo dei ricordi del protagonista, degli anni passati in fabbrica, segnati dalla presenza dell'impiego, ma anche da avversità e condizioni di vita critiche sul piano sia privato che pubblico: i lutti familiari già menzionati; le condizioni di lavoro estremamente disagiati («Tutto il giorno bisognava stare in piedi sul proprio posto, non ci si poteva allontanare o sedere; ogni due settimane bisognava lavorare di notte» (BD, p. 20)<sup>12</sup>; lo sfruttamento e la vessazione («la paga era media. Ma spesso bisognava pagare le tangenti ai "padroni", e a volte i soldi bastavano appena per sopravvivere» (BD, p. 20)<sup>13</sup>; la mancanza di diritti (a seguito di un incidente sul lavoro, per esempio, Laurynas non solo non viene risarcito per l'infortunio ma, una volta tornato al lavoro dopo sei mesi di degenza, per tre volte subisce una detrazione

<sup>10</sup> «Tai ieškąs darbo darbininkas».

<sup>11</sup> «Liepoju, prie miesto sodno, po medžiu, stovi susitraukęs išblyškęs žmogus».

<sup>12</sup> «visą dieną reikdavo stovėti ant vietos – nevalia nė atsitraukti, nė atsisėsti; kas antra savaitė reikė dirbti naktimis».

<sup>13</sup> «Uždarbis buvo vidutinis. Bet dažnai reikdavo duoti kyšiai "meistrams", - ir kartais tik tik pragyvenimui bepakaldavo».

dallo stipendio a causa delle spese mediche). Nel terzo e nel quarto blocco si torna al presente finzionale, e in essi il narratore estrinseca, ora attraverso il discorso diretto, ora per focalizzazione interna, i pensieri, le valutazioni e i bilanci di Laurynas. Infine, nel quinto blocco si ha il suicidio del protagonista, che il narratore segue in modo rapido e asciutto, per poi in chiusura del racconto soffermarsi con morbosa attenzione sulle manifestazioni fisiologiche che accompagnano il passaggio dalla vita alla morte. Vale la pena notare qui il parallelismo nella preparazione materiale di Malpelo e di Laurynas all'autodistruzione: l'uno, prima di avviarsi alla sua ultima missione, «prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, il fiasco del vino, e se ne andò: né più si seppe nulla di lui» (RM, p. 229); l'altro si appresta alla sua ultima cena «con in mano da una parte una bottiglia di birra a un pezzo di pane, dall'altra una corda arrotolata» (BD, p. 23)<sup>14</sup>.

A quella nella struttura e nella gestione temporale fanno eco altre differenze, attraverso le quali le due novelle si illuminano reciprocamente di significati nuovi. Tre sono in particolare gli aspetti da considerare a questo riguardo: il sistema dei personaggi, l'ideologia dell'autore e la conseguente scelta narratologica.

Il rapporto che lega Malpelo agli altri esistenti si basa su una logica oppositiva definibile dell' "uno contro". Il ragazzo, presentato sin da subito come un'eccezione, si posiziona al di fuori e in opposizione al consorzio umano, nell'ambito lavorativo come in quello familiare, nel mondo sotterraneo della cava come in quello solare: «Al mezzogiorno, mentre tutti gli altri operai della cava si mangiavano in crocchio la loro minestra, e facevano un po' di ricreazione, egli andava a rincantucciarsi col suo corbello fra le gambe» (RM, p. 212); «la domenica, in cui tutti gli altri ragazzi del vicinato si mettevano la camicia pulita per andare a messa o per ruzzare nel cortile, ei sembrava non avesse altro spasso che di andar randagio per le vie degli orti» (RM, p. 219); sua madre «si era maritata un'altra volta, ed era andata a stare a Cifali colla figliuola maritata, e avevano chiusa la porta di casa.

<sup>14</sup> «vienoj rankoj neŝas butelĵi alaus ir gabalą duonos, antroj - suvyniotą virvę».

D'ora in poi, se lo battevano, a loro non importava più nulla» (RM, p. 228).

Neanche la figura di Ranocchio riesce a rompere questa opposizione sistemata tra l'uno – Malpelo – e gli altri – il resto degli esistenti –, contribuendo semmai a rimarcarla:

il povero *Ranocchio* era più di là che di qua; sua madre piangeva e si disperava come se il figliolo fosse di quelli che guadagnano dieci lire la settimana. Cotesto non arrivava a comprenderlo Malpelo, e domandò a *Ranocchio* perché sua madre strillasse a quel modo, mentre che da due mesi ei non guadagnava nemmeno quel che si mangiava. [...] Egli invece [...] era *malpelo*, e sua madre non aveva mai pianto per lui, perché non aveva mai avuto timore di perderlo (RM, pp. 227-228).

Simile logica oppositiva dell'“uno contro” ricalca quella dell'utile, della violenza e della sopraffazione, realtà necessarie che non risparmiano nessun essere umano, e di cui Malpelo stesso, mostrando al contempo introiezione coatta e lucida autocoscienza, si fa portatore e interprete:

Già se non era stato lui sarebbe stato capace di esserlo, e non si giustificava mai: per altro sarebbe stato inutile. E qualche volta, come *Ranocchio* spaventato lo scongiurava piangendo di dire la verità, e di scolarsi, ei ripeteva: – A che giova? Sono *malpelo!* – e nessuno avrebbe potuto dire se quel curvare il capo e le spalle sempre fosse effetto di fiero orgoglio o di disperata rassegnazione, e non si sapeva nemmeno se la sua fosse salvatichezza o timidità (RM, p. 219).

Il padrone mi manda spesso lontano, dove gli altri hanno paura d'andare. Ma io sono *Malpelo*, e se non torno più, nessuno mi cercherà (RM, p. 224)<sup>15</sup>.

Considerata in relazione al quadro sin qui delineato, l'esperienza di emarginazione e solitudine raccontata in *Be darbo* – «Laurynas rimase solo [...]: non aveva più famiglia, con amici e

<sup>15</sup> Su Malpelo come teorico stoicamente autocosciente della violenza sociale e della legge del più forte resta fondamentale il contributo di L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1971 (cfr. in particolare le pp. 95-103).

conoscenti si frequentava raramente» (BD, p. 20)<sup>16</sup> – si rivela invece basata su una logica definibile dell’“uno come”: Laurynas appare solo e disperato in mezzo a una comunità di lavoratori altrettanto soli e disperati (significativa sotto questo punto di vista la congiunzione “anche”): «Nell’ultimo anno è cominciata la crisi e non c’era lavoro. Migliaia e migliaia di operai licenziati per strada; [...] Il padrone licenziò *anche* Laurynas» (BD, p. 18)<sup>17</sup>; «molti dei lavoratori cacciati dalle fabbriche morivano di fame, non avendo con cosa comprarsi il pane» (BD, p. 19)<sup>18</sup>; «molti finiscono in carcere, molti rimasero senza lavoro» (BD, p. 20)<sup>19</sup>. Rispetto agli altri esistenti, dunque, il protagonista di *Be darbo* non costituisce, come nel caso di Malpelo, un’eccezione, l’elemento abietto la cui messa ai margini garantisce l’autoaffermazione del singolo e la tutela della dimensione sociale<sup>20</sup>; egli rappresenta piuttosto un paradigma e ciò gli conferisce un forte potenziale inclusivo. Nella novella di Biliūnas il fronte del contro va rintracciato piuttosto nell’insieme dei padroni in opposizione a quello degli operai, e cioè «di coloro che, impantanati nella miseria e nella sfortuna, hanno ucciso la propria giovinezza, la forza vitale e la salute, sacrificandole ai propri ‘datori di lavoro’»<sup>21</sup> (BD, p. 21). Tale conflitto porta al riconoscimento di sé e alla redenzione individuale e collettiva non attraverso l’immolazione di un capro espiatorio, ma con lo sviluppo di una coscienza di classe, nel-

<sup>16</sup> «Pasiliko Laurynas vienas [...]: šeimynos nebeturėjo, o su draugais ir pažįstamais retai tesusiedavo».

<sup>17</sup> «paskutiniais metais prasidėjo krizis – stoka darbo. Šimtai ir tūkstantys atstatytųjų darbininkų pasijuto ant gatvės; [...] Atstatė fabrikantas ir Laurynas».

<sup>18</sup> «daugelis išmestųjų iš fabrių darbininkų badavo, neturėdami kuo duonos nusipirkti».

<sup>19</sup> «daugelis pakliuvo kalėjiman, daugelis liko be darbo».

<sup>20</sup> Si fa qui riferimento a J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, Paris, Seuil 1980. Per un’interpretazione delle novelle verghiane *Rosso Malpelo* e *Libertà* basata sul concetto di “abietto”, inteso quale elemento messo ai margini del socialmente e razionalmente accettato, si vedano rispettivamente il classico R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Liviana, Padova 1976 e il più recente S. BRUGNOLO, «Libertà» di Verga ovvero come il testo rovescia l’ideologia dell’autore, in «Lettere aperte», 1 (2014), <http://www.lettereaperte.net/artikel/ausgabe-1-2014/141>.

<sup>21</sup> «tų, kurie, paskendę varguose ir nelaimėse, žudo savo jaunystę, spēkas ir sveikatą, aukaudami jas savo ‘darbdavėjams’».

l'ambito della quale la preposizione "contro" non ha valore se non a fianco all'avverbio "come", mentre il singolo ha senso e forza solo se inserito in una comunità. È questa la conclusione cui arriva Laurynas prima di suicidarsi, incontrando il supporto del narratore e facendosi portavoce esplicito dell'ideologia dell'autore, la quale dà vita, attraverso le parole del protagonista, all'immagine di un fiume torrenziale generato dalle lacrime degli sconfitti che si pone suggestivamente in posizione speculare rispetto alla fiumana del progresso contro cui nulla possono i vinti verghiani:

Come quelle foglie gialle cadono lacerati dalla morte i miserabili, fratelli e sorelle rinsecchiti dalla fatica, anneriti dal lavoro; cadono con dolore e gemiti amari, vinti da malattie precoci e dall'oppressione, e come [...] pioggia d'autunno, le calde lacrime quotidiane di quelli che restano bagnano la loro tomba; le lacrime di quelli cui tocca lo stesso destino. Se quelle lacrime si raccogliessero, si formerebbe un fiume in piena: questo solo potrebbe distruggere la schiavitù. Ma sparse per il mondo, quelle lacrime si fanno invisibili, senza che arrivino a conoscere la propria potenza; esse fluiranno e continueranno a cadere coloro che non hanno colpa, finché il potere dei lavoratori sparpagliato per ogni dove continuerà ad andare sul nulla, finché i poveri non capiranno il proprio potere e non si uniranno...  
Così pensa Laurynas (BD, p. 21)<sup>22</sup>

All'accettazione dell'immobilità sociale e al pessimismo integrale di Verga si contrappongono dunque l'utopia socialista e l'impegno politico di Biliūnas, nella cui cornice l'atto del suicidio, in accordo con la logica dell'"uno come" e in vista di un possibile "uno con" ancora da costruire, si afferma quale strumento paradossale, in quanto individuale e insieme collettivo, violento ma contro la violenza, di una lotta all'esclusione e alla vessazione

<sup>22</sup> «Kaip tie geltoni medžių lapai, krinta myrio pakirsti vargdienių broliai ir seserys – nuo vargo išdžiūve, nuo darbo pajuodave, – krinta su gailėsčiu ir gaudžiu dejavimu, ankstyvų ligų ir prispaudimo pergalėti. O jų kapa, kaip tas rudens lietus, mirko kasdien karčios likusiųjų ašaros, –ašaros tų, kurių toks pat likimas laukia. Jei tas ašaras surinkti, pasidarytų sriauni upė: paplūdus ji viena įgalėtų numesti vergiją. Bet išbarstytos po visą pasaulį, džiūsta jos nematomos, nežinodamos savo galybės. Ir liesis tos ašaros, kris nekaltieji, kol žus ir eis ant nieko po visur išsklaidyta darbininkų galia, kol vargdieniai nesupras savo galios ir nesusivienys... Taip galvoja Laurynas».

esercitata dall'insieme dei padroni sull'insieme dei lavoratori. Significative a tale riguardo le parole di Laurynas, riportate per via diretta:

Ho fiducia nel fatto che la fatica dei lavoratori verrà alla luce, che li aspetta un futuro luminoso di libertà, ma combattano per quel futuro i più giovani e i più forti, siano loro a costruirsi una nuova vita... Io ho vissuto abbastanza, anche se non ho fatto altro che lavorare, non ho fatto altro che aumentare la ricchezza del mio padrone, sono stato il suo servo. Ora mi ha ridotto a mendicante, senza un posto, senza la salute, senza me stesso... E dunque, aperta la mano, io dovrei chiedere l'elemosina ai "signori" che passano e racimolare qualche centesimo? No, giammai! Mi è bastato abbassarmi a pregare per la grazia di chi per tutta la vita mi ha preso come una bestia e ha sfruttato fino all'ultimo la mia salute. Che diano almeno la libertà di morire, se non hanno dato quella di vivere... (BD, pp. 21-22)<sup>23</sup>

Grazie al confronto con il modello verghiano è possibile infine scoprire nella novella di Biliūnas altri due aspetti che sarebbero altrimenti rimasti nascosti. Il primo riguarda l'impianto narrativo scelto dall'autore lituano. Il particolare caso di omodiegesi creato da Verga attraverso l'uso del narratore popolare e dell'artificio di regressione suggerisce un'interpretazione alternativa del narratore di *Be darbo*, permettendo di andare oltre l'impressione di eterodiegeticità, nonché di un certo patetismo autoriale nel racconto. In effetti, dietro la voce che narra la storia di Laurynas si può individuare un ulteriore caso altrettanto particolare di omodiegesi, questa volta affidata a un lavoratore che, riproducendo sul piano del discorso il sistema "uno come" che ordina i rapporti tra gli esistenti, si rivolge alla classe cui egli stesso appartiene, quella del proletariato. Si dovrà pertanto parlare di un più tradizionale artificio di identificazione che risponde all'uto-

<sup>23</sup> «Tikiu, kad darbininkų padėjimas pasigeris, kad jų laukia šviesi laisva ateitis, bet lai už tą ateitį kovoja jaunesni ir stipresni, – lai jie kala sau naują gyvenimą... Aš pagyvenau pakaktinai, nors ir nieko kita nedirbau, kaip tik kroviau turtus savo fabrikantui, buvau jo vergu. Už tai jis mane pavertė dabar į elgetą - be vietos, sveikatos ir savasties... Ir nejaugi, atkišęs ranką, turiu prašyti praeinančių «ponų» ir rinkti skatikus? – Ne, niekados! gana žeminties ir maldauti mylistos tų, kurie visą gyvenimą laikė mane už juodą jautį ir išnaudojo mano sveikatą. Lai duoda nors laisvai numirti, jei nedavė laisvai gyventi...»

pia biliūniana, così come quello di regressione risponde al pessimismo radicale e all'ideologia dell'immobilità sociale che caratterizzano la visione verghiana del mondo.

D'altro canto, attraverso il confronto tra la disperazione venata di utopismo di cui Laurynas si fa portavoce e la disperazione assoluta di Malpelo, è possibile evitare la tentazione di un appiattimento eccessivo di *Be darbo*, e con esso dell'ideologia rivoluzionaria del suo autore, su un'opposizione ingenua e semplicistica tra bene e male, giusto e sbagliato, felicità e infelicità. Il modello dell'eroe verghiano, intimamente persuaso della necessità dell'egoismo, della violenza e del male quali tratti costitutivi e imm modificabili della storia, della società e della natura, consente infatti di individuare anche in Laurynas un teorico del dolore, non solo per la freddezza e il distacco stoico con cui quest'ultimo si avvicina al suicidio, al quale pensa «freddamente, senza calore alla testa o dolore nel cuore. Per quanto triste, egli si sente calmo» (BD, p. 22)<sup>24</sup>; ma anche per la presenza tra le maglie del testo, accanto all'ideologia socialista, di una contro-ideologia drammaticamente reazionaria affine a quella accettata da Malpelo, e cioè l'atroce sospetto che la logica economica e la legge del più forte siano gli unici principi davvero attuabili sul piano del reale.

#### 4. Conclusioni

L'analisi qui condotta propone un modello estendibile a ulteriori testi non solo di Biliūnas, ma anche di altri autori lituani attivi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, utilizzando il riferimento verghiano quale chiave interpretativa valida a inserire il realismo critico lituano in un contesto europeo. La specificità più vistosa di simile tendenza letteraria è il suo affermarsi in particolare come atto di resistenza e di lotta segreta per gli ideali socialisti, che proprio in quegli anni si stavano avviando verso la loro maggiore fenomenologia storica, per la salvaguar-

<sup>24</sup> «Laurynas galvoja apie tą šaltai – be galvos karščio ir širdies skausmo. Jam nors liūdna, bet ramu».

dia della lingua e della cultura lituane e per il loro contrabbando all'interno dei confini restrittivi imposti dal governo degli zar. Ciò porta a un'ipotesi di ricerca che si vuole porre a conclusione provvisoria del presente intervento, e che riguarda l'uso che il realismo critico lituano, in ragione di e in relazione alle sue peculiarità spazio-temporali, fa delle tecniche narrative, tra impersonalità, artificio di identificazione, uso nascosto di un tipo particolare di omodiegesi e partecipazione utopistica; senza trascurare, come avviene per esempio nell'opera di Žemaitė<sup>25</sup>, un'altra importante esponente del realismo critico lituano, il ricorso alla sintassi e al lessico dialettali.

<sup>25</sup> Žemaitė, pseudonimo di Julija Beniuševičiūtė-Žymantienė (1845-1921), era originaria della Žemaitija (Samogizia), regione nord-occidentale della Lituania dove si registra ancora oggi il più vistoso e marcato tra i dialetti della lingua lituana. Su tale aspetto e, più in generale, per un'introduzione alla Lituania, oltre che alle altre due Repubbliche baltiche, e ai rapporti di tali paesi con l'Italia si segnala la recente ristampa accresciuta del classico P.U. DINI, *L'anello baltico. Lituania, Lettonia, Estonia: un profilo storico-culturale*, Viterbo, Vocifuoriscena 2018.



ANTONIO DI SILVESTRO  
(Università di Catania)

## PER VERGA E FLAUBERT

Il rapporto tra Verga e Flaubert viene letto in questo studio in una prospettiva differente dalle ricerche precedenti sull'argomento, attraverso un'indagine sulle strutture narrative, sulla dinamica dei personaggi e su alcune costanti semantiche delle descrizioni. L'opinione verghiana sul «realismo dei sensi» di Flaubert costituisce la razionalizzazione (semplificatoria) di un rapporto assai più profondo, che coinvolge aspetti come il punto di vista e lo statuto della narrazione, ma anche il significato simbolico di storie "esemplari" come quelle di 'Ntoni Malavoglia ed Emma Bovary.

*The relationship between Verga and Flaubert is studied through an approach concerning the narrative structures, the development of the characters and the semantic features of descriptions. What the Sicilian writer says to Capuana about «Madame Bovary» and its «realismo dei sensi» does not reflect entirely the real re-use of Flaubert's narrative in Verga's novels. Many other aspects reveal a deep relationship, based on the focus of narration and the symbolic meaning of 'Ntoni Malavoglia and Emma Bovary's stories.*

Il complesso, intrigante, talvolta criptico rapporto di Verga con Flaubert si può sostanzialmente ripercorrere attraverso un tritico di testi: *Madame Bovary*, *L'educazione sentimentale*, *Un cuore semplice*. In questa sede vorrei provare a serrare le fila delle ascendenze e "concordanze" tra i due scrittori assumendo un punto di vista diverso da quello dell'ampia letteratura critica sull'argomento, che ha quasi sempre sviluppato le proprie argomentazioni a partire dalla lettera a Capuana degli inizi del '74<sup>1</sup>, in cui Verga, fresco di lettura della storia di Emma, delinea difetti e virtù del suo autore<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 14 gennaio 1874, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 29.

<sup>2</sup> Su questa lettera è fondamentale l'analisi di P. PELLINI, *Verga e i «cavoli» di Flaubert. Una lettera del 1874 e la logica del Naturalismo*, in ID., *In una casa di vetro. Generi e forme del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2004, pp. 15-34.

Tuttavia, come detto, non da questo intendo partire, bensì dalle suggestioni, alcune risalenti a una tradizione che si dirama già dai recensori coevi, che la lettura di opere non dichiarate nell'epistolario "ufficiale" poteva aver prodotto sulla scrittura verghiana, soprattutto in quel momento di transizione così travagliato quale il 1874, anno di *Eros* ma anche di *Nedda*.

### 1. *L'éducazione sentimentale*

Cosa arriva a Verga dalla lettura dell'*Educazione sentimentale*? Quali suggestioni gli provengono dal romanzo con il quale Flaubert si proponeva di «fare la storia morale degli uomini della sua generazione; sarebbe più esatto dire sentimentale»<sup>3</sup>, e il cui *fil rouge* è la passione «inattiva»<sup>4</sup> (categoria interpretativa utile a comprendere un «Sentimentalismo» che «segue la Politica e ne riproduce le fasi»<sup>5</sup>)? Uno dei temi centrali, sottolineato da Luperini, è lo scollamento tra sfera privata e pubblica, che si traduce in una crisi della volontà, e quindi in un'alterità irrisarcibile dell'individuo di fronte alla storia<sup>6</sup>. Se quest'ultima per un verso si riduce a una congerie di eventi irrelati e insensati, per l'altro a entrare in crisi è l'identità dell'individuo, che manca infatti gli appuntamenti importanti con la Storia. Da qui discende l'uso che di anni decisivi come il '21 e il '48 Verga fa nel *Mastro-don Gesualdo*<sup>7</sup>.

Ma forse qualche elemento della descrizione della rivolta nella terza parte dell'*Educazione sentimentale* avrà suggestionato Verga, non tanto nel *Mastro*, bensì in *Libertà*. Non è questo il luogo per porre in discussione le posizioni talvolta ambigue di Flaubert nei confronti del mito del popolo o del socialismo; ad assu-

<sup>3</sup> Lettera di G. Flaubert a Mlle Leroyer de Chantepie, 6 ottobre 1894, in G. FLAUBERT, *Correspondence*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade 1991, III, p. 409 (corsi-vo nostro).

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> G. FLAUBERT, *Carnets*, a cura di P.M. de Biasi, Paris, Galland 1988, p. 296.

<sup>6</sup> R. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848*, in *Il Verismo italiano fra Naturalismo francese e cultura europea*, a cura di R. Luperini, Lecce, Manni 2007, pp. 7-21, a p. 7.

<sup>7</sup> Rinvio per questo aspetto al contributo di A. Manganaro, pubblicato in questo volume alle pp. 205-223.

mere un significato fondamentale è la visione pessimistica e antieroica della rivoluzione, che non passa certo dagli occhi di Frédéric, il quale guarda con un certo spirito voyeuristico il dipanarsi della rivolta come uno spettacolo<sup>8</sup>, bensì dalla prospettiva non neutra del narratore. Credo che nella memoria di Verga abbiano potuto agire passi come questo:

Era la gente del popolo. Si precipitò su per lo scalone un'ondata vertiginosa di teste scoperte, elmetti, berretti rossi, spalle, baionette, con tale impeto che alcuni restavano inghiottiti in quella massa brulicante che, sotto l'impulso di una forza irresistibile, continuava a salire con un lungo muggito, come un fiume respinto dalla marea dell'equinozio. Arrivata in cima, la fiamma si disperse e il canto cessò<sup>9</sup>.

A quel punto esplose una gioia frenetica, come se, al posto del trono, fosse comparso un avvenire di sconfinata felicità; e il popolo, non tanto per vendicarsi quanto per affermare il proprio possesso, strappò e fece a pezzi specchi, tendaggi, lampadari, candelabri, tavole, sedie, sgabelli, ogni sorta di mobili, perfino gli album da disegno, perfino i cestini da ricamo. Dal momento che si era vincitori, bisognava ben divertirsi!<sup>10</sup>

Riconosciamo nella prima citazione le immagini della folla come «mare in tempesta», che «spumeggiava e ondeggiava», passando come un «torrente». E si potrebbe riflettere sull'uso di termini spregiativi come «plebaglia» («canaille», che «si era impadronita delle cantine e si abbandonava a un'orrenda baldoria») <sup>11</sup>, che non sono certo di Frédéric, per il quale il popolo è «sublime»<sup>12</sup>; o ancora sull'immagine della folla che appare una «dol-

<sup>8</sup> «I tamburi battevano la carica. S'alzavano grida acute, esclamazioni di trionfo. La folla ondeggiava in un continuo mulinello. Frédéric, stretto tra due masse compatte, non si muoveva, ma era affascinato e molto divertito. I feriti che cadevano, i morti stesi a terra non avevano l'aria di veri feriti, di veri morti. Gli sembrava di assistere a uno spettacolo» (G. FLAUBERT, *Opere*, progetto editoriale a cura di G. Bogliolo. Traduzioni di G. Bogliolo, E. Ferrero, G. Montesano, G. Raboni, A. Richelmy, Milano, Mondadori 2000, 2 voll., II. 1863-1880, p. 358; le citazioni dal romanzo saranno date – salvo avviso contrario – in traduzione italiana).

<sup>9</sup> Ivi, p. 360.

<sup>10</sup> Ivi, p. 361.

<sup>11</sup> Ivi, p. 363.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

cezza» in seguito alla caduta della Monarchia, immersa in un'«allegria da carnevale»<sup>13</sup> che ricorda il «carnevale furibondo del mese di luglio» di *Libertà*.

Tuttavia, non erano solo queste rappresentazioni di euforia collettiva a suggestionare Verga, desideroso di sanare nella storia dei suoi vinti la *coupure* tra vicenda privata e storia "ufficiale", ma più in profondità l'idea della vita come «fiumana», che egli rappresentava proprio attraverso le metafore "liquide" della prefazione a *I Malavoglia*. Ma anche *L'educazione sentimentale*, anch'essa *in limine*, attraverso l'immagine del viaggio e dell'attraversamento di un fiume, si presenta «come il romanzo del flusso ininterrotto e dell'infinita attesa»<sup>14</sup>.

Ma altri elementi giungono allo scrittore siciliano quali possibili archetipi dei suoi primi "vinti". Frédéric è uomo di raffinati gusti letterari, e come i primi personaggi verghiani è "studente" delle passioni<sup>15</sup>, che mescola la sensualità del sentimento con le gioie dell'arte e il godimento di letture raffinate. Sua prerogativa è il «"girare" a vuoto nel desiderio come un prigioniero nella cella», in quanto «incapace di agire, maledicendo Dio e vergognandosi della propria vigliaccheria»<sup>16</sup>. La sua parabola è analoga a quella del protagonista di *Eros*<sup>17</sup>, che condivide con lui la stessa

<sup>13</sup> Ivi, pp. 366-367.

<sup>14</sup> V. BROMBERT, *I romanzi di Flaubert. Studio di temi e tecniche*, Bologna, Il Mulino 1989, p. 160.

<sup>15</sup> Rinvio, per una disamina dei romanzi giovanili in questa prospettiva, a M. MUSCARIELLO, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori 1989.

<sup>16</sup> FLAUBERT, *Opere*, cit., II, pp. 98-99.

<sup>17</sup> Recensendo questo romanzo, Roberto Sacchetti individuava delle somiglianze tra il protagonista Alberto Alberti e quelli di *Monsieur de Camors* di O. Feuillet e *dell'Éducation sentimentale*: «Questo carattere del marchese Alberti non è nuovo: - somiglia a molti altri personaggi di romanzi francesi: per esempio a M. de Camors e al protagonista dell'*Éducation sentimentale* di Flaubert: - è della grande famiglia di questi sciagurati che vivono al mondo dimentichi dei doveri d'uomo e di cittadino, scioperati cosmopoliti dell'epicureismo: apatici e svenevoli egoisti che vivono fra le gonne mentre intorno a loro si combatte e si soffre e si muore per le grandi cause dell'umanità. -». Tuttavia, dal confronto con l'opera flaubertiana, quella verghiana esce fortemente ridimensionata, mancando in essa quella caratterizzazione storico-sociale che avrebbe potuto fungere da contrappunto alla formazione mancata del marchese Alberti: «Perché il Verga non ha posto nel fondo del suo romanzo la vita reale di quelli che lavorano? Quali possenti contrasti di tinte avrebbe potuto ritrarne! - come l'eco delle battaglie nazionali

«atrofia sentimentale»<sup>18</sup>, e che finisce col pensare «a se stesso, solo a se stesso, smarrito tra le macerie dei suoi sogni, tutto acciaccato, gonfio di dolore e di scoramento»<sup>19</sup>. Allo stesso modo Alberto «a 28 anni trovavasi isolato, stanco, senza scopo, senza emozioni che non fossero malsane, senza entusiasmo, senza domani», e i suoi sentimenti hanno «alcun che di fiacco, d'incerto, di sfiduciato»<sup>20</sup>.

Come in Frédéric, anche in Alberto la coesistenza nella sua vita di più donne, che ne incarnano tensioni etiche contrapposte, declina questa condizione scissa, aporetica del personaggio (*Aporeo* era il titolo della prima redazione di *Eros*):

*L'educazione sentimentale*

Frequentare quelle due donne metteva nella sua vita come due musiche diverse: una bizzarra, focosa, divertente, l'altra grave e quasi religiosa; vibrando insieme, crescevano di continuo e, a poco a poco, si mescolavano. Bastava che Madame Arnoux lo sfiorasse con un dito e subito l'immagine dell'altra si presentava al suo desiderio dato che pensava d'averlo, da quel lato, prospettive meno remote; e viceversa, quand'era in compagnia di Rosanette, se gli succedeva di commuoversi era subito l'altra, il suo grande amore, che gli veniva alla mente.<sup>21</sup>

*Eros*

Si sentiva gonfiare in petto i germi di tutte le forme dell'amore, come un rigoglio di vita, come acri fiori di giovinezza: era uno strano miscuglio degli occhi turchini di Adele, del suo sorriso pudico, e delle lusinghe, dei biondi capelli di Velleda, della sua elegante civetteria – più in là, fra le nuvole azzurre e purpuree dell'avvenire, ondeggiava vagamente la larva di un altro amore nebuloso come la mussolina che modellava il bel corpo della contessa Armandi, sdraiata mollemente nella carrozza come in un letto. – Tutti cotesti fantasmi gli turbinavano confusamente nella

avrebbe fatto sentire più al vivo la vacuità del marchese Alberti! – Flaubert non ha trascurato questo contrasto: il suo protagonista mentre corre impaziente a un ritrovo d'amore e vagheggia l'idea dell'adulterio s'imbatte nella rivoluzione; e quando, dopo molti mesi di ignobili piaceri, ritorna a Parigi, trova le barricate» (R. Sacchetti, in «Rivista minima», 21 marzo 1875, ora in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Cosenza, Rubbettino 2016, p. 161).

<sup>18</sup> FLAUBERT, *Opere*, cit., II, p. 461.

<sup>19</sup> Ivi, p. 512.

<sup>20</sup> G. VERGA, *Eros*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1990, p. 155.

<sup>21</sup> FLAUBERT, *Opere*, cit., II, p. 187.

mente, gli scorrevano per le vene col sangue acceso di febbre. – Quel fanciullo che cominciava a sentir la donna aveva bisogno di piangere.<sup>22</sup>

Somiglianze più estrinseche riguardano la vendita degli oggetti della casa di M.me Arnoux, che ricorda quella degli arredi e suppellettili della casa di Narcisa in *Una peccatrice*, e la malattia del figlio della signora Arnoux, che rammenta quella del piccolo Giannino in *Tigre reale*<sup>23</sup>. Significativa è invece l'orchestrazione del focus narrativo, che nell'*Educazione sentimentale* e in *Eros* si caratterizza per i numerosi interventi autoriali, anche se Flaubert tende (non sempre riuscendovi) a evitare le caratteristiche intrusioni del narratore onnisciente<sup>24</sup>, in cui Verga cade invece più volte. Sul piano stilistico, l'uso del passato remoto nell'*Educazione sentimentale* può aver suggerito la cadenza temporale degli ultimi episodi che segnano la sconfitta morale di Alberto: «Il voyagea»; «Il revint», «Et ce fu tout», battuta quest'ultima che sigla la fine della storia tra Frédéric e la signora Arnoux. E anche *Eros* si chiude su un perfetto secco: «Si udì un colpo di pistola»<sup>25</sup>. Il senso del vagabondaggio sentimentale, che conduce all'inaridirsi di ogni autenticità di sentimento e alla conseguente deriva scettica, è rappresentato in modo assai simile nei due romanzi:

[...] partì per un lungo viaggio, recando seco le sue malsane abitudini, ed i germi funesti di uno scetticismo che, in mezzo a gente la quale si occupava di lui soltanto per vendergli dei piaceri, lontano dai luoghi cari per memorie, non poteva far altro che peggiorare. Invecchiò precocemente, correndo pel mondo come l'Ebreo Errante, spinto da non so quale inquietudine fatale che l'incalzava sempre dappertutto, non vedendo e non cercando altro dei diversi costumi che il lato peggiore. Visse tanti lunghissimi anni senza alcun sentimento schietto, senza alcuno degli affetti più intimi, che si abituò a credere fosse un disgraziato privi-

<sup>22</sup> VERGA, *Eros*, cit., II, p. 76.

<sup>23</sup> Cfr. anche L. FAVA GUZZETTA, *Verga fra Manzoni e Flaubert*, Roma, Studium 1998, p. 79, nota 44.

<sup>24</sup> Cfr. BROMBERT, *I romanzi di Flaubert*, cit., pp. 172-184.

<sup>25</sup> VERGA, *Eros*, cit., cap. XXXIX, p. 197.

legio quel cuore che sentivasi battere in petto alle lontane reminiscenze<sup>26</sup>.

Viaggiò.

Conobbe la malinconia delle navi, i freddi risvegli sotto la tenda, lo stordimento dei paesaggi e delle rovine, l'amarezza delle amicizie interrotte.

Tornò.

Fece vita mondana ed ebbe altri amori. Ma il persistente ricordo del primo glieli rendeva insipidi; e poi la veemenza del desiderio, la verginità delle sensazioni erano perdute per sempre. Anche le sue ambizioni intellettuali erano scemate. Passarono gli anni e per lui l'ozio della mente e l'inerzia del cuore divennero una gravosa abitudine<sup>27</sup>.

Nella lettera a Capuana su *Madame Bovary* Verga rimproverava a Flaubert «il realismo dei sensi», che è «il peggiore», e quindi l'assenza di un'istanza giudicante che ordinasse e gerarchizzasse passioni e sentimenti dei personaggi («il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, o da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio»)<sup>28</sup>. Questa istanza egli non riusciva a realizzarla né in *Tigre reale* né in *Eros*, dove il narratore esterno segue le oscillazioni e le aporie del personaggio. Per sopperire a questa latitanza del narratore-commentatore-autore egli doveva ritornare, con *Nedda*, al narratore immedesimato col personaggio, in grado di intervenire con puntate discrete ma incisive nelle svolte nodali del racconto. Per un altro versante, con l'enunciazione della «scienza della vita» da parte di Alberto, Verga sconfigge quel mondo di passioni effimere, chiudendo provvisoriamente i conti con Flaubert, conti che doveva riaprire ben presto.

<sup>26</sup> Ivi, p. 157.

<sup>27</sup> FLAUBERT, *Opere*, cit., II, pp. 514-515. Il confronto tra questi due brani era stato accennato anche da R. RAMAT, *Etica e poesia nei romanzi giovanili del Verga*, in ID., *Ragionamenti morali e letterari*, Città di Castello, Macrì 1945, pp. 43-87, a p. 87.

<sup>28</sup> Cfr. nota 1.

## 2. *Un cuore semplice*

Nessuna menzione si trova nei carteggi finora noti di *Un cuore semplice*, racconto conosciuto da Verga pochissimo tempo prima di scrivere le novelle di *Vita dei campi* e *I Malavoglia*, in quanto edito insieme agli altri due (*La leggenda di San Giuliano l'Ospitaliere* ed *Erodiade*) nel 1877 (è uno dei rari casi di prime edizioni di scrittori stranieri conservate nella sua biblioteca). Questo racconto (sulla cui influenza nel narratore siciliano ha insistito Lia Fava Guzzetta<sup>29</sup>, anche se per primo Ragonese, in un saggio del '40, aveva colto alcune affinità importanti)<sup>30</sup> era per Verga sintomatico della difficoltà di rappresentare idee e sentimenti, e quindi l'interiorità del personaggio umile o "primitivo", facendo partecipare il lettore della sua visione. Ricordiamo che nei *Malavoglia* la descrizione doveva essere (lo diceva Verga a uno dei suoi primi critici) «tanto più sobria, quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini quasi primitivi»<sup>31</sup>. Una difficoltà, quella di mantenere una voce anonima che non interferisse col punto di vista dei personaggi, che egli sperimentava in *Jeli il pastore*, come rivela la stessa complessa gestazione del racconto, da una narrazione autodiegetica di forte impronta autobiografica nelle prime stesure<sup>32</sup> alla messa a punto di un narratore interno popolare.

Ci sono (e questo significa che con *Jeli* il problema del narratore non è ancora definitivamente risolto) più analogie tra *Jeli* e *Felicità* che tra quest'ultima e *Rosso*, con il quale tuttavia sussistono non pochi elementi di affinità: l'essere cresciuta tra gli stenti, l'aver perso il padre per un incidente sul lavoro, il subire percosse per motivi futili, la devozione per gli oggetti – il cappello – della padrona, che ricorda quella di Malpelo per le scarpe del pa-

<sup>29</sup> FAVA GUZZETTA, *Verga tra Manzoni e Flaubert*, cit., pp. 82-89 e 95-106.

<sup>30</sup> G. RAGONESE, *Verga e Flaubert*, in ID., *Interpretazione del Verga*, Palermo, Manfredi 1965, pp. 110-136, in particolare alle pp. 128-131.

<sup>31</sup> Lettera di G. Verga a F. Torraca da Milano, 12 maggio 1881, in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani*, Catania, Fondazione Verga 1990, p. 250.

<sup>32</sup> Pubblicate in appendice a G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, pp. 135-179.

dre («l'amò con una devozione animalesca e una venerazione religiosa»)<sup>33</sup>, e – aggiungo – il ritenere la morte della padrona contraria all'ordine naturale delle cose: «Che la signora morisse prima di lei era qualcosa che sconvolgeva le sue idee, le sembrava contrario all'ordine delle cose, inammissibile e mostruoso»<sup>34</sup>. Con *Jeli il pastore* la storia di Félicité condivide quel senso di comunione con il mondo animale che custodisce l'integrità dei sentimenti impedendone la socializzazione (la donna infatti impara dagli animali a non avere «l'innocenza delle signorine»; anzi proprio «la ragione e un senso istintivo dell'onore» le impediscono di cedere alle *avances* di Teodoro)<sup>35</sup>; l'atteggiamento appartato e ritroso in momenti di euforia collettiva (alla fiera di Colleville Félicité incontrerà Teodoro, come Jeli alla festa di San Giovanni rivedrà Mara)<sup>36</sup>; il restringersi dell'orizzonte speculativo («Il piccolo cerchio delle sue idee si fece ancora più stretto»)<sup>37</sup>, in quella prospettiva di chiusura del cerchio vitale che Georges Poulet riconosce nelle opere della vecchiaia di Flaubert<sup>38</sup>, e che sviluppa a partire dal celebre episodio di Emma china sul piatto, analizzato da Auerbach<sup>39</sup>.

Da un ascolto più ravvicinato del racconto si vede come nella sintassi alogica di Félicité si effonda la sua vita interiore (nel dialogo con il pappagallo Lulù ella risponde «con parole ormai senza alcun nesso, ma nelle quali s'effondeva il suo cuore»)<sup>40</sup>. Questo espandersi dell'interiorità al di là delle parole significava implicitamente per Verga anche la possibilità di recuperare un narratore introspettivo, percepibile ad esempio quando Flaubert

<sup>33</sup> FLAUBERT, *Opere*, cit., II, p. 841. Cfr. FAVA GUZZETTA, *Verga tra Manzoni e Flaubert*, cit., p. 84.

<sup>34</sup> FLAUBERT, *Opere*, cit., II, pp. 849-850.

<sup>35</sup> Ivi, p. 820.

<sup>36</sup> «Sulle prime rimase stordita, stupefatta dallo strepito dei suonatori ambulanti, dalle luci fra gli alberi, dagli abiti d'ogni foggia, i pizzi, le croci d'oro, da quella massa di persone che saltellavano tutte insieme» (Ivi, p. 819).

<sup>37</sup> Ivi, p. 845.

<sup>38</sup> G. POULET, *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, Rizzoli 1971, pp. 347-367.

<sup>39</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi 1964, 2 voll., II, pp. 255-266.

<sup>40</sup> FLAUBERT, *Opere*, cit., II, p. 845.

rappresenta la donna che «si tormentava per la sete» rammentando il nipote in mare in preda a una tragica fatalità (travolto dalle onde o divorato dai selvaggi)<sup>41</sup>, episodio che lo ha probabilmente suggestionato nel cap. IX dei *Malavoglia*. Qui Mena, ripensando a Luca in mare, e associandone allucinatoriamente il destino a quello di un marinaio salvato dai pescecani, sente come quello «una sete, un'arsura da non dirsi»:

Davvero ella non ci aveva pensato alla lettera; e tutta la notte non poté chiudere occhio, e aveva sempre la testa là, nel mare verso Trieste, dove era successa quella ruina; e vedeva suo figlio, pallido e immobile, che la guardava con certi occhioni sbarrati e lucenti, e diceva sempre di sì, come quando l'avevano mandato a fare il soldato – talché sentiva anche lei una sete, un'arsura da non dirsi. – In mezzo a tutte le storie che correvano pel villaggio, e che erano venuti a raccontarle le era rimasto in mente di uno di quei marinai, che l'avevano pescato dopo dodici ore, quando stavano per mangiarselo i pescecani, e in mezzo a tutta quell'acqua moriva di sete. Allora la Longa, come pensava a quell'uomo che moriva di sete in mezzo a tutta quell'acqua, non poteva stare dall'andare ad attaccarsi alla brocca, quasi ce l'avesse avuta dentro di sé quell'arsura, e nel buio spalancava gli occhi, dove ci aveva sempre stampato quel cristiano<sup>42</sup>.

Nell'episodio verghiano colpisce un'anomalia sintattica (ben colta dalla Fava Guzzetta), ossia l'anticipazione del motivo della sete (attraverso la consecutiva *talché*), che viene esplicitato solo dopo nella vicenda del marinaio, ricordando la quale Maruzza si comporta «quasi ce l'avesse avuta dentro di sé quell'arsura». Si tratta di una forma di prolessi, meglio ancora di un particolare *hysteron proteron*<sup>43</sup>, assai significativo anche per l'assenza nell'au-

<sup>41</sup> Ivi, p. 847. Riportiamo di seguito il testo originale: «Arrivée au sommet d'Ecquemaville, elle aperçut les lumières d'Honfleur qui scintillaient dans la nuit comme une quantité d'étoiles, la mer, plus loin, s'étalait confusement. Alors une faiblesse l'arrêta et la misère de son enfance, la déception du premier amour, le départ de son neveu, la mort de Virginie, comme les flots d'une marée, revinrent à la fois, et lui montant à la gorge, l'étouffaient» (G. FLAUBERT, *Trois contes*, Paris, Gallimard 2003, p. 48).

<sup>42</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. I, Novara, Interlinea 2014, pp. 156-157.

<sup>43</sup> Cfr. FAVA GUZZETTA, *Verga tra Manzoni e Flaubert*, cit., pp. 97-99.

tografo del nesso consecutivo (nel manoscritto infatti si legge semplicemente «e sentiva anche lei»).

La scommessa tecnico-ideologica di Flaubert era assai complessa, trattandosi di far germinare dall'«ironia più raffinata [...] uno sguardo sofisticato all'interno di un animo così semplice e comunicare le emozioni che una creatura rimasta primitiva non avrebbe saputo articolare»<sup>44</sup>. Dalla lettura di questo racconto, in cui alla protagonista non viene data mai la parola, Verga apprendeva un metodo di calibrare *modo* e *voce* dei personaggi umili.

### 3. *Madame Bovary*

In questo caso (che trattiamo per ultimo, sia perché si tratta dell'oggetto prevalente della letteratura critica sul rapporto Verga-Flaubert, sia perché ci condurrà a conclusioni di ordine generale) il rapporto tra ripresa del modello in ordine a personaggi e trama dell'adulterio e riecheggiamenti testuali più o meno puntuali è rovesciato rispetto alle altre due opere. È ormai appurato come *Il marito di Elena* non si possa neppure lontanamente ritenere una riscrittura-riadattamento di *Madame Bovary*, nonostante una certa specularità nel sistema dei personaggi (si pensi ad es. al rapporto tra Rodolphe e Cataldi<sup>45</sup> o a quello tra Homais e lo speciale Don Franco)<sup>46</sup>. Al rischio di una lettura "sinottica" potrebbero indurre non pochi tratti delle protagoniste femminili: Elena che legge dei romanzi «come se aspettasse il personaggio romanzesco che doveva offrirle la mano, il cuore e una carrozza a quattro cavalli», immersa «nell'atmosfera superficiale delle sue letture romanzesche»<sup>47</sup>; Emma, che ha amato la letteratura «per i

<sup>44</sup> BROMBERT, *I romanzi di Flaubert*, cit., p. 253.

<sup>45</sup> M. DILLON WANKE, *Il marito di Elena, ovvero dell'ambiguità*, in «Sigma», X (1977), nn. 1-2, pp. 113-136, a p. 124.

<sup>46</sup> RAGONESE, *Interpretazione del Verga*, cit.; A. DI BENEDETTO, *Flaubert in Verga*, in *I Malavoglia*. Atti del Congresso Internazionale di Studi sul romanzo (Catania, 26-28 novembre 1980), Catania, Fondazione Verga 1981, 2 voll., I, pp. 85-101.

<sup>47</sup> G. VERGA, *Il marito di Elena*, pref. di G. Alfieri, introduzione e nota al testo di M. Di Venuta, Catania-Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2014, pp. 29 e 173.

suoi eccitamenti passionali», e che si alimenta della lettura di Scott, venera le grandi eroine come Giovanna D'Arco, Eloisa, ecc., e legge Sue, Balzac, George Sand, «cercando appagamenti immaginari alle sue bramosie»<sup>48</sup>. Entrambe vivono l'educazione alla letteratura e all'arte come strumento di una visione mistificata e mistificante del mondo, una dimensione che distorce i rapporti umani e lo stesso relazionarsi con gli oggetti dell'esistenza. Ma altri elementi le accostano: il comune rapporto conflittuale con l'ambiente circostante, scaturito da un'educazione che altera la percezione della realtà e la proietta nella dimensione del sogno di un'esistenza altra (con il conseguente dispiegarsi narrativo del motivo dell'*attesa*); il disprezzo verso la mediocrità borghese, che si traduce in un progressivo distacco materiale e spirituale dal rapporto coniugale.

Invece ella provava un intimo risentimento per quella calma ferma, per quella serena ottusità, per la stessa felicità che gli dava;<sup>49</sup>

Charles non le appariva mai così sgradevole come quando, tornando dagli appuntamenti con Rodolphe, si ritrovava insieme con lui: con quelle sue dita quadrate, quella sua intelligenza lenta, quelle maniere volgari;<sup>50</sup>

La maternità era un'altra maniera di espandersi per la sua sensualità sottile, l'ambizione, la leggerezza, la bizzarria che c'era nel suo temperamento. Il marito, lì davanti, colle sue cartacce sotto il braccio, col viso pallido dalla fatica, col sorriso distratto, non aveva nulla di artistico agli occhi di tal moglie, nulla di teatralmente affettuoso. Per poco non gli rimproverava:

- Tu non le vuoi bene alla Barberina!

In lui tutto era modesto: il lavoro, la tenerezza, la generosità delicata. Quando facevano dei progetti per l'avvenire della bimba, dei castelli in aria, quelli di Elena erano sempre i più belli e i più pittoreschi.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> G. FLAUBERT, *Madame Bovary*. Introduzione di M. Lunetta. Traduzione di O. Cecchi, Roma, Newton Compton 1993, pp. 42 e 56.

<sup>49</sup> Ivi, p. 56.

<sup>50</sup> Ivi, p. 145.

<sup>51</sup> VERGA, *Il marito di Elena*, cit., p. 165.

Simili sono anche le tracce somatiche dell'insofferenza delle due donne per una consuetudine prosaica che spegne in esse il desiderio e il sogno: «[Emma] mostrava agli angoli della bocca quella contrazione immobile che torce la faccia delle zitelle e degli ambiziosi delusi»<sup>52</sup>; «Cesare non scorgeva quella ruga sottile e fuggevole che si disegnava in mezzo alle sopracciglia di lei»<sup>53</sup>; «Però le si leggeva nel sorriso che si arrestava all'angolo della bocca, nella ruga che si disegnava rapidamente fra le sue sopracciglia, un certo imbarazzo dello sguardo, come una vaga preoccupazione, una sfumatura d'inquietudine»<sup>54</sup>.

La tensione a espandersi nella natura è un tratto che da Emma, che ha «un temperamento più sentimentale che artistico e perciò cercava emozioni, non paesaggi»<sup>55</sup>, giunge ad Elena, la cui natura è «impressionabile e appassionata»<sup>56</sup>, e in ultimo a Isabella, estrema propaggine di quel bovarismo dei personaggi femminili a causa del quale Verga, in una lettera al Mazzoni, confessava il proprio peccato di «accidia» per aver lasciato intravedere, soprattutto nei soliloqui, «l'intervento del macchinista»<sup>57</sup>. La mia impressione tuttavia è che quel residuo di bovarismo, delle pericolose contaminazioni di un'immaginazione adulterata dalla letteratura, sia da Verga stato bruciato nelle feroci pagine dedicate a Fiandura, che «aveva vuotato il sacco del lirismo melodrammatico»<sup>58</sup> e che appare come un Corrado La Gurna destituito di ogni sentimento autentico. Per Verga la letteratura è da una parte (romantico) surrogato dell'amore, dall'altra essa stessa malattia.

Tuttavia tra il *Marito di Elena* e *Madame Bovary* sussiste un forte scarto a livello di soluzioni narrative, visto che Flaubert, attraverso l'ambiguità dell'indiretto libero, può garantire una doppia prospettiva, restando dentro il *vedere* del personaggio ma al contempo ponendosi fuori come istanza giudicante. Verga da canto suo concepi-

<sup>52</sup> FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 102.

<sup>53</sup> VERGA, *Il marito di Elena*, cit., p. 85.

<sup>54</sup> Ivi, pp. 84-85.

<sup>55</sup> FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 42.

<sup>56</sup> VERGA, *Il marito di Elena*, cit., p. 59.

<sup>57</sup> Lettera a Guido Mazzoni del 9 aprile 1890, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979 pp. 242-243.

<sup>58</sup> VERGA, *Il marito di Elena*, cit., pp. 181-182.

sce il romanzo attraverso l'ottica di un narratore mondano, sviluppando una «narrazione quale si potrebbe fare in conversazione, da gente che sappia *glisser* sui punti scabrosi, e velarli con quella vernice di buona compagnia che il soggetto richiede»<sup>59</sup>.

Questi elementi inducono a pensare che il giovanile accostamento alla storia di Emma sia stato uno dei catalizzatori principali, forse una delle «spinte liberatrici» della conversione verghiana; non a caso la lettura di Flaubert si situa nel periodo di stesura di *Tigre reale* ed *Eros*, caratterizzato da una serie di esperimenti sul ruolo del narratore (testimone in *Tigre reale*, esterno in *Eros*, onnisciente-manzoniano in *Nedda*). Se per un verso rifiuta il «realismo [...] dei sensi», e quindi l'effimero dei sentimenti dei personaggi flaubertiani (le cui passioni «durano la durata di una sensazione»), per l'altro Verga, attento al «drammatico degli avvenimenti» curato con «mano maestra»<sup>60</sup> dall'autore di *Madame Bovary*, arriverà a «dissimulare il dramma sotto gli avvenimenti più umani», sacrificando la «catastrofe» allo sviluppo «logico, necessario»<sup>61</sup> del fatto.

Direi in conclusione che, se con il *Marito di Elena* liquida ogni possibile resa di conti a livello contenutistico, nella sua produzione precedente e successiva Verga si misura con il maestro francese sul piano squisitamente stilistico, posto che per entrambi gli scrittori stile significa molto di più che *forma* del racconto. Per Flaubert lo stile è per se stesso «un modo assoluto di vedere le cose»<sup>62</sup>; esso incarna la visione dello scrittore, per il quale dunque non esistono soggetti artisticamente belli o brutti. Egli concepisce uno stile «ritmato come il verso, preciso come il linguaggio delle scienze, [...] uno stile che entri nell'idea come un colpo di stiletto»<sup>63</sup>. Da canto suo Verga affermava nell'intervista a Ojetti: «lo stile non esiste fuori dell'idea. Se lo stile consiste soprattutto

<sup>59</sup> Lettera a Treves del 9 gennaio 1879, edita in C. MUSUMARRA, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia, La Scuola 1981, p. 153.

<sup>60</sup> Cfr. nota 1.

<sup>61</sup> Queste espressioni sono tratte dalla prefazione all'*Amante di Gramigna*.

<sup>62</sup> Lettera di G. Flaubert a L. Colet, 16 gennaio 1852, in G. FLAUBERT, *L'opera e il suo doppio*, a cura di F. Rella, Roma, Fazi 2006, p. 123.

<sup>63</sup> Lettera di G. Flaubert a L. Colet, 24 aprile 1852, *ivi*, p. 133.

nella forma della frase, deve adattarsi all'idea, deve vestirla e rivestirla»<sup>64</sup>; quindi, nei termini capuaniani-desanctisiani ripresi nella prefazione ai *Malavoglia*, la forma deve essere inerente al soggetto.

Si è tanto discusso sull'ironia flaubertiana di *Un coeur simple*, anche se l'intento dell'autore era di scrivere

il racconto di una vita oscura, quella di una povera ragazza di campagna, devota ma non mistica, dedita senza esaltazione e tenera come del pane fresco [...] Non è assolutamente ironico come potete supporre, ma al contrario molto serio e molto triste. Voglio impietosire, far piangere le anime sensibili, essendone una io stesso<sup>65</sup>.

Verga in *Fantasticherie* parlava di dramma «modesto e ignoto», mentre ancor prima, in *Storia di una capinera*, aveva messo al centro del racconto «una di quelle intime storie, che passano inosservate tutti i giorni». E a Rod dirà più avanti che «Le impressioni più profonde [...] ci vengono dai drammi modesti, di tutti i giorni, in mezzo ai quali viviamo senza accorgercene».<sup>66</sup>

Che cos'è l'impersonalità per entrambi gli scrittori? In nessun modo impassibilità e indifferenza (e in questo senso le più note affermazioni flaubertiane sono state spesso fraintese), bensì capacità di immergersi in una realtà che trascende il narratore-autore<sup>67</sup>; essere in grado di mescolarsi con i personaggi (verghianamente, mettersi in mezzo ai personaggi), e quindi stare dentro e fuori. Questo il significato dell'affermazione flaubertiana dell'autore «invisibile e onnipotente; che lo si senta dappertutto, ma

<sup>64</sup> U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca 1899.

<sup>65</sup> Lettera di G. Flaubert a E. Roger des Genettes, 18 marzo 1876, in FLAUBERT, *L'opera e il suo doppio*, cit., p. 364.

<sup>66</sup> Lettera di G. Verga a E. Rod da Milano, 7 aprile 1882, in G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 111.

<sup>67</sup> Scrive Brombert: «Le frasi riguardanti il ruolo divino dell'artista [...] hanno creato l'immagine d'uno scrittore che mira a un'olimpica impassibilità, a un'orgogliosa e quasi crudele indifferenza per gli affanni umani. [...] La "sovrumana impersonalità" del vero grande artista partecipa di una più vasta aspirazione a perdersi entro una realtà che trascende l'io» (BROMBERT, *I romanzi di Flaubert*, cit., p. 28).

senza vederlo»<sup>68</sup>. E non mi paiono distanti l'idea di un libro «che si tenesse da solo per la forza interiore del suo stile»<sup>69</sup> e quella verghiana di un'opera che sembri «essersi fatta da sé» grazie all'armonia perfetta delle sue forme e alla sincerità evidente della sua realtà.

Impersonalità dunque, non impassibilità, perché, come scrive Flaubert, «Il nostro cuore deve servire solo a sentire quello altrui»<sup>70</sup>; e non mi dilungo sulla funzione dell'indiretto libero come *trait d'union*, come *modo* che separa e al contempo unisce il punto di vista dell'autore e dei personaggi. Altre affermazioni flaubertiane si potrebbero addurre a testimonianza di questo, ad esempio quella secondo cui il romanziere non ha il diritto di esprimere la propria opinione (e Verga nei *Malavoglia*: «chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo»).

Flaubert insisteva sul fatto che la vicenda di *Madame Bovary* fosse inventata, che i personaggi fossero dei tipi, suggerendo probabilmente una chiave di lettura simbolica della sua opera. Se i *Malavoglia* sono un romanzo simbolico, per il regime delle *correspondances* tra personaggio e paesaggio garantite dal cronotopo circolare di Trezza, nel *Mastro* questa fusione si dissolve e tutto viene irradiato da una luce obliqua, distorta, dissacrante<sup>71</sup>. Ma proprio nel secondo romanzo dei Vinti, grazie al procedimento di accumulazione di cui ha parlato Debenedetti, la sovrasaturazione degli elementi descrittivi determina uno slittamento simbolico, all'insegna dell'inconsistenza, della mancanza, della labilità<sup>72</sup>. Un procedimento, quello dell'oggetto-sintomo, che raggiunge i suoi massimi esiti nelle descrizioni di personaggi e interni, e che mi sembra essere in sintonia con la tendenza flaubertiana a rendere gli oggetti testimoni silenti dell'interiorità dei personaggi.

<sup>68</sup> FLAUBERT, *L'opera e il suo doppio*, cit., p. 206.

<sup>69</sup> Lettera di G. Flaubert a L. Colet, 16 gennaio 1852, ivi, p. 122.

<sup>70</sup> Lettera di G. Flaubert a George Sand, 5-6 dicembre 1866, citata in BROMBERT, *I romanzi di Flaubert*, cit., p. 29.

<sup>71</sup> Si rinvia a R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 16-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1991, 2 voll., I, pp. 55-80.

<sup>72</sup> V. MASIELLO, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»*, ivi, I, pp. 81-99.

Ed è forse al livello più profondo della ricerca di un *refrain* simbolico che si svela l'affinità più intima tra i due scrittori; una reiterazione che dà vita a veri e propri personaggi-anafora, portatori di un senso che li trascende e che carica di significati ulteriori gli epiloghi di *Madame Bovary* e dei *Malavoglia*. Penso ai tre incontri di Emma con il cieco, definito «povero diavolo», che Flaubert concepiva come «il vuoto fatto carne nonché, viceversa, il corpo che si rivela come un vuoto». Egli è «immagine speculare e nitida»<sup>73</sup> di ciò che sta accadendo a Emma, defraudata anch'essa della sua interiorità, e mendicante nella società. La presenza del cieco funge da controcanto macabro ed erotico alla morte della signora Bovary. Nell'ultimo incontro, al sentire la sua canzone Emma si solleva «come un cadavere galvanizzato, i capelli sciolti, la pupilla fissa spalancata». Il riso di lei, «atroce, frenetico, disperato»<sup>74</sup>, è tutt'altro che catartico o liberatorio. Un'ambiguità che Verga sperimenta nel finale con la figura di Rocco Spatu, ubriaco e sostante sulla porta dell'osteria a chiedere l'elemosina e sgolarsi. È anche questo un controcanto alla dimensione tragica che attraversa il finale del romanzo: segna le tappe della degradazione di 'Ntoni (di cui è un *alter ego*)<sup>75</sup>, ma nello stesso tempo riesce a rimanere indenne dagli intrighi e dalle manzoniane notti degli imbrogli.

Assumendo Rocco Spatu quale figura simbolica della continuità della vita che segue i ritmi della natura, che obbedisce a una circolarità assoluta, condensando su una figura minore la positiva possibilità di un'integrazione che al cieco è negata, Verga reitera il messaggio doloroso dell'esclusione e, attraverso il suo antieroe 'Ntoni, ci consegna in eredità una condizione di estraneità senza risarcimenti o soluzioni consolatorie.

Anche in *Madame Bovary* la continuità, se costituisce il senso ultimo di una vita che trascende come una fiumana i destini individuali, è affidata a un personaggio come Homais che, se non è

<sup>73</sup> Cfr. D. DE AGOSTINI, nota a G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, in ID., *Opere*, cit., I, p. 1489.

<sup>74</sup> FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 240.

<sup>75</sup> Su questa affinità chiave ha insistito G. LO CASTRO, *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2001, pp. 71-78.

proprio un minore, incarna certo il trionfo della mediocrità dell'esistenza. La circolarità tragica, direi tragicamente tautologica, che oltrepassa i singoli destini, è il grande banco di prova di questi vinti verghiani, memori degli sconfitti flaubertiani.

Così, dal riso del cieco (che, contaminato forse con il manzoniano vecchio mal vissuto, approda ai tratti demoniaci del vecchio incontrato da Gesualdo nel suo viaggio alla Canziria) al vociare tragico-farsesco di Rocco Spatu, Verga e Flaubert consegnano alla tradizione del romanzo europeo un'icona di modernità, che si schiude alle inquietudini dei personaggi di Pirandello e al sorriso di Zeno Cosini.

MILENA GIUFFRIDA  
(Università di Palermo-Catania)

## LA BIBLIOTECA DI GIOVANNI VERGA

Il contributo propone uno studio delle postille e degli interventi rilevati sui libri della biblioteca di casa Verga, nel tentativo di individuare e analizzare quelli di mano dello scrittore. Volumi e notazioni sono infatti eterogenei e denunciano il carattere composito e variegato della biblioteca, il cui nucleo originario si è accresciuto nel tempo per fasi differenti, grazie ai libri portati al rientro da Milano dallo scrittore, all'acquisto di un buon numero di classici e ai moltissimi doni.

*The paper proposes a study of the annotations and interventions found in Verga's library books, attempting to identify those by the writer's hand. In fact, volumes and notations are heterogeneous and denounce the composite and variegated character of the library. Its original nucleus has grown for different phases, thanks to the books brought back from Milan by the writer, to the purchase of a good number of classics and to many gifts.*

Deve essersi senza dubbio riconosciuto Giovanni Verga nel *Come io divenni novelliere* di Luigi Capuana, confessione indirizzata a Neera che precedeva in qualità di prefazione la raccolta di novelle *Homo!*

Avevamo in casa nostra le novelle e i racconti sentimentali del Carcano; avevamo i romanzi patriottici del D'Azeglio; del Guerrazzi, dello stesso Cantù! (Il Manzoni, né sentimentale, né patriottico veniva, se non ricordo male, ritenuto né carne né pesce [...]) Ebbene? Io non dovevo aver occhi – fu il mio castigo – per scorgere la bella luce sentimentale e patriottica risplendente in casa nostra, e dovevo lasciarmi accecare dal torbido fumo balzacchiano, flaubertiano, zoliano, degoncourtiano, il peggio fumo che mai ingombrasse il limpido cielo dell'arte, e che mai lo appestasse con le sue fetide esalazioni!!

<sup>1</sup> L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, in ID., *Homo!*, Milano, Treves 1888, pp. XXVIII-XXIX.

Tra i volumi della biblioteca di Verga *Homo!* è, infatti, l'unico di Capuana nel quale si ritrovano segni a lapis grigio, attribuibili quasi con certezza allo scrittore catanese, il quale, nelle rare occasioni in cui si concedeva di intervenire su un volume o su un manoscritto, usava marcare così le pagine<sup>2</sup>. Anche le illusioni shakespeariane di Verga, come quelle di Capuana, erano state spazzate via dopo la permanenza a Firenze. La scoperta dei lavori di Diderot, ma soprattutto di Balzac, maledetta ironicamente nello sfogo di Capuana, viene ufficialmente consacrata come punto di svolta per la poetica dei due siciliani. È Balzac tante volte chiamato in causa anche negli scambi epistolari tra i due padri del Verismo che però, a sorpresa, non compare tra i volumi posseduti da Verga<sup>3</sup>. Egli, quindi, non si premurò di acquistarne qualche volume in tarda età, come aveva fatto con le opere degli altri grandi autori del primo Ottocento.

Al di là della ricostruzione della parabola verista, i cui punti salienti furono in parte comuni ai due scrittori, nelle parole di Capuana Verga riconobbe certamente anche l'immagine della bi-

<sup>2</sup> Ce lo ricorda Capuana in una lettera a De Roberto del 26 agosto 1887: «Ricevo or ora il m.s. dei *Semiritmi* e te ne ringrazio. L'apro subito, cerco avidamente le cose segnate per la correzione... È uno scherzo degli spiriti? Non trovo nulla! Trovo soltanto i *bravo* i *bene* col lapis del Verga, come i *bravo* e i *bene* d'una seduta parlamentare» (Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Mineo, 26 agosto 1887, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore 1984, p. 239).

<sup>3</sup> Una prima catalogazione della biblioteca di Casa Museo Verga è stata fornita da Giovanni Garra Agosta nel 1977 (cfr. G. GARRA AGOSTA, *La Biblioteca di Giovanni Verga: documentazione inedita di: libri, cimeli, onorificenze, fotografie, lettere, notiziario*, Catania, Greco 1977); una seconda catalogazione è stata promossa dall'Assessorato dei Beni culturali della Regione Siciliana nel 1985 (cfr. C. GRECO LANZA- S. GIARRATANA *et alii* (a cura di), *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, Catania, Assessorato Regionale dei Beni Culturali e Ambientali e della P.I. Soprintendenza ai Beni Librari per la Sicilia Orientale 1985). Basandoci sui suddetti cataloghi e sulla recente ricognizione effettuata, è da rilevare come la biblioteca non conservi nemmeno quella corrispondenza di Balzac rievocata in una lettera a Capuana del 1889: «Io non ne ho letto [di romanzo] uno di più doloroso della corrispondenza di Balzac che mi è tornata in mente assai volte in questi brutti giorni» (Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 1 febbraio 1889, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 311). La *Correspondance* di Balzac venne pubblicata dall'editore Lévy nel 1876 ed era certamente posseduta da Capuana (cfr. R. DE CESARE, *Capuana e Balzac*, in «Annali della Fondazione Verga», XIV (1997), pp. 49-116, a p. 81).

biblioteca paterna, nella quale le opere sul Risorgimento italiano e quelle dei suoi protagonisti sono presenti e predominanti. Solo di Cesare Cantù si contano ben sei volumi<sup>4</sup>, molti dei quali recanti postille e segni muti in diversi luoghi. E poi Mazzini, Cesare Basile, Giuseppe Abba, la vita di Giuseppe Garibaldi che lo stesso Verga aveva richiesto a Emilio Treves<sup>5</sup>, nonché diversi saggi sulle varie fasi della rivoluzione. Si conserva, quasi intatta, anche la *Storia dei musulmani di Sicilia* di Michele Amari, finita di pubblicare nel 1872, che Verga, in una lettera a Capuana, dichiarò di aver letto<sup>6</sup>. A differenza della biblioteca del mineolo, in quella di Verga c'era pure il Manzoni con un'edizione delle opere complete curata da Tommaseo<sup>7</sup>. Evidentemente però non doveva essere tenuta in gran conto dal Verga, tanto che Federico De Roberto all'alba del 1897 gli recò in dono, «con i più affettuosi auguri per il nuovo anno», i *Promessi sposi* in un'edizione che si proponeva addirittura di raffrontare quarantana e ventisettana<sup>8</sup>. Due tomi, questi, che probabilmente Verga non aprì mai<sup>9</sup>. I capolavori di

<sup>4</sup> Oltre alla monumentale *Storia universale*, della quale sono conservati 22 volumi, ritroviamo i quattro volumetti di letture per l'infanzia composti da Cantù tra il 1836 e il 1837 (*Il buon fanciullo; Calambrogio da Montevecchia; Il galantuomo; Il giovinetto drizzato alla bontà*), nell'edizione Simoniana del 1844, presumibilmente acquistati proprio per un giovanissimo Giovanni. Il sesto volume è la *Scorsa di un lombardo negli archivi di Venezia*, Civelli 1856.

<sup>5</sup> «Se potete accordarmi lo stesso sconto che fate ai libraj – in via eccezionale ed amichevole – vi pregherei di mandarmi una copia del *Garibaldi e i suoi tempi*, illustrato da Metania, e legato in tela e oro; e due copie inoltre del *Grande Dizionario universale di geografia storia e biografia*, col *Supplemento*, legate pure con dorso di pelle e oro» (Lettera di G. Verga a E. Treves da Catania, 28 novembre 1885, in G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 83). Si tratta del volume di Jessie White Mario, *Garibaldi e i suoi tempi*, edito da Treves nel 1884; e dei due volumi, più il supplemento, del *Dizionario universale di geografia, storia e biografia* compilato dallo stesso Emilio Treves e da Gustavo Strafforello, conservato nella biblioteca di Verga nella quarta edizione del 1885.

<sup>6</sup> «Da quei brani di poesia araba che ho letto nella storia dell'Amari ho visto quanta bella e originale poesia, anche riguardo al metro potrebbesi ricamarvi sopra» (Lettera di Verga a Capuana da Milano, 13 agosto 1884, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 227).

<sup>7</sup> A. MANZONI, *Opere*. Con un discorso preliminare di N. Tommaseo, Napoli, Rossi 1850.

<sup>8</sup> ID., *I Promessi sposi*. Nelle due edizioni del 1840 e del 1825 raffrontate tra loro dal prof. Riccardo Folli, Milano, D. Briola 1893.

<sup>9</sup> Se si tiene conto della testimonianza di Raffaello Barbiera, «Si vuol sapere

Balzac non furono gli unici classici assenti dalla biblioteca di famiglia. Fino almeno al 1909 mancava, ad esempio, *Il Principe*. Secondo l'elenco autografo compilato dallo stesso Verga presumibilmente intorno al 1914, e oggi conservato presso il Fondo Mondadori sotto forma di microfilm<sup>10</sup>, l'opera di Machiavelli era posseduta nell'edizione Sansoni del 1909. Ma, già a partire dal catalogo compilato da Garra Agosta nel 1977, il volume non risulta più presente nella biblioteca dello scrittore. Stessa sorte pare essere toccata ad un altro centinaio di testi: si tratta nella maggior parte dei casi, compreso quello del *Principe*, di edizioni scolastiche, libri di lettura, compendi delle varie discipline, pubblicati negli ultimi anni dell'Ottocento o addirittura nel primo decennio del Novecento. Tutto lascia pensare ad opere acquistate da Verga per fare studiare i nipoti, ed è quindi plausibile che, alla morte dello scrittore, i legittimi proprietari ne abbiano rivendicato il possesso. In ogni caso, solo un confronto con la biblioteca degli eredi potrà sciogliere i dubbi a riguardo; anche se i volumi pubblicati a questa altezza cronologica non potrebbero aver avuto in alcun modo un peso specifico nella poetica dello scrittore, praticamente inattivo dalla fine dell'Ottocento.

Più interessante, invece, se non altro perché rientrerebbero perfettamente nel disegno della biblioteca paterna, sarebbe stato ritrovare le copie delle opere complete di Silvio Pellico, pubblicate a Lugano nel 1832, le *Poesie scelte* di Felice Cavallotti<sup>11</sup>, pubblicate da Sonzogno nel 1883, e *Il venerdì santo del 1849 in Catania*, poema in sei canti di Antonino Abate, datato 1863. Tutte opere registrate nell'elenco di Verga e assenti dai moderni cataloghi così come dalla biblioteca oggi conservata.

qual libro Giovanni Verga leggeva e rileggeva a Milano? - *I Promessi Sposi*» (R. BARBIERA, *Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, in «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», XXII (1922), 3, p. 172), è probabile che Verga leggesse un'edizione diversa da quelle conservate nella sua biblioteca.

<sup>10</sup> Fondazione Mondadori, Bob. XIX, ft. 101-134.

<sup>11</sup> Del Cavallotti ci rimane però il giudizio negativo espresso da Verga nei confronti della commedia *Lea* in una lettera a Capuana del 1888: «Della *Lea* ho letto con terrore l'argomento nel *Giornale di Sicilia* [...]. Dico con terrore perché se c'è un pubblico che picchia le mani a roba simile vuol dire che noi siamo belli e fottuti, caro mio, ora e sempre» (Lettera di G. Verga a L. Capuana da Vizzini, 17 dicembre 1888, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 309).

In ogni caso, a chiunque si accinga a ricostruire la storia del metodo di lavoro verghiano non resta che confrontarsi con i volumi ad oggi conservati presso la Casa Museo di via Sant'Anna a Catania<sup>12</sup>.

Lo studio diretto dei volumi ha certamente confermato la scarsa inclinazione di Verga alla postillatura, ma ha permesso di comprendere quali testi fossero realmente stati letti, compulsati e quali invece, seppur presenti, non fossero passati dalle mani dello scrittore. È il caso, ad esempio, di buona parte delle opere di Maupassant, tutte nelle edizioni Ollendorf dei primi del Novecento, all'apparenza intonse. O, ancora, della collezione delle opere di Zola<sup>13</sup> e di quelle di Tolstoj, la maggior parte delle quali hanno ancora le pagine non rifilate. Non potendo in alcun modo mettere in discussione la lettura almeno dei contemporanei francesi, è evidente come la biblioteca non possa essere considerata quale unico riferimento nella ricostruzione del *cotè* culturale nel quale si mosse lo scrittore<sup>14</sup>.

La ricognizione ha però permesso di rinvenire alcuni volumi che comunque arricchiscono, completano o semplicemente aggiungono conferme al panorama di letture di riferimento del romanziere.

<sup>12</sup> Il progetto *Biblioteche d'autore* è stato promosso dall'Università di Catania, con il patrocinio della Fondazione Verga ed è stato coordinato da Andrea Mangano. Lo scopo del progetto è stato quello di realizzare una schedatura completa delle opere presenti nella biblioteca e, soprattutto, di ricercare segni manoscritti, postille, sottolineature dello scrittore catanese, in modo da poterne analizzare il contenuto e le caratteristiche. L'analisi minuziosa di più di 2500 volumi, condotta dalla sottoscritta nell'arco di diversi mesi, è stata possibile grazie alla collaborazione con il Polo regionale di Catania per i siti culturali, diretto dalla dott.ssa Lentini e con la Casa Museo Verga, diretta dall'architetto Giovanni Laudani.

<sup>13</sup> Tra i volumi di Zola, solo *La Joie de vivre* (Paris, Charpentier 1884) appare segnata e postillata – in francese – a p. 335. Accanto alla frase: «Le chien continuait de gronder» il postillatore aggiunge: «et moi de vous regarder»; mentre *Nais Micoulin* (Paris, Charpentier 1884) presenta un segno a lapis a p. 124.

<sup>14</sup> Sulla biblioteca di Verga cfr. I. BUTTITA, *Museo per caso: la casa di Giovanni Verga in via Sant'Anna*, in I. BUTTITA - M.L. GIANGRANDE - N.F. NERI (a cura di), *Casa Verga, un museo nel cuore di Catania*, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana 2015, pp. 61-77; A. DI SILVESTRO, *Dentro la biblioteca di Verga. Spigolature tra libri e lettere*, ivi, pp. 79-91; M. GIUFFRIDA, *Nella biblioteca di Verga: suggestioni e modelli*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. VII (2014), pp. 125-134.

Ciò che permette di identificare la mano dello scrittore nella notazione di questi testi è il costante utilizzo del lapis colorato, blu o rosso, o di quello grigio a tratto sottile.

È il caso delle opere di Emile Augier, il drammaturgo francese che forse maggiormente suscitò l'interesse di Verga se, ancora nel 1884, considerava i suoi lavori come le uniche commedie d'oltralpe «veramente belle»<sup>15</sup>. Lo scambio epistolare con Capuana permette di datare con certezza la lettura de *La Contagion*, commedia in 5 atti sul *demi-monde* parigino, tra l'agosto 1875 e il 9 settembre 1876, quando Verga accompagna la restituzione di questo e altri volumi al Capuana con una lettera di scuse<sup>16</sup>. L'influenza di Capuana, ma anche la frequentazione nel salotto della Contessa Maffei di Arrigo Boito, nutrono in quegli anni l'interesse per il teatro di Augier. Lo testimonia un'altra epistola al Capuana del marzo 1876, nella quale però il giudizio di Verga è di ben altro tenore, sebbene basato sul semplice intuito e forse ancor più sul suo «orrore pei versi sul teatro»<sup>17</sup>. La biblioteca di Verga conferma il mancato acquisto delle opere in versi, sulle quali si chiedeva il parere di Capuana, e ci dà certezza in maniera evidente della predilezione per i volumi di teatro in prosa. Questi infatti sono presenti nelle edizioni Lévy pubblicate tra il 1859 e il 1875 e senza dubbio sono stati ripetutamente consultati. Due di questi sono segnati mediante l'utilizzo del lapis grigio a punta

<sup>15</sup> «Bisogna provare coi fatti che quelle porcherie francesi alle quali [i critici teatrali] si rassegnano per sarcasmo, sono porcherie davvero, poiché alle cose veramente belle di là, come quelle d'Augier, non ci capiscono e non ci sanno trovare un corno» (Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Milano, 10 dicembre 1884, in O. PALMIERO (a cura di), *Carteggio Verga-Giacosa*, Biblioteca Fondazione Verga, Leonforte, Euno 2016, p. 79).

<sup>16</sup> «Ti rimando finalmente i libri: due volumi del Zola, due del Dumas, due del Musset, due del Barrière, uno dell'Augier ed il Catullo del Rapisardi. Scusami se te li ho fatti aspettare un pezzo» (Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 9 settembre 1876, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 55).

<sup>17</sup> «Dammi, tosto che il potrai, il tuo parere sulle seguenti commedie dell'Augier: *La Cigüe*, *Les méprises de l'amour*, *Un homme de bien*, *L'Aventurière*, *Gabrielle*, *Diane*, *Philiberte*, *A la jeunesse*. M'odorano tutte di roba accademica e stantia. Metti poi che sono in versi – e tu sai il mio orrore pei versi sul teatro. Dovendo spenderci dei quattrini non ti pare che abbia fatto bene a mettere le mani avanti?» (Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 23 marzo 1876, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 52).

sottile: si tratta delle commedie *Le gendre de M. Poirier*<sup>18</sup> e le *Les Lionnes pauvres*<sup>19</sup>. In entrambi i casi i segni a margine sono posti accanto a battute e motti di spirito: in *Le gendre* una di queste riguarda proprio gli artisti, definiti quali nullafacenti e buoni a nulla<sup>20</sup>; nelle *Lionnes* l'unica sottolineatura è riservata all'ironica battuta di Bordognon, cinico portavoce dell'autore, sulla propria ipocrisia<sup>21</sup>.

Tra le opere di Dumas, molte delle quali presenti ad oggi nella biblioteca<sup>22</sup>, sono visibili segni e postille solo in *Le fils naturel*<sup>23</sup> e in *Diane de Lys*<sup>24</sup>. Nel primo caso le postille riguardano la prefazione alla commedia, inserita da Dumas a partire dall'edizione del 1868. La sottolineatura, in lapis blu a punta sottile, evidenzia le considerazioni sull'obbligo di orientare il gusto del pubblico «car ce ne pas lui, comme on le croit, qui nous impose son gout,

<sup>18</sup> E. AUGIER, *Le gendre de M. Poirier*, Paris, Michel Lévy frères 1874.

<sup>19</sup> Id., *Les Lionnes pauvres*, Paris, Michel Lévy frères 1868.

<sup>20</sup> «Gaston: Comment, monsieur Poirier, trouveriez-vous mauvais qu'on protège les arts? Poirier: Qu'on protège les arts, bien! mais les artistes, non... ce sont tous des fainéants et des débauchés! On raconte d'eux des choses qui donnent la chair de poule et que je ne me permettrai pas de répéter devant ma fille» (AUGIER, *Le gendre de M. Poirier*, cit., p. 25), dove riecheggia anche la prefazione a *Eva*: «e se sentite di dover chiudere il libro allorché si avvicina vostra figlia» (cfr. G. VERGA, *Eva*, Milano, Treves 1899, p. 5). Tutte le sottolineature su *Le gendre* ruotano attorno alla questione della sana produttività borghese contrapposta all'improduttività intellettuale, nociva persino per il ménage matrimoniale dei protagonisti («Poirier: Pourquoi ai-je toujours adoré ta mère? c'est que je n'avais jamais le temps de penser à elle./Verdelet: Ton mari a vingt-quatre heures par jour pour t'aimer.../Poirier: C'est trop de douze». Cfr. AUGIER, *Le gendre de M. Poirier*, cit., p. 22).

<sup>21</sup> «Bordognon: Moi, je compte vous étonner par mon hypocrisie. Séraphine: Je ne vous connaissais pas ce défaut... Bordognon: Je me le suis procuré pour faire passer les autres» (AUGIER, *Les Lionnes pauvres*, cit., p. 57).

<sup>22</sup> Oltre alle due postillate, le altre opere conservate, tutte nell'originale francese e nelle edizioni Lévy, sono: *Les idées de Madame Aubray* (s.d.), *La princesse Georges* (1873) e *Une visite de noces* (1872). È presente anche un volume de *La dame aux camélias*, ma nell'edizione del 1875: non rappresenterebbe quindi il primo contatto con il dramma di Dumas, poiché Verga aveva certamente letto l'opera prima della composizione di *Una peccatrice* (cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, p. 90). Una lettera senza data e a destinatario ignoto dà notizia inoltre della conoscenza del romanzo *Madamigella Deveaux*, probabilmente attraverso un prestito da parte di Agatino Perrotta (Cfr. lettera di G. Verga a destinatario ignoto, s.d., in G. FINOCCHIARO-CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1980, p. 445).

<sup>23</sup> A. Dumas, *Le fils naturel*, Paris, Michel Lévy frères s.d.

<sup>24</sup> Id., *Diane de Lys*, Paris, Michel Lévy frères 1873.

c'est nous qui lui imposons le notre»<sup>25</sup>. La mano del postillatore si sofferma anche sui passi in cui Dumas afferma la necessità di fare un teatro che abbia un valore sociale, che rappresenti personaggi veri e che indichi per loro la via e il fine ultimo: bisogna dipingere «non plus l'homme individu mais l'homme humanité, le retremper dans ses sources, lui indiquer ses voies, lui découvrir ses finalités; autrement dit, nous faire plus que les moralistes, nous faire les législateurs»<sup>26</sup>. Queste ultime frasi sono commentate attraverso una postilla, realizzata sempre con il lapis blu, ma ormai quasi completamente scolorita, tanto da rendere impossibile la lettura. Il volume è privo di frontespizio; non sappiamo quindi quale sia la data dell'edizione. Potrebbe però corrispondere alla stampa del 1872, dalla quale probabilmente anche Capuana lesse la prefazione. Ciò spiegherebbe l'interesse per questa sola parte del volume.

Più numerose e in parte ancora visibili sono invece le postille al *Diane de Lys*, tutte in francese. Queste si caratterizzano per essere giudizi di natura sentimentale sui comportamenti dei vari personaggi, e appaiono poco coerenti con la natura pragmatica di Verga<sup>27</sup>.

Quello del *Diane de Lys* non è tra l'altro l'unico caso di segnatura sui volumi della biblioteca di Verga da parte di altri fruitori. Alcuni romanzi sono fittamente postillati a lapis grigio e, certamente, da mano diversa da quella dello scrittore. È il caso de *Il ri-*

<sup>25</sup> DUMAS, *Le fils naturel*, cit., p. 24.

<sup>26</sup> Ivi, p. 25.

<sup>27</sup> Sono un esempio le postille alle considerazioni del pittore Paul sulla bellezza degli amori leggeri e sull'impossibilità degli artisti di amare davvero qualcuno o qualcosa al di fuori delle opere da loro create. Dopo aver evidenziato l'intera battuta, il postillatore annota sul margine sinistro: «c'est vrai, peut être!» e sul destro: «faux! faux! faux! et triste!» (DUMAS, *Diane de Lys*, cit., p. 20). L'ambivalenza della nota potrebbe d'altronde profilare il pensiero del Verga stesso, il quale proprio in quegli anni, rifletteva sull'intercambiabilità donna/arte. Come ha notato Di Silvestro, Enrico Lanti, il protagonista di *Eva*, «è innamorato della sua arte "come di una donna", e lo dice rispondendo ad una domanda di Eva nel contesto di una conversazione "in cui le parole avevano tutt'altro significato di quello letterale". L'atteggiamento contraddittorio verso la donna è dello stesso tenore di quello nei confronti dell'arte: entrambi oggetto di amore e di odio, di idoleggiamento e di disprezzo» (Cfr. A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale, Bonanno 2012, pp. 298-299).

*tratto del diavolo* di Anton Giulio Barrili<sup>28</sup>, posseduto nella prima edizione del 1882. Tra le pagine si alternano annotazioni in italiano e in francese: tra queste anche quella che esprime il giudizio finale sul romanzo: «C'est ne pas <...>, mais c'est une chose qui plait. Auff!!!!». L'identificazione con i personaggi femminili è resa esplicita dai numerosi commenti leziosi e, in particolare da una postilla nella quale il lettore si riferisce a se stesso, definendosi «poveretta». È più che plausibile, quindi, pensare che le chiose siano vergate da una mano femminile.

Lo stesso dicasi per la *Contessa Paola Flaminiij*, romanzo pubblicato da Luigi Vassallo nel 1882, posseduto da Verga nella prima edizione. Un lapidario «C'est moi» in corrispondenza della descrizione di un personaggio femminile agghindato di lustrini dà conferma dell'identità sessuale dell'accanita postillatrice. Anche in questo caso il giudizio complessivo sul romanzo viene affidato ad un commento posto sulla pagina finale, parzialmente in lingua francese, scritto a lapis grigio: «Non mi accontenta la fine, il resto mi diverti. – J'ai bien passé mon temps. / Il marito poi è il più <adorabile> dei tre, – la donna – brur! è la peggiore».

Un terzo volume ricco di annotazioni è quello della corrispondenza tra Flaubert e George Sand, edita nel 1884 da Charpentier. Il libro è fittamente postillato con un grosso lapis blu, e il tono dei commenti è differente rispetto a quello riscontrato nei due romanzi. Un'annotazione precisa, «Montagna – 5 settembre Domenica 1886», ci permette di datare la lettura dell'opera da parte del postillatore, che risulta pertanto posteriore di circa due anni alla pubblicazione. Sappiamo con certezza che quella domenica Verga si trovava a Catania nella sua casa di via Sant'Anna, perché riceveva lì una lettera del Capuana datata 4 settembre, con la richiesta di alcune commissioni da fare; missiva alla quale

<sup>28</sup> Oltre al *Ritratto*, nella biblioteca è conservato anche *Semiramide*, nell'edizione della "Biblioteca amena" del 1905, non quindi la *princeps* che lo stesso Treves pare avesse regalato al giovane Verga («ieri, fummo lungamente insieme [Verga e Treves] al caffè! volle regalarmi! un romanzo nuovo di Barrili, e due copie dell'Eva e della Capinera che mi occorreivano», lettera di G. Verga a C. Di Mauro da Milano, 26 febbraio 1874, in G. SAVOCA - A. DI SILVESTRO, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, Acireale, Bonanno 2011, p. 246).

rispondeva il 6 settembre con un dettagliato elenco degli acquisti effettuati per l'amico<sup>29</sup>.

I luoghi evidenziati appartengono però a due tipologie. Quelli di natura sentimentale sono spesso accompagnati da postille. Il caso più vistoso è quello della lettera 44, nella quale un "ci" pronominale riferito alle donne rafforza l'ipotesi di una lettrice<sup>30</sup>. A questo tipo di sottolineature, tutte effettuate con un grosso lapis blu, se ne affiancano altre a lapis blu con tratto sottile, ad inchiostro blu e a lapis rosso sottile. Questa seconda tipologia riguarda direttamente le lettere, ma anche la prefazione al carteggio, firmata da Maupassant. Sembra più che ragionevole pensare che in questo caso si tratti della mano di Verga, sia per l'utilizzo dei mezzi più frequenti nella sottolineatura – i lapis blu, rossi e grigi più sottili –, ma soprattutto per il contenuto dei luoghi evidenziati. All'interno della corrispondenza, infatti, sono i passi relativi all'arte e agli artisti ad attirare l'attenzione del lettore: «Les artistes (qui sont des pretres) ne risquent rien d'être chastes, au contraire! Mais les bourgeois, à quoi bon? Il faut bien que certains soient dans l'humanité. Heureux meme ceux qui n'en bougent»<sup>31</sup>. E ancora: «L'art ne pas fait pour peindre les exceptions, et puis j'éprouve une repulsion invincible à mettre sur le papier quelque chose de mon coeur. Je trouve qu'un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi ce que soit. Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion?»<sup>32</sup>. Rappresentazione della medietà, rinuncia alla messa in scena di sé, rifiuto dell'espressione dell'autore: dichiarazioni che trovano perfetta corrispondenza con il riferimento alla poetica dell'impersonalità esplicitato in una lettera a De Roberto del 1888, nella quale Verga chiama in causa direttamente il modello francese: «L'ideale sarebbe di *met-*

<sup>29</sup> Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 258-59.

<sup>30</sup> «Che bello! Che bello! E ho vissuto tanti anni senza conoscere tanto bello? Ma <...>? Perché l'uomo non compensa la donna facendogli conoscere questi che sono i grandi Buah! /Non san che parlare di <lei uomini> che amano che ci amano. Bella cosa!»

<sup>31</sup> Lettera di G. Flaubert a G. Sand, 1866, in G. FLAUBERT, *Lettres de Gustave Flaubert à Geroge Sand. Précédées d'une étude par Guy de Maupassant*. Paris, Charpentier 1884, p. 17.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 17-18.

tere in piedi des bons-hommes come diceva Flaubert vivi e veri e perciò senza lisciarli e accomodarli ad immagine e similitudine dello scrittore»<sup>33</sup>. Il tema della presenza dello scrittore ritorna in un altro passo evidenziato a lapis blu. A proposito di *Salammbô*, Flaubert ringrazia Sand per la sua «petit mot» sul romanzo e aggiunge: «Ce bouquin-là aurait besoin d'être allégé de certaines inversions; il y a trop d'*alors*, de *mais* et de *et*. On sent le travail»<sup>34</sup>.

I segni sulla prefazione riguardano invece il testo di *Une nuit de Don Juan*, abbozzo inedito di una novella di Flaubert che Maupassant pubblica come esemplificativa del suo metodo di lavoro. I passi sottolineati sono quelli nei quali l'essenzialità della descrizione viene continuamente interrotta da inserti di dialogo o dalla dissezione della scena, senza che vi siano segni grafici del passaggio da una all'altra voce. Una scrittura nella quale sicuramente Verga si riconosceva e che può ricordare in parte il procedimento dell'indiretto libero. Solo per fare un esempio, la descrizione della notte d'amore tra Anna Maria e Don Juan, annunciata da un lapidario «La nuit animée», prosegue con un riferimento alle notti in montagna, tra le stalle dei pastori dove «là aussi on parle d'amour». In riferimento ai protagonisti, Flaubert continua: «C'est l'amour qui les occupe. Tu ne connessait pas la joie simple. Le jour vient»<sup>35</sup>, dove l'introduzione improvvisa del "tu" è quantomeno spiazzante.

Le opere dei conterranei contemporanei del Verga occupano la parte più cospicua della biblioteca. Gli autori della maggior parte dei volumi sono catanesi, legati da rapporti di amicizia con lo scrittore o semplicemente letterati che sperano in una buona parola. Uno degli esempi più fortunati è quello di Giacomo Bonner, scrittore messinese che riuscì a conquistarsi con i suoi *Racconti peloritani* la simpatia e la raccomandazione di Verga. Il volume di novelle pubblicato nel 1890 venne offerto in dono al catanese solo nel 1895, come dimostra la semplice dedica posta sul

<sup>33</sup> Lettera di G. Verga a F. De Roberto da Catania, 18 agosto 1888, in FINOCCHIARO-CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 205.

<sup>34</sup> Lettera di G. Flaubert a G. Sand, 1 novembre 1866, in FLAUBERT, *Lettres de Gustave Flaubert...*, cit., p. 26.

<sup>35</sup> FLAUBERT, *Lettres de Gustave Flaubert...*, cit., p. LI.

frontespizio. Diverse sono le sottolineature che costellano i racconti, tutte effettuate con un lapis grigio a punta sottile. I passi interessati dalla segnalazione sono quasi sempre singoli termini o sintagmi piuttosto ricercati («entrare come un postulante»; «cariatidi»), toscanizzati («sfriggolar di pesci») o decisamente tecnici. Come nel caso del lessico ornitologico: «zirlar di strigoli»; «pipilloria sommessà»; «un assiolo emette dalle olmaie il suo chiurlo». Inoltre in tre luoghi il lettore evidenzia piccoli brani, accompagnando la sottolineatura con un brevissimo commento, sempre aggiunto con lo stesso lapis. È il caso della novella *Mercoledì delle ceneri*; qui, accanto alla frase «no, te no, te sei un ragazzino» possiamo leggere un lapidario «cacofonia». Nel racconto *Carnevale tragico*, il commento del mago sulla scossa di terremoto viene chiosato come imitazione da una poesia. E ancora, in fondo alla stessa pagina, il postillatore pare apprezzare la sentenza relativa al mago «Non era sembrato mai più orrendo, eppure non era stato mai così buono», tanto da appuntarvi accanto un «bello!». Quest'ultima postilla, come pure l'utilizzo del lapis grigio, lasciano pensare che la mano sia proprio quella di Verga. Certamente lo scrittore aveva letto con attenzione questo lavoro del Boner se due anni dopo, nel 1897, si era sbilanciato tanto da scrivergli una lettera di raccomandazione per i Treves. La pubblicazione presso l'editore milanese avrebbe dovuto riguardare un secondo volume di racconti, a quell'altezza solo progettato e che non vide mai la luce<sup>36</sup>. I *Racconti peloritani* erano quindi, presumibilmente, l'unico testo in prosa sul quale Verga poté basare il suo giudizio<sup>37</sup>.

Una menzione particolare merita sicuramente il gruppo dei futuristi di area etnea, i cui numerosi volumi sono conservati nel-

<sup>36</sup> Ne dà notizia Raya, il quale ricostruisce lo scambio epistolare tra Verga e Boner in questa occasione e pubblica la lettera di risposta di Emilio Treves allo scrittore messinese (cfr. lettera di E. Treves a G. Boner da Milano, 7 gennaio 1898, in RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 181). Sulla narrativa di Boner cfr. G. RANDO, *La narrativa di Edoardo Giacomo Boner: novelle messinesi e leggende boreali nel crepuscolo del verismo*, Messina, EDAS 2002.

<sup>37</sup> Boner era autore anche di alcune raccolte di versi: *Versi* (1893), *Musa crociata* (1897) e *Le siciliane* (1900), tutte offerte in dono al maestro Verga e conservate ancora oggi nella biblioteca. Resiste anche un'altra raccolta di novelle, *Sul Bosforo d'Italia* (1899) e una di saggi, *Saggi di letterature straniere* (1896).

la biblioteca dello scrittore, spesso accompagnati da dediche appassionate. Diverse le opere di Antonio Bruno, tutte donate dal poeta al maestro, testimoni della riverenza e dell'ammirazione «fino all'adorazione»<sup>38</sup> nutrita dal giovane biancavillese. Giovanni Centorbi offrì a Verga «devotamente» il proprio *Matita blu* e Ittar e Manzella prepararono il Maestro di «un giudizio sincero» per il loro *Fiamme*. Nel 1920 anche Alfio Berretta, firma dei mensili d'avanguardia «La Scalata» e «La Fonte», dedicò a Giovanni Verga un lungo articolo sulle pagine del «Secolo XX», rivista popolare illustrata edita da Treves. Certamente l'articolo piacque allo scrittore, che ne conservò una copia nella sua biblioteca. Berretta rifiutava l'idea di un Verga minore (già i *Carbonari* «racchiudono tutti i germi nobili che più tardi si sono schiusi»<sup>39</sup>) e individuava la base del realismo non in una scuola o in una moda letteraria ma in «profonde e vitali radici, nella rombante e urlante umanità che si attorce a spire senza mostrare una via di liberazione»<sup>40</sup>.

La stima dei futuristi non può essere ricondotta ad un fenomeno locale, ma riguarda anche i capiscuola del movimento. A testimonianza rimangono le dediche sulle numerose edizioni futuriste che popolano la biblioteca di Verga. A cominciare dalle opere di Marinetti, il quale non mancò di fargli dono di molti dei suoi lavori: da *Destruction* (1904)<sup>41</sup> a *Le monoplan du Pape* (1912), omaggi spesso accompagnati da parole che avvalorano l'entusiastica ammirazione letteraria. Ma anche Gian Pietro Lucini donò al «Maestro insuperato delle "Novelle Rusticane"» uno dei suoi scritti, *La solita canzone del Melibee* del 1910. E lo stesso fecero i sodali Govoni, Folgore, Buzzi, Corazzini e Tarchiani, questi ultimi autori di un *Piccolo libro inutile* che vollero accompagnare con una doppia dedica: «A Giovanni Verga Magnifico!» quella di Co-

<sup>38</sup> «A Giovanni Verga Maestro ammirato fino all'adorazione nel suo LXXX felice compleanno il 1° esemplare di questo libro offerto e combattuto in cui Egli è tanto presente» è la dedica che accompagna il volume *Un poeta di provincia*, offerto in omaggio dallo stesso Bruno e oggi conservato presso la biblioteca della Casa Museo.

<sup>39</sup> A. BERRETTA, *Giovanni Verga*, in «Il Secolo XX», VIII (1° agosto 1920), p. 570.

<sup>40</sup> Ivi, p. 572.

<sup>41</sup> Il volume risulta segnato a lapis a p. 24.

razzini; «A Giovanni Verga, alto nel suo silenzio, incrollabile rupe» quella di Tarchiani.

Verga, lo sappiamo, rimase sordo ai richiami delle sirene futuriste<sup>42</sup>, riservando i rari commenti per i lavori degli amici di sempre. Tra questi certamente Federico De Roberto, il quale compare nella biblioteca con quasi tutte le sue opere, offerte in omaggio al maestro e amico. L'unico volume però che registra il passaggio della mano di Verga è il romanzo *Spasimo*, posseduto nella prima edizione del 1897, tra i pochi privi di dedica. In un'epistola del 21 luglio 1899, quindi due anni dopo la data di pubblicazione, Verga pronuncia un giudizio piuttosto favorevole sull'opera, rilevandone la «fisionomia spiccata che all'opera d'arte dà il suo valore», annotando però qualche difettuccio: gli echi dannunziani e la «ripetizione nelle osservazioni con le quali si svolge l'indagine psicologica»<sup>43</sup>. E infatti i segni a lapis blu e rosso sono concentrati proprio sul capitolo dedicato ai ricordi di Roberto Vèrod, nel quale lo scrittore alterna il racconto dei primi incontri tra Roberto e la contessa d'Arda a lunghi passi di introspezione psicologica. «Trentaquattro anni, non rughe sulla fronte; ma quante nell'anima! [...] Col pensiero egli aveva guardato troppo se stesso e le cose, e la bellezza aveva perduto ogni incanto, e della gioia egli aveva saputo il costo, e la speranza gli s'era consunta dinanzi»<sup>44</sup>. Verga si lascia andare addirittura ad un secco «no» quando l'autore scrive: «Gl'insensibili oggetti, le inanimate opere d'arte possono accenderci, pur sempre restando quelle che

<sup>42</sup> Per una più ampia panoramica sull'argomento cfr. M. GIUFFRIDA, *Futurismi di provincia: Antonio Bruno e l'arte «schietta» di Giovanni Verga*, in BUTTITA-GRANDE- NERI, *Casa Verga, un museo nel cuore di Catania*, cit., pp. 93-101.

<sup>43</sup> Lettera di G. Verga a F. De Roberto da Catania, 21 luglio 1899, in A. CIAVARELLA (a cura di), *Verga, De Roberto, Capuana*, Catalogo della mostra tenuta alla Biblioteca universitaria di Catania per il bicentenario della biblioteca medesima (1755-1955), Catania, Giannotta 1955, pp. 132-133. Ha giustamente notato Giuseppe Traina che «Verga tendeva a interpretare la scrittura derobertiana *sub specie* verghiana, privilegiandone la dimensione verista o, tutt'al più, da "dramma intimo", e, in questo caso, vedendo una pericolosa influenza dannunziana là dove avrebbe dovuto piuttosto cercare in direzione francese [...] o russa» (cfr. G. TRAINA, *Un altro De Roberto. Esperimenti e ghiribizzi di uno scrittore*, Napoli, Loffredo 2018, p. 52).

<sup>44</sup> F. DE ROBERTO, *Spasimo*, Milano, Galli 1897, p. 60.

sono, fredde, mute, inerti: così egli aveva amato viventi creature»<sup>45</sup>. Lo studio sul volume sembrerebbe quindi confermare il giudizio espresso nell'epistola.

Tra le opere degli scrittori siciliani vicini a Verga, non possiamo non ricordare Ferdinando Di Giorgi, direttore politico del «Giornale di Sicilia», discepolo della scuola verista. Le novelle *Anomalie*, donate a Verga fresche di stampa<sup>46</sup>, vennero lodate dal padre del verismo in una lettera del 5 luglio 1891<sup>47</sup>. Ed effettivamente il volume appare segnato con il solito lapis blu in diversi luoghi della novella *Bibiana*, la quale dovette piacergli particolarmente, così come era piaciuta allo stesso autore che, ancor prima della pubblicazione, la propose come soggetto per una commedia.

Se si guarda alla composizione generale della biblioteca, è evidente che non sono i romanzi ad occuparne la parte più cospicua ma i libri di versi. Si tratta però nella quasi totalità di volumi donati negli ultimi anni di vita dello scrittore, o comunque dal 1890 in poi.

Una sezione più interessante e che potrebbe offrire alcuni spunti di riflessione, è invece quella dei volumi di costume. Sono alcune pubblicazioni sui modi di vivere, l'abbigliamento, le mode più in voga, nel corso dei diversi secoli o negli ultimi anni. Probabilmente Verga cercava di procurarsi quanto più materiale possibile in vista della scrittura della *Duchessa di Leyra*, come testimoniano le missive inviate a Giuseppe Treves alla fine degli anni Novanta<sup>48</sup>. Si incontrano così le *Mode parigine* degli anni

<sup>45</sup> Ivi, p. 61.

<sup>46</sup> Sul frontespizio la dedica «A Giovanni Verga con affetto» autografa di Di Giorgi. De Roberto contribuì alla correzione della novella *L'ultima dei San Mauro* (Cfr. R. SARDO, «Al tocco magico del tuo lapis verde...». *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Catania, Fondazione Verga 2008, p. 57; e lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi da Catania, 2 ottobre 1889, in A. NAVARRIA (a cura di), *Lettere inedite*, Milano, Centro editoriale dell'Osservatore 1963, pp. 11-12).

<sup>47</sup> «Non faccio molto affidamento su di lei come avvocato – sarà la simpatia che m'ispira, la lettura del suo volume e il suo ingegno di novelliere, o la malattia della penna che ho in corpo, bene o male da tanti anni inoculata non ci lascia più. Basta, sarà quel che sarà e a ogni modo Ella può essere soddisfatto di aver cominciato bene e con onore» (Lettera di G. Verga a F. Di Giorgi da Milano, 5 luglio 1891, in FINOCCHIARO-CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 266).

<sup>48</sup> Nel 1897 Verga scriveva al Treves: «avrei bisogno di consultare un giornale di mode tra il 1840 e il 1850. Per i vestiti femminili ho la "Moda illustrata", ma gli

1840-1849<sup>49</sup>, due numeri di *Les modes parisienne* del '46 e del '47, i volumi illustrati di Albert Robida, *Medsdames nos aieules. Dix siècles d'élégances*<sup>50</sup>, e quello della casa editrice Charpentier *Un siècle de modes féminines (1794-1894)*<sup>51</sup>.

Nello stesso gruppo ritroviamo anche un *Vie des dames galantes* di Pierre de Bourdeille, opera pubblicata nel 1614 ma posseduta da Verga in un'edizione del 1890. Il volume è stato interamente segnato a lapis grigio, in alcuni luoghi a lapis rosso ed è spesso corredato da postille che fungono da titoli per i diversi paragrafi. Tra questi ad esempio: «vendette di mariti vecchi»; «vendette maritali segrete»; «veleno nella natura» e «mariti che debosciano le mogli». De Bourdeille dipinge le nobildonne incontrate alla corte di Francia e nelle altre corti europee strizzando l'occhio al Boccaccio più vivace. L'opera è divisa in sette capitoli, definiti come “discorsi”, dai titoli emblematici, come: «Sur

uomini? E poi le uniformi, i mobili, gli equipaggi, tutte le minuzie della vita grande e piccola? Basta, hai modo di mettermi almeno sulla strada per quel che riguarda la moda mascolina del 1846 o 47?» (Lettera di G. Verga a G. Treves da Catania, marzo 1897, in RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 176); «Bravissimo! Quei fogli mi sono assai utili, e te ne ringrazio. C'è un elegante in frac che è proprio il mio Duca!» (Lettera di G. Verga a G. Treves da Catania, marzo 1897, in ivi, p. 178); «Ho piacere che quei figurini ti sieno tornati utili. Spero avrai ricevuto anche i libri» (Lettera di G. Treves a G. Verga da Milano, 28 febbraio 1898, in ivi, p. 184). La corrispondenza tra le date dei settimanali ancora conservati presso la biblioteca e le richieste a Treves fanno pensare che si tratti proprio dei «fogli» inviati dall'editore in soccorso all'amico. In un altro dei volumi della biblioteca di Verga, la dedica posta sul frontespizio dimostra la destinazione d'uso quale studio preparatorio per la *Duchessa* («A Giovanni Verga/al mio più caro amico per la Duchessa di Leyra»). Autore della dedica è Federico De Roberto e oggetto del regalo è *Ferdinando II a Lecce (14-27 gennaio 1859)*, pubblicato da Nicola Bernardini nel 1895. Il volume però non presenta segni di lettura né tantomeno postille. L'interesse di Verga nei confronti di Ferdinando II è testimoniato anche dalla richiesta avanzata a Di Giorgi di procurargli documenti sulle visite del re a Palermo (Cfr. lettere di G. Verga a F. Di Giorgi da Catania, 28 aprile e 22 maggio 1896, in FINOCCHIARO-CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., pp. 312 e 316).

<sup>49</sup> Raccolta di 126 tavole a colori e in bianco e nero provenienti da diversi periodici di moda francesi. Non sono invece conservate copie della «Moda illustrata», settimanale edito da Sonzogno dal 1886 al quale Verga fa riferimento nella lettera a Treves del marzo 1897 (vd. *supra*).

<sup>50</sup> A. ROBIDA, *Medsdames nos aieules. Dix siècles d'élégances*, Paris, Librairie illustrée 1891.

<sup>51</sup> *Un siècle de modes féminines. 1794-1894. Quatre cents toilettes reproduites en couleurs d'après des documents authentiques*, Paris, Charpentier 1894.

les dames qui font l'amour et leurs maris cocus»; «Sur la beauté de la belle jambe et la vertu qu'elle a»; «Il ne faut jamais parler mal des dames, et la conséquence qui en vient». La lettura, insomma, sarà stata quantomeno delle più spassose tanto che, nonostante le quasi 350 pagine, Verga riuscì certamente a completare il volume.

L'eterogeneità dei volumi della biblioteca di Casa Verga – e degli interventi su questi effettuati – denuncia il suo carattere composito e variegato. È chiaro, quindi, come non si tratti di una biblioteca personale, bensì di una biblioteca di famiglia. L'originario nucleo, simile nella sua composizione a molte altre biblioteche siciliane di primo Ottocento, si è accresciuto nel tempo e in stadi differenti: dapprima con i volumi acquistati per la formazione del giovane scrittore e dei fratelli, poi con i libri – pochi – portati al rientro da Milano dallo scrittore. Agli inizi del Novecento un nuovo arricchimento si è prodotto con l'acquisto di un buon numero di romanzi e classici e, infine, con i moltissimi doni.

L'ipotesi della biblioteca di famiglia viene suffragata dall'analisi degli interventi sui testi, distinguibili in diverse tipologie:

#### 1. SEGNI MUTI

a) *effettuati con il lapis grigio, rosso o blu a tratto sottile.*

Quasi certamente ascrivibili a Verga perché servono ad evidenziare brevi passi sull'arte, la poetica, il rapporto con il pubblico. Oltre a quelli dei quali si è già data notizia, vi è un'altra trentina di volumi nei quali compare questo tipo di intervento. Tra questi, 9 sono testi ad uso scolastico, classici, antologie, manuali e grammatiche, pubblicati prima del 1870<sup>52</sup>. Tra le altre, vale la pena registrare le seguenti notazioni:

<sup>52</sup> V. ALFIERI, *Opere filosofiche-politiche in prosa e in versi*, Milano, Pirotta e Maspero 1802; D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*. Secondo la lezione del P. Lombardi, Palermo, Spampinato 1845; G. CASTROGIOVANNI, *Precetti ed esercizi di composizione italiana secondo il programma legislativo per le classi elementari superiori e per le scuole tecniche*, Torino-Milano, Paravia 1864; C. GIORNI, *La vita dei Romani descritta dagli antichi. Letture latine di prosa e poesia, raccolte ed annotate per le scuole classiche*, Firenze, Sansoni 1906; C. MOTTURA, *Nuova grammatica della lingua italiana*, Torino, Paravia 1866; F. SOAVE, *Mitologia, ossia esposizione delle favole e descrizione dei riti religiosi*

C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*. Précédées d'une notice par Théophile Gautier, Paris, Levy, 1896 [LXXVIII, 1]; *Brera 1891. Prima Esposizione Triennale di Belle Arti*. Catalogo ufficiale, Milano, De Marchi [segnati i nomi di alcune opere]; Cordelia, *Gringoire*, Milano, Treves 1890 [nelle prime quattro scene, segni in corrispondenza delle battute del re e di Gringoire]; N. Martoglio, *O' scuru o' scuru*, Catania, Galàtola 1896 [segni a penna sui margini dei sonetti]; E.A. Poe, *Histoires extraordinaires*. Traduction de C. Baudelaire, Paris, Levy 1883 [segni a lapis sul racconto *Double assassinat*]; R. Zena, *La bocca del lupo*, Milano, Treves 1892 [segni a lapis alle pp. 258-59].

b) *effettuati con il lapis blu a punta spessa.*

Realizzati da una mano diversa, probabilmente quella di una donna, perché accompagnano di frequente le postille più "sentimentali"; occorrono in pochi volumi anche se in questi casi sono numerosi.

## 2. POSTILLE

a) *giudizi, positivi o negativi, generalmente molto concisi, sulle opere degli scrittori più vicini a Verga.*

Realizzate con i lapis rosso, blu e grigio a punta sottile, sono attribuibili allo scrittore anche perché conformi al suo modo di intervenire sui testi<sup>53</sup>.

b) *commenti personali, considerazioni scaturite dalla lettura ma non direttamente inerenti la stessa, notazione di stati emotivi generati dal testo o dalla sua interpretazione.*

*dei gentili, delle loro feste, e dei loro giuochi*, Napoli, Salvati 1827; G. TAVERNA, *Prime letture dei fanciulli utilissime per l'insegnamento della lingua italiana*, Palermo, Muratori s.d.; ID., *Lezioni morali tratte dalla storia per uso dei giovanetti e racconti storici*, Palermo, Muratori 1848; T. TASSO, *La Gerusalemme liberata*. Preceduta da un discorso critico di Ugo Foscolo, Napoli, Rondinella 1851.

<sup>53</sup> Cfr. DI SILVESTRO, *In forma di lettera...*, cit., pp. 211-240.

Le postille di questo tipo sono numerose ma circoscritte ad alcuni volumi; sono realizzate con il lapis blu a tratto spesso e, per il contenuto poco affine alla personalità di Verga, nonché per il riferimento ad un soggetto femminile, sono da attribuire a una lettrice.

c) *correzione ai refusi.*

Nei pochi casi nei quali si incontra, questa tipologia di nota è troppo sistematica<sup>54</sup> o relativa a testi poco appetibili per Verga per poter pensare che si tratti di una sua abitudine<sup>55</sup>.

#### PIEGATURE E FOGLIETTI

Si tratta di 25 casi nei quali è difficile stabilire l'autore dell'intervento<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Lo ha già notato Andrea Manganaro, a proposito delle correzioni su uno dei testi della biblioteca. Cfr. A. MANGANARO, *Verga e il 1848, infra*, pp. 205-224.

<sup>55</sup> È il caso degli interventi sulle liriche di Domenico Mantellini (*Su l'orlo*, Milano, La compositrice 1911) e sul volume di Vincenzo Ragusa, *Il responso d'Henni* (s.e., s.l., s.d.).

<sup>56</sup> Si tratta di: A. AGO, *In palude*, Velletri, Stab. tip. P. Stracca 1904; *Almanacco reale del regno delle Due Sicilie per l'anno 1855*, Napoli, Stamperia Reale 1855; G. ARCONATI VISCONTI, *Diario di un viaggio in Arabia Petrea* (1865), Torino, Bona 1872 [all'interno foglietto con conteggi]; J. CAPEFIGUE, *Storia della Restaurazione e dei motivi della caduta del ramo primogenito de' Borboni*, Milano, Borroni e Scotti 1845-1850, 3 volumi [all'interno dei volumi 2 e 3 si trovano foglietti sui quali sono appuntate le pagine corrispondenti all'inizio di ogni capitolo; all'interno del volume 3 si trova un foglietto con l'intestazione della Società italiana degli autori e l'annotazione a lapis blu «9-10-11-12»]; L. CAPUANA *Profumo*, Palermo, Statuto 1892 [ex libris F. De Roberto; piegatura a p. 243]; P. COLLETTA, *Storia del reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*, Milano, Oliva 1848; CORDELIA, *Verso il mistero. Novelle*, Milano Treves 1905; G. DE SPUCHES, *Opere*, Firenze, Barbera 1892, 5t. [p. 400 piegatura in corrispondenza del poema *Adele di Borgogna*]; F. FONTANELLA, *Vocabolario greco-italiano ed italiano-greco*, Napoli, Scarpati-Starita 1825 [all'interno foglietto con alcune parole in greco]; *Leggi del 12 dicembre 1816 sull'amministrazione civile e del 21 e 25 marzo 1817 sul contenzioso amministrativo e sulla sua procedura*, Palermo, Pedone, s.d.; P. MAURA, *Poesie. In dialetto siciliano, con alcune di altri mineoli*, Milano, Brigola 1879 [biglietti dell'almanacco a p. 45 e a p. 149]; G. MAZZINI, *Scritti scelti*, Firenze, Sansoni 1901 [all'interno foglio di carta da quaderno sul quale è riportata a lapis la seguente citazione: «Gli individui non sono potenti se non quando esprimono le aspirazioni collettive delle moltitudini»]; G. MELI, *Poesie*, Palermo, Solli 1787 [piegatura p. 146]; H. MURGER, *Scene della vita d'artista*, Losanna, s.e. 1859; G. OLI-

La biblioteca di Verga si presenta quindi assai stratificata sotto ogni punto di vista, dalla composizione alla fruizione; essa è protagonista di acquisizioni, prestiti e forse anche di qualche perdita. Si conferma, in ogni caso, come un laboratorio attivo e, come l'epistolario e i manoscritti, strumento imprescindibile per la definizione del metodo di lavoro dello scrittore.

VIERI (a cura di), *Acque e monti. Guida-annuario degli alberghi climatici, balneari e di villeggiatura d'Italia, Svizzera italiana e Trentino*, Milano, Soc. editrice di Annuari 1909; *Salvatore Farina. Nell'occasione del giubileo letterario XXVI maggio MDCCCXVII*, Torino, Società editrice nazionale 1908 [foglietto di velina in corrispondenza dell'omaggio di Verga a Farina]; W. SHAKESPEARE, *Teatro completo*, Roma, Tip. Ospizio San Michele 1884, 10 voll., I; *Siculorum proverbiorum*, Messina 1744 [piegature pp. 50; 87; 161]; F. SOAVE, *Mitologia, ossia esposizione delle favole e descrizione dei riti religiosi dei gentili, delle loro feste, e dei loro giuochi*, Napoli, Salvati 1827; *Strenna italiana*, Milano, Ripamonti Carpano, 40 e 42 [all'interno mezza busta da lettera famiglia Patriarca]; L.A. THIERS, *Storia della Rivoluzione francese*, Napoli, Omnibus 1842, 4 voll. [nei vol. 1 e 3 cartigli con segnalazioni sulle pagine mancanti]; *Uffizio della settimana santa*, Napoli, Simoniana 1825; G. VERGA, *Storia di una capinera*, Sesto San Giovanni, Madella 1916 [piegatura p. 139]; G. VERGA, *Storia di una capinera*, Milano, Treves 1875 [piegature pp. 13-101-113]; VIRGILIO, *Opere*, Napoli, Orsiniana 1814.

MIRYAM GRASSO  
(Università di Palermo-Catania)

## PER PAVESE E VERGA

Il contributo si propone di ricostruire, attraverso le pagine di diario e gli scritti saggistici, la posizione di Pavese nei confronti del verismo e in particolare di Verga, da lui considerato precursore dello stile novecentesco. Si evidenziano inoltre le affinità tematiche tra *I Malavoglia*, i versi di *Lavorare stanca* e *La luna e i falò*, in particolare per quanto riguarda la possibilità o l'impossibilità del ritorno al proprio paese.

*This paper aims at retracing – through Pavese's diary and essays – his stance on verism and particularly on Verga, whom Pavese considered a pioneer of the twentieth-century style. It also points out thematic affinities among «I Malavoglia», «Lavorare stanca» and «La luna e i falò», namely about the possibility or impossibility to come back to the hometown.*

Tra l'ottobre del '35 e il febbraio del '36 Cesare Pavese, fra le pagine del *Secretum Professionale*, riflette sulla natura della sua poesia. Sente di essere giunto a un'impasse e confessa di nutrire l'esigenza di un nuovo punto di partenza, che prevede di trovare nella prosa:

In *Lavorare stanca* entrava tutta la mia esperienza fin dal giorno in cui apersi gli occhi, ed era tanta la gioia di scavare al sole il mio primo oro, che non sentivo monotonia. Tutto allora in me era da scoprire. Ora, che ho saccheggiato la vena, mi sono troppo esaurito e ben definito per avere ancora la forza di gettarmi su uno scavo con grandi speranze. [...] Inoltre, negli innumerevoli tentativi prepoetici lasciai appunto cadere, sgualcendoli, i modi del racconto in prosa e del romanzo. Conosco troppo gli ostacoli di questa strada, cui ho tolto anche la gioia tonificante del primo contatto. Eppure bisogna percorrerla<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti - L. Nay, Torino, Einaudi 2014, pp. 12-13.

Il poeta vorrebbe «fondere la fantastica e senteziosa vena del *Lavorare Stanca* con quella, pazzerellona e realisticamente intonata a un pubblico, della pornoteca»<sup>2</sup>, e dichiara di non avere dubbi: «ci vorrà la prosa»<sup>3</sup>. Riconosce inoltre il ruolo cruciale dell'ambientazione piemontese, perché «primo fondamento della poesia» è «l'oscura coscienza» del valore dei rapporti biologici<sup>4</sup>, nonché del tema del ritorno al paese d'origine:

Se figura c'è nelle mie poesie, è la figura dello scappato di casa che ritorna con gioia al paesello, dopo averne passate d'ogni colore e tutte pittoresche, pochissima voglia di lavorare, molto godendo di semplicissime cose, sempre largo e bonario e reciso nei suoi giudizi, incapace di soffrire a fondo, contento di seguir la natura e godere una donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato, pronto ogni mattino a ricominciare: i *Mari del Sud* insomma<sup>5</sup>.

Tra l'ottobre e il novembre del '38 Pavese affida alle pagine del *Mestiere di vivere* alcune riflessioni testimonianti una nuova fase di ricerca narrativa che prelude alla scrittura de *Il carcere*<sup>6</sup>. Egli sente la necessità di «lavorare di stile», cioè di «creare un modo d'intendere la vita che sia una nuova conoscenza». Scrive:

Se miriamo a insegnare un nuovo modo di vedere e quindi una nuova realtà, è evidente che il nostro stile va inteso come qualcosa di vero, di proiettabile al di qua della pagina scritta. Altrimenti, che serietà sarebbe quella nostra scoperta<sup>7</sup>?

Pavese riflette inoltre sullo «stile del novecento» e sull'attenzione per l'interiorità che lo caratterizza, individuando nel verismo una chiave di volta che prepara la strada agli scrittori del XX secolo. Il 5 novembre del '38 scrive infatti su *Il mestiere di vivere*

<sup>2</sup> Ivi, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Ivi, p. 10.

<sup>5</sup> Ivi, p. 17.

<sup>6</sup> Pavese scrive *Il carcere* tra il 27 novembre 1938 e il 16 aprile 1939, ma lo pubblicherà solo nel 1948 insieme a *La casa in collina*.

<sup>7</sup> PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, cit., pp. 126-127.

che, con il suo «impressionismo», il verismo avvia «il distacco dal Leopard-Stendhaliano»<sup>8</sup>. Lo stile novecentesco nasce «dalle ricerche dei narratori del secolo scorso», non «dalle pagine dei saggisti umanistici che si rifacevano allo stile logico della trattazione»<sup>9</sup>. Per Pavese le ricerche dei narratori veristi – tra i quali include Dickens, Dostoevskij, Balzac, Tolstoj e Maupassant – avevano annullato lo «stile», «introducendo al mondo delle sensazioni e delle sfumature», scelta necessaria «per suscitare il particolare di ogni vita interiore» e per aprire la strada al Novecento. Con «stile» Pavese non fa riferimento a un canone normativo ideale, ma alla modalità di espressione con la quale

ogni spirito ritma e distende la *sua* realtà: un magico *farsi* del pensiero, della vita interiore, per cui non sussiste pacatezza preesistente, non esiste «lingua della ragione» né cioè pensiero astratto<sup>10</sup>.

Pavese fa riferimento anche a Verga, accostandolo agli antiveristi. Afferma infatti:

L'antiverismo cominciò ad accentuare il timbro comune di tutte le impressioni di una unica coscienza (stili estetizzanti Pater Wilde, carnalità D'annunzio, sogneria psicologica Proust, preziosa volgarità Joyce, ecc.) e finalmente lasciò il passo ai ritrovatori dello schema vivente e ritmico che par suscitare i suoi pensieri esprimendoli. Schema, a proposito, già incontrato da qualche antiverista e – massime – da Verga<sup>11</sup>.

Verga è quindi pioniere dello stile novecentesco perché è capace più di ogni altro di impiegare quello «schema» che lo caratterizza, quello stile che lo stesso Pavese sente appartenere a sé e che definisce «perenne *farsi di vita interiore*»<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Ivi, p. 133.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Ivi, p. 134.

In altre occasioni Pavese ritorna sul rischio di «cadere nel verismo»<sup>13</sup> o sui tentativi di «sfuggire al verismo»<sup>14</sup>. Nel saggio *Due poetiche*, datato 13 febbraio 1950, corretto e integrato il 14 giugno e uscito postumo, afferma che quando la consapevolezza storica diviene tema esclusivo di poesia comincia «la stortura», come è avvenuto con il verismo, «ottocentesca formulazione del neorealismo»<sup>15</sup>.

Pavese torna a parlare di Verga nel saggio dedicato a Robert Louis Stevenson (datato 14 giugno 1950). «Verismo» è qui sinonimo di «naturalismo» e consiste nel «compito di descrivere e rievocare oggettivamente la società nei suoi aspetti più dimenticati e quotidiani e brutali». Il verismo è definito inoltre «un aspetto dell'incipiente estetismo, la tendenza cioè a cercare nell'arte, e nella vita, la sensazione forte, la sensazione rara e vitale, in cui compiacersi e isolarsi»<sup>16</sup>. Espressione di questa tendenza sono le «ricerche e scoperte» di scrittori come Thomas Hardy, Oscar Wilde, Flaubert, Maupassant, Zola, Verga e D'Annunzio – che hanno accolto l'eredità degli «olimpici narratori» Stendhal, Balzac, Thackeray, Dickens e dei grandi Russi. Il frutto più «autentico e operante dell'estetismo verista» consiste nella lezione di stile ereditata da Stevenson:

la scelta della parola esatta, insostituibile, il senso del colore, del suono, della sfumatura essenziale, del particolare esattamente osservato – e insieme l'avversione a ogni intemperanza romantica o sentimentale, il gusto di una sobrietà e d'un controllo di sé quasi stoici<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Ivi, p. 137: «Nel racconto in prima persona si può essere realistici senza tuttavia cadere nel verismo. A parità di realismo il racconto in I persona riesce più cantato di quello in III».

<sup>14</sup> Ivi, p. 188: «La natura astrattamente descrittiva di *Giganti* di Doeblin rivela che *Berlin-AlexanderPlatz* anche là dove pareva farcito di esperienza umana e di meditazione era soltanto materiato di bruta e banale verità quotidiana, *descritta* non drammatizzata; che è difetto comune di molta narrativa attuale e della tua. / Doeblin, Dos Passos, tu: se volete sfuggire al verismo epidermico, cascate nell'astratta costruzione espressionistica. Vi manca soprattutto il senso del dramma».

<sup>15</sup> C. PAVESE, *Due poetiche*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 2013, p. 328.

<sup>16</sup> C. PAVESE, *Robert L. Stevenson*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 192.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Alla luce di queste considerazioni è intuibile perché la scrittura pavesiana si fondi anche su una radice verghiana che la critica ha segnalato precocemente<sup>18</sup>. Già Montale ne *Il racconto puro* definisce Pavese un «naturalista d'altri tempi» per via della fedeltà con cui cerca «i suoi ambienti e i suoi personaggi», e lo accosta a Verga innanzitutto dal punto di vista linguistico e stilistico: fanno pensare a Verga «il suo gusto dell'asindeto, la sua frase calcata sul dialetto». Come Verga, Pavese «non si muove a casaccio, bensì va dove il suo stile (il suo limite interno) lo porta». Tra Verga e Pavese c'è, però, il romanzo americano: per questo Pavese accorcia la statura dei personaggi e con essa la mole del racconto, così come quell'enfasi umanitaria «che Verga non sempre sa nascondere»<sup>19</sup>.

Per Lucente, Pavese è un ponte tra il verismo di Verga e il neorealismo. Questo aspetto è evidente soprattutto nei racconti e in *Paesi tuoi*, nei quali l'attenzione è focalizzata sulle classi sociali più basse e l'influenza linguistica del dialetto piemontese è più forte<sup>20</sup>. Ma ne *La luna e i falò*, a differenza che ne *I Malavoglia*, il realismo è ormai maturo, e si realizza nella rappresentazione dei processi psicologici che avvengono nel narratore: per Pavese nel mondo contemporaneo lo *status* dell'individuo è costantemente rimesso in discussione, e il realismo consiste nella capacità di rappresentare sulla pagina il sentirsi esclusi e senza radici. Ma è proprio da questo isolamento del narratore, da questa alienazione, che per Lucente avrebbe origine con Pavese la fine del realismo e il passaggio al modernismo<sup>21</sup>.

Bàrberi Squarotti individua per primo un legame tra 'Ntoni Malavoglia e Anguilla. Sia ne *I Malavoglia* che ne *La luna e i falò* è presente quello «schema romanzesco» – definito per la prima volta ne *I promessi sposi* di Manzoni – secondo il quale l'eroe, una

<sup>18</sup> Nella recensione *La gente delle Langhe nel romanzo di Pavese* Davide Lajolo accosta *La luna e i falò* all'opera di Giovanni Verga. Cfr. D. LAJOLO, *La gente delle Langhe nel romanzo di Pavese*, in «L'Unità», Torino e Milano, 30 maggio 1950, p. 3.

<sup>19</sup> E. MONTALE, *Il racconto puro*, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori 1996, p. 1446.

<sup>20</sup> Cfr. G.L. LUCENTE, *The Narrative of Realism and Myth. Verga, Lawrence, Faulkner, Pavese*, Baltimore-London, J. Hopkins University Press 1981, p. 134.

<sup>21</sup> Ivi, p. 144.

volta uscito dal paese, acquisisce l'esperienza che lo rende adulto, ma perde al contempo l'innocenza e la possibilità di ritornarvi. Se un ritorno può esserci, esso non è mai definitivo; è solo una tappa prima di una nuova partenza. 'Ntoni Malavoglia deve andarsene dalla casa del nespolo e da Trezza, così come tutti i componenti della famiglia che sono usciti dalla casa non vi fanno più ritorno. E come 'Ntoni anche Anguilla, uscendo dal paese, ha consumato il frutto della conoscenza e non può più tornare nell'Eden delle Langhe e alla condizione infantile. Andandosene ha acquisito l'esperienza che lo ha reso adulto, ma ha perso così l'innocenza e la possibilità di restare nel paese una volta ritornato<sup>22</sup>.

Da Renzo a 'Ntoni ad Anguilla, inoltre, le ragioni della partenza si fanno sempre più esili e tutto sfuma nell'inespresso, nel sottinteso e nell'ambiguo, mentre si intensificano «le ragioni del patetico, la nostalgia dolorosamente delusa, il senso malinconico di un'estraneità all'Eden che si configura come una sorta di seconda, irrimediabile cacciata»<sup>23</sup>, con il personaggio che accoglie su di sé anche i segni esteriori della «colpa» – che in Anguilla si manifesterebbe nell'incapacità di agire e negli errori che compie. Non sappiamo dove andranno 'Ntoni e Anguilla una volta ripartiti dal paese: tagliato il cordone con l'Eden non c'è futuro, non può essere prospettata nessuna soluzione positiva; l'altrove è «atroce, orribile, insopportabile, pieno di angosce e di insoddisfazione, soprattutto di disagio e di colpe»<sup>24</sup>.

Nella prima edizione di *Lavorare stanca*, aperta da *I mari del Sud* e chiusa da *Paesaggio VI*, l'uscita dall'Eden non coincide con una caduta irreparabile. Al contrario dei personaggi di Verga, per il cugino de *I mari del Sud*, come nota Sichera, «andar via è la condizione imprescindibile del riattingimento, perché chi non lascia l'Eden

<sup>22</sup> Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Partenza o fuga: da Renzo a Lucia ad Anguilla*, in «Lettere Italiane», XXVIII (1976), n. 1, pp. 160-176. A proposito del tema del ritorno in Pavese cfr. anche G.P. BIASIN, *The moon and the bonfires*, in *From Verismo to Experimentalism: Essays on the Modern Italian Novel*, a cura di S. Pacifici, Bloomington, Indiana University Press 1960, e V. SPINAZZOLA, *Itaca, addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, Il Saggiatore 2001.

<sup>23</sup> Ivi, p. 175.

<sup>24</sup> Ivi, p. 176.

non può davvero farlo suo»<sup>25</sup>. Uscire dall'Eden significa riappropriarsi della propria origine «guardandola con occhi nuovi e custodendola per sempre dentro di sé». Dice infatti il cugino:

mi ha detto “... ma hai ragione. La vita va vissuta lontano dal paese: si profitta e si gode e poi, quando si torna, come me, a quarant'anni, si trova tutto nuovo. Le Langhe non si perdono”<sup>26</sup>.

Egli «vent'anni è stato in giro per il mondo», ma è tornato perché – come per il «ragazzo» di *Paesaggio VI* – «val la pena tornare, magari diverso»<sup>27</sup>.

Come nota Manganaro, nel romanzo di Verga il mare rappresenta l'allontanamento, la distanza, lo «spatriare dal proprio paese»<sup>28</sup>. È la «*porta inferi*» del non ritorno, dell'emigrare, della perdita definitiva, simbolo delle separazioni e delle partenze senza ritorno<sup>29</sup>.

Nella fiaba della cugina Anna – che come ha dimostrato Manganaro è in stretta correlazione sintagmatica con il finale de *I Malavoglia*<sup>30</sup> – «lontano lontano», dal «paese di là del mare», non si torna più.

Per il giovane 'Ntoni il mare è il luogo della fatica quotidiana, della pena; è costante minaccia di morte, ma anche una frontiera che conduce «al sogno illusorio di un mondo migliore dell'esistente»<sup>31</sup>. È solo nelle pagine finali del romanzo che il mare – come ha notato Debenedetti<sup>32</sup> – condivide lo stesso destino del personaggio: quando 'Ntoni ormai sa «ogni cosa», e il mare è «senza paese nemmeno lui». Il mare navigato dal cugino de *I mari del*

<sup>25</sup> A. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Leo S. Olschki 2015, p. 24.

<sup>26</sup> C. PAVESE, *I mari del Sud*, in ID., *Le Poesie*, a cura di M. Masoero, Torino, Einaudi 2014, p. 7.

<sup>27</sup> ID., *Paesaggio VI*, in *ivi*, p. 63. Cfr. anche Sicherà, *Pavese*, cit., pp. 39-40.

<sup>28</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo 1995, p. 218.

<sup>29</sup> Cfr. A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014, pp. 24-25.

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, pp. 25-31.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>32</sup> Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti 1989, pp. 700-701.

*Sud* è invece il Pacifico, «un mare più azzurro, feroce di squali»; è l'oceano della caccia al Cetaceo, dal quale si pescano perle<sup>33</sup>. Ed è un mare dal quale si può tornare.

A differenza che nell'edizione di *Lavorare stanca* del '36, nei componimenti aggiunti da Pavese nell'edizione del '43 il mare riporta l'«uomo solo» alla radice «ultima, profonda, della separazione»<sup>34</sup>; è al contempo presenza insensibile e unico rifugio possibile nella solitudine. Anche nel finale de *I Malavoglia* il mare è un rifugio per 'Ntoni: è «di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare» e il suo gorgogliare tra gli scogli «par la voce di un amico»<sup>35</sup>. Per l'uomo solo di *Paternità* invece il mare, pur presenza certa («Ci sarà sempre il mare») e testimone inconsapevole del suo desiderio di paternità, è «inutile»:

Uomo solo dinanzi all'inutile mare,  
attendendo la sera, attendendo il mattino.  
I bambini vi giocano, ma quest'uomo vorrebbe  
lui averlo un bambino e guardarlo giocare.  
Grandi nuvole fanno un palazzo sull'acqua  
che ogni giorno rovina e risorge, e colora  
i bambini nel viso. Ci sarà sempre il mare<sup>36</sup>.

Al mattino l'uomo solo «cammina lungo il mare», ma non guarda «le madide schiume che trascorrono a riva e non hanno più pace»<sup>37</sup>. È solo durante la notte, quando il mare scompare, che l'uomo – ignorato dalle stelle, che «non odono nulla» – ascolta l'«ansito rauco» del mare, del quale «sa tutto il tedio».

Anche ne *Lo steddazzu* l'uomo solo, come 'Ntoni, attende il mattino e l'inizio della giornata davanti al mare (che «tra non molto sarà come il fuoco, avvampante»<sup>38</sup> come il mare de *I Malavoglia*, che diviene «amaranto»<sup>39</sup>). A prevalere ne *Lo steddazzu* è però l'amarezza del tedio e dell'inutilità:

<sup>33</sup> Cfr. PAVESE, *I mari del Sud*, cit., p. 7.

<sup>34</sup> SICHERA, *Pavese*, cit., p. 65.

<sup>35</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 343.

<sup>36</sup> PAVESE, *Paternità*, in ID., *Le poesie*, cit., p. 103.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Ivi, p. 104.

<sup>39</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 344.

Val la pena che il sole si levi dal mare e la lunga giornata cominci? Domani tornerà l'alba tiepida con la diafana luce e sarà come ieri e mai nulla accadrà<sup>40</sup>.

Ne *I mari del Sud*, invece, il mare è ancora collegato a un'idea di dinamismo. Come nella fiaba della cugina Anna, anche dopo la partenza del cugino de *I mari del Sud* non si spera più nel suo ritorno. Egli viene considerato morto e le donne del paese ne parlano «come in favola». Ma «finita la guerra», inaspettatamente, ritorna. Il componimento si gioca interamente sul dinamismo partenza-ritorno<sup>41</sup>: la vita «va vissuta / lontano dal paese» e alle Langhe si può tornare: non si perdono, rimangono sempre uguali – a cambiare è solo lo sguardo di chi torna e trova «tutto nuovo» grazie alle consapevolezze acquisite mentre era lontano. E come scrive lo stesso Pavese in *Del mito, del simbolo e d'altro*, «nessun bambino sa nulla del “paradiso infantile” in cui a suo tempo l'uomo adulto s'accorgerà di esser vissuto»<sup>42</sup>. Non è possibile vedere le cose per la prima volta; quella che conta è sempre la seconda. Il primo contatto con le cose è un sentire che si può elaborare solo con il riattingimento, possibile grazie ai ricordi risvegliati dal ritorno. È in quel momento che le cose «si scoprono» e «si battezzano»<sup>43</sup>. L'infanzia è per l'autore un «vivaio perenne»<sup>44</sup>; «tutto è nell'infanzia, anche il fascino che sarà avvenire»<sup>45</sup>, e «tutte le passioni passano e si spengono tranne le più antiche, quelle dell'infanzia»<sup>46</sup>. Come scrive in *Mal di mestiere*, il più «sicuro vivaio di simboli» è quello dell'infanzia: «sensazioni remote che si sono spogliate, macerandosi a lungo, di ogni materia, e hanno assunto nella memoria la trasparenza dello spirito»<sup>47</sup>.

<sup>40</sup> PAVESE, *Lo steddazzu*, in ID., *Le poesie*, cit., p. 103.

<sup>41</sup> Cfr. SICHERA, *Pavese*, cit., p. 23.

<sup>42</sup> PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 273.

<sup>43</sup> Cfr. *ivi*, p. 274.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 363.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 364.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 367.

<sup>47</sup> PAVESE, *Mal di mestiere*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 288.

Nel mondo de *La luna e i falò*<sup>48</sup>, come da epigrafe, *ripeness is all*: la maturità è tutto. Anguilla, tornato nelle Langhe, cerca di ritrovare le proprie radici facendo rivivere l'Eden attraverso la memoria e i colloqui con Nuto. La sua intenzione è chiarissima già dall'*incipit* del romanzo:

C'è una ragione perché sono tornato in questo paese [...]. Chi può dire di che carne sono fatto? Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono, ma è per questo che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri qualcosa di più che un comune giro di stagione<sup>49</sup>.

Nel manoscritto autografo<sup>50</sup> la lezione precedente a «di farsi terra e paese» era «di farsi terra, di non essere più lui» (c. 1r). La variante testimonia come già nella prima fase di stesura del romanzo l'idea dell'allontanamento e del ritorno al paese fosse associata a un cambiamento radicale della propria identità, per mezzo di un riattungimento che consiste nel «farsi terra», nel farsi cioè tutt'uno con l'origine.

Già nel primo capitolo, però, Anguilla inizia a prendere atto dell'impossibilità di ricostruire l'Eden. Intorno al casotto di Gaminella, dove ha trascorso l'infanzia, «gli alberi» e «la terra» sono cambiati: «Ma non mi ero aspettato di non trovare più i noccioli. Voleva dire ch'era tutto finito»<sup>51</sup>. Tornare e trovare il casotto cambiato lo scoraggia e lo angoscia, trasmettendogli sensazioni di precarietà: «mi faceva l'effetto di quelle stanze di città dove si

<sup>48</sup> A testimonianza del legame tra *La luna e i falò* e *Lavorare stanca*, Pavese definisce il romanzo «il titolo presentito fin dai tempi del *Dio-caprone*» (ID., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 375); mentre lavora al romanzo, tra l'altro, scorre le «brutte copie» di *Lavorare Stanca* e ne trascrive alcuni versi (cfr. *ivi*, p. 372).

<sup>49</sup> C. PAVESE, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi 2015, p. 3.

<sup>50</sup> Il manoscritto è custodito presso il Fondo Sini del Centro Interuniversitario per gli studi di Letteratura Italiana in Piemonte "Guido Gozzano - Cesare Pavese" e segnato AP I 10. Il dattiloscritto (FE 16.1) è conservato presso il Fondo Einaudi dello stesso centro. Per una descrizione del materiale autografo e una classificazione delle principali direzioni correttive si veda C. SENSI, *La luna e i falò. Notizie sul testo*, in C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi 2000, pp. 1081-1104.

<sup>51</sup> PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 4.

affitta, si vive un giorno o degli anni, e poi quando si trasloca restano gusci vuoti, disponibili, morti»<sup>52</sup>. Lo consola soltanto la vista della collina del Salto, immutata:

Meno male che quella sera voltando le spalle a Gaminella avevo di fronte la collina del Salto, oltre Belbo, con le creste, coi grandi prati che sparivano sulle cime. E più in basso anche questa era tutta vigne spoglie, tagliate da rive, e le macchie degli alberi, i sentieri, le cascine sparse erano come li avevo veduti giorno per giorno, anno per anno, seduto sul trave dietro il casotto o sulla spalletta del ponte<sup>53</sup>.

Ben presto, però, l'illusione che sia possibile tornare nell'Eden infantile crolla: Anguilla comprende che il ritorno come l'aveva immaginato e sognato è irrealizzabile, e non soltanto perché il paese è cambiato. E lui ad essere inevitabilmente «cambiato» perché è partito e adesso è tornato da «lontano»:

La voglia che un tempo avevo avuto in corpo (un mattino, in un bar di San Diego, c'ero quasi ammattito) di sbucare per quello stradone, girare il cancello tra il pino e la volta dei tigli, ascoltare le voci, le risate, le galline, e dire "Eccomi qui, sono tornato" davanti alle facce sbalordite di tutti – dei servitori, delle donne, del cane, del vecchio – e gli occhi biondi e gli occhi neri delle figlie che mi avrebbero riconosciuto dal terrazzo – questa voglia non me la sarei cavata più. Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna [...], ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'erano più. Da un pezzo non c'erano più. Quel che restava era come una piazza l'indomani della fiera, una vigna dopo la vendemmia, il tornar solo in trattoria quando qualcuno ti ha piantato. Nuto, l'unico che restava, era cambiato, era un uomo come me. Per dire tutto in una volta, ero un uomo anch'io, ero un altro – se anche avessi ritrovato la Mora come l'avevo conosciuta il primo inverno, e poi l'estate, e poi di nuovo estate e inverno, giorno e notte, per tutti quegli anni, magari non avrei saputo che farmene. Venivo da troppo lontano – non ero più di quella casa, non ero più come Cinto, il mondo mi aveva cambiato<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Ivi, p. 5.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Ivi, p. 60.

I personaggi e i luoghi dell'infanzia, come nota Bàrberi Squarotti, si sono ormai «rivoltati in qualcosa di infinitamente mediocre, di misero, di malinconico, anche di falso, come dimostra la doppia faccia di Santa»<sup>55</sup>. E a rivelarsi veritiera non è la lezione del cugino de *I mari del Sud*, ma quella di Nuto: «per farcela a vivere in questa valle non bisogna mai uscirne»<sup>56</sup> – molto più radicale della versione iniziale, espunta già nel manoscritto: «non uscire dalla valle ha i suoi vantaggi» (c. 10r).

È la stessa lezione che ha imparato Alfio Mosca: «Quando uno lascia il suo paese, è meglio che non ci torni più, perché ogni cosa muta faccia mentre egli è lontano, e anche le facce con cui lo guardano son mutate, e sembra che sia diventato straniero anche lui»<sup>57</sup>. Confessa: «adesso penso sempre a quelle sere là [...] e quando son tornato non ho trovato più niente di quel che avevo lasciato, e comare Mena non mi è parsa più quella»<sup>58</sup>.

«Adesso tutto era cambiato, e quando uno se ne va dal paese, è meglio che non ci torni più»<sup>59</sup>. Nel corso del capitolo XV, l'ultimo de *I Malavoglia*, Alfio Mosca lo ribadisce per tre volte; e Anguilla sembra quasi replicare a queste parole quando, nel primo capitolo de *La luna e i falò*, afferma:

Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti<sup>60</sup>.

Nonostante questa consapevolezza, però, c'è una domanda alla quale Anguilla non riesce a trovare risposta: «Possibile che a quarant'anni, e con tutto il mondo che ho visto, non sappia ancora che cos'è il mio paese?»<sup>61</sup>.

<sup>55</sup> BÀRBERI SQUAROTTI, *Partenza o fuga: da Renzo e Lucia ad Anguilla*, cit., p. 174.

<sup>56</sup> PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 6.

<sup>57</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 320.

<sup>58</sup> Ivi, p. 332.

<sup>59</sup> Ivi, p. 335.

<sup>60</sup> PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 6.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

Nella dinamica partenza-ritorno dei due romanzi «sapere» ha un ruolo cruciale. 'Ntoni deve andarsene da Trezza, deve lasciare la casa del Nespolo perché "sa". Non sapere nulla lo ha portato a desiderare di andarsene; allontanandosi ha consumato il frutto della conoscenza e per lui, una volta abbandonato l'Eden, non è più possibile rientrarvi:

"No!" rispose 'Ntoni. "Io devo andarmene. Là c'era il letto della mamma, che lei inzuppava tutto di lacrime quando volevo andarmene. Ti rammenti le belle chiacchierate che si facevano alla sera, mentre si salavano le acciughe? e la Nunziata che spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come se fossimo tutti una famiglia? Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene"<sup>62</sup>.

Anguilla fa più volte riferimento a un sapere che ha acquisito allontanandosi dal paese e che adesso gli permetterebbe di comprendere quanto allora non capiva:

e nessuno di noialtri sapeva ancora perché uomini e donne, giovanotti impomatati e figliole superbe, si scontravano, si prendevano, si ridevano in faccia e ballavano insieme. C'era di nuovo che adesso lo sapevo, e quel tempo era passato. Me n'ero andato dalla valle quando appena cominciavo a saperlo<sup>63</sup>.

Si tratta di un sapere posseduto già da prima della partenza. Un sapere che si custodisce «nelle ossa». Ma per assimilarlo, per acquisirne consapevolezza e crescere, bisogna necessariamente andarsene, allontanarsi dal paese e poi ritornarvi. Lo stesso Pavese, in una lettera a Nicola Enrichens, scrive: «Io amo S. Stefano alla follia, ma perché vengo da molto lontano»<sup>64</sup>.

Che cos'è questa valle per una famiglia che venga dal mare, che non sappia niente della luna e dei falò? Bisogna averci fatto le os-

<sup>62</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 343.

<sup>63</sup> PAVESE, *La luna e i falò*, cit., pp. 7-8.

<sup>64</sup> Lettera di C. Pavese a N. Enrichens da S. Stefano Belbo, 23 giugno 1949, in I. CALVINO (a cura di), *Lettere 1945-1950*, Torino, Einaudi 1966, p. 396.

sa, averla nelle ossa come il vino e la polenta, allora la conosci senza bisogno di parlarne, e tutto quello che per tanti anni ti sei portato dentro senza saperlo si sveglia adesso al tintinnio di una martinicca, al colpo di coda di un bue, al gusto di una minestra, a una voce che senti sulla piazza di notte.

Il fatto è che Cinto – come me da ragazzo – queste cose non le sapeva, e nessuno nel paese le sapeva, se non forse qualcuno che se n'era andato<sup>65</sup>.

«Non sapevo», dice Anguilla, «che crescere vuol dire andarsene, invecchiare, veder morire, ritrovare la Mora com'era adesso»<sup>66</sup>.

Di tutto quanto, della Mora, di quella vita di noialtri, che cosa resta? Per tanti anni mi era bastata una ventata di tiglio la sera, e mi sentivo un altro, mi sentivo davvero io, non sapevo nemmeno bene perché. Una cosa che penso sempre è quanta gente deve vivere in questa valle e nel mondo che le succede proprio adesso quello che a noi toccava allora, e non lo sanno, non ci pensano. Magari c'è una casa, delle ragazze, dei vecchi, una bambina – e un Nuto, un Canelli, una stazione, c'è uno come me che vuole andarsene via e far fortuna [...] tutto succede come a noi. Dev'essere per forza così. I ragazzi, le donne, il mondo, non sono mica cambiati. Non portano più il parasole, la domenica vanno al cinema invece che in festa, danno il grano all'ammasso, le ragazze fumano – eppure la vita è la stessa, e non sanno che un giorno si guarderanno in giro e anche per loro tutto sarà passato<sup>67</sup>.

Se 'Ntoni si arrende e decide di andarsene, Anguilla cerca invece di resistere, almeno inizialmente; e se da ragazzo aveva considerato essere come Nuto, libero di andare in giro nei paesi circostanti durante le feste, adesso che è adulto e ha “visto il mondo” vorrebbe identificarsi con Cinto:

Cos'avrei dato per vedere ancora il mondo con gli occhi di Cinto, ricominciare in Gaminella come lui, con quello stesso padre, magari con quella gamba – adesso che sapevo tante cose e sapevo

<sup>65</sup> Ivi, p. 43.

<sup>66</sup> Ivi, p. 61. Nel manoscritto «invecchiare» era precedentemente «cambiare» (c. 128r).

<sup>67</sup> Ivi, p. 110.

difendermi. Non era mica compassione che provavo per lui, certi momenti lo invidiavo<sup>68</sup>.

Nel manoscritto segue una frase cassata: «lui era adesso al principio quel ch'io da un pezzo avevo finito». Anguilla, dunque, non può più essere Cinto. Tornare è un sogno irrealizzabile perché «andarsene» significa inevitabilmente «crescere» e, al ritorno, trovare tutto cambiato, perfino se stessi. Come 'Ntoni, Anguilla non riesce più a riconoscersi nei luoghi dai quali è partito, e non può più integrarsi in un Eden che gli appare cambiato e sfigurato.

<sup>68</sup> Ivi, p. 81.



PEDRO LUIS LADRÓN DE GUEVARA MELLADO  
(Universidad de Murcia)

## LA PRESENCIA DE GIOVANNI VERGA EN LA PRENSA ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XIX. UNA RECEPCIÓN DESCONOCIDA

Lo studio mostra come Giovanni Verga non è un autore sconosciuto in Spagna, anzi è presente dagli anni Ottanta dell'Ottocento. Vengono rilevate edizioni e riedizioni della novella *Cavalleria rusticana* già nel 1892 e nel 1899 in riviste e in un'antologia assieme a Tolstoj, Balzac, Mérimée, Daudet e Dostoevskij. Vengono illustrati giudizi molto positivi su Verga di scrittori di prima fila come Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas "Clarín", Miguel de Unamuno, Pio Baroja ... Verga viene da loro considerato fra i grandi scrittori europei del momento.

*This paper shows how Verga is a well-known author in Spain, actually he's present from the eighties of the nineteenth century. In this paper editions of the short story Cavalleria rusticana (Rustic Chivalry) have already been found in 1892 and in 1899 in magazines and in an anthology next to Tolstoy, Balzac, Mérimée, Daudet and Dostoevsky. About him very positive opinions by leading authors such as Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas "Clarín", Miguel de Unamuno, Pio Baroja... will be found. Verga is well considered by the great European writers of the time.*

Desde hace años un sector de la crítica española ha mantenido que ciertos autores italianos – Giacomo Leopardi, Giovanni Verga, Mario Luzi... – eran desconocidos en España, quizá confundiendo conocimiento del público con conocimiento de los especialistas, es decir críticos, artistas, escritores.... Conforme las investigaciones profundizan y se puede acceder a epistolarios, viejas revistas, etc., comprobamos que Verga no era tan desconocido como podíamos pensar ya que fueron varios los famosos escritores que conocían su obra: Benito Pérez Galdós, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Carlos Barral, Jorge Guillén<sup>1</sup> por

<sup>1</sup> En la biblioteca de Jorge Guillén que se conserva en Valladolid, Biblioteca de Castilla y León, encontramos la edición de *I Malavoglia*, Milán, Mondadori 1939, 2 edición, pp. 328 [Biblioteca Jorge Guillén, JG 5.909].

no hablar de Emilia Pardo Bazán o Leopoldo Alas “Clarín”<sup>2</sup>.

La profesora Nieves Muñiz, en su artículo «Reflexiones en torno a la primera traducción española de *I Malavoglia*», aunque limitando su estudio a la gran novela de Verga, muestra a un Verga ignorado incluso por los especialistas: «Ni Juan Valera ni Menéndez Pelayo citan una sola vez en sus escritos de crítica o en su epistolario a Giovanni Verga; no lo hace tampoco la Pardo Bazán, que se preciaba de estar al día en todo lo concerniente a la literatura europea contemporánea, ni figura en la biblioteca de Pérez Galdós obra alguna del novelista siciliano»<sup>3</sup> y añade la profesora «hay elementos suficientes para cerrar con balance negativo el capítulo de su fortuna entre los escritores españoles del 98; nadie le menciona, nadie le asimila al nombre del autor como atributo inseparable; ni siquiera Unamuno, a pesar de su probada afición por la literatura italiana y su evidente conocimiento de Verga».<sup>4</sup> Años más tarde, la propia Muñiz recoge en 2002 la pri-

<sup>2</sup> V. GONZÁLEZ MARTÍN, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca 1978, pp. 264-265. M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Reflexiones en torno a la primera traducción española de «I Malavoglia»* en *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, pp. 899-921. M.T. NAVARRO, *Presencia y aceptación de la obra de Verga en España*, en G. VERGA, *Los Malavoglia*, a cura di M.T. Navarro, Madrid, Cátedra, Letras Universales 1987, pp. 65-77. L. LÓPEZ JIMÉNEZ, *Giovanni Verga en Espagne en Naturalismo e Verismo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), 2 voll., Catania, Fondazione Verga 1988, pp. 751-758. A. CAMPS, *Appunti per uno studio della fortuna di Giovanni Verga in Spagna* en «Annali della Fondazione Verga», XV (1998), pp. 239-250. P.L. LADRÓN DE GUEVARA, *Ancora notizie su Verga in Spagna: Pio Baroja, en Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, Firenze, Olschki 1991, pp. 449-456 (recoge la carta y la dedicación de Baroja a Verga). P.L. LADRÓN DE GUEVARA, *La cultura italiana en las memorias de Carlos Barral*, en «Estudios Románicos», VIII-IX (1995), pp. 47-66.

<sup>3</sup> M.N. MUÑIZ MUÑIZ, *Reflexiones*, cit., pp. 902-903.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 906. La profesora Muñiz suele presentar la fortuna de los escritores italianos en España “en negativo” – son palabras suyas –, pensemos en Leopardi del que llega a decir en su edición de *Cantos* de 1998: «Tal vez – al menos así cabe esperarlo – ediciones como ésta, al lado de otras versiones ya aparecidas, contribuyan a apuntalar la incipiente remontada imprimiendo un nuevo impulso – si no un rumbo diferente – a la lectura de los *Cantos*» (G. LEOPARDI, *Cantos*, edición bilingüe de M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra 1998, p. 33). Juicio que queda en evidencia en *Leopardi en los poetas españoles*, edición de P.L. LADRÓN DE GUEVARA, Madrid, Huerga & Fierro Editores 2005, donde aparecen como lectores de Leopardi, que incluso lo convierten en argumento de sus poesías, Juan Valera, José Alcalá Galiano, Ramón de Campoamor, Carmen de Burgos, Tomás

mera traducción de *Cavalleria rusticana*<sup>5</sup> en la prensa, de 1892, en su Catálogo del Proyecto Boscán<sup>6</sup>, dedicándole posteriormente un artículo de algo más de cuatro páginas a aspectos de su traducción<sup>7</sup>, recogiendo además el texto en español y el original italiano, aunque sin citar las otras dos ediciones posteriores de esta traducción, la de 1892 en un volumen de relatos y la de 1899 en «El País», tal y como veremos más adelante.

En general, y con la excepción anteriormente citada, la crítica tomaba como punto de partida la edición en catalán de la obra de teatro *Cavalleria rusticana* del 1909<sup>8</sup>, sin embargo ahora debemos anticipar su presencia en España veintiocho años ya que la primera referencia la encontramos en «La Revista hispano-americana» del 16 de septiembre de 1881<sup>9</sup>, y la primera obra publicada en España de Verga es el relato citado anteriormente, *Cavalleria rusticana*, publicada en Madrid en noviembre de 1892 en «La España

Morales, Juan Ramón Jiménez, Rafael Cansinos-Assens, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Antonio Colinas, Carlos Clementson, Juan Gil-Albert, Eloy Sánchez Rosillo, Jaime Siles, Carlos Barral, Antonio Colinas, José Luis Martín, Aquilino Duque, Felipe Benítez Reyes, Andrés Trapiello, Vicente Gallego...

<sup>5</sup> Se ha respetado el nombre del autor (*Giovanni-Juan*) y el título de sus obras (*Cavalleria rusticana*- *Cavallería rusticana*-*Caballería rusticana*-) según aparezcan en la prensa en italiano, catalán o castellano, pues se producen oscilaciones dependiendo de quién lo escriba.

<sup>6</sup> Proyecto Boscán: *Catálogo de las traducciones españolas de las obras italianas (hasta 1939)*, en línea: <http://www.ub.edu/boscan> [29 septiembre 2018].

<sup>7</sup> M.N. MUÑIZ MUÑIZ, *La prima traduzione di Verga in Spagna: un testo sconosciuto. Cavalleria rusticana /Hidalguía Montaraz (1892) en L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Palermo, Salvatore Sciascia editore 2004, pp. 373-386.

<sup>8</sup> *Cavalleria rusticana, Escenes sicilianes*, traducción al catalán de C. Costa - J. M<sup>a</sup> Jordá, Barcelona, Bartomeu Baxarias Editor 1909 [es el drama de Verga, rapresentado en el Teatro Romea de la capital catalana la noche del 16 de octubre de 1903 con dirección de Enrich Borràs y los actores Vittorià Olicer, Enrich Borràs, Carme Parreño, Dolors Delhom, Agna Monner, Jaume Capdevila, Antonia Barò, Manuela Denares y Pilar Forest.

<sup>9</sup> Aunque las revistas se encuentran en papel en la Biblioteca y la Hemeroteca Nacional de Madrid en su mayoría se pueden localizar on-line en: [prensahistorica.mcu.es/consulta/búsqueda.cmd](http://prensahistorica.mcu.es/consulta/búsqueda.cmd) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, o bien en la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/> La localización de cada una de los artículos citados es muy fácil en los catálogos anteriormente señalados, razón por lo que no se pondrá la cita on-line completa ya que tipográficamente afean la revista y resulta reiterativa.

moderna. Revista ibero-americana», (año IV, número XLVII) de la que era director J. Lázaro e impresa por Agustin Avrial, Imp. de la Compañía de Impresores y Libreros (pp. 135-140). Esta traducción apareció aquel mismo año en un volumen más amplio y del que hablaremos más adelante, *Ramilletes de cuentos*<sup>10</sup> (Madrid, La España Moderna, Imp. Agustín Avrial, 1892, pp. 320) y posteriormente el 3 de mayo de 1899 en la tercera página del periódico «El País».

Mas volviendo al artículo del 16 de septiembre de 1881 de la «Revista hispano-americana» (Madrid, Tip. de Manuel G. Hernández, año I, Tomo II) aparece firmado por C. y titulado «Movimiento literario en el extranjero» (pp. 331-334). En la sección dedicada a Italia (pp. 333-334) comienza con la figura de G. Verga, deteniéndose en *I Malavoglia* y recuerda que no ha tenido el éxito de *Vita dei campi*. El autor la considera una obra fallida aunque con trazas de obra maestra que pone de relieve el fuerte sentido social y las transformaciones que la búsqueda del bienestar provoca en la familia.

Siete años más tarde, en enero-febrero de 1888, en la «Revista de España» (Est. Tip. de «El Correo», volumen CXIX) encontramos un artículo firmado por L.V. titulado «La literatura de todo el mundo» (pp. 588-605) sobre las publicaciones relevantes del año anterior: Verga aparece ligado al naturalismo: «Verga, autor naturalista, ha escrito *Vagancia*, obra de gran mérito» (p. 601).

El 23 de octubre en «El País, diario republicano progresista», (Madrid, Año II, n. 487, pp. 2-3), del que era director y posiblemente autor del texto, don José Laso de la Vega, publica un artículo titulado «El siciliano Verga» donde se reconoce que es un autor del que cada día se habla más y que es el líder de una escuela literaria «*la escuela verista*, que dicen los franceses». Se habla de su permanencia en Milán y Acitrezza, pequeño pueblo de pescadores, desde donde «dicta la fórmulas de la novela moderna», para después comentar el ciclo de los vencidos, proyecto que el propio Verga había explicado, así como la figura grandiosa del Patrón 'Ntoni y el deseo de posesión de objetos y cosas, de

<sup>10</sup> No confundir con *Ramillete de cuentos morales dedicados á los niños*, Paris-México, Lib C. Bouret 1883, 5 edición, que recoge textos de Calvo y Teruel.

la *roba* verguiana. «El País», periódico republicano y anticlerical, insiste en el carácter social y en su relación con Zola, a pesar de que el Naturalismo estaba ya superado por una novela más moderna.

Verga se convierte en punto de referencia de la literatura italiana y europea, por lo que no es de extrañar que cuando en abril de 1889, en «El Bibliófilo», se hace una reseña del libro *L'hereu Noradell* di Carles Bosch de la Trinxeria, el crítico resalta como el autor «parece advertir al público, siguiendo la pauta de Balzac, Zola, Ohnet y Verga, que no es ésta sino la primera fase de una serie de cuadros de costumbres de la vida catalana» (pp. 57-58).

Meses más tarde, en diciembre de 1889, encontramos en «La España moderna», sección «Revista literaria» (pp. 87), un texto contra los franceses y su visión egocéntrica del mundo, *umbilicum terrae*, que esconde un desconocimiento de la literatura extranjera, al olvidar a Leopardi, Carducci, Rapisardi, D'Annunzio, Serao y a los veristas italianos:

En general, hoy el literato francés se distingue por saber pocos idiomas [...] Sirva de ejemplo lo poco que saben de Leopardi, el caso omiso que suelen hacer de Carducci [...] De Italia, que hoy es tan fecunda y que tan cerca la tienen, y cuyo idioma es tan fácil, y con la cual han mantenido tantas clases de relaciones, los franceses apenas quieren acordarse. Si algo suena por la crítica de la vecina República el nombre de Carducci, es muy poco, mucho menos de lo que merece, y jamás se habla de Rapisardi, ni de Gabriel D'Annunzio, que no es manco; ni siquiera el naturalismo apostólico se ha dignado hacer mención de los realistas italianos que algo valen, pues ni Capuana, ni Matilde Serao y otros escritores de esta tendencia merecen desprecio ni olvido. (pp. 89, 91-92).

El autor del texto es el prestigioso escritor Leopoldo Alas, Clarín, gran conocedor de la lengua italiana. Clarín contrapone a la ignorancia gala el conocimiento del crítico croata Jaksa Cedomil: «El mismo Cedomil anuncia otro estudio acerca de la novela moderna italiana, hablando de Verga, Capuana, Fogazzaro, etc.» (nota 1, p. 92).

El mes de febrero de 1890 la escritora Emilia Pardo Bazán, introductora de Naturalismo en España, escribe en «La España Moderna (Revista Ibero-americana)» un ensayo sobre las «Ulti-

mas modas literarias» (p. 159-175) en el que hace una recensión al libro *All'avanguardia* de Vittorio Pica (Nápoles, 1890), crítico que años más tarde sería el cofundador de la *Biennale* de Venecia. Bazán le reprocha que juzgue a los escritores italianos según el modelo francés, olvidando la existencia de una auténtica narrativa italiana con valor propio:

Pica, queriendo elogiar á los modernos novelistas italianos, Verga y Capuana, dice de ellos que representan sinceramente en Italia «el naturalismo». De Capuana ensalza «la flaubertiana armonía del periodo»; una heroína suya tiene de bueno «que se parece á otras de Zola y Goncourt»; y *così via discorrendo*, á los italianos los juzga y aprueba Pica según el patrón francés, sin que en ninguna parte este crítico, siempre bien informado, sereno y justo, hable de la escuela italiana, cuya existencia no debe haber sospechado nunca (p. 163).

Otra razón para que se hable de Verga en España es el hecho de que sus obras son representadas por Eleonora Duse («Eleonora Duse» su *Dinastia*, 23 febbraio 1890), actriz de fama internacional. Como anécdota podemos señalar que el 23 de junio de 1890, en «La España Artística, periódico de teatros, literatura, política y bellas artes», se recoge el nombramiento de Verga como consejero de la Sociedad Italiana de Escritores, junto a los nuevos consejeros Enrico Rosmini, Vittorio Bersezio, Remigio Trinchero, Antonio Bazzini e Angelo Villa Pernice, lo que es una señal evidente de su importancia como escritor (p. 3).

El 12 de diciembre de 1890 en «El Liberal», donde consta como administrador Fernando Franco, apareció un artículo sin firma titulado «Cavalleria rusticana» (p. 2) sobre la ópera del maestro Mascagni<sup>11</sup>. El autor advierte que se debería llamar «Hidalguía campesina». Se considera a Verga un autor conocido del que se usa sólo el apellido: «El libreto está tomado de las escenas

<sup>11</sup> Por motivos de espacio no vamos a entrar aquí en las representaciones ni ediciones del libreto de *Cavalleria rusticana* aunque podemos recordar las primeras adaptadas para canto y piano y para zarzuela: *Caballerosidad aldeana, melodrama en una acto*, reducción para canto y piano por Leopoldo Mugnone, traducido al español por José Lloret y de Yepes, Milán, Edoardo Sonzogno 1902; *Hidalguía rústica*: zarzuela en dos actos y en verso, adaptada por los señores Portilla y Lloret de Yepes, editor R. Velasco 1903, pp. 4.

populares de Verga» añadiendo «Aunque es muy conocida la obra de Verga, para facilitar á nuestros lectores la inteligencia del melodrama, diseñaremos en breves palabras el argumento de la *Cavalleria rusticana*», haciendo un resumen de la obra.

Dos días después, el 14 de diciembre, encontramos un largo artículo sobre «Cavalleria Rusticana» de Antonio Peña y Goñi en «La correspondencia de España, Suplemento Semanal de Ciencias Literatura y Artes», en el que se anuncia el estreno de la obra en el *Teatro Real de Madrid* el martes 16. El tenor Roberto Stagno hace de Turiddu y la soprano Gemma Bellincioni de Santuzza. Se señala la relación con el texto de Verga: «Tomado el asunto de las escenas populares de Verga, la mayor parte de las situaciones de esta composición coincide con las que forman esa obra literaria tan celebrada en Italia y el extranjero». Advierte de que debería traducirse «en nuestra lengua, por caballeridad rústica ó campesina».

Con la representación en el *Teatro Real* de Madrid la obra aparece en todos los periódicos el nombre de Verga. El 18 de diciembre «El Liberal» vuelve a hablar de la representación con dos artículos: el primero de Joaquín Arimón titulado «Teatro Real - Cavalleria rusticana» y el segundo «Madrid de noche- Cavalleria rusticana» firmado por Mariano de Cavia. Arimón escribe: «la *Cavalleria rusticana* alcanzó anoche un éxito en extremo lisonjero, que constituyó, por decirlo así, una verdadera atención artística [...] descolló de un modo extraordinario la señorita Bellincioni. // Hace muchos que no habíamos admirado en Madrid artista de tanto merito como ella». El conocido periodista Mariano de Cavia reconoce: «*Cavalleria rusticana* tuvo anoche en el teatro Real un éxito cumplido; pero la Bellincioni tuvo un triunfo completo. // Fue la heroína de la fiesta, y será este invierno la artista de moda en Madrid».

Con el nuevo año el prestigio de Verga hace que el tema de los derechos de autor sea de interés para el lector español. El ocho de febrero de 1891 se anuncia en *La España artística*, dirigida por Gabriel Merino, la sesión del tribunal prevista para el once de ese mes (p. 4); el de abril se recoge la sentencia favorable. La noticia la recogería también el 30 de abril la «Ilustración musical hispano-americana» (anno IV, n. 79, p. 521).

El éxito favorable en Madrid no se repite en Barcelona. En la «Ilustración musical hispano-americana» del 15 de mayo de 1891 (año IV, n. 80, pp. 534-535) se preguntan si no se trata de un éxito prefabricado. El autor insiste en el carácter popular de las obras de Verga. Nos queda la sospecha de que la falta de éxito fuese debido a que los cantantes eran diferentes, no son la soprano Gemma Bellincioni ni el tenor Roberto Stagno, «sino señorita Rodríguez; señor De Marchi; señoritas Juliá y Guerini, y señor Labán».

El ocho de junio y el uno de julio «La España artística» vuelve al tema de los tribunales de justicia y la sentencia a favor de Verga. Mientras tanto Ernesto Bark, nacido en el imperio ruso, revolucionario perteneciente a la *bohème* española de finales del siglo XIX y comienzos del XX hasta su muerte en 1922, autor aquel año de un libro publicado en Alicante llamado *Los vencidos*, escribe en «La España moderna» el 15 de junio de 1891 el artículo «La España contemporánea según un reciente libro ruso» del que es autor Paulowski (pp. 37-48). Para Bark Verga está a la altura de Dostoievski, Zola, Tolstoi y Kretzer por su capacidad de unir materialidad y espíritu, economía y moral, marcado el camino para las reformas sociales en la sociedad moderna:

los talentos más universales en todos los países, los Zola, Verga, Kretzer. Dostoievsky, Tolstoy y otros, declaran en sus obras que existe una relación íntima entre la materia y el espíritu, entre la economía y la moral, entre la fisiología y la psicología; y la buena nueva del naturalismo moderno consiste en demostrar en todas las manifestaciones de la vida este principio eterno, señalando á la vez el camino por donde debieran dirigirse los esfuerzos de los reformistas sociales. (p. 45)

En el número de noviembre-diciembre de la «Revista de España» aparece la entrevista que Rodrigo Soriano le había hecho a Emilio Zola. Al preguntarle sobre Tostoi Zola será muy crítico no sólo con él sino también con Verga y D'Amicis, autores que saben son conocidísimos: «En Italia, los dos escritores que conozco, Verga y Amicis, tampoco hacen pensar en arte del porvenir. Verga es un naturalista *enragé*. Amicis, á quien conocí en París, es un escritor italiano y lírico hasta la médula de los huesos» (p. 422). La entrevista sería publicada parcialmente años más

tarde, el 23 de agosto de 1899 en «Las Dominicales del Libre Pensamiento» (p. 4).

Ciertamente son tiempos en los que, más allá de la importancia por ser uno de los escritores europeos más significativos, la figura de Verga está ligada a *Cavalleria rustica*. Ejemplo de esto lo encontramos en el artículo de Felipe Pedrell, «Pedro Mascagni», aparecido en «Almanaque sud-americano» del mes de diciembre de 1891, [Almanaque de 1892], donde el autor afirma que parte del éxito se debe al argumento verguiano ya que los libretistas «no echaron a perder, alterando las posiciones, el atrevido y apasionado drama de Verga: la fortuna de Mascagni puede decirse que data de la elección de un asunto tan dramáticamente musical» (p. 186). El 24 de junio de 1892 se habla en «La España artística», en la sección «Teatros de ultramar», de la representación de *Cavalleria rusticana* en Boston, USA.

En noviembre del mismo año, 1892, en «La España Moderna, revista hispanoamericana» (año IV, n. XLVII, pp. 135-140) del director-propietario J. Lazaro, se publica el relato *Cavalleria rusticana*, primer texto de Giovanni Verga publicado en España, siendo ésta y no la catalana de 1909, la primera obra de Verga publicada en España. La revista publica relatos de Tolstoi, Ibsen, Maupassant e Sofia Gay, y, entre los españoles, Emilio Castelar con sus crónicas internacionales y Enrico Caro sobre el pesimismo del siglo XIX. La semanas siguientes comienza una fuerte publicidad del libro: el 24 de noviembre en «La Época», al día siguiente, «El Correo Militar»; en diciembre aparece el 6 en «La Iberia-Diario Liberal», el 10 en «El Motín», el 12 en «La Ilustración artística». El texto es el siguiente:

El número de noviembre de *La España Moderna* es, como todos los de esta magnífica Revista Ibero-Americana, importantísimo. Contiene, entre otros trabajos de primer orden, los siguientes: «Miguel» y «Los dos ancianos» por Tolstoy; «Hedda Gabler» (drama) por Ibsen; «Un desesperado» (novela) por Turguenev; «Cavalleria rusticana», por Verga; «Pierrot», por Maupassant; «El pesimismo en el siglo XIX», por Caro; «Un salón en el mes de diciembre», por Sofia Gay [...]

Lo primero que observamos es que el título italiano se mantiene, *Cavalleria rusticana*, seguramente por la publicidad que la ópe-

ra había creado, aunque se añade un subtítulo «Hidalguía montañesa». La revista no dice quién era el traductor, lo cual no resulta extraño en esa época. En aquellos años son diversas las opciones que se manejan para el título: se habla de «Hidalguía campesina» en «El Liberal» del 12 diciembre de 1890; de «Caballería rústica ó campesina» Antonio Peña y Goñi el 14 diciembre 1890 en «La correspondencia de España»; de «Caballería rustina (sic) ó Hidalguía campesina» en «La Ilustración musical hispano-americana» del 15 de mayo de 1891. Posibles traducciones que ni siquiera hoy han conseguido sustituir el título original.

Ciertamente la palabra “Cavalleria” debe tomarse en la acepción relativa al comportamiento inspirado en los valores de lealtad, generosidad, valor... Lealtad y generosidad propia de los caballeros feudales, esto es, nobleza, señorío, en el modo de ser y comportarse. Por lo que se refiere al adjetivo “rusticana” debe indicar no solo rústico, campesino, carente de educación, aludiendo a quien trabaja en el campo, sino que debe recoger el sentido popular, espontáneo y honesto del campesino que cultiva la tierra. Quizá el título debería ser «Nobleza campesina», aunque como ya he indicado en otras ocasiones es difícil ir contra el título históricamente aceptado<sup>12</sup>.

La traducción es susceptible de interpretaciones, aunque con algunos errores: «ballatoio» se traduce una vez por ‘porche’ y otra por ‘balcón’; «paese» por ‘país’ en vez de por ‘pueblo’; «chiacchiere» una vez por ‘conversación’ y otra por ‘palabrería’; el verbo «mangiare» por ‘comer’ y ‘tragar’, perdiéndose el juego repetitivo del texto: «vi mangerei cogli occhi! // - Mangiatemi pure cogli occhi» por ‘te tragaría con los ojos! // -Pues cómeme con los ojos’; «facendo il bucato dei suoi peccati» per ‘desembuchando’ en vez de ‘lavando sus pecados’; se pierde el valor de «gatto» referido al marido – guardián que defiende la casa de animales invasores – al traducirlo per ‘aldeano’, etc.

El editor aclara inmediatamente la distinción respecto a la ópera de Pietro Mascagni, y advierte de que se trata del relato

<sup>12</sup> P.L. LADRÓN DE GUEVARA, *Problema di comprensione nella poesia italiana del ventesimo secolo*, in *Il viaggio della traduzione*, edición de Maria Grazia Profeti, Firenze University Press 2007, pp. 353-362.

original de Verga que sirvió para escribir el libreto, y no el libreto de la ópera: «El presente cuento, del ilustre novelista J. Verga, ha servido de argumento al drama y á la opera del mismo título».

Contemporáneamente la editorial de la revista «La España moderna» publicó la traducción en un volumen de la «Colección de libros escogidos», n. 55, con el título *Ramilletes de cuentos* (Madrid, La España Moderna, 1892, pp. 320). Se trata de una prestigiosa antología de los más famosos novelistas del momento con los siguientes relatos: *Malachka y Akulina* del Conde Lev Tolstoi, *Muerte voluntaria* de François Copée, *Cavalleria rusticana* de G. Verga, *Il verdugo* di Balzac, *El libro japonés* de Eugène Mouton, *Un animal sarnoso* de Pierre Loti, *El babiaca de la señá Antoñica* de Jean Richepin, *Mateo Falcone* de Prosper Mérimée, *Fragmento de una carta de mujer* de Alphonse Daudet, *El baño de la Malibrán* de Armand de Portmartin, *La canción del Peral* de Paul Féval, *Cálculo exacto* de Fëdor Dostoevskij, *Cómo se engaña á las mujeres* de Théodore Banville y *Un jugador* de Paul Bourget; al precio de tres pesetas. Giovanni Verga aparece publicado por primera vez junto a los grandes escritores, apareciendo el tercero, página de la 35 a la 52. La publicidad del libro se halla en diferentes revistas y periódicos: en el numero de enero-marzo de 1893 de la «Revista contemporánea», en la página 332, y el 31 de enero en «El Correo Militar», el 1 de febrero en «La Iberia», el 4 de febrero en «El Motín» y en «La Justicia», el 6 de febrero en «El Heraldo de Madrid», el 27 de febrero en «La ilustración artística». Se habla del volumen con gran entusiasmo por el prestigio de los escritores que intervienen:

*Ramilletes de cuentos. 3 pesetas* - Hermosa colección de los mejores cuentos publicados en todas las naciones. Forma un elegante volumen de 320 páginas. De la parte literaria ningún elogio puede hacerse que no vaya implícitamente consignado en los nombres de los ilustres literatos que firman el libro, y que son los siguientes: Tolstoi, Copée, Verga, Balzac, Mouton, Loti, Richepin, Merimée, Daudet, Pontmartin, Feval, Dostoyuski, Banville y Bouget.

De nuevo en diciembre de 1892 el conflicto jurídico de *Cavalleria rusticana* vuelve a aparecer en diferentes periódicos: el 4 en «El Imparcial»; el 21 en «El Heraldo de Madrid», el 27 en «La Iberia», el 30 en «El País»; el 31 en «África. Periódico semanal de las

posiciones españolas», donde se presenta de modo cómico al considerar que Verga ganaría más con la sentencia que con los derechos de autor.

Con el nuevo año, el 3 de enero de 1893 el joven crítico y político Rodrigo Soriano escribe un artículo irónico y bromista en «La Época», para responder a la petición del director que le había pedido un resumen de tres páginas de toda la literatura extranjera publicada en 1892, en cuyo caso sólo podría citar «varias obras de Amicis, Verga y otros italianos».

El 14 de noviembre de 1893 el diario «La Época» anunciaba la representación en el Teatro Moderno de Madrid de las escenas folclóricas y populares de Verga: «se puso en escena el cuadro de costumbres populares de Verga, *Cavalleria rusticana*, que interpretaron maravillosamente la Reiner, Emanuele y Gruich. // Los dos primeros, sobre todo, caracterizan sus respectivos tipos con tal maestría y verdad, que más no puede pedirse» (p. 3).

El 11 de junio de 1894 en «Los lunes de El Imparcial» la escritora Emilia Pardo Bazán en «La nueva cuestión palpitante» habla del estudio del criminólogo Cesare Lombroso sobre los genios. Pardo Bazán se preguntaba si en vez de estudiar al loco Davide Lazzarétti, predicador que se consideraba la segunda encarnación de Cristo, no debía dedicar sus esfuerzos a estudiar a los verdaderos genios del país: «sus contemporáneos y compatriotas verdaderamente ilustres, geniales, ó siquiera famosos, y tratase la fisiología patológica de Cantù, de Verdi, de Carducci, de Garófalo, de Amicis, de Capuana, de Verga, de Mascagni...» (p. 1). Verga es para la escritora Pardo Bazán uno de los escritores a tener en cuenta.

Doña Emilia, ya en 1891, había usado el sintagma «¡Galantería rusticana!» en su libro *La piedra angular* – clara referencia a la obra de Verga – para describir irónicamente la violencia y las amenazas proferidas por los hombres contra las mujeres, y especialmente el marido contra la esposa: «De niña, la pegaba su padre para obligarla á pisar tojo. De muchacha, en las romerías, la sacaban los mozos á bailar á empellones ó zorregándola un varazo... ¡Galantería *rusticana*! De casada, su marido...»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> E. PARDO BAZÁN, *La piedra angular, Obras completas II*, cap. XIII, Madrid, Compañía Ibero-americana de Publicaciones-Renacimiento 1891, p. 251. Se pue-

El 24 de septiembre de 1894 «La Ilustración Artística» cuenta que la próxima temporada teatral italiana contará con obras de «Verga, Robetta, Sagnetti, López y Praga» (p. 619). Y el 23 de enero de 1895 aparecía en la primera página del periódico «La Época» un artículo de Antonio Peña y Goñi: «Teatro Real- Cavalleria rusticana», que hablaba incluso de «verismo musical». Dos meses más tarde, el 20 de marzo, Peña y Goñi vuelve a hablar de *Cavalleria rusticana* en el mismo periódico al hacer la crítica de *L'amico Fritz*, concluyendo que «después de *L'amico Fritz*, Mascagni sigue siendo el autor de *Cavalleria rusticana*»:

Lo que en *Cavalleria rusticana* era natural, pareció en *L'amico Fritz* amanerado; todo el fuego dramático que en la primera obra fascinaba al espectador, lo dejaba frío en la segunda. Allí estaba justificada, con su cohorte de bizarrías de todo linaje, que daban al estilo un sello personal. La valentía y la rapidez nerviosa con que estaba trazado el cuadro dejaban apenas parar mientes en la incorrección, y daban a éstas un sello de encantadora naturalidad (p. 1).

Verga se convierte en uno de los escritores italianos de referencia para los críticos españoles. El semanal científico, literario y artístico *La Ilustración ibérica*, del 7 de diciembre de 1895, recoge la muerte de Alessandro Dumas y su relación con el teatro, advirtiendo que su tiempo ya había pasado y que ahora eran los de Verga, entre otros: «Dumas había ya *fait son temps*. Lavedan, Currel, Porto Riche, Becque en Francia; Ibsen, Maeterlinch, Sudermann, Sdtrindberg, Verga, en otros países, van por distintos caminos y responden más al sentimiento público» (pp. 774-775). Cuatro meses más tarde se anuncia en «La Ilustración artística» del seis de abril de 1896 la representación con gran éxito del drama de Verga *La Lupa* en el teatro Manzoni de Milán (p. 745), noticia que se considera de interés para el lector español.

El 12 de abril de 1897 en las páginas de «Los lunes de El Imparcial», donde publica el futuro premio Nobel Jacinto Benavente y la escritora Emilia Pardo Bazán, Rodrigo Soriano escribe

de leer en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-piedra-angular-0/html/ffa07d40-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html/marca/Galanteria%20rusticana#542](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-piedra-angular-0/html/ffa07d40-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html/marca/Galanteria%20rusticana#542)

«Crónicas Literarias – Cuentos de Valencia» sobre el escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez, autor de *best seller* como *Sangre y arena* y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* que serían traducidos años más tarde por Ida Mango, y también novelas y relatos de tipo campesino, *Arroz y tartana*, *La barraca*, o de marineros como *Flor de Mayo*, motivo por el cual Rodrigo Soriano lo compara con Giovanni Verga: «El crimen “a la valenciana” no se ha expresado mejor, y para hallar cosa parecida fuera preciso ir a las *Novelas sicilianas* de Verga y a *Cavalleria rusticana*, sobre todo». Soriano insiste en esta visión de Verga dramática y pesimista.

En el año académico 1896-1897 el Ateneo de Madrid crea una de «Escuela de Estudios Superiores» donde, en palabras de su presidente Segismundo Moret en la conferencia de inauguración el 22 de octubre de 1896, «exista cátedra dignificada y permanente, en la cual puedan los que al cultivo de la ciencia se dedican exponer los resultados de sus investigaciones y dar a conocer los productos de la cultura nacional y desde la cual puedan suplirse las inevitables deficiencias de la enseñanza oficial»<sup>14</sup>. El estudioso Francisco Villacorta nos habla de la inauguración del año académico «en medio de una extraordinaria expectación»<sup>15</sup> contando entre los profesores de los cursos con Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón Menéndez Pidal, además de los futuros Premio Nobel José Echegaray, matemático y Nobel de Literatura 1904, con la conferencia «Resolución de las teorías de grado superior y teorías de Galois» y Santiago Ramón y Cajal, Nobel de Medicina 1906, con «Estructura y actividad del sistema nervioso».

Ante un selecto público intelectual y aristocrático, la prestigiosa escritora doña Emilia Pardo Bazán imparte once lecciones sobre «Literatura extranjera contemporánea», del 18 de enero al 26 de abril. El 19 de enero «El Globo» le dedica un artículo en

<sup>14</sup> S. MORET, *Discurso pronunciado por el Ecmo. Sr. S. Moret, el día 22 de octubre de 1896 en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid con motivo de la apertura de las cátedras de Estudios Superiores, inauguradas en el presente curso*, Madrid, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra 1896, pp. 5-6. Recogido en F. VILLACORTA BAÑOS, *El Ateneo de Madrid (1896-1907). La Escuela de Estudios Superiores y la Extensión Universitaria*, in «Revista Española de Historia», vol. 39 (1979), n. 141, pp. 101-158, a p. 114.

<sup>15</sup> ID., p. 116.

portada<sup>16</sup>, así como a la clausura con Ramón y Cajal<sup>17</sup>, señal de la importancia concedida a los cursos. En el citado periódico, «El Globo», donde se publican libros por entregas, los días 25 y 26 de mayo de 1897 aparecen las páginas del libro «Ateneo», de la «Escuela de Estudios Superiores», donde se recoge un resumen de la lección de doña Emilia Pardo Bazán: «Asignatura: Literatura extranjera contemporánea - Última lección» (pp. 194-202). La conocida escritora se autodefine «nominalista», es decir considera la importancia de los nombres y no de los géneros, ya que los tipos de género cambian: «¿Qué diría, por ejemplo Torquato Tasso al saber que la epopeya, el género semidivino ha transmigrado a la novela?». Y habla con familiaridad de las novelas de Giovanni Verga:

En sustancia, no hay novelistas, autores dramáticos ni poetas líricos; hay hombres capaces de expresar la belleza por medios literarios. A vivir hoy el Tasso, ¿Quién duda que no escribiría las dos *Jerusalem* ni su *Aminta*? Ciertamente también podemos afirmar que no escribiría las novelas de Verga ni las *Odas bárbaras* de Carducci; pero acaso la melancolía de su carácter y la peculiar textura de su mente podrían sugerirle cantos parecidos a los de Leopardi. (p. 3 del periódico, p. 196 del libro).

De nuevo el 13 de noviembre de 1897 en *El País* se recoge el estreno del drama – que no de la ópera – *Cavalleria rusticana* en el Teatro madrileño Martín. El periodista se pregunta por qué no se ha traducido el título:

Sin que el arreglo sea un primor, ni mucho menos, sin que la verificación sea fluida, ni siquiera correcta, lo cierto es que el público oyó con benevolencia y premió con aplausos la *Cavalleria rusticana*, que se estrenó anoche en Martín. // Acaso esos aplausos fueran interesados, y tal vez deseaba la gente que el autor saliera a escena, para preguntarle por qué no ha traducido el título; pues los que no sepan italiano estarán deseosos de saber por qué se llaman así esas *escenas sicilianas* de Verga, que inspiraron a Mascagni y popular ópera. // La Santoncha, Soler y Rivelles, interpretaron el drama con acierto<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Emilia Pardo Bazán en *el Ateneo*, «El Globo», año XXIII (19 de enero 1897), p. 1.

<sup>17</sup> Santiago R. Cajal, «El Globo», año XXIII (15 de mayo 1897), p. 1.

<sup>18</sup> Todavía no se ha podido localizar dicha traducción.

La imagen en la prensa española de Verga es la de un escritor que se ha ganado una posición económica privilegiada con la escritura, hasta el punto de que el propio D'Amicis confiesa a Ugo Ojetti en la «Revista contemporánea» de enero-marzo de 1898 que debería pensar más en la calidad de su obra y no en las ganancias. Para D'Amicis la novela es el instrumento más adecuado a los nuevos tiempos, ya que el teatro es colectivo mientras que la lectura es individual e íntima: «Qué me importa que los Señores Verga, Praga. D'Annunzio, que son enemigos del socialismo, en lugar de ganar 100.000 francos no ganen más que 1.000 ? Con tal de que tengan con qué vivir y puedan trabajar...» (p. 48).

Francisco Fernández Villegas, bajo el seudónimo de Zeda, publica el 20 de enero de 1898 en «La Época» un viejo artículo sobre la novela en España, con el título «Cincuentenario de “La Época” - Nuestro folletín», donde declara ser de aquellos que sostienen la influencia de la novela francesa en la novelística española y también en la italiana:

Los *veristas* italianos son asimismo los propagadores del naturalismo allende los Alpes, y Mr. Verga en su serie de novelas *Los vencidos*, Capuana en su *Jacinta*, Ana Vivanti en su *Marión, cantante de café concierto*, y Matilde Sarao en *El vientre de Nápoles*, confirman la influencia que la novela francesa ejerce entre los sucesores de Manzoni (p. 2).

El 13 de febrero de 1898 en el «Heraldo de Madrid» el conocido escritor Leopoldo Alas «Clarín», autor de *La Regenta*, en un texto denominado «Palique» se presenta como una persona que, por lo que se refiere a la belleza, no conoce fronteras, y desde el primer momento defendió a D'Annunzio, por tanto ruega que lo dejen en paz, y que si desean traducir algo de la literatura italiana traduzcan algo de Fogazzaro, una novela de Verga, algo de Capuana o de Matilde Serao, «la Pardo Bazán italiana» (p. 1). Por otro lado, Manuel Bueno, como si desconociera el nuevo camino que supusieron las novelas de Verga, nos habla del Verga cuentista en su crónica literaria «¿Renacimiento?» del 16 de marzo de 1898 en «El Globo». Hablando del libro de Ugo Ojetti *Alla scoperta dei letterati* escribe «D'Annunzio, Panzacchi, Capuana, Fogazzaro, Verga, Butti y Roberto, trabajan en la actualidad para dar a

ese renacimiento formas concretas estadizas» y añade «Verga, el Maupassant italiano por su vena de cuentista, aislado en su naturalismo, ni claudica ni evoluciona». Y en el periódico «La Reforma» del 15 de abril de 1899, en un artículo firmado por F. de la E. «El compañero Blasco», sobre el escritor y periodista Eusebio Blasco, se alude a Giovanni Verga como el ideal a seguir<sup>19</sup>.

El 17 de mayo se representó *Cavalleria rusticana* en beneficio del actor Vittorio Zampieri, Francisco Fernández Villegas, alias Zeda, lo contaba en «La Época» al día siguiente, definiendo el texto «hermoso drama de Verga» (p. 1), y J.A. en «El liberal» en el artículo «Teatro de la comedia – El beneficio de Zampieri».

Enrique Corrales y Sánchez cita a Verga en el número de agosto de *Revista Nueva* (p. 288). Pero lo más importante de ese año es la publicación, por tercera vez en el siglo XIX, del relato *Cavallería rusticana*, el 3 de mayo de 1899, en la tercera página del periódico *El País*. Se trata de la traducción aparecida siete años antes en «La España Moderna».

Con el nuevo siglo, el primero de febrero de 1900, Fernando Araujo escribe en «La España Moderna» el texto «Literatura - Como ha nacido la novela italiana» donde explica como los novelistas provienen de diferentes posiciones y hay una falta de tradición, ya que considera *I promessi sposi* un milagro sin repetición y el Naturalismo un movimiento pasado de moda. Para Araujo, no obstante, Verga fue inicialmente un seguidor de Zola pero al final consigue superar al maestro, haciendo suyas las palabras que Luigi Capuana había escrito en la recensión a *I Malvoglia*: «Giacché finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima così alta in quell'impersonalità che è l'ideale dell'opera d'arte moderna»<sup>20</sup>. Para Araujo Verga se convierte en el auténtico renovador de la novela, consiguiendo que el autor desaparezca como voz narrante y dejando que sean los protagonistas los que hablen. Emite un

<sup>19</sup> El nombre aparece en italiano y no traducido, «Juan», como se presentaba normalmente.

<sup>20</sup> L. CAPUANA, *I Malvoglia di Giovanni Verga*, in «Fanfulla della Domenica», 29 de mayo de 1881, ahora en *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, edición de F. Rappazzo – G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 270-274.

largo juicio sobre *I Malavoglia* y *Mastro don Gesualdo*, que recoge-  
mos por su actualidad. Considera que ambas obras superan la  
obra de Zola por su «Verdad humana»:

Ya el mismo Capuana, que fue su evangelista, reconoce sin envi-  
dia la superioridad de los efectos obtenidos por su amigo en las  
aplicaciones del método naturalista. Y en verdad que no hay no-  
vela más impersonal que los *Malavoglia*: el autor se ha sustraído  
completamente del libro y quedan en acción los personajes, que  
ven con sus ojos, piensan con su cerebro y hablan con su pobre  
lengua de pescadores, sin que jamás los ojos, el cerebro ni la len-  
gua del escritor suplán sus deficiencias; más que un *tour de forcé*,  
son los *Malavoglia* una verdadera revelación.

El grado de conciencia se eleva en los personajes de *Mastro don  
Gesualdo* y con la conciencia de los personajes el arte de Verga. En  
sus 527 páginas, llenas de frescura de observación, densidad de  
sentimiento y vivacidad de representación, se narra la historia  
íntima de las agitaciones de un aldeano siciliano, al renovarse su  
fortuna y sus dominios, y es la historia de todos los países donde  
la envidia, la soberbia, la vanidad y la lujuria mueven los corazones  
y mortifican la vida [...] Con este *Mastro don Gesualdo*, entró la  
novela italiana á plenas velas en el gran reino de la Verdad hu-  
mana, no habiendo en ninguna obra de Zola más vasta ni más  
profunda observación que la que contienen esta novela y los *Ma-  
lavoglia* (p. 167-168).

Si durante el siglo XIX Verga permanece ligado al Naturalis-  
mo, a los textos de *Vita dei campi* con la dramaticidad y la muerte  
de *Cavalleria rusticana*, con campesinos de una lugar concreto, Si-  
cilia, en el siglo XX los juicios se centran en la modernidad de sus  
novelas que le confieren un lugar preferente entre las más van-  
guardistas. Su figura se aleja de Zola y anuncia la novela del si-  
glo XX, pasando de los vencidos al hombre vacío que ve desapa-  
recer cualquier ilusión y esperanza, verdadero protagonista del  
siglo XX. Como ha escrito Andrea Manganaro, haciendo referen-  
cia a Romano Luperini, «la vicenda moderna del “vinto” Gesual-  
do fa già intravedere quella modernità dell’“inetto”»<sup>21</sup>.

En 1900 aparece la *Historia de la Literatura Italiana* di Richard  
Garnett, donde se pone de relieve el vínculo fundamental entre

<sup>21</sup> A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni  
del Prisma 2014, p. 147.

## Verga y Sicilia, relación que la crítica mantendrá hasta hoy:

Giovanni Verga (nació en 1840) rivaliza en reputación europea con D'Annunzio, y es, como él, jefe de una escuela realista, pero su realismo es de muy diversa suerte, no debiendo nada á Zola ni á Maupassant. Es el representante europeo más eminente de la novela local, que trata de las costumbres, caracteres y especiales circunstancias de una singular localidad. La boga de su estilo se debió, tal vez, originariamente á las idílicas descripciones del Berri, por George Sand. Verga he encontrado un rincón del mundo mucho más interesante para su descripción. Siciliano, aunque residente en Milán, ha hecho de su isla natal el escenario de sus ficciones. Siglos de desgobierno han acumulado, desgraciadamente, grandes depósitos de material trágico en la miseria y opresión del pueblo, y estos han engendrado la ferocidad y la venganza. Verga pinta estas condiciones con la fidelidad de un observador desapasionado y la habilidad de un artista. Sus libros no sólo atraen en su propia época, sino que, en lo futuro, serán atesorados como documentos muy valiosos para la historia social de Sicilia<sup>22</sup>.

Al comienzo del siglo XX los grandes escritores españoles conocen las obras de Verga – en italiano y quizá también en francés, auténtica lengua vehicular para leer a escritores de otras lenguas<sup>23</sup> – a pesar de que no se han publicado traducciones de sus novelas en español o en catalán.

Manuel Bueno Bengoechea, que firmaba con el seudónimo de «Lorena», tenía la sección «Volanderas» en «El Globo» donde escribe un artículo sobre *La condenada* de Vicente Blasco Ibáñez. El 12 de marzo de 1900 reconoce que, en su opinión, las dos fuentes del prestigioso escritor, «Los autores que han moldeado el temperamento de Vicente Blasco son, á mi juicio, el italiano Verga y Zola. El escritor español ve la realidad como los dos maestros que dejo citados y con ellos empareja cuando la describe en prosa robusta y sobria. ¿Los imita? Nunca» (p. 1).

El miércoles 14 de marzo de 1900, tal y como anunciaba *La Dinastía* el día anterior y ese mismo día, se estrenaba en el Teatro

<sup>22</sup> R. GARNETT, *Historia de la Literatura Italiana*, traducida por Enrique Soms y Castelin, Madrid, La España Moderna s.d. [1900], pp. 441-442.

<sup>23</sup> Recordemos que el escritor Pio Baroja tenía en francés obras de Luigi Capuana, Antonio Fogazzaro, Matilde Serao, Girolamo Rovetta, G.B. Vico (P.L. LADRÓN DE GUEVARA, *Ancora notizie su Verga in Spagna*, cit., p. 452).

Novedades de Barcelona, a las 20:30, «el drama de Verga “Cavallería rusticana”» por la «Compañía dramática italiana de la célebre artista Teresa Mariani» que también representaba la comedia «Felicità coniugale» (p. 3).

En el mes de junio de ese año aparece un artículo en «La España Moderna» del historiador Juan Pérez de Guzmán, bajo el seudónimo de Iob, y dentro del apartado «Revista de revistas», sobre el ensayo de Fausto Squillace «Las tendencias actuales de la literatura italiana» donde se «reconoce la existencia de tres sistemas ó direcciones: el *realismo*, representado por Juan Verga y Lorenzo Stecchetti; el *misticismo*, por Antonio Fogazzaro, y el *egoísmo*, por Gabriel de Annunzio» (p. 182).

El 11 de agosto de 1900 el «Heraldo de Madrid» dedica un artículo a los funerales del rey Umberto I, «Cómo empieza un reinado», donde se recuerda el prestigio de la joven nación que destacaba por «inventores como Marconi, el descubridor del telégrafo sin hilos; sabios como Mosso; astrónomos como el padre Secchi; literatos, poetas, novelistas como Amicis, Carducci, Verga, D’Annunzio...» (p. 1). De nuevo aparece Giovanni Verga entre los grandes escritores italianos del momento, digno de ser recordado. Y en tan destacada posición reaparece de nuevo en el artículo de Fernando Araujo, del 1 de diciembre de aquel año, en *La España Moderna* sobre Matilde Serao: «En la literatura Italiana de hoy -dice en la *Nueva Antología* Gemma Ferruggia- Gabriel de Annunzio es *forma*, Juan Verga *pensamiento*, Antonio Fogazzaro *sentimiento*, y Matilde Serao *fantasía*» (p. 171).

Como hemos visto, la presencia de Verga en la prensa española es frecuente, por lo que, por motivos de espacio, hemos de dejarlo aquí, aunque anunciamos una monografía sobre el tema, pero no queríamos acabar este estudio si hacer mención a algunos hechos significativos relativos a Verga en España en vida del autor.

El 16 de octubre de 1903 se representa en catalán el drama verguiano *Cavallería rusticana* en Barcelona bajo la dirección de Enrich Borràs y con los actores Vittorià Olicer y Carme Parreño. El texto sería publicado en esa ciudad seis años más tarde, en 1909, por Bertomeu Baxarias editor con traducción al catalán de Carles Costa y Joseph M<sup>a</sup> Jordá.

El 21 de enero de 1907 «La Ilustración artística» se alude a Verga al hablar de la presentación en el teatro Novedades de Barcelona de la Compañía Dramática Siciliana. El desconocimiento de la compañía era total, por lo que el público el día del estreno fue escaso, pero escogido y selecto, «el éxito de aquella primer representación fue mayor [...] al día siguiente, todos los periódicos agotaban repertorio de las alabanzas escribiendo sobre el estreno, y en todos los círculos no se hablaba de otra cosa que del triunfo inmenso alcanzado por aquellos artistas» (p. 59), destacando la labor de los actores Grasso y Aguglia Ferrau.

A los nombres vistos hasta ahora de Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas “Clarín”, y Vicente Blasco Ibáñez debemos añadir Miguel de Unamuno que ya en 1913 se lamentaba de que hubiese tantos autores mediocres franceses conocidos mientras que eran desconocidos muchos autores italianos de gran valía, entre ellos Verga. En la biblioteca de Unamuno hallamos *Per le vie* (Treves, Milano, 1899) y *Novelle* (Treves, Milano, 1920). No se hallan ni *I Malavoglia*, ni *Mastro Don Gesualdo*, ni *Cavalleria rusticana*, quizá porque como confesó el escritor Ramón Ledesma Miranda prestaba los libros a amigos y alumnos: «Unamuno nos dió a leer a Verga y Fogazzaro»<sup>24</sup>.

También el conocido escritor de la Generación del 98, Pío Baroja – tras un viaje realizado a Italia y después de la traducción de uno de sus libros publicado en italiano – escribe una carta el 15 de octubre de 1907 a Giovanni Verga mostrándole la admiración por su obra que reconoce haber leído con gran placer. El libro *La scuola dei furbi* (Milano, Treves, 1907) contiene la dedicatoria «Al ilustre escritor, Giovanni Verga»:

Muy señor mío e ilustre colega: Le envío a Vd. una traducción italiana de un libro mío titulado *La Scuola dei furbi* [*La feria de los discretos*]. Este libro no es de los más característicos que yo he escrito pero si es el más alegre y folletinesco. Por eso lo han traducido. // Como he leído algunas de las obras de Ud. con gran

<sup>24</sup> Los datos de la Biblioteca de Unamuno así como el artículo de Miranda, *Pueblos análogos y distintos*, (en «Arriba», 6 maggio 1948, p. 3) fueron recogidos en el libro de V. GONZÁLEZ MARTÍN, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, cit., pp. 200 e 264-265.

placer, por eso le envío mi libro. Si lo lee Ud. por casualidad quiere Ud. darme su opinión. Alguna vez se lo agradeceré. // Y pidiéndole perdón si le molesto es de Vd. muy afectísimo<sup>25</sup>.

En 1916, según la B.N.E., la editorial de La Nación de Buenos Aires, publica *Eros*, traducido por Pedro Pedraza y Páez, que reeditaría en 1917 la editorial Sopena de Barcelona, en su «Biblioteca Sopena» con el número 17<sup>26</sup>. Y también en Buenos Aires aparece en 1918, publicado por la editorial del periódico «La Nación», *Tigre real*, del mismo traductor. Ese mismo año se reedita la edición catalana de *Cavalleria rusticana. Escenes sicilianes*, ya publicada en 1909.

Parece ser de 1920 *Eva*, la versión directa del italiano de Rafael Cansinos-Assens para la Biblioteca de Autores Celebres de la Editorial América de Madrid, aunque no lleva fecha. Entre 1920 y 1923 Mario Puccini, hombre de letras y escritor, traductor al italiano de la obra de Baroja *La casa de Aizgorri*, colaboró con trece artículos y reseñas en la revista *La Pluma*, de Manuel Azaña y C. Rivas Cherif, asiduos visitantes de la casa de Baroja en la calle Mendizabal, lugar de encuentros de escritores y gente de cultura. En 1920 Rivas Cherif publica para la casa editorial Calpe *La vida en los campos, novelas cortas* (Colección universal n. 235-236) y *Los Malasangre [I Malavoglia]* («Colección Universal» n. 134, 135, 136 e 137) ésta última también ese mismo año en la colección «Los grandes novelistas». La traducción del apellido por «Malasangre», con el significado de perverso, deseoso de venganza, irritable, en vez de la literal «Malagana», parece querer mostrar un Verga amante de una cierta violencia primitiva presente ya en *Cavalleria rusticana*.

Desde el primer artículo Puccini defiende a Verga. En octubre de 1920 escribe:

<sup>25</sup> Biblioteca Universitaria de Catania, epistolario de Verga: U.Ms.EV.003. 003.009, carta y sobre.

<sup>26</sup> Para la fecha del libro véase A. Camps, *Appunti per uno studio della fortuna di Giovanni Verga in Spagna*, cit. pp. 245-246. Según la B.N.E. 1917 con interrogante. Y según el Proyecto Boscán 1920?

Giovanni Verga, por ejemplo, que es nuestro más grande novelista vivo, ha cumplido en septiembre ochenta años. Cierto que su fama es más antigua que la de d'Annunzio; pero sus obras más fuertes, e incluso las dos maestras: *I Malavoglia* y *Mastro Don Gesualdo* salieron a la luz precisamente cuando se delineaba el fenómeno d'Annunzio; de suerte que sólo algunos críticos y un público restringido se dieron cuenta de que Verga, con aquellas dos novelas, se unía de pronto a la gran tradición manzoniana, fuera de toda escuela o programa<sup>27</sup>.

Pero es en diciembre de 1921 cuando escribe un artículo monográfico sobre el escritor siciliano. Quizá se tratase de parte del estudio que estaba preparando para Biblioteca Nueva, del editor Ruiz-Castillo, que nunca llegaría a ser publicado. Del artículo destacamos la comparación con D'Annunzio, referente obligado del momento, y la renuncia a los esquemas tradicionales:

Verga, el escritor adamantino y altivo, acusado de escribir mal, frente al otro [D'Annunzio] que escribía demasiado bien, se eleva gigantesco. // Su prosa parece abandonada y pobre, y no hay otra, por el contrario, después de la de Manzoni, amartillada con tan audaz agudeza. // Fue el primero que tuvo el valor de renunciar a los esquemas del período habitual, en los cuales se hubiera congelado su materia viva buscando la forma precisa y segura que requería su visión de la vida<sup>28</sup> (p. 366).

La gran consideración en que Puccini tenía a Verga es tal que, hablando al editor español de la crisis, escribe el 7 de febrero de 1922: «Da noi un altro editore, il Bemporad (che è poi anche uno dei miei editori) in vista della crisi, ha deviato il libro per bambini, visto che il pubblico gli gradiva ormai poco le opere del Verga, del Pirandello e di altri buoni»<sup>29</sup>.

De 1921 es el ensayo de Blasco Ibáñez donde, hablando de Alfredo Vanni y la situación de la novela en Italia, cita a Verga:

<sup>27</sup> M. PUCCINI, *Letras italianas*, en «La Pluma», octubre de 1920, p. 221.

<sup>28</sup> ID., *Letras italianas: Giovanni Verga*, en «La Pluma», diciembre de 1921, pp. 365-371.

<sup>29</sup> Carta de M. Puccini a J. Ruiz-Castillo desde Falconara Marittima (Marcas), in MSS/22602/49-60, n. 51, Fondo Manuscritos, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

«Giovanni Verga, el más genial de los novelistas modernos y tal vez menos comprendido, se había callado algunos años antes, con un silencio desdeñoso para su época»<sup>30</sup>.

El 31 de enero de 1922 el *Correo de la mañana*, en su página 4, informa de la muerte, ocurrida cuatro días antes, de Giovanni Verga, en la sección «Muertos ilustres»: «Falleció el poeta y senador Giovanni Verga. Ha muerto a los ochenta y un años. Era natural de Catania (Sicilia)». Ese mismo año la editorial Sopena vuelve a publicar a Verga en su «Biblioteca Sopena». Con el número 97 aparece *Eva e Historia de una curruca*, traducidas por Pedro Pedraza y Paez.

Tras su muerte, como suele ocurrir, se suceden algunas traducciones y reediciones: el 9 de diciembre de 1923 se anuncia en la «Vanguardia» la publicación de obras de Verga en la «Colección Universal». En 1924 apare en la colección *El marido de Elena* (n. 881-882) traducido por Miguel Cuevas. Ese año aparece «X» en una edición bastante curiosa de la casa editorial Regina, ya que se trata de un «Cuento postal». Tiene la forma de una postal de correos: la cubierta del cuento ocupa la cara de la fotografía y por detrás tiene el diseño de una postal para poner el destinatario y unas palabras de saludo. Entre medias varias páginas contienen el relato. De ese modo se saluda a familia y amigos y se les invita a la lectura.

En conclusión podemos observar como ya en vida del autor se produce un acercamiento a su obra por parte de escritores sensibles a los desfavorecidos bien por motivos evangélicos – naturalismo apostólico lo han definido algunos – o pertenecientes a la órbita socialista (Blasco Ibáñez, y en el siglo XX Carlos Barral y Manuel Gil Esteve). Razón por la cual el éxito de su obra irá ligado a las vicisitudes políticas del país, aunque en los últimos años del siglo XXI obtendrá una atención basada en las condiciones literarias de sus obra que como bien señalaron los críticos del siglo XIX no sólo estaba a la altura de Zola sino que para algunos llegó incluso a superarlo.

<sup>30</sup> V. BLASCO IBÁÑEZ, «Alfredo Vanni», *Obras completas*, vol. III, Madrid, Aguilar, 1987, 8ª ed., p. 1756.

GIORGIO LONGO  
(Università di Lille)

## VERGA IN FRANCIA. UNA MESSA A PUNTO

A più di cinquant'anni dal primo saggio pubblicato sulla fortuna e ricezione Verga in Francia, questi brevi appunti propongono un nuovo bilancio e un'ultima messa a punto di questa travagliata vicenda storico-letteraria. A dispetto di un intenso rapporto con gli scrittori d'oltralpe, di un nutrito numero di traduzioni e saggi, lo scrittore resta quasi sconosciuto in Francia, soprattutto presso il grande pubblico. In questi ultimi anni si comincia però ad avvertire una parziale inversione di tendenza, dovuto soprattutto all'interesse di un gruppo di studiosi essenzialmente di ambito comparatista.

*More than fifty years after the first essay published on the fortune and reception of Verga in France, these short notes propose a new focus and a final fine-tuning of this troubled historical and literary issue. Despite an intense relationship with the authors on the other side of the Alps, with many translations and essays, Verga still remains almost unknown in France, especially for a larger audience. In recent years, however, we may observe a partial inversion of tendency, mainly due to the interest of scholars essentially in comparative studies.*

Nel 1966 Françoise Baratto Trentin pubblicava, nella «Rivista di letterature moderne e comparate», un intervento in cui per la prima volta gettava uno sguardo sulla fortuna e ricezione di «Verga en France», annunciando anche un saggio esaustivo sull'argomento<sup>1</sup>. Questi brevi appunti si propongono di offrire, a più di cinquant'anni da quel primo tentativo, un nuovo bilancio e un'ultima anche se veloce messa a punto di questa travagliata vicenda storico-letteraria, cominciata quasi un secolo e mezzo fa. L'idea iniziale di questo riesame rimane abbastanza simile a quello delle precedenti indagini sul tema condotte nel corso di

<sup>1</sup> F. BARATTO TRENTIN, *Verga en France*, «Rivista di letterature moderne e comparate» (settembre 1966), pp. 189-202. Si tratta di un volume comprendente le comunicazioni fatte al Convegno di studi sui *Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura francese dal 1870 al 1914*, tenutosi a Firenze il 21 e 22 maggio 1965.

un ventennio<sup>2</sup>; ovvero chiarire le cause dello stridente contrasto tra una serie di paradigmi della critica verista, riconducibili al rapporto con la letteratura d'oltralpe da un lato e dall'altro la costante sfortuna o indifferenza nei confronti di Verga, il cui nome resta pressoché sconosciuto in Francia. Anche se, come vedremo, in questi ultimi anni cominciamo ad avvertire una parziale inversione di tendenza, dovuta soprattutto all'interesse di un piccolo gruppo di studiosi.

Non v'è dubbio che fin dal suo nascere, il percorso della scuola sia stato segnato nel bene e nel male da una perenne ricerca di nessi e affinità tra il Verismo e la letteratura francese dell'epoca. Da una parte quindi troviamo una serie di formule fondatrici sui cui si sono esercitati intere schiere di critici, tra i quali domina

<sup>2</sup> Mi si permetta di citare di seguito alcune tra le mie principali ricerche su Verga in Francia, a cui farò riferimento nel corso di questi appunti: «*Petit monde*», una novella francese di Verga, in «Annali della Fondazione Verga», V (1988), pp. 71-103; *La «Cavalleria rusticana» in Francia*, in «Il castello di Elsinore», V (1992), n. 13, pp. 79-108; *24 Lettere di Carlo del Balzo a Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», V (1989 [1993]), pp. 85-109; *La fortune de Verga en France (1880-1910)*, in «Bulletin de liaison et d'information», Société française de littérature générale et comparée, n. 16 (printemps 1994), pp. 65-101; *L'écrivain, ses traducteurs et ses critiques - Divulgation et fortune de l'œuvre de Verga en France*. Tesi di dottorato sostenuta all'Univ. Paris 8, il 20 dic. 1996; *Vérisme et Naturalisme: Verga et/ou*, in «Chroniques italiennes», Parigi, Université de la Sorbonne nouvelle, n. 57 (1999), pp. 77-99; «*Cavalleria rusticana* au cinéma. Les «séries d'art», in «Chroniques italiennes», Parigi, Université de la Sorbonne nouvelle, n. 57 (1999), pp. 101-109; *Verga versus D'Annunzio. Le choix latin de la France*, in «Transalpina», *Lettres italiennes en France*, Presses universitaires de Caen, n. 3 (1999), pp. 47-69; *Verga e Giovanni Grasso*, in «Il castello di Elsinore», A. XII (1999), 36, pp. 15-32; *Verga et Zola*, in *Due anni di Lavoro*, pref. di Guido Davico Bonino, Parigi, Istituto Italiano di Cultura di Parigi 2003, pp. 72-76; *Carteggio Verga-Rod*, (Introduzione e note), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2004; *Il teatro verista in Francia*, in *Il teatro verista*, Atti del convegno (Catania, 24-26 Novembre 2004), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2007, pp. 321-336; *Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga* in «Annali della Fondazione Verga», n. s. I (2008), pp. 137-152; *Al di là del muro: Verga e il Verismo in Francia*, in *Il punto su Verga e il Verismo*, Actes du Colloque (Catania, 12-13 dicembre 2008), in «Annali della Fondazione Verga» n. s. II (2009), pp. 43-62; G. LONGO - P. TORTONESE (a cura di), *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, Cuneo, Nerosubianco 2014; «*Naturalistes et Veristes - Ecritures et photographie*», Atti del convegno (Università di Lille 3, 20 aprile 2012); *La favola del lupo e della volpe*, in *Le rire et la raison - Mélanges en hommage à Denis Ferraris*, a cura di Elsa Chaarani Le-sourd e Valeria Giannetti-Karsenti, in «P.R.I.S.M.I.», Revue d'études italiennes, n. 14 (Automne 2015), pp. 143-169.

certo «Verga e il naturalismo»; di epiteti come quello di «Zola della letteratura italiana» usato da Cameroni, cioè da un critico acuto e amico dei veristi ma profondamente impregnato dal verbo di Médan, nel presentare Verga al venerato maestro<sup>3</sup> e che ha gravato non soltanto oltralpe sul suo destino letterario. Un far-dello critico, come si sa, difficile da scrollarsi di dosso e che limitò costantemente una visione critica oggettiva dell'opera verista; dobbiamo aspettare infatti gli anni Sessanta del secolo scorso, quando la grande lezione di Debenedetti apre la strada fino a oggi a una delle correnti critiche più interessanti che sganciano la scuola da una visione strettamente regionalista o di confronto con le correnti francesi, per ricollegarla adeguatamente a uno scenario più complesso e internazionale<sup>4</sup>. Tutto insomma nel corso di quasi un secolo e mezzo è stato detto e scritto, a proposito di ascendenze, similitudini, questioni di precedenza, punti di contatto, dei veristi italiani nei confronti della cultura d'oltralpe. Della loro *attirance* verso la Francia, o viceversa della loro autonomia ideologica e poetica, cara a Verga e Capuana. In ogni caso al di là di ogni possibile dubbio e di ogni istanza indipendentista, risultava del tutto chiaro, per citare Madrignani, che i veristi «guardavano a Parigi come alla capitale della letteratura moderna, con ammirazione e fiducia: dopo tanti anni di attese e di delusioni in Italia, la Francia, la patria del realismo, rappresentava ai loro occhi quel pubblico ideale, capace di apprezzarli e che poteva assicurar loro un'eco più vasta in tutta Europa»<sup>5</sup>. Il punto centrale di queste ricerche era verificare, attraverso lo spoglio dei carteggi, degli archivi e delle riviste dell'epoca che tipo di ricezione, critica e di pubblico, avessero avuto le opere letterarie e teatrali degli scrittori isolani; per un altro verso si trattava inoltre

<sup>3</sup> Lettera di Cameroni a Zola, 23 novembre 1883, in P. TORTONESE, *Cameroni e Zola, Lettere*, Paris-Genève, Champion-Slatkine 1987, p. 158.

<sup>4</sup> G. DEBENEDETTI, *Verga e il Naturalismo*, Garzanti, Milano 1976. A titolo di esempio, tra gli innumerevoli studi di questo fortunato filone indichiamo: C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il Naturalismo*, Bari, Laterza 1970; R. LUPERINI (a cura di), *Il Verismo italiano fra Naturalismo francese e cultura europea*, Manni, Lecce 2007; P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del Naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier Università «Lingue e Letterature» 2004.

<sup>5</sup> Presentazione a LONGO, *L'écrivain, ses traducteurs et ses critiques*, cit., p. 3.

di scoprire se gli amati naturalisti e gli autori francofoni in generale avessero letto le opere veriste, e soprattutto se fosse possibile trovare un riflesso nelle loro opere. E in effetti, la questione in gioco non è di poco conto. Non si tratta solo di mettere a fuoco dei problemi di influenza e di autonomia, che andrebbero studiati insieme a quelli di «ricezione» e «risonanza critica», ma che quasi sempre sono stati relegati a margine o in appendice dei grandi studi storico letterari; quel che è opportuno sottolineare qui è come essi costituiscano a pieno titolo altrettanti capitoli di quella «storia storica della letteratura» percepita da un grande storico come Lucien Febvre (fondatore degli «Annales» e dell'École pratique des hautes études) e «considerata nei suoi rapporti con la vita sociale di quel periodo. [...] Per scriverla bisognerebbe ricostruire l'ambiente, chiedersi chi scriveva e per chi, chi leggeva e perché. Bisognerebbe conoscere il successo ottenuto dagli uni e dagli altri, l'effettiva estensione e la profondità di tale successo; bisognerebbe mettere in rapporto i cambiamenti d'abitudine, di gusto, di scrittura e di interesse degli scrittori con le vicissitudini della politica, [...] le evoluzioni della vita sociale, e i cambiamenti della moda artistica e del gusto»<sup>6</sup>, ecc. Ecco in pochi righe quel che dovremmo sforzarci di fare, anche per riconsiderare «definitivamente» Verga e gli scrittori veristi, per citare Mazzacurati, «come dei classici», e proiettarli in primo piano non solo nella scena della corrente realista mondiale dell'Ottocento, ma dei maggiori scrittori di ogni tempo.

Sarà questa l'occasione per ridimensionare definitivamente la cosiddetta sfortuna su cui aveva insistito la Baratto, cercando di spiegare l'incomprensibile insuccesso presso il pubblico transalpino di Verga e che lo accomunava con parte dei grandi scrittori italiani compresi Manzoni, Leopardi, Nievo e via dicendo. (Sorte che invece, diciamo noi, per motivi diversi aveva arriso ad altri scrittori siciliani, da Pirandello a Tomasi, da Sciascia a Camilleri). Una «malasorte» sottolineata dalla studiosa, ricordando alcuni

<sup>6</sup> L. FEBVRE, *Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet: Un renoncement?*, in «Annales d'Histoire Sociale», III (1941) (ripreso poi in *Combats pour l'histoire*, Parigi, A. Colin 1953, pp. 263-268) citato in G. GENETTE, *Figure III, discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1986, p. 9.

gravi incidenti di percorso, non poche incomprensioni, celebri stroncature; tra tutte ricordiamo quelle ai *Malavoglia* del più noto italianista francese, membro dell'Académie Française, cioè Dominique Fernandez; il quale, nel corso di un trentennio, in saggi, articoli, voci enciclopediche e in ultimo, in occasione della riedizione del capolavoro verghiano, nella bella versione di Maurice Darmon<sup>7</sup>, parlava a chiare lettere di romanzo noioso e deprimente, arrivando a metterne in questione l'idea stessa di traducibilità<sup>8</sup>.

Per un altro verso, sul versante della fortuna, fino a poco tempo fa si era a conoscenza, anche se vagamente, delle monumentali tesi scritte da Paul Arrighi<sup>9</sup> negli anni Trenta, citate sempre tra i primi tentativi di studio organici sulla corrente verista (fatta astrazione dei volumi di Russo che si concentravano su Verga); da ascrivere secondo me invece al capitolo «sventure critiche» se consideriamo che i suoi poderosi saggi si contentano di verificare un'unica tesi: i Veristi sono tanto più importanti e interessanti quanto più si sono ispirati o, meglio ancora, hanno imitato la letteratura naturalista.

Imitazione e contaminazione naturalmente sono termini e concetti chiave; in realtà, quasi subito le prime indagini nella ricezione del verismo oltralpe dimostrarono che queste nozioni andavano analizzate non in senso unilaterale ma, come diremo più avanti, circolare, per ricollocare nella giusta prospettiva i rapporti tra correnti e scuole. In questo senso bisogna concentrare l'attenzione su una serie di personalità di spicco. In primo luogo, naturalmente lo scrittore svizzero Edouard Rod, certamente

<sup>7</sup> G. VERGA, *Les Malavoglia*, traduit par M. Darmon, avant-propos de G. Bonaviri, Parigi, Gallimard «L'Arpenteur» 1988.

<sup>8</sup> D. FERNANDEZ, *Toutes les Italies*, in «Le Nouvel Observateur», n. 1268 (23 feb. 1989). Tra gli altri interventi di Fernandez su Verga cfr. per esempio *Mère Méditerranée*, Parigi, Grasset 1965, pp. 214-215 (trad. italiana P. Caruso, *Madre mediterranea*, Milano, Mondadori 1967); «*Italie, langue et littérature. Constantes de la littérature italienne - Le Masochisme*» [su Verga e De Roberto], in *Encyclopedia Universalis*, Parigi, Encyclopedia Universalis Éditeur 1989, Corpus 12, pp. 840-845.

<sup>9</sup> P. ARRIGHI, *Le Vérisme dans la prose narrative italienne*, Parigi, Boivin & Cie 1937; *La Poésie Vériste en talie*, Parigi, Boivin et Cie, Coll. «Études de Littérature étrangère et comparée» 1937; *Capuana et les deux versions de «Giacinta»*, in *Mélanges de philologie d'histoire et de littérature offerts à Henry Hauvette*, Paris, Les Presses françaises 1934, pp. 785-795.

il più importante *trait d'union* tra la Francia e i veristi, ma anche amico e “promoter” di numerosi scrittori italiani tra cui S. Aleramo, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro e altri ancora. Traduttore dei *Malavoglia* e di varie altre opere, il suo lavoro di critico rappresenta la punta più alta della ricezione teorica dell’opera verghiana oltralpe, per lo meno per la sua vastità. Potremmo chiederci infatti se egli sia stato in assoluto il miglior traduttore o il miglior critico di Verga, ma quel che qui vogliamo sottolineare è che in lui in ogni caso lo scrittore vide il *suo* traduttore e il *suo* introduttore più valido in Francia. Il loro corposo e trentennale carteggio<sup>10</sup> funge perfettamente da cartina di tornasole per abordarre il grande tema dei rapporti tra Verga e la cultura francese, in un periodo oltretutto cruciale per le relazioni franco-italiane, ovvero quello che va dal 1880 al 1910. Ma al di là del valore delle sue traduzioni e della sua produzione critica, – che rimane un esempio di analisi “dall’interno» dell’opera verghiana, che pur rimanendo spesso autoreferenziale o introspettiva, si discosta ampiamente dai suoi omologhi italiani – la sua qualità essenziale consiste nell’esser restato un sincero, vero e leale amico di Verga; anche quando Rod, da scrittore zoliano in cerca di affermazione si era trasformato in uno dei più autorevoli portabandiera del movimento idealista d’oltralpe e i loro percorsi erano piuttosto lontani. In effetti, intorno al 1881, Verga entrò in contatto attraverso Camerini col giovane scrittore, che fa parte della cerchia di Zola, sperando anche di essere introdotto a Médan<sup>11</sup>. Da allora Rod, mediante l’esercizio mimetico di traduttore e di critico del Verismo, – in particolare la lettura e la traduzione di certe opere cosiddette “mondane”, come la novella *X...*, o *Il marito di Elena* – elabora un percorso autonomo che se da una parte lo spinge a rinnegare il passato naturalista, dall’altra lo porta a concepire una serie di opere in cui si scorgono profonde affinità con la poetica verghiana. In particolare, in volumi come *La Femme d’Henri Vanneau*<sup>12</sup>, – considerata in cuor suo dallo scrittore catanese quasi

<sup>10</sup> LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, cit.

<sup>11</sup> Per i rapporti Verga-Zola e la visita di Verga a Médan cfr. LONGO, *Verga et Zola*, cit.

<sup>12</sup> Parigi, E. Plon-Nourrit et C<sup>e</sup> 1884.

un apocrifo della propria produzione – *L'eau courante*<sup>13</sup> e le *Nouvelles vaudoises*<sup>14</sup> che costituiscono da questo punto di vista l'apice della fortuna di Verga oltralpe<sup>15</sup>. E del resto è stato rilevato come questo sentimento mimetico-ammirativo sia stato comunicato non solo all'amico e connazionale Ramuz – nel cui primo romanzo *Aline*<sup>16</sup> sono stati recentemente scorti echi veristi<sup>17</sup> – ma anche a Zola. Già nel 1967<sup>18</sup> uno studioso del naturalismo aveva avanzato che sia nell'ambientazione che in alcuni nodi narrativi della *Joie de vivre*<sup>19</sup> (1884) potevano essere intraviste delle parentele verghiane; attraverso l'esame del carteggio con Rod è stato possibile verificare in seguito che la redazione del romanzo è coincisa con lettura fatta a Médan da Rod, in veste di traduttore, di alcuni passaggi dei *Malavoglia* e di *Fantasticheria*<sup>20</sup>.

In questo breve capitolo va fatto almeno un cenno a Georges Eekhoud, cioè uno dei più importanti scrittori belgi del periodo, per certi versi può essere considerato una sorta di Pasolini fiammingo: è l'autore di *Escal Vigor*<sup>21</sup>, una delle prime opere sul tema dell'omosessualità, oltre che di una serie di volumi in cui si agitano degli emarginati animati da passioni violente e personaggi fuori da ogni norma sociale. Anch'egli come Rod è allo stesso tempo naturalista inquieto e traduttore di Verga e come lo scrittore svizzero si appassiona e si impregna della scrittura verista; fino a "scordare", in maniera abbastanza sconcertante, di inserire

<sup>13</sup> Parigi, E. Fasquelle, «Bibliothèque Charpentier» 1902.

<sup>14</sup> Losanna, Payot et C<sup>ie</sup> 1904.

<sup>15</sup> LONGO, *Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga*, cit. Si veda anche M.G. LERNER, *Édouard Rod and Verga in France*, in «Studi francesi», a. XVI (maggio-dicembre 1972), n. 47, Fasc. II-III, Società editrice internazionale, pp. 367-376.

<sup>16</sup> Parigi, Perrin & C<sup>ie</sup> 1905.

<sup>17</sup> A. CALAPRICE, «Nedda» et «Aline». *Humiliation et révolte chez Verga et Ramuz*, «Revue des Lettres Modernes», Parigi-Caen, 2003 pp. 121-132.

<sup>18</sup> R. TERNOIS, *Les sources italiennes de «La joie de vivre»*, in «Le cahiers naturalistes», 13<sup>e</sup> année (1967), n. 33, p. 27-38; si veda anche ID., *Zola et Verga*, in «Le cahiers naturalistes», 6<sup>e</sup> Année (1960), n<sup>o</sup> 14, pp. 541-554, poi in *Zola et ses amis italiens, Documents inédits*, Publications de l'Université de Dijon, XXXVIII, Parigi, Société des Belles Lettres 1967, pp. 51-64.

<sup>19</sup> Parigi, E. Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup> 1884.

<sup>20</sup> Cfr. G. LONGO, *Verga et Zola*, cit.; R. Ternois, *Zola et Verga*, cit.

<sup>21</sup> Parigi, Mercure de France 1899.

il nome dell'autore, cioè Giovanni Verga, in cima alle sue traduzioni della *Lupa* e *Cavalleria*<sup>22</sup>. Come Rod, infine, elabora attraverso l'ammirazione e l'entusiasmo per Verga – che rivendicherà pubblicamente dalle pagine del «*Mercur de France*» nel 1906<sup>23</sup> – un distacco nei confronti di Zola che in breve tempo diverrà definitivo.

Com'è evidente, affinità, echi e contaminazioni non mancarono. E non si tratta di rivangare il solco già assai profondo delle analisi genetiche, delle ricerche di filiazioni, paternità, influenze ecc., ma di reintrodurre le scuole e i movimenti all'interno di un flusso circolare e complesso costituito dal realismo europeo; e nella stessa maniera, riferendoci alla fondamentale lezione di Debenedetti, questo tipo di operazione permette di rivalutare il Verismo come zona di scambio e rielaborazione al confine tra Naturalismo, Simbolismo e Idealismo.

Ma naturalmente la storia delle traduzioni verghiane oltralpe non si conclude con Eekhoud o Rod, il quale del resto non fu neanche l'unico mediatore e divulgatore del verismo. Attraverso l'esame della corrispondenza è stato possibile documentare che il primo ad aprire le porte a Verga in Francia fu lo scrittore napoletano Carlo Del Balzo<sup>24</sup> e non, come spesso è stato detto, Cameroni, Rod, o Gualdo. Nel 1881 Verga infatti poté pubblicare grazie alla sua iniziativa il primo romanzo in Francia, cioè *Tigre reale*, nella versione dello scrittore Jules Lermina<sup>25</sup>. Un altro intraprendente promotore della cultura italiana, cioè Jacques Caponi, fu il traduttore dell'unica opera, salvo errore, che Verga abbia pubblicato all'estero prima che in Italia, cioè la novella *Petit Monde*, apparsa nel 1884 sul «*Figaro*»; si tratta in effetti di una varian-

<sup>22</sup> LONGO, *Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga*, cit.

<sup>23</sup> G. EEKHOU, *Chronique de Bruxelles. M. Verga et la «Jeune Belgique»* in «*Mercur de France*», 17e Année (15 Ottobre 1906), Tome LXIII, p. 614.

<sup>24</sup> Cfr. G. LONGO, *24 Lettere di Carlo del Balzo a Verga*, cit.

<sup>25</sup> *Tigre Royal*, in «*Le Parlement*», *Journal de la République libérale*, Feuilleton du «*Parlement*», 3<sup>e</sup> Année (in sedici puntate, dal n° 238, 31 agosto, al n° 256, 18 settembre 1881), traduit de l'italien par Jules Lermina; poi in «*Revue Universelle internationale*», 2<sup>e</sup> Série (in nove puntate dal n° 24, 16 marzo, al n° 7, 16 novembre 1885); a questo proposito si veda anche M. DELLA SALA, *Sulla fortuna di Verga all'estero. Il carteggio Lermina-Del Balzo e la prima traduzione francese di «Tigre reale»*, in «*Accento*», n° 1 (luglio 1973), Avellino, pp. 31-36.

te di *Mondo Piccino*, e che invece secondo alcuni studiosi, ad esempio Gino Tellini<sup>26</sup>, per una serie di vicissitudini non sarebbe mai stata data alle stampe.

A partire dunque dall'ultimo ventennio del XIX secolo furono pubblicate, oltre ai *Malavoglia* di Rod, una nutrita serie di opere, a cura di traduttori come Madame Charles Laurent (che tradusse il *Mastro-don Gesualdo*)<sup>27</sup>, Moureaux, Solanges, Landal e Rouanne, Lacoche, Lecuyer, Vaucaire, Douësnel e tanti altri. Il vaglio dei giornali e delle riviste ha permesso di rintracciare una lunghissima serie di articoli di critici come Muret, Kahn, Tissot e moltissimi altri che hanno aiutato a sfatare l'idea di un completo *échec* del Verismo in Francia. Di certo, quel che è mancato fino ai nostri giorni fu un pieno riconoscimento da parte del grande pubblico; dovuto probabilmente al mancato incontro con gli scrittori naturalisti: i Goncourt, Maupassant e naturalmente Zola; ed anche, per ragioni opposte, all'eccessiva vicinanza, all'immagine speculare che certa stampa dava dei due movimenti<sup>28</sup>. Sottolineiamo ancora una volta che la causa più probabile del mancato successo di Verga oltralpe fu innanzitutto la coincidenza tra l'arrivo delle traduzioni veriste in Francia e l'inizio del declino della parabola naturalista, tra l'altro in un momento difficile per l'immagine dell'Italia in Francia. Declino di cui si avvantaggiò naturalmente D'Annunzio, il quale beneficia insieme della benevolenza del pubblico nei confronti della nuova moda idealista e decadente e di un abilissimo traduttore e divulgatore come Georges Hérelle<sup>29</sup>. In realtà, a guardare meglio, i complessi rapporti tra i capofila delle due correnti, cioè Zola e Verga, furono nutriti spesso di ammirazione e stima, soprattutto da parte di Verga; ma ancora più spesso di perplessità, di diffidenza e forse anche di gelosie, da parte di Zola, ormai impegnato a difendere un successo critico che sempre più affievoliva. Furono essenzialmente due le occasioni mancate per consolidare la loro amicizia

<sup>26</sup> G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, p. 1570.

<sup>27</sup> *Maître Don Gesualdo*, Roman, Traduit de l'Italien par M<sup>me</sup> Charles Laurent, Parigi, Société d'éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorff 1900.

<sup>28</sup> A questo proposito si veda LONGO, *Vérisme et Naturalisme: Verga et/ou*, cit.

<sup>29</sup> Cfr. ID., *Verga versus D'Annunzio. Le choix latin de la France*, cit.

e anche il successo di Verga: prima di tutto la prefazione ai *Mala-voglia*, a lungo richiesta tramite Rod ma mai scritta da Zola (poi girata anche a Maupassant); in secondo luogo il suo scarso impegno in favore della rappresentazione teatrale di *Cavalleria rusticana*, che avrebbe potuto costituire un'occasione unica di successo, anche per la diffusione dei suoi testi letterari. Attraverso lo spoglio dei carteggi con Rod, Zola e Gualdo, insieme allo studio delle lettere con i traduttori Solanges e Barbarava è stato possibile rintracciare le vicende di *Cavalleria oltralpe*<sup>30</sup>; il 19 ottobre 1888 la pièce fu rappresentata nel corso di una storica e burrascosa serata al Théâtre Libre di André Antoine, cioè una delle prime esperienze di teatro naturalista. *Cavalleria rusticana*, dopo il fiasco del 1888, trainata naturalmente dal clamore suscitato dalla versione operistica, traversò una lunga stagione di successi; dai trionfi della Duse a quelli con la compagnia Grasso<sup>31</sup>, poi ancora con Antoine e una nuova traduzione di Giulia Dembowska, acclamata in decine di repliche al Théâtre de l'Odéon nel 1909-1910. Infine, negli stessi mesi, il successo della pièce incoraggiò il suo primo adattamento cinematografico. *Cavalleria* fu scelta dalla casa di produzione A.C.A.D. per inaugurare una nuova stagione artistica, quella delle «Séries d'art» che figurano tra i primi tentativi di riunire teatro, letteratura e cinema<sup>32</sup>.

Ancora meno conosciute sono le vicende di una pièce meno famosa come *Caccia al lupo* di cui ho avuto modo di occuparmi in una recente ricerca che ha dato luogo a una serie di piccole scoperte. Il dramma, fu pubblicato in due tra le più famose riviste letterarie dell'epoca cioè «Comœdia» e la «Revue Bleue» e tra il 1902 e il 1903 fu al centro di almeno tre fortunate tournée tra cui una a Parigi e due a Bruxelles; e proprio in Belgio la pièce dovette fare forte impressione. Alcuni anni dopo infatti *La chasse au loup*, fu riproposto sempre a Bruxelles ma in versione operistica; il melodramma di sapore wagneriano fu subito dimenticato e difatti non ne è rimasto alcun'eco nella storia della critica verghiana. Fu

<sup>30</sup> ID., *La «Cavalleria rusticana» in Francia*, cit.

<sup>31</sup> A cui in seguito però Verga ritirò l'opera dal cartellone; su queste vicende cfr. EAD, *Verga e Giovanni Grasso*, cit.

<sup>32</sup> Cfr. ID., «*Cavalleria rusticana*» *au cinéma*, cit.

composto nel 1917 da Alfred Goffin per il Théâtre de la Bourse e riscosse un notevole successo. Autore del libretto, secondo i giornali dell'epoca, è senz'altro Giovanni Verga; questa versione, fortemente semplificata, sembra esser stata approntata, anzi piratata, dato che certamente lo scrittore rimase all'oscuro di tutto, sulla falsariga di quella cinematografica, mai realizzata<sup>33</sup>.

È chiaro, anche attraverso questi pochi riferimenti, che il materiale di cui disponiamo è piuttosto consistente e meriterebbe naturalmente un'analisi più approfondita. Prima di concludere questa rapida rassegna vorrei comunque segnalare alcuni "esempi eccellenti", oltre a quelli già noti, come la prolifica produzione di Rod e gli sfortunati studi di Arrighi, tratti dagli studi istituzionali e accademici, capaci di smentire l'idea iniziale di una ricezione interculturale superficiale o caratterizzata da istanze gallocentriche. Almeno tre nomi meritano di essere ricordati, se non altro con un breve accenno, come punte di diamante della critica transalpina. Il primo è quello di Maurice Muret, critico del famoso «Journal des débats», che in numerosi e interessanti saggi poneva Verga tra i grandi scrittori della sua epoca, preferendo *I Malavoglia* all'*Assommoir* di Zola; e che per questi motivi ricevette i rimproveri del suo omologo del «Corriere della Sera» il quale, lodando l'attenzione offerta allo scrittore siciliano, alla fine era costretto a osservare che «quantunque vi sia per avventura un'ombra di esagerazione nell'affermare che il Verga «passerà per un classico della lingua italiana»<sup>34</sup>. Il secondo nome è quello di Benjamin Crémieux, (traduttore e divulgatore di Pirandello, ma soprattutto scopritore, insieme a Joyce e Larbeaud, di Italo Svevo), che in un denso studio supera la formula associazione/opposizione al naturalismo o il binomio naturalismo/psicologismo e come D.H. Lawrence assimila *tout court* Verga ai grandi classici europei, ponendolo tra i grandi scrittori della sua epoca: «La valeur de son art ne réside pas dans sa fidélité à reproduire le réel, mais dans une puissance de transfiguration et de condensation expressive qui aboutit à une sauvagerie et à une familiarité épiques»<sup>35</sup>. La que-

<sup>33</sup> A proposito di questa vicenda si veda ID., *La favola del lupo e della volpe*, cit.

<sup>34</sup> INDEX, *Critica letteraria*, «Corriere della Sera», a. 31 (13 settembre 1906), n. 250.

<sup>35</sup> B. CRÉMIEUX, *Giovanni Verga et le vérisme*, in «Les nouvelles littéraires» (26

stione secondo lui non risiede, come spesso si è cercato di fare, nel capire se lo scrittore si sia mostrato umano, indifferente o al contrario distaccato e indifferente nei confronti degli umili; secondo Crémieux, descrivendoli, dando loro una voce, Verga si è fatto un posto fra di loro. L'essenziale è che l'arte di Verga cerchi l'uomo nella sua «vérité absolue» E la vita che ha sempre rifiutato di semplificare o schematizzare nei suoi romanzi: «C'est la vie dans toutes sa complication qu'il veut traduire, dans toute sa complication quotidienne»<sup>36</sup>. E nient'altro.

Il terzo è André Pézard, forse il migliore italianista francese del Novecento, medievista e autore di uno dei più originali studi su Verga<sup>37</sup> pubblicato oltralpe, e che meriterebbe molto più che un semplice accenno; si tratta un piccolo gioiello critico, citato in tutte le bibliografie verghiane, il cui punto di partenza consiste nell'arroccamento programmatico di ogni presupposto ideologico relativo allo scrittore e alle correnti, privilegiando immediatamente una serrata analisi stilistico-narrativa. Il distacco dai codici nazionali, ma anche l'approccio diacronico e la distanza dei due universi culturali, indicavano un accesso privilegiato, ma spesso disatteso nella comprensione dell'opera. Lo studioso illustra dunque come nella struttura sintattico-linguistica di *Cavalleria*-novella lo scrittore catanese abbia voluto innestare la struttura dello stornello popolare, senza però mai ricalcarlo; chiarisce il funzionamento di una scrittura che si sviluppa in un gioco incessante di opposizioni che si rafforzano indefinitamente. E la logica di questi «revanches enchaînées» si riferisce per sua natura alle dinamiche dei conflitti e delle lotte, che auto-generandosi nella società costituiscono la trama esistenziale dell'opera. Dopo aver presentato la variante dello «stornello à retardement»<sup>38</sup>, che nel racconto sottolinea la persistenza e l'accanimento della vendetta, Pézard conclude il saggio mostrando le somiglianze tra l'istinto al conflitto della «musa popolare» e l'interiorità di questi perso-

Mars 1927); poi in L. PERRONI (a cura di), *Studi verghiani*, 3 voll., I, Palermo, Edizioni del Sud 1929, p. 136.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> A. PÉZARD, *Un procédé de la muse populaire transposé par Verga*, in *Mélanges de philologie d'histoire et de littérature offerts à Henry Hauvette*, cit.

<sup>38</sup> Ivi, p. 782.

naggi animati, direbbe Verga, da «quelle lotte che formano la nostra croce e delizia *per omnia saecula*»<sup>39</sup>, e che li rende sempre profondamente attuali<sup>40</sup>.

Per almeno cinquant'anni, la critica accademica non ha più fornito esempi altrettanto interessanti o originali, offrendo una serie di analisi piuttosto generiche, di esercitazioni che inseguono quasi sempre le tendenze metodologiche del periodo<sup>41</sup>. Gli italianisti d'oltralpe si sono dimostrati sempre alquanto indifferenti, ribadendo in questo il gusto e l'accoglienza del pubblico; le traduzioni dei romanzi e delle raccolte di novelle comparsi negli ultimi decenni sono stati accolti sempre tiepidamente<sup>42</sup>; possiamo affermare che quasi sempre la loro pubblicazione è stato solo il frutto dell'ostinazione, di una tenace opera di convincimento presso le case editrici di Maurice Darmon, ottimo traduttore di tanti autori siciliani a cui si devono anche alcuni tra i migliori interventi critici degli ultimi anni<sup>43</sup>.

Come annunciato all'inizio, in mezzo a questo quadro abbastanza grigio vi sono per fortuna alcuni recenti segnali che indi-

<sup>39</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana, 17 maggio 1878, in G. RAYA (a cura di), *Lettere a Luigi Capuana*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 49-50.

<sup>40</sup> A. PÉZARD, *Un procédé de la muse populaire transposé par Verga*, cit., p. 784: «Dans leur bataille constante contre la nature avare de ses biens, contre leurs semblables jaloux de leurs pauvres richesses, contre les forces de la société, les hommes de Verga ont dû pour se défendre, prendre l'habitude d'attaquer et de ne pas laisser sans riposte un seul assaut. C'est une moralité souvent sombre et désabusée, celle de *Rosso Malpelo* par exemple, dont on se console parfois, les jours de courage et d'entrain, par quelques *stornelli* plus joyeux, mais toujours animés d'un même esprit de provocation et de représailles».

<sup>41</sup> Per una bibliografia della ricezione e della critica verghiana oltralpe in questo periodo, cfr. LONGO, *L'écrivain, ses traducteurs et ses critiques*, cit.

<sup>42</sup> Per evidenti ragioni di spazio ci limitiamo a citare solo una delle ultime traduzioni verghiane, su cui sembra incombere di nuovo un pizzico della sfortuna evocata dalla Baratto Trentin: G. VERGA - L. PIRANDELLO - V. CONSOLO, *Nouvelles siciliennes*, traduction révisée, préface et notes de G. Luciani, Paris, Gallimard 2011. In questo volume della collezione «Folio bilingue», in cui si pubblica *La Louve*, (pp. 14-29), in maniera abbastanza incredibile viene riportato in copertina (e anche in quarta di copertina) come titolo di questa *traduction révisée*, dopo «Nouvelles siciliennes», «Siciliane nouvelle», mentre nel frontespizio il titolo viene riscritto in maniera corretta.

<sup>43</sup> M. DARMON, *Actualité de Giovanni Verga*, in «Atlantiques», n. 42 (Avril 1989), p. VII; preceduto da «Entretien avec Maurice Darmon», pp. 4-5.

cano un cambiamento di rotta. Proprio in questi ultimi anni è comparsa una non piccola serie di saggi, tra cui un nutrito gruppo di tesi di dottorato, di area non italianista ma comparatista, che sembra farci sperare in una rinnovata circolazione di sguardi critici. Il primo di questi lavori, di Florence Goyet<sup>44</sup>, è in effetti uno dei saggi più interessanti sulla novella a cavallo tra Otto e Novecento pubblicati negli ultimi decenni in Francia; e nello stesso tempo uno degli studi di più ampio respiro mai dedicati a Verga oltralpe. L'interesse immediato del saggio risiede nel fatto che le opere di Verga sono finalmente studiate "insieme" a quelle dei grandi scrittori di tutto il mondo, come Maupassant, Mori Ogai, Akutagawa Ryunosuke, Checov, James ecc. Sin dall'introduzione, l'autrice, ben cosciente di non poter ignorare la questione delle filiazioni, influenze, ecc., se ne sbarazza in maniera abbastanza brutale e sbrigativa. Se Naturalismo vi è in Verga, dice la Goyet, in lui è spinto al limite ultimo: «il Verismo ne è forse la forma meglio compiuta, e la più estrema diranno certuni». Già nell'incipit del libro (p. 15) citando brevemente le definizioni fornite da Checov e Tolstoj del genere-novella, chiarisce subito che quella data da Verga è di certo la più interessante, al punto da divenire archetipo di ogni dichiarazione autoriale; è l'esame del racconto moderno come è presentato nell'introduzione dell'*Amante di Gramigna*. L'autrice è letteralmente affascinata dalla semplicità e dall'assenza di ogni retorica propri del «documento umano» verghiano; ed è proprio con l'esame di questa novella (che traduce lei stessa e pubblica in appendice a questo volume di PUF, pp. 245-252) che comincia il saggio. La Goyet scopre che a dispetto delle dichiarazioni programmatiche verghiane (semplicità, schiettezza, assenza di ogni retorica) la struttura della novella – nello scrittore siciliano come nei suoi grandi omologhi, James, Checov, Maupassant o Stevenson – procede attraverso un accumulo sistematico di elementi parossistici (pp. 16-21) o anti-tetici (pp. 31-34) «che occultano il resto e fanno dimenticare tutto quel che non ruota attorno ad essi». Così, di seguito, analizzando la struttura e le principali caratteristiche del racconto di fine seco-

<sup>44</sup> F. GOYET, *La nouvelle, 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Parigi, Presses universitaires de France 1993.

lo secondo un'interessante organizzazione narratologica (brevità, esotismo, diffusione e ricezione, distanza e monologismo, squalificazione del personaggio etc.), l'esempio verghiano assume un inedito rilievo, accanto ai grandi nomi della letteratura mondiale del suo tempo. Le cosiddette novelle mondane di Verga, per esempio, non sono più analizzate in base al loro grado di autonomia o dipendenza rispetto alle correnti o all'opera stessa, ma studiate *sic et simpliciter* accanto alle *nouvelles mondaines* di Maupassant (pp. 128-130). In questo senso allora la figura di Verga, alla luce dell'esame comparato nell'uso del discorso indiretto libero e della funzione di messa a distanza dei personaggi, (in un serrato gioco di rimandi critici tra Russo, Vološinov, Baldi, Margarito, Luperini ecc.), si staglia incontrastata accanto gli illustri compagni Checov, James, Maupassant o Mori Ōgai (pp. 163-181).

Il risalto offerto a Verga in questo saggio non poteva rimanere inosservato ed ha aperto la strada a una serie di studi successivi. Nel 1993 usciva infatti un volumetto dedicato all'esame comparato de *L'Assommoir*, dei *Malavoglia* e dei *Buddenbrook*<sup>45</sup>. Pur trattandosi di una voce accademica istituzionale – l'autrice, Sylvie Thorel-Cailleteau, è una specialista del Naturalismo –, essa non riesce a fornire spunti originali, derivando direttamente da una corrente di studi che ci è ormai familiare. In maniera tradizionale e senza tanti preamboli, sin dall'esordio l'autrice annuncia ad esempio che la «version italienne du naturalisme est le vérisme»; e l'affermazione piuttosto secca non stupisce, quando ci accorgiamo che la sua fonte primaria sono i volumi di Arrighi, citato subito insieme al fantasioso dialogo immaginario tra Verga e Zola, riportato da Lucio D'Ambra, e tratto per l'appunto dal critico francese (p. XXIV) «»*Le vérisme italien, oui, oui, je comprends: c'est mon naturalisme*», Verga aurait bondi et répondit: «*Vérisme, vérisme... je préfère dire: la vérité!*». Così, fino alla fine del volume, i concetti di affinità e coerenza alla corrente francese prendono il sopravvento; l'autrice è impegnata a estrarre da Verga tutto ciò che discende dallo zolismo e a districarsi tra la "mediocrità" di alcune opere e il "salto verso la genialità" dovuto allo scoccare

<sup>45</sup> S. THOREL-CAILLETEAU, *Trois arts poétiques: «L'Assommoir», «Les Malavoglia», «Les Buddenbrook»*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires 1993.

della «scintilla liberatrice naturalista» (Croce); mentre si chiede se in questo senso i *Malavoglia* possano essere considerati un vero hapax nella sua opera. Alla fine dell'analisi, dopo aver passato in rassegna una lunga serie di similitudini/differenze tra il capolavoro verghiano e l'*Assommoir*, conclude affermando che la vera «maniera naturalista» comune ai due romanzi, consiste nel ricorso alla «focalisation interne» (pp. 55-56), ovvero l'idea secondo la quale un'opera sembra emanare da una voce interna e collettiva.

Ancora meno interessante un gruppo di tre studi prodotti tra il 1991 e il 2005. I primi due sono dei tentativi di scomporre l'opera di Verga (e di altri scrittori come Maupassant, Hawthorne e Flaubert) al vaglio della critica psicanalitica; mentre l'autore passa così in maniera abbastanza inquietante da un lettino freudiano<sup>46</sup> a un altro junghiano<sup>47</sup>, paradossalmente queste analisi lasciano l'impressione di non riuscire mai ad arrivare al nucleo profondo della sua creazione. Il terzo saggio<sup>48</sup> è invece uno studio comparato tra la ricezione in Francia e in Germania di un gruppo di autori (Verga, Capuana, Serao e Fogazzaro), che si rivela purtroppo, soprattutto per la parte francese, abbastanza superficiale.

Di tutt'altro spessore è l'ultimo studio di cui ci occupiamo e che conclude questa breve *mise à jour*. Si tratta di un saggio di Mathieu Laarman sulle *Poétiques du roman de l'échec*, in cui l'opera verghiana viene analizzata accanto a quelle di Mary Shelley, Thomas Hardy, Alain-Fournier, Louis Guilloux e Vitaliano Brancati<sup>49</sup>.

Per la struttura densa e articolata e l'intensità dello sforzo critico, questo saggio meriterebbe molto più che un breve cenno, e

<sup>46</sup> J. BALDAN PERROT, *Les différents visages du désir dans l'oeuvre de Maupassant et de Verga*, Thèse de doctorat, Littérature comparée, sous la direction de F. Caudon, Dijon 1991.

<sup>47</sup> C. RIOTON, *L'image de la femme maléfique dans «The Scarlet Letter», «Madame Bovary» et «Drammi intimi» chez Hawthorne, Flaubert et Verga*, Thèse de doctorat sous la dir. de R. Chemain, Littérature comparée, Nice 2001.

<sup>48</sup> E. HÖLZL, *Le vérisme italien en France et dans les pays germanophones: une étude de réception comparée*, Thèse de doctorat sous la dir. de Y. Chevrel, Littérature comparée, Paris 4 2005.

<sup>49</sup> M. LAARMAN, *Fictions du naufrage, Naufragés de la fiction: (Mary Shelley, Giovanni Verga, Thomas Hardy, Alain-Fournier, Louis Guilloux, Vitaliano Brancati): poétiques du roman de l'échec*, Thèse de doctorat sous la dir. de K. Haddad-Wotling, Littératures comparées, Paris 10 2010.

insieme al volume di Florence Goyet (oltre che un posto in ogni aggiornata bibliografia sul verismo) costituisce la felice prova di una netta inversione di tendenza rispetto al passato. Laarman comincia la sua analisi riprendendo una celebre espressione di Benjamin su Kafka sulla «bellezza e la purezza del fallimento», che pone il romanzo de *l'échec* al di là e al di qua di ogni giudizio che non comprenda insieme la funzione esistenziale e estetica del gesto narrativo: «*l'échec revêt une fonction programmatique et investit différents niveaux d'organisation du texte*» (p. 14). Esso favorisce una singolare distribuzione di tempo e spazio: la procrastinazione, la «rottura» narrativa e un disinteresse più o meno marcato per colpi di scena romanzeschi caratterizzano molte delle rappresentazioni del naufragio in letteratura, oltre alla vulnerabilità e all'erosione di alcuni spazi iconici. Di particolare interesse, – come anche il capitolo consacrato all' *éthique de l'échec*, che dirige le opere di Brancati e Verga, per il loro evidente significato eversivo, nello stesso filone esplorato da Cervantes – la parte dedicata alle affinità Hardy-Verga e alla capacità del romanzo di fagocitare e alterare il discorso ideologico. Attraverso l'opportuno incrocio di voci critiche dissonanti come quelle di Raymond Williams, George Levine, Gillian Beer, Paolo Mario Sipala, Romano Luperini o Vitilio Masiello, l'autore spiega come nel Ciclo dei Vinti e nei romanzi del Wessex, attraverso un procedimento di mimesi e parodia delle tesi darwiniane, gli scrittori schierandosi sotto la bandiera dell'*échec* sferrino insieme un attacco contro la mistica progressista e il culto del Successo.

Come si vede, questi saggi, del resto abbastanza eterogenei sia nella struttura metodologica che nei risultati, hanno in comune il merito, oltre a offrire un inedito e proficuo sguardo “straniato” sullo scrittore, di segnalare un progressivo ma ormai definitivo riposizionamento della corrente verista nella sfera della grande letteratura mondiale, sganciandoli dai tradizionali codici di lettura nazionali. E in effetti, lentamente ma costantemente altri segni di questo affrancamento continuano a giungere dal mondo accademico. Un incontro su «Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga», del tutto simile a quello che ha dato luogo al presente volume, si è appena svolto all'Université Paris 8, il 14 maggio 2018, con l'intervento di studiosi prove-

nienti da tutta Europa. Mi si permetta di ricordare un convegno da me organizzato nel 2012 all'Università di Lille che fu anche una delle rare occasione di incontro e di confronto tra studiosi italiani e francesi del verismo e del naturalismo. Si trattò di un incontro tra specialisti di letteratura e arti visive (tra cui Ceserani, Tortonese, Pellini, Macke, Pagès, ecc.), in cui al centro del dibattito venne posta la visione fotografica della realtà comune alle due scuole<sup>50</sup>. Se non sbaglio il primo e ultimo grande convegno italiano su «Naturalismo e Verismo»<sup>51</sup> fu organizzato dalla Fondazione Verga nell'ormai lontano 1986. Concludo con l'auspicio manifestato in quei giorni da molti studiosi, come per esempio lo specialista del naturalismo europeo Yves Chevrel, – il quale spesso ha attirato l'attenzione su questi temi<sup>52</sup> – ovvero la creazione di nuove occasioni di confronto, di progetti stabili di ricerca sui verismi e naturalismi internazionali, capaci di approfondire la dimensione europea e mondiale della grande stagione del realismo otto-novecentesco.

<sup>50</sup> LONGO - TORTONESE (a cura di), *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, cit.

<sup>51</sup> *Naturalismo e Verismo: i generi: poetiche e tecniche*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), 2 voll., Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1988.

<sup>52</sup> Per esempio in *Le Naturalisme dans les littératures de langues européennes*. Actes du Colloque international (Université de Nantes, 21-23 septembre 1982), présentés par Y. Chevrel, Université de Nantes 1983; o in *Le naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, Parigi, PUF 1982.

ANDREA MANGANARO  
(Università di Catania)

## VERGA E IL 1848

Il 1848, l'anno della «rivoluzione», assume un ruolo fondamentale nel *Mastro-don Gesualdo*, sin dagli schemi preparatori. Questo saggio rileva, per la prima volta, come un'opera storiografica, *Memorie storiche e critiche della rivoluzione siciliana del 1848* di Pasquale Calvi, uno dei pochissimi libri della biblioteca di Verga che presentano indizi di una sua lettura interessata, possa avere influito su alcuni «motivi» del *Mastro-don Gesualdo* e di una delle novelle minori.

*1848, the year of the «revolution», has a key role in «Mastro-don Gesualdo», since the preparatory schemes. This essay analyses the influence that Pasquale Calvi's «Memorie storiche e critiche della rivoluzione siciliana del 1848», one of the few books in Verga's personal library that bears his personal annotations, has both on «Mastro-don Gesualdo» and one of the Verga's minor short stories.*

«1848. Rivoluzione, fa il reazionario per timore che gli tolgano la roba. I signori che fingono di essere liberali gli fanno la guerra [...] 1849. [...] è costretto a fuggire in campagna per una sommossa [...] Torna a Vizzini. Nel sacco di Catania è rovinato quasi intero»<sup>1</sup>.

Così scriveva Giovanni Verga, a proposito del protagonista, Gesualdo Motta, preparando lo schema del romanzo. Questo e gli altri sommari, appunti, note cronologiche, di cui disponiamo<sup>2</sup>, testimoniano che il *Mastro-don Gesualdo* era stato originariamente concepito come un romanzo di formazione e come rap-

<sup>1</sup> G. VERGA, *Schemi e Abbozzi*, in *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, Appendice I, p. 243.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 241-263. Per tutta la ricostruzione dell'elaborazione del romanzo cfr. C. RICCARDI, *Introduzione (I tempi dell'elaborazione del Mastro-don Gesualdo [1881-1888])*, ivi, pp. IX-XXXVI; e, per le informazioni sugli autografi degli *Schemi e appunti*, EAD., ivi, pp. XXXVII-XXXVIII. Cfr. anche P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016, pp. 165-181.

presentazione di un processo storico (dalla fine del Settecento all'Unità) attraverso la vita di un personaggio. Tappe importanti della biografia del protagonista coincidevano con la cronologia della grande storia. Il «principio dell'azione»<sup>3</sup> era stato individuato nel 1798 (nel dicembre avveniva la fuga in Sicilia del re di Napoli, dove nel 1799 venne proclamata la Repubblica); Gesualdo iniziava i suoi primi appalti nel 1812 (anno della Costituzione siciliana e dell'abolizione della feudalità), allargava le proprie speculazioni durante la «rivoluzione» del 1820-21, faceva «il reazionario» durante quella del 1848; moriva, «povero» nel 1861, dopo l'ultima «rivoluzione» (lo sbarco dei Mille), nello stesso anno dell'Unità d'Italia<sup>4</sup>.

Un romanzo con una tale concezione avrebbe però corso il rischio di ridursi all'agiografia dell'eroe della società borghese, in un destino di eccezionalità. E avrebbe pertanto smentito la prospettiva stessa della serie dei *Vinti*, dove la rappresentazione dell'inevitabilità della modernità non porta mai lo sguardo sul *telos*, sullo «scopo del movimento incessante», ma «passa a contrappello» il processo «grandioso», focalizzandone le «contraddizioni», rilevando i costi umani della modernizzazione<sup>5</sup>. Altra fu infatti la direzione adottata da Verga per il *Mastro-don Gesualdo*, allorché, dopo anni di tentativi, intervenne la svolta. L'«azione», il principio ordinatore dei fatti dell'intreccio, e della rappresentazione delle contraddizioni tra caso e necessità, venne individuato da Verga non più nella dispersiva biografia, ma, ben diversamente, come testimonia un altro appunto dei suoi schemi, nel «sacrificare» all'«avidità di ricchezza», all'accumulazione della roba, «ogni cosa» (affetti, amore, salute, la vita stessa)<sup>6</sup>.

E non più dalla giovinezza, e dalla «formazione» del protagonista, inizia infatti il romanzo. Gesualdo appare al contrario, sin dalla prima scena, già del tutto «formato», totalmente caratteriz-

<sup>3</sup> VERGA, *Schemi e Abbozzi*, cit., p. 242.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 242-244.

<sup>5</sup> G. VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, in ID., *I grandi romanzi*, pref. di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001 («I Meridiani»), pp. 5-7, a p. 6. E cfr. W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in ID., *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 75-86, alle pp. 78-79.

<sup>6</sup> VERGA, *Schemi e Abbozzi*, cit., pp. 250-251.

zato dalla subordinazione di «ogni cosa» alla roba<sup>7</sup>. Né la sua morte (e la fine del romanzo stesso) è collocata nel 1861, con l'Unità d'Italia, come Verga aveva originariamente pensato, e come attestano gli schemi conservati. La conclusione retrocede alla «rivoluzione» precedente, all'anno che da Verga, giunto ormai alla «stagione del disincanto», veniva ormai letto come il penultimo «atto di *quel* lungo inganno» che era ormai per lui il Risorgimento<sup>8</sup>. Il *Mastro-don Gesualdo* termina infatti con il 1848, l'anno delle rivoluzioni iniziate proprio in Sicilia, e poi dilagate in tutta Europa. E in quel 1848, che coincide con la quarta e ultima parte del romanzo, si coagulano tutti gli elementi di una epicizzazione drammatica<sup>9</sup>, con la concentrazione della narrazione in una straordinaria condensazione spazio-temporale, attorno al letto di morte di Bianca, dove la sfera privata giganteggia dolorosamente sugli eventi pubblici, esterni («Gliene importava assai della rivoluzione adesso! L'aveva in casa la rivoluzione adesso!»<sup>10</sup>). Lì, tra le mura domestiche, in cui penetrano comunque gli echi della «rivoluzione», contraddizioni biografiche e storiche esplodono, conducendo allo scioglimento della vicenda, con una rapida progressione dell'intreccio, dalla morte di Bianca verso la fine, dopo pochi mesi, e sempre nel 1848, dello stesso Gesualdo<sup>11</sup>.

L'anno conclusivo della vita di Gesualdo coincide con una cesura epocale nella storia politico-sociale, ma anche delle stesse forme narrative della letteratura europea<sup>12</sup>. La rinuncia alla fun-

<sup>7</sup> Cfr. ID, *Mastro-don Gesualdo*, in *I grandi romanzi*, cit., pp. 296-297. E cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier 2010, pp. 88-93.

<sup>8</sup> G. MAZZACURATI, *Introduzione a G. VERGA, Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1993, p. XL.

<sup>9</sup> Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno: 1880-1950*, intr. di C. Cases, Torino, Einaudi 1976, p. 87 e sgg.

<sup>10</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 624.

<sup>11</sup> In uno degli schemi cronologici del romanzo la morte di Bianca è anticipata al 1841; in altri sommari cronologici la sua morte non è addirittura prevista all'interno del romanzo: Bianca sopravvive a Gesualdo, la cui fine è sempre individuata nel 1861; cfr. VERGA, *Schemi e Abbozzi*, cit., pp. 246, 250, 253.

<sup>12</sup> Sulla svolta storica del 1848 insiste G. LUKÁCS: cfr. in particolare *Il romanzo storico*, introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi 1965, p. 227 e sgg. Ma cfr. R. LUPERINI, *Lukács, Benjamin e il problema del naturalismo*, in «Allegoria», V (1993), 13, pp. 71-80, poi in ID., *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: pro-*

zione gerarchizzante del romanziere tradizionale, l'adozione della delega narrativa, l'approdo all'impersonalità, non sono soluzioni tecniche irrelate, ma correlate all'incrinarsi della fiducia nel processo storico. Per Flaubert l'impersonalità costituiva il corrispettivo formale della crisi, segnata dal venir meno, con il 1848, della sintonia fra scrittori e ceto di riferimento<sup>13</sup>. Verga, in modo analogo, adotta la delega narrativa quando, alla fine degli anni Settanta, svanisce l'identificazione nel processo unitario, si esaurisce la fiducia nelle "magnifiche sorti" del «progresso», e quindi la certezza nelle distinzioni assiologiche<sup>14</sup>. La storicità del *Mastro-don Gesualdo*, la determinazione storica del nesso contenuto-forma, consiste, ancor più che nell'ambientazione, nella grottesca «anti-epopea del Risorgimento», e ancor più profondamente nella rappresentazione della scissione tra pubblico e privato. Come nell'*Educazione sentimentale*, anche nel *Mastro-don Gesualdo* si verifica il passaggio, storico, della «localizzazione del senso» dalla sfera pubblica a quella privata, dalla realtà oggettiva a quella soggettiva dei personaggi<sup>15</sup>. I mutamenti della grande storia non comportano cambiamenti nella condizione esistenziale dell'uomo, che il romanzo rappresenta come immutabile, non suscettibile di miglioramento. Davanti alla grande storia, e al suo "tempo", davanti agli eventi esterni, alle dinamiche sociali, ciò che si accampa in primo piano, con incomparabile rilevanza, è il "tempo" della vita di un individuo, il dramma, il cruccio perenne di Gesualdo. Dal 1820 al 1848 si succedono «rivoluzioni», la borghesia erode il potere della nobiltà, ma «nel frattempo» si consuma l'arco temporale, biologico, la «storia naturale» di un individuo<sup>16</sup>, l'esistenza di un uomo che «sacrifica ogni cosa»

*poste, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori 1999; G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino 2011, pp. 278-284, 291-295; PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, cit., pp. 24-28.

<sup>13</sup> Cfr. R. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848*, in «Moderna» (*Il romanzo e la storia*, a cura di N. Mineo), VIII (2006), nn. 1-2, pp. 147-156.

<sup>14</sup> Cfr. P. PELLINI, *Verga e i «cavoli» di Flaubert. Una lettera del 1874*, in ID., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2004, pp. 15-34.

<sup>15</sup> Cfr. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848*, cit., pp. 155-156. E cfr. MAZZACURATI, *Introduzione*, cit., pp. XXXIII sgg.

<sup>16</sup> W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *An-*

all'«avidità di ricchezza» per averne in cambio solo negazioni, privazioni, perdite («né la dolcezza dell'amore, né la quiete domestica, né l'affetto dei suoi, né la soddisfazione della vanità, e neppure la salute»<sup>17</sup>). La storia per Verga non è tanto un processo, ma una ripetizione sempre uguale di egoismi e di necessità materiali: è la manifestazione di una ciclica, «naturale», reiterazione della sostanziale, immutabile, mai redenta, umana ferinità. «Tale e quale» è una delle espressioni ripetute dalla voce degli stessi personaggi per ribadire la ripetitiva duplicazione dei destini, tra padri e figli, madri e figlie, come se lo scorrere del tempo non confermasse altro che il già avvenuto<sup>18</sup>. È un altro elemento definitivamente acquisito: i livelli di significazione di questo romanzo, che forza i confini dell'«esperienza naturalistica», non sono affatto limitabili al «rispecchiamento realistico» e, andando ben oltre la semplice chiave simbolica (di cui ci aveva già avvertiti Vilitio Masiello, negli anni Ottanta<sup>19</sup>), raggiungono valenze anche allegoriche (basti pensare agli incontri di Gesualdo, interpretati da Luperini)<sup>20</sup>.

E però, se per Verga e per la coscienza dei suoi personaggi, a distanza di generazioni, nulla sembra cambiare, è innegabile, e va ribadito, che il *Mastro-don Gesualdo* raffigura anche processi profondi, non fenomenici, riguardanti il periodo storico rappresentato (e non solo quello della rappresentazione). Mi riferisco non tanto a superficiali dati veridici, ma ai conflitti sociali, alle tensioni tra i divergenti interessi, come è stato colto non solo dagli storici della letteratura (Luigi Russo segnalò nel *Mastro-don*

*gelus novus*, cit., pp. 247-274, a p. 259, con la citazione del racconto *Insuperato incontro* di Johann Peter Hebel.

<sup>17</sup> VERGA, *Schemi e Abbozzi*, cit., p. 250.

<sup>18</sup> ID., *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 315 (la Rubiera assimila Ninì al padre); ivi, pp. 513, 517 (la Rubiera si assimila alla madre); ivi, p. 533 (Gesualdo assimila Isabella alla madre, Bianca); ivi, p. 541 (Ferdinando equipara Isabella a Bianca); ivi, p. 594 («Come sua madre!»: Isabella equiparata alla madre, perché «fortunata», bene accasata, dopo aver avuto una relazione con un cugino).

<sup>19</sup> V. MASIELLO, *La chiave simbolica del Mastro-don Gesualdo*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1991, pp. 81-99, a p. 82.

<sup>20</sup> R. LUPERINI, *Gli incontri di Gesualdo e L'allegoria di Gesualdo*, in ID., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 58-68, 161-180.

*Gesualdo* frasi tali da fare «onore ad un economista»<sup>21</sup>), ma anche dagli storici *tout court*, che, con Rosario Romeo, hanno riconosciuto al romanzo una «geniale» capacità di ricostruzione delle dinamiche sociali nelle campagne siciliane durante il Risorgimento; dinamiche fortemente connesse, tra l'altro, alla basilare e annosa questione della «divisione dei demani»<sup>22</sup>.

Il processo storico ovviamente non coincide con la prospettiva dei singoli. A Gesualdo Motta non interessa la «storia», ma solo «fare» la roba: «O non sapete che voglia dire rivoluzione? Quel che hanno fatto in Francia, capite? Ma voi non leggete la storia ... – No, no – disse don Gesualdo. – Non me ne importa». Così, già nella seconda parte, risponde al canonico Lupi, per gli eventi del 1820-21<sup>23</sup>. Disinteressato alla storia l'eroe, ma non certo l'autore. Verga crede materialisticamente che l'uomo sia natura, ma ai "fatti" della storia era tutt'altro che disattento. E il suo interesse a maggior ragione non poteva non essere rivolto agli eventi che riguardavano la sua memoria personale e familiare. Nel saccheggio di Catania da parte delle truppe borboniche, il 6 aprile, venerdì santo, del 1848 (la famiglia Verga si era rifugiata a Vizzini), la casa in città era stata devastata e «spogliata». La «rivoluzione» siciliana e la sua sconfitta erano state costantemente testimoniate, al giovanissimo Verga, negli anni della formazione, dal suo maestro Antonino Abate, scrittore, patriota, laico repubblicano e unitarista, combattente contro i soldati borbonici per le strade di Catania nel 1849, autore del poema *Venerdì santo del 1849 a Catania*<sup>24</sup>.

Rappresenta certamente un dato da non trascurare la presenza nella biblioteca di Verga (conservata nella casa museo in via

<sup>21</sup> L. RUSSO, *Nota a G. VERGA, Mastro-don Gesualdo*, con introd. e note di L. Russo, Milano, Mondadori 1954, p. 259.

<sup>22</sup> Cfr. R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, Roma-Bari, Laterza 1982, p. 194.

<sup>23</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ediz. «I Meridiani», cit., pp. 454-455.

<sup>24</sup> Cfr. F. DE ROBERTO, *Il maestro di Giovanni Verga*, in ID., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. MUSUMARRA, Firenze, Le Monnier 1964, pp. 39-61, alle pp. 43-45; C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana. Cultura e letteratura a Catania nella prima metà dell'Ottocento*, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia 1958, p. 40. Cfr. A. ABATE, *Il Venerdì Santo del 1849 in Catania. Poema in sei canti*, Catania, Galatola 1863.

Sant'Anna a Catania) di non poche opere storiche<sup>25</sup>. A comporre la biblioteca dello scrittore non sono infatti soltanto testi letterari. Una parte non irrilevante è costituita da prose di non invenzione, narrazioni di "fatti", scritture storiche, documenti di quel "certo" con cui nel caso di Verga (è bene ricordarlo) bisognerebbe comunque sempre fare i conti. Tra le opere di non invenzione conservate nella biblioteca di Verga spiccano quelle riguardanti il Risorgimento. E tra queste una parte significativa è costituita da quelle dedicate alle «rivoluzioni» del 1848-1849: dalla *Storia* di Alphonse Balleydier, alle *Carte segrete* della polizia austriaca, alle *Memorie* del 1848-49 di un veterano austriaco, alla *Storia dell'assassinio di Pellegrino Rossi* (evento strettamente connesso alla Repubblica Romana), alla *Storia* dell'insurrezione di Milano<sup>26</sup>, ai ben 21 fascicoli, rilegati in cinque volumi, di *Documenti della guerra santa d'Italia*: memorie, fonti, storie riguardanti gli eventi del 1848-49, e quindi anche (come nell'opera di Giuseppe La Farina) la «rivoluzione siciliana»<sup>27</sup>.

Come nel resto dei libri della biblioteca, anche nei volumi di storia sono quasi del tutto assenti testimonianze «delle passioni di lettura», quali postille a margine, sottolineature, rinvii<sup>28</sup>. La

<sup>25</sup> Cfr., in questo stesso volume, M. GIUFFRIDA, *La biblioteca di Giovanni Verga*.

<sup>26</sup> Cfr. C. GRECO LANZA- S. GIARRATANA- C. REITANO (a cura di), *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, introduzione di S.S. Nigro, Catania, Assessorato Regionale dei Beni Culturali e Ambientali e della P.I. - Soprintendenza ai Beni Librari per la Sicilia Orientale 1985, pp. 28, 98, 291, 414-415: A. BALLEYDIER, *Storia delle rivoluzioni dell'Impero d'Austria negli anni 1848 e 1849*. Prima traduzione italiana con annotazioni e giunte del consigliere dottor F.B., Milano-Verona, Civelli 1855; *Carte segrete e atti ufficiali della polizia austriaca in Italia da 1814 al 22 marzo 1848*, Capolago, Tip. elvetica 1851-52, 3 voll.; *Memorie della guerra d'Italia degli anni 1848-1849. Di un Veterano austriaco*. Prima versione italiana, Milano, Tip. Guglielmini 1852; *Storia dell'assassinio di Pellegrino Rossi. Tratta dai processi e descritta dalla Civiltà cattolica*, Torino, Tip. nazionale di G. Biancardi 1854; *Sunto storico degli avvenimenti di Milano e sue provincie nel 1848-49*, Venezia, Fontana 1850.

<sup>27</sup> Cfr. GRECO LANZA- GIARRATANA- REITANO, *Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., p. 161; *Documenti della guerra santa d'Italia*, Capolago, Tip. Elvetica, 1849-1852; G. LA FARINA, *Storia documentata della Rivoluzione siciliana e delle sue relazioni co' governi italiani e stranieri (1848-1849)*, 2 voll.; F. LA MANNA, *La memoria della rivoluzione fallita e l'opera di Giuseppe La Farina*, in «Archivio storico messinese», 96 (2015), pp. 155-173.

<sup>28</sup> S.S. NIGRO, *Introduzione*, in GRECO LANZA- GIARRATANA- REITANO, *Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., pp. XI-XIX, a p. XVI.

sporadicità di interventi autografi di Verga sui libri della sua biblioteca è del resto coerente con le caratteristiche distintive dell'uomo e dello scrittore. Come l'autore, anche la biblioteca, sua immagine fedele, si manifesta coerentemente impersonale, non esibendo espressioni manifeste della sua presenza. Verga non lasciava indizi del proprio lavoro, né dentro le opere, né nella sua biblioteca. Dissimulava ogni sospetto del proprio "interesse", sia per i personaggi, sia per i libri che potevano entrare in relazione con la sua scrittura<sup>29</sup>. Tra la quasi totalità di libri intatti, intonsi, «quasi piazzeforti inviolate»<sup>30</sup>, in cui la mano del lettore non ha lasciato alcuna traccia visibile, non può non sorprendere pertanto il ritrovare alcuni circoscritti, tenui indizi degli interessi di Verga proprio tra le pagine di una importante opera dedicata al 1848, presente nella sua biblioteca: le *Memorie storiche e critiche della rivoluzione siciliana del 1848*<sup>31</sup>. Un'opera che non esibisce il nome dell'autore (nel catalogo pubblicato, alfabetico per autore, appare direttamente con il titolo<sup>32</sup>). L'autore che si cela dietro l'anonimato è un protagonista e testimone d'eccezione della «rivoluzione» siciliana: Pasquale Calvi, esponente della minoranza democratica e repubblicana, ministro prima degli Interni e poi della Giustizia a Palermo durante la rivoluzione, e quindi esule a

<sup>29</sup> «Io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso, o piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo, sotto pena di veder mancare uno dei più efficaci effetti dell'opera d'arte»: cfr. G. VERGA, *Lettera a Filippo Filippi*, Cadenabbia (Como), 11 ottobre 1880, in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 4 (1977), pp. 5-29, alle pp. 7-9.

<sup>30</sup> NIGRO, *Introduzione*, cit., p. XVI.

<sup>31</sup> Cfr. P. CALVI, *Memorie storiche e critiche della rivoluzione siciliana del 1848*, Londra, s. n. 1851-1856, 4 voll.; i primi tre volumi recano la data 1851, il quarto, *Appendice*, la data del 1856. L'indicazione di Londra come luogo di edizione è falsa: l'opera fu stampata a Malta. Cfr. G. SCICHLONE, *Pasquale Calvi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII (*Calvat-Canefri*), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1974, pp. 23-27; A. FACINEROSO, *Il cavaliere errante. Pasquale Calvi tra rivoluzione ed esilio*, Acireale-Roma, Bonanno 2013.

<sup>32</sup> Cfr. GRECO LANZA- GIARRATANA- REITANO, *Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., p. 291. L'opera suscitò sin dalla sua pubblicazione controversie legali sul diritto d'autore (riferite nell'*Appendice*) anche perché non integralmente scritta da Calvi, ma pure da altri appartenenti al suo gruppo, esuli a Malta; nel corso dell'opera tra l'altro si parla di Calvi in terza persona; cfr. LA MANNA, *La memoria della rivoluzione fallita*, cit., pp. 161-163.

Malta fino all'impresa dei Mille. In qualità di presidente della corte suprema di giustizia, per nomina di Garibaldi, fu lui a proclamare in Sicilia i risultati del Plebiscito. Sul finire della vita (morì nel 1867) pubblicò, anch'esso anonimo, un *Catechismo politico economico popolare*, di orientamento decisamente radicale (indicava la reale causa dell'ingiustizia nell'«accaparramento dei mezzi di produzione» e nel «possesso esclusivo delle terre»)<sup>33</sup>.

Le *Memorie storiche* di Calvi costituiscono un'importante fonte sul Quarantotto, di cui gli storici moderni, da Romeo a, soprattutto, Giarrizzo, si sono ampiamente avvalsi<sup>34</sup>. Eppure quest'opera, sinora quasi del tutto ignorata negli studi su Verga<sup>35</sup>, è anche una delle pochissime possedute dallo scrittore in cui sono riscontrabili indizi, non dissimulati, della sua lettura interessata. Gli interventi sul libro non si limitano infatti, come descrive il catalogo della biblioteca, a «correzioni manoscritte» di refusi, certamente non autografe di Verga, e peraltro riscontrabili in copie dell'opera conservate in altre biblioteche<sup>36</sup>. In seguito a una diretta verifica della copia presente nella biblioteca di Verga è stato possibile notare anche poche essenziali postille indicanti a margine le date, con giorno e mese in cifre, del diffondersi, nel luglio del 1837, a Siracusa («2/7») e poi a Catania, dell'epidemia del colera<sup>37</sup> e delle rivolte popolari contro gli «untori del re»<sup>38</sup>. Eventi storici, questi, che divengono elementi narrativi nella terza parte del *Mastro-don Gesualdo*: «Intanto incalzavano le voci del colera.

<sup>33</sup> Cfr. P. CALVI, *Catechismo politico economico sociale*, a cura di F. Biondi, Firenze, Guarraldi 1976, p. 108; FACINEROSO, *Il cavaliere errante*, cit., p. 168.

<sup>34</sup> Cfr. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., pp. 319-333; G. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, in V. D'ALESSANDRO - G. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*, Torino, UTET 1992, pp. 749-762.

<sup>35</sup> Con l'eccezione di I. GAMBACORTI, *Antiteopea del Risorgimento nelle pagine verghiane*, in E. MENETTI - C. VAROTTI (a cura di), *La letteratura e la storia*, Atti del IX Congresso Nazionale dell'ADI (Bologna-Rimini, 21-24 settembre 2005), prefazione di G. M. Anselmi, Bologna, Gedit 2007, pp. 735-745, alle pp. 740-741, 743: richiama le *Memorie storiche* a proposito della novella *Epoepa spicciola*.

<sup>36</sup> Cfr. GRECO LANZA- GIARRATANA- REITANO, *Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., p. 291. Le correzioni, nel primo volume, sono relative a parte dei refusi indicati nell'*Errata Corrige* in chiusura.

<sup>37</sup> Cfr. il primo volume delle *Memorie storiche*, nella biblioteca di casa Verga (segnatura: F. V. 11), pp. 20, 24 sgg.

<sup>38</sup> GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, cit., pp. 720-727.

A Catania c'era stata una sommossa. [...] A Siracusa una giovinetta bella come la Madonna, la quale ballava sui cavalli ammaestrati in teatro, e andava spargendo il colera con quel pretesto, era stata uccisa a furor di popolo»<sup>39</sup>. Oltre a queste brevi postille cronologiche, nella copia conservata nella biblioteca di Verga sono però riscontrabili anche alcuni «segni muti»: una sottolineatura, e una evidenziazione a margine, realizzate con sottile lapis blu, assimilabili a quelle presenti in pochi altri volumi della biblioteca e con ogni probabilità attribuibili allo stesso Verga<sup>40</sup>.

Le *Memorie storiche* di Calvi costituiscono pertanto uno dei pochissimi casi in cui Verga non riesce ad attuare la sua sistematica «non compartecipazione»<sup>41</sup> e non può pertanto allontanare dall'interprete il sospetto del suo «interesse». Quei brevi tratti di lapis blu, eccezione rarissima nella «impersonale» biblioteca verghiana, confermano l'attenzione per un evento storico, quello della «rivoluzione siciliana del 1848», che dagli schemi preparatori del *Mastro-don Gesualdo*, sino al testo definitivo del 1889, si conferma prima come tappa fondamentale delle vicende biografiche di Gesualdo, infine come data conclusiva della storia individuale del personaggio. Quei «segni muti» si soffermano peraltro su alcuni episodi del «sacco di Catania»: evento ben presente nella memoria di Verga e che avrebbe dovuto svolgere, secondo gli schemi del secondo romanzo dei *Vinti*, una funzione decisiva nello scioglimento dell'intreccio, determinando la «rovina» di Gesualdo<sup>42</sup>.

Le *Memorie storiche* non rappresentano peraltro una celebrazione retorica o agiografica della rivoluzione. Sin dalla prefazione Calvi d'altra parte pone l'accento sulle divisioni, gli egoismi, gli interessi personali che si manifestarono nel Quarantotto siciliano<sup>43</sup>. E tutta la narrazione è coerente con l'assunto. Rosario Romeo ha rilevato, in Calvi, un temperamento «assai più incline ai

<sup>39</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 543.

<sup>40</sup> Cfr. le tipologie di interventi descritte da M. GIUFFRIDA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, cit.

<sup>41</sup> VERGA, *Lettera a Filippo Filippi*, cit., p. 8.

<sup>42</sup> CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit. (collocazione: F. V. 12<sup>2</sup>), III, pp. 235 e 240.

<sup>43</sup> ID., *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, pp. XIII-XIV.

rancori e alle rivalità personali che non alla considerazione di problemi politici generali»<sup>44</sup>. «Sembrò a qualcuno lo storico imparziale e sdegnoso della rivoluzione siciliana del 1848-49; in sostanza non ne fu che l'*ipercritico*. Sparlando di tutto e di tutti imberciò spesse volte nel segno»: è un giudizio su Calvi leggibile in un libro conservato nella stessa biblioteca di Verga<sup>45</sup>. La reazione degli esuli siciliani, dopo la pubblicazione dell'opera, giunse al gesto simbolico di un *autodafè* del primo volume, bruciato in piazza, a Marsiglia, nel 1852<sup>46</sup>. Ma Calvi, forse come pochi, riuscì anche a vedere amaramente le contraddizioni e il fallimento della «rivoluzione»: «serbati intatti gli ordini, conservato pressoché intero il personale degli impiegati, la nazione scorger dovette con istupore che la rivoluzione promettea assai più di quanto operasse, che il governo novello non valea meglio dell'antico, [...] E l'amaro disinganno di un pronto immedesimo intiepidiva, di giorno in giorno, l'ardore con cui operato avea la rivoluzione»<sup>47</sup>. È una prospettiva non discordante dalla disincantata, disillusa, visione di Verga, e dalla sua grottesca rappresentazione, in *Libertà* e poi nel *Mastro-don Gesualdo*, delle «rivoluzioni».

Nei confronti della quarta parte del romanzo, le *Memorie storiche* di Calvi assumono peraltro la funzione di «presupposto»: non solo come archivio di motivi e fatti storici, ma anche come esempio di un punto di vista critico, disilluso, antiretorico sulla «rivoluzione» del 1848 in Sicilia. Una funzione accostabile a quella assoluta per *I Malavoglia*, e per novelle come *Rosso Malpelo*<sup>48</sup>, dall'inchiesta sulla Sicilia di Franchetti e Sonnino, punti di riferi-

<sup>44</sup> ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., p. 333. Ma cfr. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, cit., pp. 770-771, laddove rileva l'importanza delle *Memorie storiche* di Calvi.

<sup>45</sup> V. FINOCCHIARO, *Un decennio di cospirazione a Catania (1850-1860). Con carteggi e documenti inediti*, Catania, Giannotta 1907, pp. 171-172; cfr. GRECO LANZA-GIARRATANA-REITANO, *Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., pp. 180-181: il volume presenta una dedica autografa dell'autore a Verga.

<sup>46</sup> Cfr. FACINEROSO, *Il cavaliere errante*, cit., pp. 91-93.

<sup>47</sup> CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, p. 366.

<sup>48</sup> V. MASIELLO, *Uomini, fanciulli e bestie. La condizione minorile nell'opera del Verga*, in ID., *Icone della modernità inquieta. Storie di vinti e di vite mancate. Riletture e restauri di Verga e Pirandello*, Bari, Palomar 2006, pp. 121-141.

mento anche per gli orientamenti politici di Verga<sup>49</sup>. Le conseguenze dell'introduzione della leva militare, i danni recati dall'usura sulla piccola proprietà, la presenza del contrabbando nella zona orientale dell'isola sono tutti argomenti della celebre inchiesta. Rielaborati artisticamente da Verga, divengono fondamentali elementi tematici del romanzo, che soprattutto nei primi capitoli sembra assumere quasi il carattere di uno «studio sociale». Lo notò uno dei suoi primi intelligenti lettori, Francesco Torraca, assimilando l'opera agli scritti di Franchetti e Sonnino nella comune funzione di «far conoscere le condizioni sociali della Sicilia». Motivazioni ideologiche, sintonia di intenti con le posizioni dei direttori della «Rassegna settimanale», «considerazioni» sociopolitiche, costituivano però appunto solo «il presupposto, non certo il romanzo», come segnalò lo stesso Torraca<sup>50</sup>. Il «presupposto» del trasformismo opportunistico di tutti i personaggi che, dal canonico Lupi a Ninì Rubiera, a Zacco, nel 1848 «fingono di essere liberali» (come Verga annotava negli schemi e poi effettivamente realizzava nel testo del romanzo), è il «singolare fenomeno» verificatosi «in alquanti comuni dell'isola» nel 1848, e così descritto nelle *Memorie storiche*: «Gli uomini, che avean servito volenterosi il dispotismo borbonico [...] a sapersi l'insorgimento della capitale e delle principali città dell'isola, furono tra i primi a levarsi il vessillo tricolore, ed a bandirsi congregati in comitato rivoluzionario». E così «gli ambiziosi, servi di ogni governo, veri camaleonti politici, riuscivano felicemente a serbare l'usurato potere, e ad abusarlo»<sup>51</sup>. Le *Memorie storiche* riferiscono l'«odio immenso, [...] anche feroce del popolo per lo nome borbonico»<sup>52</sup>. Non sembra irrilevante che in tutto il *Mastro-don Gesualdo* una so-

<sup>49</sup> L. FRANCHETTI - S. SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, Firenze, G. Barbera 1877, 2 voll.: l'opera non è presente nella biblioteca di Verga. Cfr. G. GIARRIZZO, *La Storia, in I Malavoglia* letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos 1981, pp. V-XIX.

<sup>50</sup> F. TORRACA, *Recensione a I Malavoglia*, Milano, Treves 1881, in «Il Diritto», 9 maggio 1881; cfr. ora in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 262-270, a p. 266.

<sup>51</sup> CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, pp. 202-203. E cfr. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, cit., pp. 755-756.

<sup>52</sup> CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, p. 282.

la volta appare la qualificazione di «borbonico», ed è attribuita a un solo uomo, Gesualdo («La sera stessa un'anima caritatevole era corsa a prevenirlo: – Badate, don Gesualdo! Ce l'hanno con voi perché siete borbonico. Chiudetevi in casa!»)<sup>53</sup>.

L'adesione plateale alla rivoluzione, gli evviva, la simbologia e i gesti adottati dalla folla, i «preti e frati col crocifisso sul petto; o la coccarda di Pio Nono, e lo schioppo ad armacollo»<sup>54</sup>, la «bandiera tricolore», le «luminarie», le «bande», le «barricate»<sup>55</sup>: tutti questi elementi che ritroviamo nel *Mastro-don Gesualdo* sono riscontrabili anche nelle *Memorie storiche*, a partire dalle prime manifestazioni di piazza di Palermo, il 12 gennaio del 1848<sup>56</sup>. La partecipazione alla rivoluzione di banditi, criminali, uomini «di poco culta moralità, armati»<sup>57</sup>, come il Nanni l'Orbo del romanzo (che «s'era installato come un papa in casa di don Gesualdo», ma anche difensore della «causa della povera gente nella questione di spartirsi i feudi del comune»<sup>58</sup>), non è solo invenzione o deformazione grottesca di Verga, ma è anche un dato documentato da Calvi. «Gli attentati a danno della proprietà, i sequestri di persona, come mezzi di scrocco», di cui è vittima Gesualdo, erano, come ricorda Calvi, fatti frequentissimi<sup>59</sup>.

Ma al di là di questi dati referenziali riscontrabili, a determinare un motivo<sup>60</sup> fondamentale nell'intreccio stesso del *Mastro-don Gesualdo*, è la questione delle terre demaniali: un motivo centrale nel romanzo, a partire dall'asta del 1820, quando, con la «garanzia» del suo denaro sonante, Gesualdo soppianta i nobili

<sup>53</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 645.

<sup>54</sup> Ivi, p. 632.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 629-633.

<sup>56</sup> CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, pp. 32, 47-48, 53, 57, 244.

<sup>57</sup> Ivi, p. 211.

<sup>58</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 619.

<sup>59</sup> CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, p. 212.

<sup>60</sup> Cfr. C. SEGRE, *Tema/motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985, pp. 331-359, a p. 340. Ma cfr. GOETHE-SCHILLER, *Carteggio*, trad. di A. Santangelo, Torino, Einaudi 1946, pp. 139, 216-217, con la distinzione dei «motivi» secondo cui viene organizzato l'intreccio: «progressivi» (se «fanno avanzare l'azione»), «regressivi» (se allontanano l'azione dalla meta), «ritardanti» (se «frenano il processo o allungano la strada»).

nella concessione delle terre del comune<sup>61</sup>. È il motivo centrale nella scena attorno al capezzale di Bianca: i parenti nobili vorrebbero stringere alleanza con Gesualdo in funzione anticontadina proprio per la questione delle terre comunali che si temeva sarebbero state cedute a censo ai contadini («Il miglior modo per evitare quella birbonata di dividere fra i nullatenenti i fondi del comune!... Capite?... Allora vuol dire che il mio non è più mio e ciascuno vuole la sua parte!»)<sup>62</sup>. La censuazione delle terre comuni, sin dagli anni del riformismo illuminista, poi con la stessa legislazione borbonica, con i decreti del 1841, e infine con quelli del 1848, era la questione attorno alla quale si consumò, per mezzo secolo, lo scontro per «il monopolio terriero» tra la borghesia in ascesa e l'aristocrazia<sup>63</sup>. Sempre su questo tema della censuazione si realizzarono però anche le convergenze delle due classi, coalizzate insieme, in «un tessuto di comuni interessi»<sup>64</sup>, dall'intento di escludere dal possesso delle terre demaniali i contadini. Le *Memorie storiche* trattano la questione delle terre demaniali e della loro quotizzazione con ampiezza di documentazione legislativa, riportando anche lo scontro tra le divergenti posizioni politiche in seno al parlamento siciliano. Calvi, contestando il «monumentale» decreto del ministro delle finanze Filippo Cordova, del settembre 1848, sulla vendita dei beni nazionali, denunciava come il previsto frazionamento in piccoli lotti delle terre si sarebbe risolto in un vantaggio non per i poveri, ma «per le classi agiate, ricche di un capitale, parate ad impiegarlo in acquisti territoriali»<sup>65</sup>. Nel *Mastro-don Gesualdo* l'obiezione delle *Memorie storiche* diviene motivo dell'intreccio. «È la legge agraria! Per dar soddisfazione al pubblico ... I tempi si fanno grossi... Si chiama la legge agraria» viene annunciato con toni apocalittici, dal punto di vista dei privilegiati minacciati, nel testo del 1888<sup>66</sup>. Di

<sup>61</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 438-449.

<sup>62</sup> Ivi, p. 614.

<sup>63</sup> Cfr. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., pp. 182, 184, 187, 194, 328.

<sup>64</sup> Ivi, p. 194.

<sup>65</sup> CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., II, pp. 170, 179-181. Cfr. F. LA MANNA, *Una riforma sociale per la patria in armi: Filippo Cordova ministro delle finanze nel general parlamento siciliano del '48*, in «Archivio nisseno», X (2016), 19, pp. 50-70.

<sup>66</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 207.

fronte alla «legge nuova» («Le terre non si dànno più in affitto! Il comune le dà a censo ... ai più poveri»), i nobili, per voce di donna Giuseppina, propongono la strategia del blocco sociale dei proprietari («è meglio parlarci chiaro e darci la mano tutti quelli che abbiamo da perdere»): far presentare come acquirenti persone proposte dagli stessi «possidenti», «anticipando a questo e a quello una piccola somma»; «i poveri», presto fallendo, avrebbero dovuto cedere nuovamente le terre ai ricchi «in compenso del credito»<sup>67</sup>.

Le quotizzazioni, quando realizzate, «furono viziate da abusi d'ogni genere a danno dei contadini». Per questi ultimi la perdita dei «beni comuni», che spesso li avevano «aiutati a soddisfare i bisogni più elementari ed urgenti», urtava il loro «elementare senso di equità e di giustizia»<sup>68</sup>. «Quella storia delle terre comunali che dovevano spartirsi fra tutti quanti, delle quali ciascuno aspettava il suo pezzetto, di giorno in giorno, e ancora non se ne parlava, e chi ne parlava lo facevano uccidere a tradimento, per tappargli la bocca...»: così recita la polifonia del *Mastro-don Gesualdo*, dal punto di vista del popolo<sup>69</sup>. Le terre del comune, da affittarsi, da dare a censo, da difendere dalla spartizione per farle rimanere comunque sempre in possesso della oligarchia del paese: la questione storica diventa nel *Mastro-don Gesualdo* un motivo reiterato, un mutamento annunciato, minacciato, mai risolto. Ha scritto Giuseppe Giarrizzo: «la “questione demaniale” assume carattere endemico nella società rurale della Sicilia»<sup>70</sup>, e nel 1848 si radicalizza rivelando «i tratti di “questione sociale”»<sup>71</sup>. Nel *Mastro-don Gesualdo* la questione demaniale diviene motivo narrativo attorno a cui si coagulano interessi, appetiti, conflitti che nel Quarantotto subiscono un effetto di intensificazione. Laddove nel romanzo ricorre il termine «rivoluzione», lì anche ritorna sempre, nel corso del tempo, costantemente, la vera questione, materiale, strutturale: quella delle terre demaniali. E in

<sup>67</sup> ID., *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 610-613.

<sup>68</sup> ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., pp. 184, 186-187.

<sup>69</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 634.

<sup>70</sup> GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, cit., p. 733.

<sup>71</sup> Ivi, 754.

merito a quella questione il conflitto individuale e di classe tra Gesualdo e i parenti nobili viene superato. Anche nella rappresentazione del romanzo su quel motivo si realizza emblematicamente la convergenza degli interessi delle classi alte. Quando Gesualdo sta per divenire vittima della folla inferocita viene comunque salvato dalla solidarietà dei proprietari, che hanno il loro portavoce nel canonico Lupi: «Volete far mettere il paese intero a sacco e fuoco? [...] certe cose non bisogna lasciarle incominciare neppure per ischerzo, capite? Neppure a un nemico mortale. Se coloro che finora si sfogano a gridare, pigliano gusto anche a mettere mano nella roba altrui, siamo fritti!»<sup>72</sup>.

Eppure mentre nella casa di Gesualdo, attorno a Bianca morante, giungono le voci della rivoluzione, ritorna, più volte, e proprio di fronte a donna Giuseppina, portavoce della "storia" e della dimensione "pubblica", l'immagine contrastiva di un «orologio che segnava sempre la stessa ora», di un «orologio fermo», sul «canterano»: quasi un'antifresi degli orologi in cui lo scorrere del tempo viene al contrario volutamente fermato, di fronte all'accelerazione della storia, dai rivoluzionari parigini<sup>73</sup>. Nel *Mastro-don Gesualdo*, di fronte agli apparenti mutamenti della storia, nulla infatti muta, e tutto continua a ripetersi in un circolo tautologico, in un continuo ripetersi dell'eterno egoismo dell'uomo. La storia si fa sentire, ma sullo sfondo.

Le *Memorie storiche* presentano evidenti «segni muti» in pagine estremamente significative per i fatti riportati. Sono quelle in cui si narra della conquista di Catania da parte dei borbonici, nell'aprile del 1849, e di quel «sacco di Catania» in cui Gesualdo, secondo lo schema originario, avrebbe dovuto perdere ogni cosa. Mentre la maggior parte delle truppe regolari siciliane indietreggia di fronte ai borbonici, abbandonando i villaggi a nord di Catania, Battiati, Barriera (tra l'indignazione del popolo contro chi non lo difende<sup>74</sup>, lasciandolo preda dei «feroci sgherri di tutte le tirannidi», i mercenari svizzeri), sono soprattutto soldati catanesi e popolani a esercitare l'ultima disperata difesa, ai Quattro Canti

<sup>72</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 647.

<sup>73</sup> BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 84.

<sup>74</sup> CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., III, pp. 226-227, 232.

della città, riuscendo per qualche ora a mettere in fuga i nemici: «è stragge, stragge continuata e spaventevole; il sangue corre a torrenti per la strada Etnea, coverta di monti di cadaveri». Segue a questo passo, nel volume posseduto da Verga, la riga marcata con una evidentissima sottolineatura con lapis blu<sup>75</sup>: «Tre pezzi, ed uno stendardo del nemico cadono in potere de' siciliani». E si legge, a proposito della difesa di Catania compiuta dal popolo, un'ennesima nota critica di Calvi: «fra gli altri delitti del governo siciliano, uno forse, de' più gravi, fu quello, come già osservammo, che, nato dal popolo, dopo non guari, tradiva le sue origini, e a paro delle vecchie tirannidi, mostravasi diffidente del popolo», privandolo delle armi<sup>76</sup>.

Nella narrazione storica segue, inevitabile, la vittoria borbonica. E tutta la città viene messa «a sacco, ed a ruba»<sup>77</sup>. Il racconto si sofferma soprattutto sulle violenze subite dalle donne, indifese, preda delle «nefande passioni di una soldatesca barbara, ingorda, sanguinaria, effrenata»<sup>78</sup>. Nel linguaggio purista e classicheggiante delle *Memorie storiche* si legge: «Venerande donne per virtù, per età, per grado, onestissime mogli, intemerate pulzelle, d'ogni condizione, pessundate, manomesse, condotte all'ultimo vituperio, e le resistenti alle brutali voglie, spietatamente di vita cässe»<sup>79</sup>. Nelle pagine dedicate al sacco di Catania, che si protrae dal 7 al 9 aprile ed è paragonato a quello di Roma, nel volume conservato a casa Verga la mano del lettore evidenzia, a pagina 240, con un segno di lapis blu sul margine sinistro, tutto il passo in cui Calvi riporta la testimonianza diretta, coeva, di una donna straniera, madame Jeans (da una lettera «pubblicata nel *Malta mail*, in aprile 1849»<sup>80</sup>):

<sup>75</sup> Ivi, p. 235.

<sup>76</sup> Ivi, p. 236.

<sup>77</sup> Ivi, p. 239.

<sup>78</sup> Ivi, p. 236.

<sup>79</sup> Ivi, p. 239. Nella nota, che si protrae nella seguente pagina 240 (dove è presente l'evidenziazione con lapis blu), si riferisce il caso della nipote sedicenne di Vincenzo Tedeschi Castelli, professore dell'Università di Catania: la fanciulla, «per pudica venustà, svelto ingegno, angelici costumi, a genitori, al fratello, allo zio carissima», resistendo al tentativo di violenza dei «nefari scherani» borbonici, «cade vittima immacolata in un torrente di sangue».

<sup>80</sup> Ivi, p. 237.

È grandemente doloroso [...] di vedere Catania, ultimamente sì florida, oggi rovinata, bruciata, saccheggiata, desolata. Dal largo della cattedrale, per una distanza di un miglio e mezzo circa, non vi sono sei case rimaste non incendiate, e niuna, qui, ed altrove, che non sia stata saccheggiata. [...] la vista di questi fatti è troppo orribile, e niun racconto potrebbe esagerarlo. L'ospedale, l'università, la casa comunale sono tutte distrutte; il monte di Pietà è stato saccheggiato, colla rovina di un grandissimo numero di famiglie. L'opera della vandalica distruzione è più grande, di che altri possa credere possibile eseguirsi in tre soli giorni<sup>81</sup>.

Anche queste pagine delle *Memorie storiche* costituiscono un «presupposto» delle scritture verghiane. Nel giugno 1893 Verga pubblica, nel settimanale milanese «Vita moderna», *Sul passaggio della gloria*, una novella poi inserita, alla fine dello stesso anno, nella raccolta di *Don Candeloro e C.*<sup>i</sup> con il titolo ossimorico di *Epopèa spicciola* (1893)<sup>82</sup>. Aveva già pubblicato due testi simili, *Carne venduta* (1885)<sup>83</sup> e *Frammento* (del 1893, rielaborazione del testo del 1885)<sup>84</sup>. I primi due testi si riferiscono al 1860, alla conquista di Palermo da parte dei Mille. *Epopèa spicciola* ha come elementi referenziali non Palermo, né il 1860, ma proprio la conquista di Catania da parte dei borbonici, nel 1849<sup>85</sup>. Riappaiono ancora una volta episodi della grande storia, mai identificabile però con nomi di luoghi o con date, se non per l'accenno a «quella bella giornata di Venerdì Santo che dovevano succedere tanti peccati»: si tratta proprio di quel «Venerdì santo del 1849 a Catania» ricor-

<sup>81</sup> Ivi, p. 240.

<sup>82</sup> G. VERGA, *Epopèa spicciola*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001 («I Meridiani»), pp. 787-791. Cfr. G. TELLINI, *Nota* a G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, 3 voll., II, p. 425.

<sup>83</sup> G. VERGA, *Carne venduta*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., pp. 991-992; C. RICCARDI, *Nota al testo*, ivi, pp. 1055-1056: la novella fu pubblicata in XXVII maggio 1860, numero unico nell'anniversario della liberazione di Palermo, Palermo, 1885.

<sup>84</sup> G. VERGA, *Frammento*, in ID., *Le novelle*, cit., II, pp. 511-513. Cfr. ivi, p. 511, G. TELLINI, *Nota*: apparve sul giornale catanese «Il goliardo» del 16 maggio 1893.

<sup>85</sup> Cfr. GAMBACORTI, *Antiepopèa del Risorgimento nelle pagine verghiane*, cit., pp. 740-744: la studiosa utilizza, per i riscontri storici, soprattutto il volume di V. FINOCCHIARO, *La rivoluzione siciliana del 1848-49 e la spedizione del gen. Filangieri*, Catania, Battiato 1906. Ma cfr. anche P. DE MEJER, *Il soldato nelle novelle di Verga*, in «Galleria», XV (1965), 1-2, pp. 55-62, alle pp. 58-60; C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, Fondazione Verga 1981, p. 177.

dato dal maestro di Verga. Ma *Epoepa spicciola* si riferisce, più che alla caduta di Catania, all'inglorioso "passaggio" della guerra nei paesini a nord della innominata, ma riconoscibile «città che pareva tranquilla anch'essa, come se non fosse fatto suo, sdraiata in riva al mare, laggiù»<sup>86</sup>. L'interpretazione che Verga dà dei fatti storici, delegando sempre più il punto di vista ai «poveri diavoli», ai contadini vittime della guerra, diviene soprattutto in quest'ultimo testo, dedicato ancora una volta alla «rivoluzione siciliana del 1848», sempre più cupa e amara. La guerra è ritratta mediante la prospettiva straniante non dei cittadini, ma dei contadini (che possono solo subirne la violenza). Vista con gli occhi della «povera gente del paese che non c'entrava per nulla in quella lite, e non voleva entrarci», la guerra si rivela come la smitizzazione di ogni idealizzata epopea<sup>87</sup>. Adottando la delega narrativa, Verga fa ancora una volta sentire magistralmente, anche in quel tardo 1893, la sua voce «sconsolata e inconsolabile», e la sua «lezione» di «gravità» e di «pietà dinanzi al male del mondo»<sup>88</sup>. Le ultime parole dell'*Epoepa spicciola* ci riportano ancora una volta non alla città, ma alla campagna, e al punto di vista dei contadini. E lo sguardo si posa, silenzioso, sugli ultimi degli "umiliati e offesi" e sulle più deboli, sulle donne: «Ma chi le pigliò peggio fummo noi poveri diavoli del paese. Le case arse, i poderi distrutti, il ragazzo Minola con una baionettata nella pancia, la mamma Proscimo ridotta povera e pazza, e Nunzia con un figliolo che non sa di chi sia, adesso»<sup>89</sup>.

<sup>86</sup> VERGA, *Epoepa spicciola*, cit., p. 788.

<sup>87</sup> Ivi, pp. 790-791.

<sup>88</sup> G. BUFALINO, *La nostra coscienza civile* [in ricordo di Verga a settant'anni dalla morte], in «La Sicilia», 26 gennaio 1992; cfr. in M. PAINO, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki 2006, pp. 197-199.

<sup>89</sup> VERGA, *Epoepa spicciola*, cit., pp. 790-791.



FELICE RAPPAZZO  
(Università di Catania)

PRESUPPOSTI PER VERGA: FRA BALZAC E STENDHAL  
NEL PROCESSO DELLA RAPPRESENTAZIONE

Lo studio vuole proporre una trasmissione, e dunque una tradizione diretta e indiretta di vari modi della rappresentazione "realistica", che precede e accompagna quella impersonale di Verga; oltre alla dipendenza dal naturalismo e dal positivismo, tale tradizione di scrittura è fondata sulla visionarietà di Balzac e sulla delega narrativa propria piuttosto di Stendhal e Mérimée. L'idea è che tali "presupposti" producano una complessa realizzazione nella pagina verghiana e anche al di là di questa, verso un realismo moderno.

*The aim of this work is to suggest how the realistic representation might be rooted into the direct and indirect tradition of XIX century French novel, that precedes and accompanies the "impersonality" of Verga; such a writing tradition does not come only from Naturalism and Positivism but also from Balzac's "visionarity" as well as Stendhal's and Mérimée's narrative strategies. The assumption is that these features lead to a complex construction in Verga's page, and beyond this, to a modern realism.*

Con il termine «presupposti», che si trova nella denominazione del Convegno e che confesso di aver proposto al gruppo di lavoro che lo organizza (ma che non di meno non è una mia trovata, come chiarirò più avanti) deve intendersi quel percorso culturale e letterario che indirettamente orienta gli scrittori, che è assorbito dalla pratica dalla tradizione e dalle poetiche, che preme sulla sensibilità culturale e sugli stessi mezzi espressivi di cui essi si servono. Non si tratta dunque di influenze dirette, non necessariamente almeno. Si tratta piuttosto di un percorso mediato, dell'imporsi di modi di scrittura, di orientamenti e di tecniche, di temi e trattamenti tematici, di motivi, ma anche di meno palpabili tratti culturali fondati sulla necessità di "certe" forme e non di altre.

Intendo dire – per giungere a Verga – che nella tradizione narrativa europea certe linee della rappresentazione che man mano s'impongono sono assorbite e poi modificate "naturalmente",

ossia passando «per li rami», per forza di prestigio interno alla letteratura ma anche per pressione che viene dall'esterno (dalla cultura, dal pensiero filosofico e tecnico, dalle egemonie sociali). In fondo è qualcosa che ha affinità con quel che Barthes (con le posizioni del quale peraltro non mi identifico) chiamava «effetto del reale».

Queste pagine indicano le linee di un lavoro possibile per definire il percorso di Verga fra i suoi maestri potenziali o reali. Tenterò una via percorribile fra i presupposti che si ritrovano, per l'appunto, in alcuni fra gli autori della tradizione narrativa francese, che hanno preceduto e influenzato (in maniera più o meno diretta) lo scrittore catanese. I caratteri precari e ipotetici di tale proposta non mi sfuggono, anche perché non sono un francesista. Ma il tentativo va compiuto. Per brevità, le due parti in cui sarà suddivisa questa relazione saranno all'insegna, rispettivamente, di Balzac e di Stendhal (e con lui di Mérimée), nei quali alcuni tratti della scrittura di Verga, del suo peculiare *realismo*, trovano fondamento di varia e differenziata consistenza. Ma il termine «realismo», che per convenzione e brevità utilizzerò, allude e richiama piuttosto, in queste pagine, quello auerbachiano di *Darstellung*, di rappresentazione, appunto, più ampio e appropriato all'uso che intendo farne. In questa chiave i «presupposti» dovrebbero costituire anche un arricchimento di prospettive.

### *1. Effetto Balzac: opacità visionaria, trasparenza realistica, melodrammaticità.*

I primi recensori di Verga richiamano spesso autori francesi come modello o presupposto dell'opera verghiana, per lo più con disappunto, fin da *Eva*. Feydeau, Feuillet, Gautier, Dumas fra i più citati, e ci vuole qualche anno perché compaia il nome di Zola; anche Flaubert compare di sfuggita. Del resto per incontrare il nome di Balzac occorre aspettare il *Mastro-don Gesualdo*, e naturalmente qui l'aspetto tematico è prevalente<sup>1</sup>. Si richiamano

<sup>1</sup> Le recensioni sono quelle di D. OLIVA, in «Corriere della sera», 11-12 dicembre 1889; di E. CHECCHI, in «Fanfulla della domenica», 22 dic. 1889; di F. CAMERO-

*Le père Goriot* e *Le cousin Pons*; perché Gesualdo ha qualcosa dei grandi personaggi balzachiani, soprattutto del primo, e la sua morte non può che richiamare, per svariate ragioni, quella del suo predecessore letterario (come del resto le letture di Isabella negli anni della formazione richiamano, seppur in breve, quelle di Emma Bovary). Il suo atteggiarsi di fronte alle ricchezze acquisite oscilla fra la soddisfazione e il riserbo, ma non fuoriesce mai dai limiti della sobrietà (e un atteggiamento simile avranno anche figure di arricchiti ben diversi, come lo Zio Croficisso o Mazzarò; meno, invece, il reverendo): e questo è un atteggiarsi molto più prossimo al mondo balzachiano che a quello zoliano<sup>2</sup>. Il richiamo dei primi lettori è soprattutto tematico, dunque, e il riconoscimento è tardivo; e anche successivamente Balzac entra sbadatamente fra gli *auctores* di Verga. Forse non a caso e non a torto: fra le carte di una relatrice a questo stesso convegno, Milena Giuffrida (che mi ha cortesemente fornito i suoi appunti), si legge anche che, nella biblioteca di Verga, i libri di Balzac sono pochissimi e disordinati. Ciò non è un fatto di per sé particolarmente significativo, perché sappiamo che Verga spesso leggeva, specie a Milano, libri presi in prestito e perché la biblioteca di Casa Verga, dopo le vicissitudini che hanno interessato il patrimonio dello scrittore, è oggi particolarmente lacunosa. Ma se i dati materiali sono poco affidabili, è vero anche che la presenza diretta di Balzac rimane molto limitata. Se Verga gli deve qualcosa, dunque, possiamo dire che lo scrittore francese è in lui proprio un presupposto, un modello di narrazione passato, almeno in parte, «per li rami». Ma cerchiamo di approssimarci un po' di più a tali presupposti.

Non sono certo il solo, né il primo, ad aver avuto modo, talvolta, di richiamare un passo di Baudelaire, censore indiretto di Balzac in un saggio su Gautier. Ripreso dapprima meritoria-

NI, in «Il Sole», 1 gennaio 1890; esse sono reperibili nel volume *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo - G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore 2016, rispettivamente alle pp. 371-74, 382-86, 387-90.

<sup>2</sup> Per questo tema vedi le importanti annotazioni di P. PELLINI, nel saggio *Denaro liquido e capitale anonimo. Zola verso il Novecento*, in Id., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016, pp. 57-79.

mente da F. Bertoni, e ormai più volte citato, il passo assume una posizione a mio avviso strategica nella definizione del realismo, una posizione che si proietta nel lungo periodo, fino al tardo Novecento. In esso Balzac viene dichiarato soprattutto un «visionario appassionato», ma ci sono altri elementi probabilmente più incisivi e interessanti. Lo riporto per intero:

J'ai mainte fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné. Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves. Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de la *Comédie* sont plus après à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vraie monde ne nous les montre. Bref, chacun, chez Balzac, même les portiers, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule. C'est bien Balzac lui-même.

Et comme tous les êtres du monde extérieur s'offraient à l'œil de son esprit avec un relief puissant et une grimace saisissante, il a fait se convulser les figures: il a noirci leurs ombres et illuminé leurs lumières. Son goût prodigieux du détail, qui tient à une ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner, l'obligeait d'ailleurs à marquer avec plus de force les lignes principales, pour sauver la perspective de l'ensemble. Il me fait quelquefois penser à ces aquafortistes qui ne sont jamais contents de la morsure, et qui transforment en ravines les écorchures principales de la planche. De cette étonnante disposition naturelle sont résultées des merveilles<sup>3</sup>.

Ecco i punti principali: le figure si contraggono per il rilievo e per la smorfia impressionante; Balzac annerisce le ombre e evidenzia le luci, segnando con più forza le linee principali. Il raffronto con gli acquafortisti, che trasformano in canali i graffi, le scorticature delle loro tavole, è poi illuminante. Si dirà: è qui Baudelaire a parlare, non Balzac; ma mi pare che Baudelaire segni qui un punto forte nel percorso della scrittura realista. Balzac è realista, diremmo noi, in quanto è un osservatore che proietta

<sup>3</sup> Ch. BAUDELAIRE, *Théophile Gautier*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont 1980, pp. 502-503.

in profondità e in altezza le sue osservazioni. Coglie il dettaglio e l'insieme, e fa ciò non attraverso la piatta riproduzione, ma marcando i particolari e di conseguenza deformandoli. Questo procedimento, che alcuni (anche fra quanti saranno citati nel prosieguo) definiscono genericamente simbolista, è piuttosto da annettere al campo dell'espressionismo e dell'allegorismo, a un campo dunque tutt'altro che opposto a *questo* tipo di realismo.

Chi volesse ritrovare nelle pagine di Balzac situazioni del genere, potrebbe averne agio aprendo un suo libro a caso. Qui voglio citare a testimone un solo passo, un ritratto preso non da uno fra i romanzi grazie ai quali Balzac è «realista» (poniamo *Le père Goriot* o *Eugénie Grandet*), ma da un'opera come *Ferragus*, tratta dalla presunta serie delle *Histoires des Treizes*, un romanzo del genere *noir* e, al tempo stesso, visionario. Ecco un ritratto del protagonista, anzi un frammento di ritratto; Ferragus si è rifugiato per la pioggia in un androne, dove si trova anche il suo presunto antagonista, monsieur de Maulincour:

Il n'y avait rien de cette vie étrange dans le personnage collé fort insouciamment sur le mur, devant monsieur de Maulincour, comme une fantaisie dessinée derrière quelque toile retournée de son atelier. Cet homme long et sec, donc le visage plombé trahissait une pensée profonde et glaciale, séchait la pitié dans le cœur des curieux, par un attitude pleine d'ironie et par un regard noir qui annonçaient sa prétention de traiter d'égal à égal avec eux. Sa figure était d'un blanc sale, et son crâne ridé, dégarni de cheveux, avait une vague ressemblance avec un quartier de granit. Quelques mèches plates et grises, placées de chaque côté de sa tête, descendaient sur le collet de son habit crasseux et boutonné jusqu'au cou. Il ressemblait tout à la fois à Voltaire et à don Quichotte; il était railleur et mélancolique, plein de mépris, de philosophie, mais à demi aliéné. Il paraissait ne pas avoir de chemise. Sa barbe était longue. Sa méchante cravate noire tout usée, déchirée, laissait voir un cou protubérant, fortement sillonné, composé de veines grosses comme des cordes. Un large cercle brun, meurtri, se dessinait sous chacun de ses yeux. Il semblait avoir au moins soixante ans. Ses mains étaient blanches et propres. Il portait des bottes éculées et percées. Son pantalon bleu, raccommodé en plusieurs endroits, était blanchi par une espèce de duvet qui le rendait ignoble à voir<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> H. DE BALZAC, *Ferragus, chef des dévorants*, in *La comédie humaine. Etudes de*

Passi come questo (di ritratti frontali e a tutto tondo il lettore di Balzac ne incontra a iosa, un po' i tutti i suoi lavori) sono a un tempo eccessivi (ossessivamente analitici) ed essenziali, sebbene nel loro genere mirabili; da una parte essi scavano nel dettaglio, lo amplificano e lo spezzettano nella studiata *ékphrasis* accentuata dalla brevità delle frasi; ma al tempo stesso rinviano al narratore-demiurgo il compito di indagare e riconoscere, a vantaggio del lettore-destinatario, perfino il demoniaco del personaggio e puntano coerentemente a una definizione di tratti essenziali del carattere; oltre che «visionari», essi possono dunque agevolmente rientrare nella sfera «melodrammatica»: quella che, in uno studio risalente al 1976, di tanto in tanto citato ma ormai di ardua reperibilità, *L'immaginazione melodrammatica*, Peter Brooks attribuisce a questo genere musicale. Esso assume esemplarità e funzione-guida nell'immaginario romantico e in quello che lo segue. Brooks analizza e sviluppa questa idea dedicando un lungo capitolo e vari altri passi a Balzac come esponente principe, assieme a Dickens e a Henry James, di tale modalità e sensibilità. Questi autori, sostiene Brooks nella sua prefazione, «all'interno di un contesto apparentemente "realistico" e quotidiano [...] inscenavano in effetti un dramma iperbolico e survoltato, riconducibile all'assolutezza di contrapposizioni basilari come tenebre e luce, salvezza e dannazione»<sup>5</sup>. E più volte ritorna, nel lungo capitolo dedicato a Balzac, sulla necessità, tanto nei personaggi "dissoluti" quanto nella scrittura, dell'«eccesso», della sfida alle leggi comuni della natura, per farsi artefici di sé. «L'eccesso, dunque, è necessario – sostiene Brooks –, per accedere all'essenza e alla verità, a quanto viene nascosto dal sipario che gli uomini comunemente chiamano "realtà"»<sup>6</sup>, e che conduce all'«espressione», ossia all'articolazione e rappresentazione dei principi occulti della natura<sup>7</sup>.

*mœurs. Scènes de la vie parisienne*, texte établi par M. Bouteron, 7 voll., I, Paris, Gallimard 1951, pp. 39-40.

<sup>5</sup> P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche Editrice 1985, p. 5.

<sup>6</sup> Ivi, p. 153.

<sup>7</sup> Ivi, p. 154.

Naturalmente in Verga sarebbe vano, anzi controindicato, ricercare un ritratto come quello citato poc'anzi, salvo qualche esempio reperibile, poniamo, in opere realmente "melodrammatiche" (e a parer mio almeno in parte ironiche e volutamente di maniera) come *Eros* o *Tigre reale*. Ma poi, come sappiamo, il ripudio di ogni ricerca degli effetti della catastrofe diventa il centro della sua poetica. Niente più melodramma, dunque, e di conseguenza riduzione drastica dei materiali rappresentati direttamente. In luogo dell'eccesso, l'estrema parsimonia dei mezzi, la visione di sbieco dei personaggi. Incontriamo in lui, nella fase della maturità soprattutto, il vario ricorso alla delega narrativa a voci altre da quella del narratore. Se dovessimo porre a confronto il ritratto di Ferragus con quelli di Gesualdo (dico di questo romanzo proprio perché è su questo che si costruisce qualche raffronto dei recensori con Balzac) è chiaro che ci troveremmo di fronte a forme e modi opposti. Innanzi tutto Verga non costruisce né costruirebbe mai un ritratto a tutto tondo, né guarda frontalmente il personaggio, descrivendolo analiticamente; i tratti deformati eccessivi ed espressionistici di cui è ricca la pagina balzachiana potrebbero certamente venir fuori, in Verga, ma non tutti insieme, bensì sparsi e collocati anche a notevole distanza, percepiti da uno sguardo "delegato" di incerta e difficile individuazione, non più del narratore, e non più impersonale, ormai, nella rinnovata tessitura stilistica del *Mastro*: qua la barba mal rasata, là un ammicco o una battuta lasciata cadere quasi per caso, da una parte una notazione sullo sguardo, dall'altra una sulle mani o sul vestiario. E ancora, Verga non potrebbe proporre un confronto del suo personaggio con Voltaire e Don Chisciotte, né con qualunque altro modello; né interferirebbe con commenti, con richiami complici al lettore, diretti o indiretti che siano. Soprattutto ha ridotto al minimo, o al disotto del minimo, le infinite volute descrittive di Balzac, per proprie scelte, naturalmente, e fors'anche per l'influenza di Flaubert. Allo spreco di materiali descrittivi e caratterizzanti dello scrittore francese risponde con il taglio e con l'economia. Le «écorchures», le scorticature dell'acquafortista richiamate da Baudelaire, sono diventate, soprattutto nelle novelle, tagli feroci e cicatrici, e ormai visioni di scorcio. L'annere i tratti già in ombra, il «marquer avec plus de force les lignes

principales, pour sauver la perspective de l'ensemble» è diventata la sua unica tecnica. Da questo punto di vista si è creata una distanza evidente, quella che separa due epoche storiche pur contigue, due sensibilità culturali, due elaborazioni di poetiche radicalmente distanti; eppure esse risultano anche in segreto contatto, in rapporto di continuità. In Verga quella «visionarietà» si trasforma in un nesso stretto e complementare fra realismo e allegorismo, come Luperini ha mostrato esaustivamente quasi trent'anni fa, leggendo soprattutto il quarto capitolo della prima parte del *Mastro-don Gesualdo*, nel personaggio e nel paesaggio<sup>8</sup>. Da una parte dunque Balzac visionario e melodrammatico, dalla scrittura che oscilla fra la similitudine studiata e la metafora, non dovrebbe essere un presupposto per la rappresentazione verghiana. Eppure anche in lui troviamo già la visione di scorcio ed essenziale, e, con l'eccesso e la forzatura, l'affidarsi al dettaglio autonomo con una lente deformante: il realismo di Balzac è, propriamente visionario – ha ragione Baudelaire – per mostrare tutto e lasciar indovinare tutto. Il flusso discorsivo, magniloquente e retorico (melodrammatico, insomma) convive con il taglio, la rapidità improvvisa, le rughe e le scorticature, ad esse conduce; con le cesure e con le censure, come apprendiamo soprattutto dai suoi scritti narrativi più brevi (e non occorre richiamare necessariamente *Sarrazine*). La morte del vecchio Goriot è preceduta da due lunghissime e pletoriche tirate dello stesso, alquanto improbabili per un morente, fin troppo altisonanti e retoricamente costruite per un astuto e sventurato plebeo arricchito, nelle quali egli dapprima benedice, poi maledice le figlie, che, dopo averne spolpato i beni, erano rimaste lontane dal suo letto di morte; ma Rastignac coglie il contrasto fra i gioielli delle figlie e lo squallore del pagliericcio. Brooks osserva che in tale sguardo lo scrittore esprime «il rapporto esistente tra sovra-struttura e struttura profonda, la maniera in cui la rappresentazione della sfera sociale più elevata dipende dallo sfruttamento di quella inferiore, o ancora come la superficie dipende da quanto di sinistro e sordido le sta dietro»; sicché «ciò che sta dietro, ossia il conflitto maggior-

<sup>8</sup> R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in *Simbolo e ricostruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino 1989, pp. 79-102.

mente rivelatore, può divenire visibile». Insomma Balzac riesce a percepire, attraverso certi suoi personaggi e certi dettagli, ciò che si cela «dietro il sipario» del gioco sociale e delle convenzioni<sup>9</sup>. Sarebbe forse piaciuta a Lukács, una conclusione del genere. Nel *Mastro-don Gesualdo*, per limitarci a un solo celebre esempio, l'antico teatrino privato di casa Rubiera, ridotto a deposito di granaglie, con le poltrone di cuoio squarciate, rivela anamorficamente e allegoricamente il trapasso del potere sociale dalla vecchia aristocrazia settecentesca alla rapace classe dei gabellotti, da un ordine di valori (o anche di pseudovalori) decaduto a uno nuovo e cinico, o semplicemente diversamente cinico. Prendendo spunto dalle pagine di Baudelaire già richiamate, Stefano Agosti, in uno studio di grande interesse al quale dichiaro il mio debito anche per quel che segue, osserva che in lui, Balzac, i dati di realtà «sono continuamente travalicati» per spingersi «nella zona o nel campo del simbolico, ove la trascendenza non è mai disgiunta dalla contingenza che l'ha generata». E parla di «sovradeterminazione» dei personaggi (un termine di ascendenza freudiana e lacaniana, ma anche, si noti, marxiana, sebbene con connotazioni diverse). Il personaggio balzachiano è quel che è nelle sue determinazioni concrete, ma al tempo stesso le procedure visionarie dell'autore, il processo di simbolizzazione «lo deborda». La sovradeterminazione produce una necessaria «eccedenza rispetto ai dati forniti dalla realtà»<sup>10</sup>. Ho qualche perplessità sul richiamo al simbolico (su cui si sofferma a suo modo anche Brooks), ma l'eccedenza di senso mi pare del tutto pertinente.

Voglio andare alle conclusioni di questo paragrafo segnalando la vitalità anche attuale del nesso realismo-visionarietà e dunque il suo proiettarsi sui tempi lunghi della rappresentazione realistica. Se prendiamo in mano un recente *pamphlet* di un critico-scrittore come Walter Siti, rileviamo alcune posizioni che, sebbene presentate in forma di personale poetica, riprendono, a mio avviso, e con la necessaria distanza prospettica, va da sé, le intuizioni di Baudelaire riferite a Balzac. Siti parte dallo stato della questione, affermando, giustamente, che «parlare del realismo

<sup>9</sup> BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 178.

<sup>10</sup> S. AGOSTI, *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino 2010, p. 149.

come trasgressione e rottura dei codici può apparire contraddittorio rispetto alla cantilena che nei secoli si è ripetuta, del realismo come *copia* del reale e dell'artista mimetico come copia della natura»<sup>11</sup>; eppure è questa la strada seguita da tale modo letterario, questa la strada da perseguire ancora; egli continua rilevando che nel ricreare la vita con i segni «la cosa più difficile da riprodurre è la sua *densità*»; la compattezza della rappresentazione non dev'essere necessariamente esaustiva: «spesso percepiamo la realtà per allusioni e scorci»<sup>12</sup>. La rappresentazione realistica insegue «zone sempre più nascoste e proibite della realtà», e in tale impresa, già perseguita da Auerbach, assumono centralità, fra i dettagli, quelli «non funzionali, quelli che non significano niente»<sup>13</sup>. In sintonia con Agosti, Siti sostiene (parlando della sua attività di scrittore) l'importanza della surdeterminazione; proprio quella, definita dalla psicoanalisi, «che collega un dato di realtà a un elemento simbolico»; e, polemizzando con certe tendenze contemporanee che pretendono di rilanciare il realismo più fiacco e manierato (filoni e sottogeneri alla moda, minimalisti o cannibalici, nazionali e internazionali), Siti sostiene poi che, al contrario, «il realismo [...] significa sospendere e battere in breccia gli stereotipi»<sup>14</sup>.

Ho messo da parte Verga, alla ricerca di uno dei suoi presupposti (e delle proiezioni in avanti che ci sono consentite). Diciamo che è stato presente ellitticamente. Voglio ritornarci, a conclusione e chiarimento di questa parte, accennando solo che la visionarietà di Verga, rispetto al suo predecessore, consiste non più nel marcare alcuni tratti per consentire all'essenziale di emergere dalla sovrabbondanza o dall'indistinto dei dettagli: egli frammenta le unità rappresentative, le voci narranti (laddove esse non spariscano), mette in scena direttamente, nei dettagli, le smorfie, le rughe, le scorze e le ferite della vita e dell'esperienza della realtà. Lontano dal melodramma, ne coglie e ne rivela solo gli elementi eccessivi, come forma stravolta e grottesca del reale:

<sup>11</sup> W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo 2013, pp. 12-13.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 22 e 45.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 62 e 66.

esso si manifesta controluce, direttamente nella essenziale filigrana della rappresentazione. E, sempre nel *Mastro-don Gesualdo*, nel quale l'economia e l'abbondanza dei mezzi espressivi convivono mirabilmente, si rivela, nei tratti dei personaggi, anche una linea teriomorfa di ascendenza balzachiana (percepibile in parte nel frammento sopra citato), arricchito e rivisitato lungo la tradizione che porta fino a Zola, anche attraverso Flaubert, soprattutto il Flaubert degli scritti cosiddetti "orientali" (e si tratta, va da sé, di un argomento suscettibile di approfondimenti e riprese).

Restano fuori da questo quadro «le mezze tinte dei mezzi sentimenti». Ma è questione che va riproposta altrove.

## 2. *Effetto Stendhal (e Mérimée): rappresentazione decentrata, tempi deboli del racconto.*

Se passiamo ora dai precedenti balzachiani (tematici e formali) a quelli di un altro scrittore di grande prestigio, Stendhal, certamente presente fra le letture del giovane Verga, il termine «presupposto» dovrebbe rendersi più chiaro e più significativo. L'ho preso a prestito da Edoardo Sanguineti, che citerò ancora a conclusione del paragrafo. Frattanto seguo, lasciando ancora Verga sul margine, il percorso molto suggestivo che Stefano Agosti (già evocato) compie lungo le pagine di Stendhal, indagando appunto sulle forme della rappresentazione. Agosti avvia la sua analisi, per quanto ci riguarda, da *La Chartreuse de Parme*, e in particolare dalla celebre pagina sulla battaglia di Waterloo. Prendendo spunto da Bachtin (che attribuisce al romanzo, a differenza dell'epos, il massimo di avvicinamento al presente «incompiuto») e da Genette, Agosti legge nelle pagine di Stendhal la messa in atto di una serie di schermi attraverso i quali il Soggetto (i vari soggetti) della narrazione pervengono alla rappresentazione della realtà, in una suddivisione di compiti fra schermo primario (quello del Narratore) e schermi delegati (quelli dei personaggi)<sup>15</sup>. Tale suddivisione di compiti apre la strada (naturalmente senza

<sup>15</sup> AGOSTI, *Il romanzo francese dell'Ottocento*, cit., p. 94.

che qui si presupponga alcun teleologismo o giudizio di maggior valore) a una più radicale delega al mondo dei “rappresentati”, tramite le note procedure del discorso indiretto libero e del gergo e dei detti popolari. E Agosti segnala nello scrittore di Grenoble anche altri momenti di tali forme: in primo luogo frequenti «occultamenti o elisioni dei “tempi forti del racconto”», oltre a una più generale ellissi del narrato<sup>16</sup>; la realtà eccede così la sua rappresentazione discorsiva. «Il fenomeno centrale attorno a cui ruota, in Stendhal, la rappresentazione “dell’incompiuto evento del presente”, consiste nell’egemonia del *presente della sensazione*»<sup>17</sup>. Il principio di causalità risulta in tal modo, di frequente, «sommerso e occultato [...] con conseguente sospensione e differimento del “senso” della scena vissuta e rappresentata»<sup>18</sup>, e con l’effetto che ne risulta di «alterare e confondere la successione cronologica degli eventi» e di spostare lo schermo del Narratore dal centro ai dettagli secondari<sup>19</sup>. Stendhal mette in scena, insomma, solo una parte del segmento narrativo, che si trova così, almeno provvisoriamente, priva del suo senso, finché non vengano ripristinate o ricostruite le ellissi e le soppressioni<sup>20</sup>; e altrove nella forma della «rappresentazione *à coté*», che inscena situazioni solo parzialmente controllate e controllabili dai personaggi.

Si tratta di una modalità della prosa moderna che in Verga ritroviamo in maniera sistematica tanto nei grandi romanzi quanto – e forse soprattutto – nelle novelle. Tuttavia nello scrittore siciliano tali processi della rappresentazione vengono riassorbiti e riscritti, per una fase significativa, entro la forma dell’impersonalità. Il risultato è quello del rappresentare in modalità indiretta, spenta, “ottusa”, tanto le ellissi (a mio parere elemento decisivo dell’impersonalità stessa) quanto, in modo più ampio e generale, le anacronie; e di velare e spesso occultare anche il presente delle sensazioni.

Occorre ancora, prima di lasciare i suggerimenti veramente importanti di Agosti, segnalare almeno, *en passant*, l’individua-

<sup>16</sup> Ivi, p. 95.

<sup>17</sup> Ivi, p. 96.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Ivi, p. 97.

<sup>20</sup> Ivi, p. 98.

zione di certe modalità narrative proprie di Mérimée; in particolare la distinzione fra voce narrante e voce narrativa (che in Verga diventa presumibilmente il rapporto dialettico e conflittuale fra narratore interno e istanza autoriale, mediante, ad esempio, i procedimenti antifrastici e stranianti) e soprattutto il talento originale di «raccontare la grande storia a partire da una specola collocata lateralmente rispetto agli eventi, non solo, ma altresì appartenente all'ordine del privato» e addirittura dell'idillico<sup>21</sup>. Una variante della già richiamata «rappresentazione à côté». In Italia Manzoni aveva già sperimentato genialmente questa soluzione. Verga la conosce certamente e se ne avvale. Anche in questo caso, tuttavia, la sua originalità sta nell'assorbimento di tale modo rappresentativo entro la soluzione dell'impersonalità.

È uno spazio di studio e di analisi credo fruttuoso quello che rilegga in questa luce la fase "maggiore" di Verga, e non solo. Ma intanto è necessario e stimolante segnalare che proprio lo stesso passo di *La Chartreuse de Parme* citato da Agosti era stato richiamato, oltre trent'anni prima, da Edoardo Sanguineti in un suo breve saggio, che non esito a definire geniale, che introduceva le novelle milanesi di Verga (soprattutto *Per le vie*, una raccolta doppiamente "zoliana"). Chiarisce Sanguineti, partendo da *Camerati* e dopo aver richiamato «l'immortale domanda di Fabrizio del Dongo a Waterloo»: «*Mais ceci est-il une véritable bataille?*», che in questa novella la proposizione: «Quando furono di là del fiume, seppero che avevano perso la battaglia», e le successive domande di Malerba «presuppongono lo Stendhal della *Chartreuse*, doppiato sopra l'impossibilità naturalistica. Qui non si fa questione di fonti, propriamente, – conclude Sanguineti – ma, per l'appunto, di un presupposto»<sup>22</sup>. Quali siano le vie per le quali tale presupposto, e molti altri, si congiungono nell'opera di Verga (e in quelle di chissà quanti scrittori), una volta che si sia rinunciato all'intertestualismo e allo studio delle "fonti", può essere ipotizzato di volta in volta, e solo ricorrendo sistematicamente alla storia del romanzo europeo.

<sup>21</sup> Ivi, p. 104.

<sup>22</sup> E. SANGUINETI, *O come? O come?*, in G. Verga, *Racconti milanesi*, Bologna, Cappelli 1979, p. 7.

Qui giova rilevare due punti: innanzi tutto l'individuazione, da parte di Sanguineti, di un «altro» Verga, rispetto a quello canonico dei due grandi romanzi, e dunque di *Per le vie* come percorso d'accesso allo studio complessivo di Verga (ma ricordiamoci che Sanguineti scrive nel 1979, e che oggi sarebbe difficile sottoscrivere la definizione di un Verga "minore" a proposito della raccolta milanese; e ancora che quel che si legge di questa raccolta è senz'altro reperibile, in vario modo e misura, anche nelle opere "maggiori" e canoniche); e in secondo luogo, e soprattutto, che la visione straniante di un'ottica decentrata, stendhaliana appunto, che questo Verga offre, va precisata e corretta come ottica «*d'en bas*», propria di «chi non sa nulla "di come va il mondo"»<sup>23</sup>. Il decentramento va ricondotto, dunque, alla porzione inferiore di un asse verticale, alle classi e ai gruppi degli spossati; non alla visione critica dell'intellettuale: «si è tentati di suggerire – scrive ancora Sanguineti – che il segreto ultimo del realismo sia poi tutto qui: nella delimitazione straniante di una prospettiva periferica, e soprattutto subalterna, che avvedutamente, poco importa in nome di che cosa, si emargina e si abbassa, in netto contrasto con lo sguardo di colui che "va in carrozza"»<sup>24</sup>. Verga riesce ad «aggirare la scena dell'esistenza sociale quale si raffigura nelle organizzate apparenze del quotidiano, per trovare uno di quegli "strappi" che aprono un varco inesplorato a una pupilla ingenua. E il vero racconto non farà forza sopra gli archi di ponte degli eventi, sopra le astuzie della trama, ma sopra una serie di visioni disalienate, di rivelazioni che hanno l'incanto del disincanto»<sup>25</sup>.

Un'altra novella importante brevemente analizzata è quella conclusiva, *L'ultima giornata*. Qui Sanguineti punta l'attenzione anche sulla *manipolazione dei tempi narrativi*, che si combina mirabilmente con l'ottica decentrata. Lo scossone iniziale del treno che travolge il suicida, infatti, non significa niente per i viaggiatori, e niente per il lettore. Solo a poco a poco quest'ultimo ricostruisce il tragico evento, sulle tracce di vari attori, collettivi, che

<sup>23</sup> Ivi, p. 8.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>25</sup> Ivi, p. 10.

da parte loro ricostruiscono a frammenti il fatto tragico, un vero e proprio «fait divers» riportato in una asciutta cronaca di giornale. La manipolazione, che muove avanti e indietro nel tempo gli eventi e gli sguardi (ma notiamo che questa era già la tecnica delle grandi novelle di *Vita dei campi* e di *Novelle rusticane*) produce infine un risultato sorprendente: quello di un «andamento a peripezia»<sup>26</sup>, col quale, peraltro, la novella ci riporta alla sua matrice, proposta poi da Pirandello, ovvero la tragedia classica, quella delle unità. E infine, e dappertutto, Sanguineti iscrive queste novelle entro un principio di esclusione, di impartecipazione, perfino di reclusione<sup>27</sup>, «entro il motivo topico e autorizzatissimo, a Verga peraltro ossessivo e ideologicamente fondante, dell'indifferenza del mondo (indifferenza della natura, degli uomini, della società, della storia)»<sup>28</sup>.

### 3. *Qualche ipotesi di lavoro*

Il lascito «visionario» di Balzac, il decentramento narrativo ereditato da Stendhal, e infine il nesso fra costruzione formale ed elaborazione tematica (su cui insistono le ultime osservazioni qui proposte a partire da Sanguineti), portano quasi difilato a una questione, quella che a partire già da Capuana è stata definita nel termine di «impersonalità», e ricondotta più o meno direttamente all'influenza del naturalismo e in particolare di Zola. Lo scrittore e il movimento che egli rappresenta sono lasciati intenzionalmente fuori da queste pagine, in quanto si tratta di qualcosa di più diretto dei «presupposti», e d'altronde di risaputo. E naturalmente non intendo dire che l'impersonalità sia il punto di arrivo, l'implicito *télos* del moderno realismo, come sembravano proporre Cameroni e Capuana leggendo Verga; proprio la continua ricerca stilistica di quest'ultimo, che non si ferma e non si limita al momento topico della scrittura impersonale, smentisce sul nascere tale ipotesi. Sull'argomento dell'impersonalità, a lun-

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

go dato quasi per scontato (Verga, per tradizione critica, innoverebbe stilisticamente entro il codice naturalistico mediante tale modalità della scrittura), grava oggi una sorta di imbarazzante, ma serio, avvertimento liminare (tanto più per chi, come chi scrive, è non solo un italianista, ma per di più un conterraneo di Verga), quello che Pierluigi Pellini, il più importante attuale studioso italiano di Zola, ha più volte proposto e che da ultimo, discutendo delle (cattive) traduzioni italiane dello scrittore francese, così icasticamente ha riassunto:

Chi sarebbe in grado di capire, leggendo quelle traduzioni, che l'indiretto libero dei *Malavoglia* Verga l'ha preso *in toto* da Zola? (E infatti gli italianisti, in un patetico rigurgito sciovinista, continuano a non ammetterlo)<sup>29</sup>.

Sulla influenza diretta delle soluzioni formali di *L'assommoir* su Verga, Pellini ha certamente le sue ragioni, se si guarda soprattutto alla cronologia e alla diffusione delle letture di Zola, per la mediazione soprattutto di Camerini. Tuttavia la questione, che andrebbe comunque più approfonditamente verificata sulla pagina, non mi sembra particolarmente appassionante. Non si tratta infatti di stabilire chi è arrivato per primo alla soglia, o oltre, del procedimento impersonale, quanto di valutarne l'impiego in direzione enunciativa e comunicativa, o, se meglio si vuole, in funzione degli obbiettivi estetici e conoscitivi e dei risultati formali cui si perviene. Mi pare che gli scopi di Verga siano diversi da quelli di Zola, anche nello stretto giro di anni che portano alla composizione di *Rosso malpelo*, di *I Malavoglia* e – per fare un solo esempio di virtuosismo in questo campo – di *Il reverendo*. L'impersonalità verghiana non è d'altro canto solo l'uso "tecnico" dell'indiretto libero, né della focalizzazione variabile; né la ricerca di una "verità" gergale o vernacolare, come credo dovrebbe essere scontato. In essa bisognerà meglio reperire e valutare, come sue parti integranti, almeno altre tre procedure come l'ellissi, la reticenza, la manipolazione dei tempi narrativi già richiamata da Sanguineti; e forse occorrerà anche ripensare al ruolo del sostrato sintattico dialettale. L'obbiettivo dello scrittore

<sup>29</sup> PELLINI, *Naturalismo e modernismo...*, cit., p. 88.

(a mio avviso nei casi migliori sempre raggiunto) mi pare essere l'immissione nella scrittura di una carica polemica contro il bieco e pigro senso comune, attraverso una sorta di "tongue-in-cheek", di un non-detto ironico o antifrastico, di un commento interno, parodistico, degli enunciati; quasi indicatore di una sorta di "bi-spensiero", di una doppia verità, quella dell'affidarsi alla logica rappresentativa del potere (anche attraverso la complice inerzia del senso comune, messo in scena dalla voce narrante) da una parte, e quella, spesso complice ma comunque diversa, delle vittime o degli esclusi e spossessati della modernità, dall'altra, con la muta ma percepibile connivenza/distanza della visione autoriale: della voce narrativa contrapposta alla voce narrante (di cui abbiamo visto a proposito di Mérimée).

Si comprenderà che questa è una linea di lavoro da ripercorrere. E in tale linea mi pare utile ricondurre anche l'apporto, segnalato nelle pagine che precedono, dell'essiccata eredità «visionaria» e «melodrammatica» di Balzac e della delega narrativa di Stendhal, *entro* la tradizione del «realismo» e le coordinate della scrittura impersonale.



MASSIMO SCHILIRÒ  
(Università di Catania)

## IL SILENZIO DEL MAESTRO. VERGA E BRANCATI

Questo studio intende presentare la lettura delle opere di Verga da parte di Vitaliano Brancati. Essa non si definisce come un'indagine critica, quanto piuttosto come un serbatoio di temi e sollecitazioni stilistiche, e soprattutto come un perno del discorso di Brancati intorno alla sua sicilianità. Si distingueranno due momenti dell'accostamento a Verga: quello dell'ammirazione verso un maestro distante; quello successivo della prossimità dell'orizzonte anche a causa della comune condizione del dispatro.

*This study intends to explain Brancati's reading of Verga's works. We don't define it as a critical investigation, but as a reservoir of themes and stylistic prompts, and as a fulcrum of Brancati's discourse about his Sicilianity. We will distinguish two moments of the approach to Verga: one of admiration towards a distant master; one of proximity of the horizon also because of the common condition of the exil.*

Nei testi che qui si leggeranno si cercherà meno il contributo che un lettore sa dare all'interpretazione di un autore e più invece la traccia di un'appropriazione o di un allontanamento, di una rifusione di temi o di idiosincrasie<sup>1</sup>. Brancati infatti non è un critico, il suo Verga non partecipa al dibattito e non si aggiunge al processo cumulativo della critica. Però riteniamo che un'indagine sui testi in cui Brancati medita su Verga possa giovare non solo alla conoscenza di Brancati, ma anche alla conoscenza di Verga. Se non altro, ovviamente, della sua ricezione negli anni in cui Brancati operò e risentì della cultura che lo circondava. Nell'arco di tempo in cui appaiono i testi che qui si catalogheranno, Brancati ha riletto Verga e ha letto un po' anche la critica. Si muove perciò dall'evocazione della lontananza formulata da Renato

<sup>1</sup> Un'illuminante antologia delle letture verghiane degli scrittori italiani è in G. TELLINI (a cura di), *Verga e gli scrittori. Da Capuana a Bufalino*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2016.

Serra, allora da poco recuperata da Elio Vittorini in *Scarico di coscienza*, fino all'apprezzamento della lezione di Luigi Russo. Soprattutto rende più chiara a se stesso la natura del legame a Verga: che sta nel riconoscimento meno di un magistero che di una fratellanza, nata dalla dolorosa coscienza che Brancati aveva della sua condanna al territorio originario, all'isola delle partenze obbligate e dei ritorni irrisolti, della luce luttuosa. In Verga non troverà mai un maestro, né nel primo tempo dell'ammirazione nella distanza né nel secondo del ravvicinamento degli orizzonti.

### 1. Maestro senza influenza?

In *Intelligenza siciliana*, un articolo del 1929<sup>2</sup>, un Brancati ventiduenne fa il discorso dei climi: in Sicilia si incontrano e si contemperano l'Europa fresca, lucida, dubbiosa ma animata dalle «religioni della forza e dell'ambizione», e l'Africa calda, mistica, barbara. L'Africa mistica ha sparso il sonno sulle palpebre dei siciliani. E qui il discorso porta a Verga:

È per questo che in tutti i nostri pensieri c'è qualcosa di assopito, di oppiato...

Guardate l'arte del Verga.

Sulla tragica vicenda dei *Malavoglia*, passa come una forza di consolazione, che non abolisce il dramma, ma lo fa vedere attraverso una zona di calma profonda, quasi che la disperazione, l'urlo, la rivolta si svolgessero al di là di una saggezza che in tutte queste manifestazioni umane vede l'inevitabile e, pur commoventosi, non se ne meraviglia...

I siciliani sono fatti così.

Basta ricordare i nostri proverbi, che non sono maliziosi come i toscani, ma qualcosa di più: amaramente ironici e, di solito, al

<sup>2</sup> V. BRANCATI, *Intelligenza siciliana*, in «Lunario siciliano», 4 luglio 1929, ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, I Meridiani, Milano, Mondadori 2003, pp. 1621-1623. Da ora in poi le citazioni da questo volume verranno segnalate con la sigla RTSG direttamente nel testo. Parimenti l'altro volume brancatiano dei Meridiani, *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, Milano, Mondadori 2003, verrà segnalato con la sigla RS. Per i testi non compresi nei due volumi dei Meridiani, si rinvia a Id., *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930/1954*, a cura di S. De Feo e G.A. Cibotto, Milano, Bompiani 1973, segnalato nel testo con la sigla BI.

confine della filosofia. Quelli, poi, che non sorridono sono, come l'arte di Verga, pieni di un *dolore addormentato*. (RTSG, p. 1622, corsivo nostro)

Questo testo anticipa il tema della luce del Sud, sul quale è costruito il primo capitolo autobiografico di *Paolo il caldo*. Il tema appariva già nella produzione giovanile, dove non c'è ancora la declinazione malinconica che si conoscerà nel romanzo più tardi. Lì la stessa luce che illuminava di sé le operazioni della mente dell'uomo greco, prima feconda sorgente di pensiero, adesso è sterile. Qui invece essa è una luce piena, in essa si esprime l'ingenuo primato sicilianista. Ma l'amara ironia dei proverbi pone l'intelligenza siciliana, e le narrazioni verghiane che se ne nutrono, già nella doppiezza della luce del Sud.

Il discorso su Verga, all'inizio, è oscillante tra il riconoscimento della consustanzialità di Verga e sicilianità, un punto fermo da cui il discorso che stiamo ricostruendo non si distaccherà nel tempo, e il disconoscimento del suo magistero. Se Verga non è dichiaratamente un modello, con esso Brancati però contrae un'«angoscia di indebitamento» che si giova del riconoscibile dispositivo freudiano della negazione. Così in *Mondo verghiano*, pubblicato nel 1931<sup>3</sup>, che già nel titolo fa il paio con un precedente articolo dedicato alla chiusura di un altro debito: *Chiuso mondo dannunziano*<sup>4</sup>. Verga, sì, è il maggiore scrittore del secondo Ottocento italiano. Ma oggi anche il suo mondo, oltre quello di D'Annunzio, è «chiuso». Esso infatti «non produce più nulla»<sup>5</sup>.

Il «mondo elementare, primitivo» di Verga è espresso attraverso un linguaggio «più che asintattico, presintattico» (BI, p. 29).

<sup>3</sup> V. BRANCATI, *Mondo verghiano*, in «Il Lavoro fascista», (22 settembre 1931); ora in BI.

<sup>4</sup> ID., *Chiuso mondo dannunziano*, in «Il Lavoro fascista» (8 agosto 1931), poi in BI; ora in RTSG.

<sup>5</sup> Cfr. il famoso giudizio di Renato Serra: «Qualcuno è lontano, in luogo glorioso da cui non lo vorremmo disturbare: Verga: passano gli anni e la sua figura non diminuisce; il passato del verismo si perde, ma lo scrittore grandeggia» (R. SERRA, *Le lettere*, Roma, Bontempelli 1914, p. 106). Con parole assai simili anche E. VITTORINI, *Scarico di coscienza*, in «L'Italia letteraria», 13 ottobre 1929, poi in ID., *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani 1957.

Questo mondo, guadagnato da Verga con difficoltà e «ambascia», a compimento di una lunga inchiesta, è il suo mondo naturale, cercato malvolentieri e infine riconosciuto. Fuori di esso è solo il «sogno» di un mondo diverso, quello aristocratico che avrebbe voluto ma non poté (non seppe) raccontare. Accade così che «posto il piede nel suo mondo, Verga vi rimase, *titano carcerato*» (BI, p. 30, corsivo nostro). Molto singolare la risonanza che questa definizione del personaggio Verga ha per noi lettori che oggi abbiamo letto Giacomo Debenedetti. Il quale, a commento della scena della «dissolvenza incrociata» in *Nedda*, dice che essa ha un valore di soglia, Verga la varca ed essa si chiude dietro di lui: «Da questo punto, Giovanni Verga diventa lo *schiaivo* del suo mondo»<sup>6</sup>. Non c'è in Brancati una lettura specifica della produzione giovanile verghiana, ma c'è comunque l'avvertimento di un accostamento progressivo di Verga alla sua poetica, di un riconoscimento definitivo a compimento di un cammino. Comunque Brancati non vede mai una conversione. Ovviamente non si segnalano queste analogie per indicare rapporti impossibili, si tratta solo di coincidenze. Servono però a segnalare nello scritto di Brancati mi pare almeno l'estro del lettore se non l'esattezza di motivazioni del giudizio critico.

La prima conseguenza di questa carcerazione è il *malumore* di Verga: «Verga canta con tutta l'anima, ma egli sa e sente che la sua anima è *condannata* a quel canto, a quelle cose, a quelle creature. Ed ecco, che una sorda, profonda irritazione annoda e chiude l'espressività» (BI, p. 31, corsivo nostro). Dal suo «misterioso cruccio espressivo», la sua ricerca stilistica, Verga sa di non potere ottenere altro che il linguaggio primitivo di cui, Brancati dirà più tardi, ha trovato il «tono». Quando cerca di trovare un altro registro espressivo, con la *Duchessa di Leyra*, avrà una «dolce illusione»: «Ma subito posò la penna» (BI, p. 32). Frase che consuona forse con una di Luigi Russo: «Ma, nello sforzo impari, *cecidere manus*». Russo sì, potrebbe già a quest'altezza avere fornito lumi a Brancati lettore di Verga. Vi avrebbe trovato l'evidenza della «tragedia» della vita di Verga, «questa sua perpetua e disperata

<sup>6</sup> G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, p. 393.

aspirazione a valicare i termini di quell'isola spirituale, alla quale l'aveva chiamato e *incatenato* il suo genio d'artista»<sup>7</sup>.

Se il primo punto di questa lettura giovanile è il *malumore*, il secondo è l'*improvvisità* della scrittura di Verga. Parrebbe che qui l'angoscia dell'influenza giochi a Brancati un brutto scherzo. Nello sforzo di persuadersi che la parola del precursore sarebbe consunta, lo confonde con l'altro maestro del sonno. D'Annunzio, che pareva insegnare l'azione e la vita, «ha dormito sempre, nell'intimo della sua anima, e ha insegnato a dormire» (RTSG, p. 1635). Lui cioè è uno per cui il sonno non è la calma che governa il dolore, come in Verga, ma il disimpegno dal dolore («Una sensibilità dannunziana salva l'uomo dalla sua umanità e lo disimpegna dal soffrire», RTSG, p. 1636). La prosa di D'Annunzio, che parve elegantissima, adesso appare a Brancati «tutta improvvisata e di getto». Mai stroncatura di un autore prima preso a modello fu più dura. Il fatto è che qualche settimana più tardi l'articolo gemello sui mondi chiusi dei precursori sovrappone il giudizio su D'Annunzio a quello su Verga: «La mediazione dell'arte [in Verga] è accettata di malavoglia» (BI, p. 32) (si noterà l'allusione ingenua, o il lapsus, della malavoglia). Nasce da qui l'errore dell'«improvvisità con cui egli presenta le sue visioni», la «lacerazione» della sua arte, che accelera i tempi: «Verga scrittore impaziente di dire presto quello che *deve dire*, e finirla» (BI, p. 32). Esiste un «tempo dell'arte», cioè la distanza che separa l'opera dalla sua iniziale concezione. Se questa è una sorta di nebulosa di possibili, il processo per cui dai possibili si giunge all'unico possibile realizzato è questo tempo dell'arte. In Verga, dice Brancati, ma non nei grandi primitivi come Omero, questo processo-tempo è abbreviato. Però è così che «le passioni umane soffiano con violenza inaudita» (BI, p. 33). Per questa sua capacità di «affondare le mani nel nostro cuore», Verga è (ancora) il «*gigante carcerato*» (BI, p. 33, corsivo nostro).

Cosa sta a fondamento di questa reiterata definizione? Questo prigioniero è, ovviamente, lo stesso Brancati. Siamo negli anni trenta: all'isola da cui cercava di fuggire, tornerà. Come Verga.

<sup>7</sup> L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1941<sup>3</sup>, pp. 24-25, corsivo nostro.

Tutti i suoi romanzi sono fondati sull'andirivieni isola/mondo, provincia/metropoli. Dalla provincia ci si reca nella metropoli, come nei romanzi ottocenteschi, a cercarvi un «posto» e a spendervi il proprio talento, ma si torna alla provincia non solo perché sede di valori originari, ma perché essa esercita un'attrazione fatale, il richiamo delle madri. Ad essa sempre estranei, in essa sempre isolati (o affratellati solo ai conterranei), i personaggi di Brancati vivono nella metropoli (e nella modernità) come esuli dolenti, inchiodati alla loro origine, angustiati da un'inguaribile nostalgia. Ecco, come ogni lettore, Brancati ha trovato in Verga il proprio specchio, o la propria lente di ingrandimento. Al rischio ovviamente della misinterpretazione.

Inoltre, uscire dalla Sicilia comporta certamente una perdita, parziale quanto si vuole, di identità. Resta, per chi voglia intendere l'identità, cioè la permanenza/immobilità del soggetto, come verità e autenticità, o 1) la strada del rifiuto dell'emigrazione, da declinarsi come adeguamento all'industria editoriale (per Verga), o alla propaganda del potere distributore di sovvenzioni (per Brancati), oppure 2) la strada di un'arte se non dimidiata certo sofferta e anche contraddittoria. Ecco che lo specchio di Verga può mettere Brancati di fronte al dilemma posto dalla coesistenza con il fascismo.

Sul tema del difetto d'arte nella scrittura verghiana il Brancati maturo si ravvede, ma non del tutto. Da notare, in margine a una nota del *Diario romano* su Napoli che è anche una nota sullo scrivere, il giudizio su Verga: «Giovanni Verga, alla domanda di un amico: "Cosa legge di questi tempi, don Giovannino?" rispose: "Io non leggo, scrivo"» (RTSG, p. 1437). Ancora: «Verga era quasi un ignorante in fondo al cui cervello perennemente borbottava il dialetto» (RTSG, p. 1615). L'idea è che Verga sia uno scrittore naturale, senza letture, non abbia precursori e nasca fuori dalla tradizione. Oggi sappiamo che è un'idea errata. Ma quel che importa è questo: una scrittura estranea alla tradizione, in qualche modo giudicata spontanea, è quanto di più lontano dalla raffinata prosa di Brancati. Verga non è un maestro di Brancati. Verga è piuttosto il modello primitivo, ma altrimenti conformato, della sicilianità. Del suo nodo. In questo senso forse provoca in Brancati un'angoscia senza influenza?

Però una revisione del giudizio su Verga scrittore 'improvvisato' è in *Un letterato d'altri tempi*, un articolo del 1947, dove si riconosce che «Verga non era affatto uno scrittore di puro istinto, e aveva forse più dubbi, esitazioni e rimorsi che non lo stesso De Roberto» (RTSG, pp. 1714-1715), solo meno evidenti. Più della correzione, conta forse che Brancati in questo articolo sappia vedere, o antivedere rispetto alla critica, anche il rapporto di possibile derivazione tematica di certe figure pirandelliane da Verga. Scrive di Pirandello: «Egli sarebbe stato il nostro Gogol se non avesse abbandonato il suo "mondo" di maniaci, di tipi, di fissati, tutto pieno di un odore casalingo, per la porta di servizio della filosofia» (RTSG, p. 1721). Il nostro Gogol invece è stato Brancati e questo sembra un autoritratto. Ma già «Verga aveva gettato il primo sguardo su questi siciliani strambi e chiusi in se stessi, che il destino avrebbe assegnato per intero all'arte di Pirandello» (RTSG, p. 1721).

Anche in questo articolo, invece, quel che accomuna Verga e Brancati è un motivo diremmo esistenziale oltre che una ragione di poetica. Un tema che sembra ricorrere nella rappresentazione che Brancati fa del personaggio Verga è il suo isolamento, la sua estraneità alla città dalla quale pure trae il suo mondo poetico. Eppure Rosario Contarino ha osservato che «per lui Verga era soprattutto il legame e il segno del passato idealizzato della sua città»<sup>8</sup>. In *Il sangue del porco*, un articolo del 1948, Verga è mal compreso dai suoi concittadini che pure vanno a teatro a vedere i suoi drammi. È vero che Verga aveva pensato le sue *pièces* per gli attori dell'epoca, ma non gli garbava quell'aggiunta d'enfasi e di colore che essi vi mettevano. A stento Verga riesce a ottenere che nel finale di una *Cavalleria rusticana* interpretata da Giovanni Grasso non ci siano sangue e istrioni sul palcoscenico, e il personaggio muoia fuori scena. La stessa indicazione dell'isolamento di Verga a Catania (ovvero dell'isolamento dell'artista, negli anni in cui su «Omnibus» Brancati svolge la sua polemica antiborghese<sup>9</sup>) era

<sup>8</sup> R. CONTARINO, *Vitaliano Brancati ovvero i "piaceri" del moralista*, in *L'umorismo e il comico*, Rovito, Marra 1991, p. 127.

<sup>9</sup> Concordiamo con la tesi di Sabine Verhulst, la quale ritiene che la polemica antiborghese del *Borghese e l'immensità* vada situata nella linea politica della rivi-

stata in *Funerali di un comico*, reportage non proprio commosso inviato a Leo Longanesi sui funerali di Angelo Musco. Il fatto è che Musco conclude una stagione del teatro catanese dialettale. Un altro «mondo chiuso». Se al termine di una delle sue prove di greve istrionismo, Musco «scompare come D'Annunzio al Vittoriale» (RS, p. 1279), non sfugge l'accostamento. Il giovane Brancati ha il bisogno di chiudere i conti con i precursori, e li mette insieme. Alla fine degli anni trenta però Verga è già fuori dal novero dei mondi chiusi. E questo perché c'è in lui una ricostruzione intellettuale, straniata, dalla distanza (*l'intelligenza*), piuttosto che simpatetica, interna, dalla prossimità (*la spontaneità*).

Ancora sulla stessa linea polemica antiborghese è Verga e le *statue*, una delle *Lettere al direttore*, pubblicata su «Omnibus», il 18 dicembre 1937. Il programma è: «La fanciullezza con D'Annunzio, la maturità con Manzoni, Verga e Carducci...» (RS, p. 1310). Più aperta, o feconda, è infatti la banalità (o le infastidite risposte) della conversazione di Verga nei ricordi di coloro che lo conobbero, quando veniva interrogato su questioni letterarie: «In somma, l'autore dei *Malavoglia* lasciava che la letteratura parlasse di sé dalla bocca di Gabriele d'Annunzio: sommati, in questo campo, il silenzio del Verga e la loquacità del d'Annunzio, si ottiene un rilevante numero di parole, tale da potersi attribuire a due persone che abbiano parlato abbastanza» (RS, p. 1288). Di più, l'arte di Verga «par fatta di parole pronunciate a bassa voce», e quindi è compromessa agli occhi dei catanesi, che fanno il paragone con Rapisardi. Messa in dispensa l'opposizione pirandelliana Verga/D'Annunzio, Brancati mette di suo quella Verga/Rapisardi. Di quest'ultimo scrive: «E quando egli andava per la strada, tutti si accorgevano che passava un poeta» (RS, p. 1288). Il tuono e l'ombrello sono i suoi segni: in essi Brancati schizza l'idea popolare della poesia-retorica e del poeta eccentrico, che Rapisardi impersona nella memoria collettiva catanese. Verga quindi non è rubricabile secondo le categorie correnti dell'immaginario popolare, che lo trascura. Nella linea demistificatrice delle *Lettere al direttore*, Brancati nota che nell'immaginario popolare

sta di Longanesi (S. VERHULST, *Vitaliano Brancati, una fantasia diabolica*, Roma, Carocci 2016, pp. 91-107).

non hanno casa le persone del popolo, solo «re, aviatori, pugilisti, maghi». Infatti: «la poesia della miseria il popolo non la capisce» (RS, p. 1290). I personaggi di Verga hanno fortuna esclusivamente tra gli intellettuali, non tra i borghesi e meno che mai tra i popolani<sup>10</sup>. Gli «intellettuali» di cui parla Brancati somigliano a quelli del salotto Bonaccorsi nel *Bell'Antonio*: sono quelli che hanno chiuso «i libri di D'Annunzio e Oscar Wilde» (RS, p. 1291) e che ora leggono i classici, e che possono quindi scambiare «Ntoni di padron 'Ntoni» per Achille o Orlando. Si noterà però che l'eroe di questi intellettuali non è il patriarca, il custode della continuità comunitaria, ma l'eversore delle leggi tradite, il figliol prodigo (non accolto), l'eroe cercatore (fallito). Non è colui che resta, ma colui che (non) ritorna.

È in quest'articolo il ricordo (notissimo) di Francesco Guglielmino che interroga Verga sulla mancata uscita della *Duchessa di Leyra*: «La gentuccia sapevo farla parlare; ma questa gente del gran mondo, no. Quando essi parlano, mentiscono due volte: se hanno debiti, dicono di aver l'emicrania...»<sup>11</sup>. Le ragioni dell'esaurimento della sperimentazione verista di Verga sarebbero quindi stilistiche (l'inefficacia del linguaggio, la divisione degli stili), psico-sociologiche (la «maschera», la «sordina»<sup>12</sup>, la convenzione, l'artificialità) e morali (l'insincerità). Però, sulle ragioni stilistiche (i duchi non possono parlare come i pescatori) fanno aggio le ragioni morali: se «il sentire immediato del Verga» non avesse più potuto esprimersi nella mimesi del linguaggio mediato dei duchi, che fine avrebbe fatto la «pietà cristiana» di Verga? La ragione per cui Verga non riusciva a ricreare il linguaggio delle classi alte, mentre era riuscito a farlo per i pescatori e i contadini, sta infatti anche nella inefficacia dell'ironia (che pure aveva adoperato nel *Mastro*) alla soluzione del suo problema, poiché

<sup>10</sup> Verga non fa parte della cultura comune della borghesia. La polemica anti-borghese produce questa voce del *Piccolo dizionario borghese*, in «L'Italiano», 64-5-6 (settembre-ottobre 1941): «VERGA: "Non l'ho ancora letto"» (RTSG, p. 1670).

<sup>11</sup> Con varianti e con accenti più moralistico-pauperistici, anche nei *Piaceri della povertà* (RS, p. 1422).

<sup>12</sup> In questi termini lo stesso Verga in una lettera a Édouard Rod del 14 luglio 1899, riportata in P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, p. 151-152.

(di nuovo) «lavorando sempre nel comico gli sarebbe rimasta, inusata e turbante, entro l'animo una gran dose di pietà cristiana», e perciò gli sarebbe sembrato di esprimere solo mezzo se stesso, di scrivere solo una mezza opera<sup>13</sup>. È qui forse il nucleo dell'interpretazione che di Verga dà Brancati a cominciare da questo periodo.

Per questa via nel dopoguerra Verga può accompagnare Brancati nell'accostamento alla questione sociale. In *Interrogata la Sicilia*, un articolo del 1947 (*BI*, pp. 204-209), che recupera il ricordo dello scrittore seduto al circolo Unione, conta soprattutto che, per negare l'impassibilità di Verga, Brancati mostri letture impensatamente entusiaste: «Leggo tutto d'un fiato [!] *Letteratura e vita nazionale* di Antonio Gramsci» (*RTSG*, p. 1525). C'è una straordinaria stima della serietà e della competenza delle note dei *Quaderni*, però Brancati dissente su alcuni giudizi proprio su Verga: «Parecchi libri di cui egli parla, non li ha letti. Verga è ritenuto un "osservatore impassibile della miseria". Non può essere un'impressione diretta. Gramsci ripete un giudizio che era stato dei giornalisti Morello e Scarfoglio. Verga non sarà progressivo, ma è tutt'altro che impassibile» (*RTSG*, pp. 1525-1526).

Negli anni cinquanta Mondadori chiede a Brancati una prefazione a Verga. Ne risultano due testi pubblicati postumi. Uno è l'importante *L'orologio di Verga*, pubblicato su «Il Mondo», il 27 settembre 1955, il maggiore tributo di Brancati a questo non-maestro. Ci sono due modi di rendere intensa la vita: viaggi avventurose peripezie; o la fedele ripetizione degli stessi atti. Verga anziano «scelse il secondo piacere. Nel ritiro della provincia, è vero, Verga non scrisse più niente. Però non scrisse perché proprio in provincia seppe che «la musica del suo periodo», che era perfetta nei *Malavoglia* e già era corrotta nel *Mastro*, non serviva per il romanzo da scrivere. Verga rinuncia perché non sa «dare un suono profondo all'intuizione di una società colta» (*RTSG*, p. 1785, corsivo nostro). Qui si cita nuovamente la confidenza a Francesco Guiglielmino (che, se non ci fosse stato, Brancati avrebbe dovuto in-

<sup>13</sup> Sulla nozione di «una *poesia cristiana* del Verga, di un crisma poetico-religioso da lui segnato in questi bruti e in questi primitivi», cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, cit. p. 121, corsivo nostro.

ventarlo, e in qualche modo l'ha inventato). Proprio la doppia menzogna impedisce la musica: «In questo modo umile, Verga annunciava che la sua speranza di mettere in *musica* i discorsi della figlia di Mastro-don Gesualdo, come quelli di Mena, non si sarebbe mai attuata» (RTSG, p. 1785). Più in là: «la *musica* dolorosa dei sentimenti non confortati né chiariti dalla cultura» (RTSG, p. 1786, corsivo nostro); «la *musica* particolare degli analfabeti, che si lamentano nella dura stretta della fatalità» (RTSG, p. 1792); ancora: «un proprio *tono* profondo di lamentazione funebre al di sotto della cultura e quasi della storia» (RTSG, p. 1786). Un “tono” appunto, e non uno “stile”. I sentimenti vengono tradotti in un canto, che è il loro essere prima del pensiero, il loro stadio anteriore. Il tono, che rimane uguale fino alla fine, è un ritmo frenato e disagiabile, «il ritmo delle parole che si spiccicano con difficoltà da cervelli rozzi» (RTSG, p. 1792). La metafora musicale, un po' prolissamente variata per tutto il testo, fornisce a Brancati le parole per formulare il centro della sua ultima interpretazione di Verga, fondata sulla preminenza dell'orecchio come principio del suo stile. In sintesi, secondo Brancati, la cifra di Verga è soprattutto un impasto linguistico melodico, o meglio una sorta di lingua primordiale, arcaica, diremmo materna nel doppio significato di madrelingua ma più di lingua della madre<sup>14</sup>. Non conta qui essere d'accordo sull'interpretazione brancatiana di Verga. Conta che la lingua verghiana venga maternizzata, cioè legata al luogo materno, all'origine condivisa di Mena, di Verga e di Brancati. La fascinazione subita da Brancati è quella dell'esule che sa che bisogna staccarsi dalla madre per pensare (come scrive Julia Kristeva interprete di Melanie Klein<sup>15</sup>) ma che ha nostalgia della lingua della madre, e in questo trova una familiarità (etnica) con Verga.

Brancati cita diffusamente gli scritti “teorici” di Verga, fondata sulla ingenua pretesa di poter cambiare stile ad ogni romanzo della serie dei Vinti, ad ogni livello cioè della scala sociale, «trasformando dunque la propria personalità (poiché stile e persona-

<sup>14</sup> Cfr. la distinzione di *Mutter-Sprache* (lingua della madre, madre-lingua) e *Muttersprache* (lingua materna) in L. SPITZER, *Piccolo Puxi. Saggio sulla lingua di una madre*, Milano, il Saggiatore 2015.

<sup>15</sup> J. KRISTEVA, *Melanie Klein. La madre, la follia*, Roma, Donzelli 2006, p. 144.

lità sono la stessa cosa) sul modello dei propri personaggi» (RTSG, p. 1787). Un'operazione simile avrebbe però costituito un travestimento ipocrita. Brancati continua quindi a sostenere una sorta di riduzione di Verga a un «tono», un fatto prelogico e precedente l'individuazione stilistica e cognitiva. Questo tono è legato all'opera, al «componimento», ma anche all'autore, cioè in qualche modo parafrasando Buffon il tono è l'uomo, e cambiarlo significa assumere una maschera.

Inoltre Verga mancava, lui che voleva scrivere la storia di una società, del senso della storia che era invece in Manzoni, e così di spirito critico e di protesta: «La sua pietà è per le vittime del destino, ma il rispetto religioso è per quel destino» (RTSG, p. 1787). Ma Brancati separa due parti della «personalità» di Verga: quella esterna, che ha una religione dell'ordine costituito ed è oggettivamente reazionaria; un'altra più intima, che ha pietà del suo soggetto. Del primo Verga si è appropriato la cultura fascista «fra il 1935 e il '43»: il secondo Verga è quello «caro ai rivoluzionari e ai progressivi» (RTSG, p. 1788). Brancati, per datare l'attenzione della cultura fascista verso il realismo verghiano, sceglie la data del 1935 plausibilmente perché essa è l'anno di fondazione del Ministero per la stampa e la propaganda, evoluzione del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda fondato nell'anno precedente e antesignano del Ministero della cultura popolare, o Minculpop, fondato nel 1937. L'appropriazione indebita di Verga per creare il canone degli autori utili alla cultura fascista potrebbe essere datata a un intervento di Giuseppe Bottai nel 1929, secondo la ricostruzione proposta da Andrea Manganaro. Il saggio di Bottai si appropria di Verga annettendolo a una linea di «naturalismo-concretezza-classicità-antiletterarietà» cui apparterebbe anche il fascismo. L'assunto del saggio di Bottai è che Verga in letteratura e Mussolini in politica rappresentino un «realismo» su una «religiosità innata e spontanea degli spiriti», e cioè fondano la realtà «nell'*humus* della stirpe»<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> G. BOTTAI, *Verga politico*, in *Studi verghiani*, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud 1929, cit. in A. MANGANARO, *Verga "politico" tra Bottai e Gramsci*, in *L'unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, Atti del Convegno internazionale di studi (Catania, 13-16 dicembre 2010), a cura di Giuseppe Sorbello, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. III, (2010), pp. 201-223, a p. 208.

Di quest'articolo di Brancati restano alcune osservazioni fini, in cui riappare l'estro, abbiamo detto, se non la competenza del critico. Ad esempio il catalogo delle immagini zoomorfe dei personaggi dei *Malavoglia*<sup>17</sup>, simboli di umiltà piuttosto che di un grado basso dell'umanità; oppure l'individuazione del passaggio dal monolinguismo al plurilinguismo nel *Mastro*, attraverso il quale ritornerebbero modi linguistici del giovane Verga, romantico ed enfatico, anche se è eccessivo il rilievo di elementi aulico-carducciani (le accumulazioni, in particolare, nella descrizione della tebaide nella seconda parte del romanzo).

## 2. *Influenza senza maestro?*

Verga non è un maestro, ma a lui Brancati è legato da quella sorta di senso di comunità, costruito a posteriori, dal quale potrà nascere la sciasciana «sicilitudine», vera e propria invenzione di una tradizione. In essa il siciliano sarà solo, isola lui stesso, ma in questo si troverà accomunato ad altri siciliani-uomini soli. Verga e Brancati sono siciliani soli ma sodali nel presentare la propria origine come utero e come laccio, ma insieme proporla come sistema generale di valori o disvalori, come chiave universale per leggere il mondo. È per questa via che la Sicilia è divenuta un'isola-biblioteca.

Nell'isola-biblioteca tutti si citano, qualche volta senza saperlo, perché tutti ruotano attorno agli stessi temi, a sentimenti affini. Anche Brancati narratore cita il non-maestro Verga.

La scena del primo incontro davanti al giardino Bellini di Catania, che nell'Ottocento era ancora il Laberinto, potrebbe essere una possibile citazione del verghiano *Una peccatrice* nel brancatiano *Don Giovanni in Sicilia*, Ninetta Marconella come fosse Narcisa Valderi. Senonché il giardino pubblico, come luogo delle passeggiate cerimoniali dei ceti abbienti, si presta troppo facil-

<sup>17</sup> Tocca anche *L'orologio di Verga* l'indagine sulle immagini animali brancatiane di R.M. MONASTRA, *Bestiario brancatiano*, in G. Sorbello - G. Traina (a cura di), *Dalla Sicilia a Mompracem e altro. Studi per Mario Tropea in occasione dei suoi settant'anni*, Caltanissetta, Lussografica 2015, pp. 355-65.

mente alla *mise en place* del topos del primo incontro<sup>18</sup> perché possiamo ritenerlo una traccia intertestuale accertabile.

Più plausibile e interessante un'interpretazione in chiave verghiana dei Magnano, i quali riproporrebbero secondo Antonio Di Grado l'archetipo della comunità assediata che già fu dei Malavoglia, ma senza una casa del nespolo, senza valori da rifondare, poiché l'estinzione del mondo di ieri è irreversibile<sup>19</sup>. Altrettanto interessante l'avviso di Salvatore Zarcone per cui il primo capitolo introduttivo di *Paolo il caldo* sta al romanzo come *Fantasticheria* ai *Malavoglia*. Vistosamente: «fra i pensieri che possono eccitarmi a una dolce fantasticheria, ne scelgo uno» (RS, p. 821).

Inoltre nel ritratto del duca di Bronte, nel *Bell'Antonio*, forse potrebbe ravvisarsi il ricordo fiabesco del *Gatto con gli stivali* («le sue terre sterminate che un cavallo a galoppo sfrenato non sarebbe riuscito a percorrere nel corso di una notte», RS, p. 755, e così via), e quindi attraverso di esso del Mazarò verghiano<sup>20</sup>.

Il grottesco, ma più il fiabesco, prevalgono in un racconto di guerra del 1945, *Il cavaliere*. Una citazione verghiana (*Rosso Malpelo*) è certamente nell'immagine del figlio del «cavaliere» sepolto dalle bombe che scava la terra con le mani. Compariamo alcuni passi dei due racconti:

*Malpelo non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava colle unghie colà nella rena, dentro la buca, sicché nessuno s'era accorto di lui; e quando si accostarono col lume gli videro tal viso stravolto, e tali occhiacci invetrati, e tale schiuma alla bocca da far paura; le unghie gli si erano strappate e gli pendevano dalle mani tutte in sangue. Poi quando vollero toglierlo di là fu un affar serio; non potendo più graffiare, mordeva come un cane arrabbiato e dovettero afferrarlo pei capelli, per tirarlo via a viva forza.*<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Cfr. J. ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti 1998<sup>5</sup>, p. 41.

<sup>19</sup> A. DI GRADO, *Per i quarant'anni de «Il Bell'Antonio» (1949-1989)*, in *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, Palermo, Palumbo 1993, p. 198.

<sup>20</sup> Una esplicita citazione dalla *Roba* ricorre nel *Diario romano* in occasione della strage di Portella della Ginestra, che Brancati scambia per un paese (RTSG, p. 1355).

<sup>21</sup> G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 176.

*Il figlio non rispondeva neppure, e graffiava e scavava la terra con le mani, ficcando la testa fra le pietre, come se anche lui volesse seppellirsi vivo.*

[...] *lo trascinarono a forza* dentro il rifugio.

[...] *impedirono con la forza* [...], e fattolo salire, *sempre con la forza*, in un'autoambulanza, lo accompagnarono a casa. (RTSG, pp. 319, 321, 322)

Come si vede, sono molteplici le corrispondenze: l'afasia del figlio; il suo scavare con le mani nude; il suo desiderio di auto-seppellimento nella maceria; la violenza necessaria a distoglierlo dall'inutile scavo. Anche nella conclusione, con la propagazione delle fole che hanno il cavaliere per eroe, può certamente riconoscersi un'impronta della leggenda di Rosso Malpelo che ancora impaurisce i minatori della cava. L'appellativo di Misciu Bestia invece si muta in quello del «gran fesso» che viene affibbiato all'omino che, pur non possedendo «sale di saliera», in punto di morte si è finto cavaliere. Anche il modo di dire del «cuoio duro», che pure è generico, è comune alle due novelle: in *Rosso Malpelo*, riferito a Malpelo, il sopravvissuto; nel *Cavaliere*, riferito al cavaliere, il sepolto vivo.

Un retaggio della disperata interrogazione filosofica di Malpelo, che spesso ricorre alla comparazione con l'animale, è ad esempio in questa frase: «Ora io dico, santi lumi, che piacere ci prova ad essere cavaliere? Non sarebbe meglio per lui, in questo momento, che fosse lucertola o blatta con l'ali?» (RTSG, p. 317). Al cavaliere seppellito vivo essere un animale del sottosuolo servirebbe alla sopravvivenza. L'animale è insieme la guerra, l'abbrutimento, la superiorità e la vendetta della natura sull'uomo. E infatti, invisibile agli uomini, mentre il cavaliere parla si verifica la sua metamorfosi (c'è appunto qualcosa di kafkiano in questo racconto): «Ci fu una pausa, durante la quale, in mezzo alla polvere e ai sassi, si senti uno striscio come di *lucertole*» (RTSG, p. 320, corsivo nostro).

Altro animale del sottosuolo, il «*sorcio* nella trappola» cui il cavaliere viene paragonato (RTSG, p. 322), è una metafora troppo generica che non andrebbe considerata una citazione da Rosso

*Malpelo* («fare la morte del sorcio»<sup>22</sup>), tanto più che numeroso è il catalogo delle metafore zoomorfe (a cominciare dall'apparizione fiabesca-fantastica del *cavallo*, metonimia del cavaliere). Forse è invece una citazione lo sciancato verghiano che diventa il guercio.

La leggenda dell'omino che, in punto di morte, riesce a sollevarsi alla dignità di cavaliere e rimane nella memoria degli uomini («gli uomini volano e le parole restano», *RTSG*, p. 323); leggenda «solenne come la chiesa che fa da fondale alla piazza stessa», oltre che alle leggende dei minatori dispersi di *Rosso Malpelo*, occhieggia forse anche al ser Cepparello di Boccaccio. La trasfigurazione operata dalla memoria leggendaria è d'altronde completa. Ovviamente partecipa del fiabesco e del leggendario anche la concomitanza della Pasqua e la proiezione cristologica (morte-seppellimento-resurrezione-agnizione) del personaggio.

Chi è Verga, infine, per Brancati? Non un maestro, né davvero un precursore. Uno specchio, abbiamo detto. Cioè un commutatore della sua ricerca di identità, inteso a rendere disponibile nel tempo della modernità le risorse della tradizione e della provincia natale. Distanti, spesso indisponibili, ma talvolta affioranti come rimanenze di un mondo più autentico e originario. Aveva scritto, in un romanzo forse aurorale: «Quello lì è l'Ottocento, mio caro; non è il Novecento. Noi abbiamo la fanciullezza lontano, molto lontano, in un secolo diverso. [...] È laggiù, in fondo, dove c'è il lume a petrolio e c'è ancora la diligenza, e c'è un grande silenzio. [...]. Questo silenzio dell'Ottocento! ... Noi lo portiamo in fondo alla vita: esso sale, in certi momenti, sale piano piano, ci fa girare la testa...» (*RS*, p. 49).

<sup>22</sup> Ivi, p. 174.

ANTONIO SCIACOVELLI  
(Università di Turku)

## VERGA E LA FINLANDIA

La cultura finlandese sin dagli anni '90 dell'Ottocento mostra una forte attenzione a Verga, con la traduzione di novelle e la presenza del dramma *Cavalleria rusticana* sulle scene. Il saggio presenta la ricezione delle opere di Giovanni Verga attraverso l'analisi di traduzioni, recensioni, note bibliografiche tra il 1892 e gli anni '50 del Novecento: in seguito l'attenzione di critici, traduttori ed editori si sposta verso altri autori, anche se l'influsso verista si coglie ancora negli sviluppi artistici dell'opera finlandese, in particolare ne *Gli Ostrobotnici* (Järviluoma - Madetoja).

*The attention of the Finnish culture to Giovanni Verga's works is particularly intense in the early 1890s, as appears both in the translation of short stories and in the presence of the drama «Cavalleria rusticana» on Finnish scenes. We analyze the reception of the works of Giovanni Verga, through the analysis of translations, reviews, bio-bibliographic notes that appeared from 1892 until the 1950s: then translators and editors moved towards other authors, while the influence of Verism still remains in the artistic developments of the Finnish opera, in particular in «The Ostrobotnians» (Järviluoma - Madetoja).*

### 1. Il contesto culturale finlandese

Per esaminare la ricezione e la fortuna delle opere di Giovanni Verga in Finlandia è necessario presentare il quadro della letteratura (in) finlandese nella seconda metà dell'Ottocento: alle edizioni del poema nazionale *Kalevala* (la prima del 1835 e la seconda, ampliata e considerata canonica, del 1849) a cura di Elias Lönnrot (1802-1884) e alle opere dello svedofono Johan Ludvig Runeberg (1804-1877), considerato il poeta nazionale finlandese che plasma il prototipo del finlandese tenace, coraggioso, dalla inestinguibile forza morale, seguirà il romanzo considerato a tutti gli effetti il primo della genuina tradizione letteraria finlandese, ovvero *Seitsemän veljestä* (*Sette fratelli*) di Aleksis Kivi (1834-1872), che con quest'opera si oppone alle idealizzazioni runeberghiane e rappresenta – con uno spirito ben più realistico – nella

fuga dalla comunità la possibilità, per i suoi personaggi, di raggiungere quella maturità e quella autosufficienza che consentiranno loro di reinserirsi nella società rurale, di accoglierne le esigenze societarie. I temi sociali accennati da Kivi si trasformano nelle questioni impellenti della letteratura realista degli anni '80, dominando la narrativa e il teatro finlandesi. Minna Canth (1844-1897), la principale scrittrice realista di Finlandia, è apprezzata soprattutto come autrice teatrale, ma non meno importante è la sua prosa (soprattutto il romanzo *Hanna*, 1886): si impongono nelle sue opere temi delicati, quali la questione femminile ed operaia (come nel dramma *La moglie dell'operaio – Työmiehen vaimo* – del 1885), a volte con un'audacia tale da causare, ad esempio, il ritiro immediato dal repertorio del teatro finlandese dell'opera *I bambini della sfortuna (Kovan onnen lapsia*, 1888), che metteva in dubbio il vincolo tra morale, ordine e legge per gli strati più poveri della società. Altro notevole rappresentante letterario del realismo fu Juhani Aho (1861-1921), a cui si deve la definizione stessa del realismo in Finlandia: «la letteratura realista, come del resto ci rivela questa sua denominazione, è basata su circostanze reali. Nelle sue descrizioni, essa mira a prendere posizione sulle questioni fondamentali della vita naturale, prendendo da essa sia elementi positivi che negativi»<sup>1</sup>. Nel suo articolo, Aho vuole dimostrare come la letteratura realista non si limiti a presentare i lati oscuri della vita, anzi abbia proprio l'obiettivo di rimuovere l'oscurità. L'atteggiamento degli scrittori realisti finlandesi mira dunque a promuovere elevati fini morali, attaccando le istituzioni obsolete da cui si vedono circondati, istituzioni che promuovono un modo di vedere e di riflettere che impedisce loro di raggiungere la verità. La critica letteraria finlandese riconosce le radici del realismo degli anni '80 in tre elementi essenziali: una riflessione sui cambiamenti generali delle condizioni di vita, un nuovo tipo di enfasi che viene conferito ad alcune caratteristiche peculiari della letteratura finlandese, infine la notevole influenza esercitata dalle tendenze e dalle teorie artistiche provenienti dall'estero. Questi elementi sono oggettivamente legati al

<sup>1</sup> J. AHO, *Realistisesta kirjallisuudesta sananen* (Piccolo discorso sulla letteratura realista) in «Kaiku», 16 dicembre 1885.

processo di crescente industrializzazione del periodo, all'aumento reale e della visibilità della componente finnofona della popolazione (rispetto a quella svedofona), all'attenzione crescente verso le letterature norvegese (Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson), danese (Georg Brandes) e russa (gli esponenti del realismo finlandese conobbero le teorie di Vissarion Belinsky ben prima di quelle che poi giunsero, attraverso la Scandinavia, dalla Francia). Lo stesso Aho fu uno dei primi autori ad evidenziare il conflitto tra il modo di vita tradizionale, rurale e il progresso tecnologico e di urbanizzazione (nel romanzo *La ferrovia (Rautatie)* del 1884), conflitto che gradualmente divenne uno dei temi più presenti nella prosa finlandese<sup>2</sup>.

L'attenzione degli scrittori e dei lettori finlandesi al romanzo realista, poi a quello naturalista, sicuramente preparò il campo alla degna accoglienza riservata alla narrativa e al teatro del Verismo, anche se, come vedremo, le premesse incoraggianti significarono in seguito promesse mantenute soprattutto in ambito drammatico e melodrammatico.

## 2. Traduzione e ricezione delle opere di Verga

Un primo approccio alla questione della fortuna di Verga in Finlandia passa sicuramente per la traduzione delle sue opere e per la ricezione e l'apprezzamento delle stesse che troviamo in recensioni, storie e antologie della letteratura italiana<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Per un profilo della letteratura finlandese degli anni '80 dell'Ottocento si veda K. LAITINEN, *The rise of Finnish-Language Literature. 1860-1916*, in G. SCHOOLFIELD (a cura di), *A History of Finland's literature*, IV, Histories of Scandinavian literature, Lincoln, University of Nebraska Press - American-Scandinavian Foundation 1998, pp. 83-111. Per un breve profilo (in lingua italiana) della letteratura finlandese si consiglia la trattazione di K. LAITINEN, *La letteratura finlandese: un breve profilo*, traduzione di M.A. Iannella-Helenius, Helsinki, Otava 1995.

<sup>3</sup> Cfr. L. DE ANNA, *Bibliografia delle opere italiane tradotte in finnico (1801-1988)*, I, *Quaderni di Setteentrione*, Casagrande, Turku 1989; R. PIERACCINI, *Italian kirjallisuutta suomen kielellä 1801-2000 (Letteratura italiana in lingua finlandese dal 1801 al 2000)*, Helsinki, Lauttasaari Press 2001; Zs. CSEH-O. HENRIKSSON, *Bibliografia delle opere italiane tradotte in finlandese (2000-2014)*, XXIV, *Pubblicazioni di lingua e cultura italiana*, Turku, Università di Turku 2015.

### 3. *Narrativa*

La traduttrice e critica letteraria Hanna Andersin<sup>4</sup> si segnala come la prima voce interessata a promuovere la narrativa verista in Finlandia: nell'ultimo decennio dell'Ottocento inserisce tre novelle (di cui è traduttrice) di Verga nell'antologia *Nuori Itaalia* (*La Giovane Italia*), apparsa nel 1893 per i tipi dell'editrice Otava di Helsinki: *Yksinkertainen juttu* (*Semplice storia*), *Rosso Malpelo*, *Rakkautta* (*L'amante di Gramigna*). L'antologia contiene in tutto dieci novelle: oltre a Verga, sono presenti Luigi Capuana, Edmondo de Amicis e Giuseppe Giacosa con due, Matilde Serao con una novella. Questa presenza statisticamente rilevante di Verga non significa però che in seguito sarà lo scrittore catanese il più rappresentato nelle traduzioni di opere italiane, visto che fino alla seconda guerra mondiale si hanno soprattutto edizioni in finlandese delle opere di Grazia Deledda (prima e dopo il premio Nobel conseguito nel 1926) e di Luigi Pirandello (durante gli anni Venti)<sup>5</sup>.

L'antologia fa pendant con l'ampia analisi del romanzo italiano contemporaneo che sempre la Andersin aveva pubblicato nel 1892 (*Etelä-Euroopan nykyisen kaunokirjallisuuden alalta. 1. Italialaista romanikirjallisuutta*<sup>6</sup>) sulle colonne del periodico «Valvoja»: lo scritto passa in rassegna le novità della letteratura italiana degli ultimi anni, partendo proprio dai «rappresentanti del Naturalismo in Italia», in primis Luigi Capuana (con un'analisi dettagliata del romanzo *Giacinta*), in secundis proprio Giovanni Verga,

<sup>4</sup> Hanna Andersin (1861-1914) iniziò i suoi studi all'estero per poi completare la sua formazione universitaria in Finlandia: autrice di libri di testo, traduttrice, critica letteraria e fertile pubblicista, le venne affidato il compito di organizzare i corsi in lingua finlandese per le studentesse dell'Università di Helsinki quando il Senato di Finlandia (istituzione governativa del Granducato di Finlandia, fondata nel 1809 – come Consiglio di Governo Imperiale presieduto dal governatore generale della Finlandia e costituito da cittadini finlandesi – e attiva fino al 1917, anno di nascita della Finlandia indipendente) decise, nel 1906, di istituire corsi in lingua finlandese anche per le donne.

<sup>5</sup> Per una sintesi della questione cfr. E. SUOLAHTI, *La fortuna dei libri italiani in Finlandia* (<http://www.booksinitaly.it/it/ingrandimenti/letteratura-italiana-tradotta-in-finnico/>).

<sup>6</sup> 'Sulla più recente letteratura dell'Europa Meridionale. 1. Il romanzo italiano'.

presentando il quale notiamo l'uso dell'aggettivo «verista»: «il più prestigioso “verista” e il più importante romanziere moderno d'Italia è sicuramente il siciliano Giovanni Verga»<sup>7</sup>.

Per illustrare quelle che ritiene le caratteristiche principali dell'opera di Verga, la Andersin precisa che lo scrittore «è un siciliano: la maggior parte delle sue storie ci porta in Sicilia, in riva al mare, nel villaggio di Aci-Trezza»<sup>8</sup>. Non si tratta qui di una forma di *captatio benevolentiae*, di un facile tentativo di accendere la curiosità del lettore verso località esotiche, bensì di un chiaro accenno all'interesse comune per i temi che si riconoscono in quanto già ricordato a proposito della dimensione peculiare della letteratura del realismo, dell'interesse programmatico per le classi disagiate e per i problemi sociali che anche nel vasto territorio della Finlandia venivano presentati nell'ambiente del villaggio (*kylä*) e nel dissidio tra la moderna mentalità urbana e la più radicata tradizione moralista delle campagne, soprattutto nelle regioni nordoccidentali. Il quadro proposto dalla studiosa e traduttrice finlandese parte dalla presentazione della prima stagione autoriale di Verga, a cui segue la svolta verista e quella che la Andersin definisce

la sua maggiore e più duratura reputazione [...]. Oggi le sue storie più apprezzate presentano la vita delle campagne italiane: in special modo è la sua patria, la Sicilia, con la sua gente, a trovare in lui un brillante interprete [...]. Dopo l'esperimento di «Nedda» nel 1877, è emerso un sempre maggiore interesse da parte del pubblico, a cui lo scrittore ha donato, qualche anno più tardi, quella che è forse la sua migliore silloge di novelle, «Vita dei Campi»<sup>9</sup>.

La studiosa reputa irresistibile la suggestione esercitata dalle opere di Verga, tanto da fornirne un esempio con la *Cavalleria rusticana*:

Verga è capace di descrivere in poche pagine un intero dramma

<sup>7</sup> H. ANDERSIN, *Etelä-Euroopan nykyisen kaunokirjallisuuden alalta. 1. Italialaista romanikirjallisuutta*, in «Valvoja», 11 (1892), p. 553.

<sup>8</sup> Ivi, p. 554.

<sup>9</sup> H. ANDERSIN, *Etelä-Euroopan*, cit., p. 554.

che, pur nella sua semplicità, origina un così grande e coinvolgente effetto sui lettori, che essi solo a costo di grandissimi sforzi riescono a liberarsene. Un esempio è la sua «Cavalleria rusticana», 14 pagine che sono la base del dramma di Verga presentato anche da noi, sulle scene del teatro finlandese, e del libretto dell'opera omonima del giovane compositore italiano Mascagni<sup>10</sup>.

Alla riflessione sui meccanismi narrativi di alcune novelle (e soprattutto di *Rosso Malpelo*) segue la presentazione del *Ciclo dei vinti*: «nel 1881 è apparso il primo della serie di romanzi intitolata "I Vinti", in cui Verga ha deciso di descrivere le creature colpite dalla lotta per l'esistenza»<sup>11</sup>. Sono dunque brevemente presentate le tesi che lo stesso Verga aveva indicato come linee guida del ciclo, che vengono individuate nell'analisi dei due romanzi, *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*. A conclusione del suo excursus, la studiosa ricorda che

In Verga è riuscitissima, oltre alla descrizione della vita della gente, anche quella della natura, in questo superando l'arte di Capuana, le cui descrizioni della natura hanno sempre un che di artificiale. La natura è la principale protagonista delle opere di Verga: la natura racconta, dona l'impulso agli eventi, decide. [...] E quando Verga descrive la natura in forma di paesaggio, lo fa con la sua solita semplicità, senza usare una ricchezza di colori che non gli si addice [...]: la sua descrizione della natura esprime una profonda capacità di percezione della stessa, che nella semplicità riesce a ottenere gli effetti artistici più imponenti<sup>12</sup>.

Dopo una breve riapparizione in un'antologia in lingua finlandese edita a Leningrado nel 1936<sup>13</sup>, passa quasi un decennio fino a quando appare, nell'antologia *Italian kirjallisuuden kultainen kirja* (*Il libro d'oro della letteratura italiana*, 1945) edita dalla fi-

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Ivi, p. 556.

<sup>12</sup> Ivi, p. 560.

<sup>13</sup> G. VERGA, *Valittuja kertomuksia* (*Racconti scelti*), Leningrad 1936. Ricordiamo che la Russia sovietica (poi l'Unione Sovietica) comprendeva una regione, la Carelia, storicamente abitata da Finlandesi, che dopo la Guerra d'Inverno (1939-1940) si ampliò – a scapito dell'omonima regione della Finlandia – fino a formare gran parte della Repubblica Socialista Sovietica di Carelia, dal 1991 Repubblica di Carelia, parte della Federazione Russa.

lologa romanza Tyyni Tuulio<sup>14</sup>, la novella *Cavalleria rusticana*, nella traduzione della curatrice. Otto anni ci separano dalla pubblicazione della traduzione dell'unico romanzo che i lettori finlandesi possono leggere in finlandese, ovvero *I Malavoglia* (*Malavoglian suku*, 1953): Roberto Wis<sup>15</sup> sigla la prefazione alla traduzione di Tauno Nurmela<sup>16</sup>, illustre romanista, professore e rettore dell'Università di Turku, nonché studioso ed editore del *Corbaccio* di Giovanni Boccaccio. Nella sua recensione al romanzo, apparsa sul prestigioso periodico «Parnasso», Esko Maljanen si sofferma sull'importanza dell'opera di Verga nel percorso del romanzo italiano dopo Manzoni, accennando alle caratteristiche principali della narrativa verghiana e soprattutto all'ironia («L'atteggiamento ironico di Verga nei confronti delle due Providence del romanzo rivela in lui la presenza del dubbio»<sup>17</sup>) e al particolare umorismo dello scrittore catanese («*I Malavoglia* sono un'opera insieme superba e sconsolata, che solo un greve umorismo, qua e là, riesce a rendere omogenea»<sup>18</sup>), plaudendo infine a editore e traduttore per aver concorso a completare il panorama della letteratura mondiale in traduzione finlandese. Quanto al successo editoriale, leggiamo in un articolo di qualche decennio più tardi il giudizio della filologa Elina Suomela-Härmä:

A questo punto mi si potrebbe obiettare che [...] si traduce ciò che

<sup>14</sup> Tyyni Tuulio (1892-1991) è stata una figura notevole della vita letteraria e culturale sin dai primi anni dell'indipendenza della Finlandia. Attiva per almeno sei decenni (1925-1985) pubblicò studi critici, biografie, romanzi e importanti traduzioni di opere della letteratura mondiale.

<sup>15</sup> Roberto Wis (1908-1987), italianista e lessicografo di origini toscane, fu direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Helsinki durante gli anni del secondo conflitto mondiale, nonché per più di un trentennio (1942-1974) docente di lingua e letteratura italiana nell'ateneo della capitale finlandese.

<sup>16</sup> Tauno Nurmela (1907-1985) trascorse la parte più significativa della sua vita come professore dell'Università di Turku: studioso e docente di letterature romanze, fu anche prorettore, rettore e cancelliere dello stesso ateneo. Partecipò attivamente alla vita culturale del suo tempo, in particolare come sostenitore dell'importanza del curriculum universitario di tipo classico e dell'autonomia delle università. Oltre alla sua attività specialistica di studioso, Nurmela pubblicò anche articoli di carattere divulgativo e racconti, nonché le memorie della sua intensa vita nelle istituzioni accademiche e culturali.

<sup>17</sup> E. MALJANEN, *Vita rusticana*, in «Parnasso», IV (maggio 1954), p. 183.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

vende bene. Questo però è vero solo in parte. Nel mondo editoriale non sempre il profitto è un fattore determinante. Se così fosse, le traduzioni de *I Malavoglia* o de *La coscienza di Zeno* non avrebbero mai visto la luce<sup>19</sup>.

A queste considerazioni si aggiunge il fatto che questa traduzione, come del resto le traduzioni di molti classici, non è da tempo disponibile sul mercato<sup>20</sup>.

#### 4. Teatro

Hanna Andersin aveva citato, nella sua interessante rassegna, il successo sui palcoscenici di Finlandia della *Cavalleria rusticana* nella versione in prosa, ricordando anche l'allora recente exploit dell'opera musicata da Mascagni. La recensione del 1906 apparsa sul periodico «Raataja», a firma del poeta Koskenniemi<sup>21</sup>, se da un lato critica la regia del dramma, nel considerare il desiderio, da parte degli spettatori, di veder recitato un dramma «italiano», ha parole di elogio per il ruolo di Santuzza interpretato dalla notissima Ida Aalberg<sup>22</sup>: «Santuzza è stata interpretata da Ida Aalberg con grande compenetrazione: ella era l'unica vera italiana nell'intera opera!»<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> E. SUOMELA-HÄRMÄ, *Che cosa si traduce in Finlandia e cosa no*, in «Italianistikaan Seminari» (4 ottobre 1980), Helsinki, Lo Stivale 1981, p. 20.

<sup>20</sup> Ivi, p. 23.

<sup>21</sup> V. A. Koskenniemi (1885-1962) è considerato lo scrittore che inserì in maniera preponderante, nella lirica finlandese, temi della cultura europea e della tradizione mitica, sebbene in parte la sua poesia toccasse ancora temi nazionali. Notissimo poeta, lavorò intensamente negli anni giovanili come giornalista e critico, per poi ricoprire a lungo l'incarico di professore all'Università di Turku e divenire membro dell'Accademia di Finlandia. Per le sue posizioni politiche venne contestato durante gli anni Trenta, mentre come poeta e critico, alla fine degli anni '40 e '50, gli giunsero fiere critiche da parte dei modernisti.

<sup>22</sup> Ida Aalberg (1857-1915) è unanimemente ritenuta la prima vera diva del teatro finlandese, soprattutto per il suo ruolo significativo nell'attività del Teatro Finlandese ('Suomalainen teatteri') diretto da Kaarlo Bergbom, e più in generale per quella che si considera la rinascita della cultura finlandese stessa a cavallo dei due secoli. L'attrice ottenne eccezionali successi anche all'estero. In Finlandia è considerata un vero e proprio simbolo nazionale dell'arte drammatica.

<sup>23</sup> V. A. KOSKENNIEMI, *Kansallisteatteri. Verga, Giovanni: Talonpojan ritarillisuus*, in «Raataja», XX (1906) p. 153.

La presenza di un'opera verista acclamata e di notevole continuità sui palcoscenici di Finlandia, più tardi gli enormi successi dell'opera verista, indicano una sorta di peculiare evoluzione dell'eredità verghiana nel contesto della cultura teatrale finlandese, che è bene considerare in una prospettiva temporale che abbraccia diversi decenni.

Nel suo esame delle opere che costituirono il repertorio italiano nei teatri finlandesi dalla metà dell'Ottocento fino al 1925, Eliina Suomela-Härmä ricorda infatti che dei tredici autori italiani presenti nelle stagioni teatrali finlandesi del periodo esaminato, ben dodici – l'eccezione è Goldoni – furono contemporanei e spesso ancora attivi nel momento in cui le loro opere venivano recitate in Finlandia. La gran parte di questi autori ottenne però solo fugaci apparizioni sulle scene finlandesi, con la sola eccezione di Giovanni Verga, «l'unico a non essere caduto immediatamente nell'oblio dopo il primo allestimento di un suo dramma»<sup>24</sup>.

Il primo dramma italiano rappresentato in Finlandia è proprio *Cavalleria rusticana*, andata in scena nel gennaio del 1891 al Teatro finlandese ('Suomalainen teatteri'), preceduta – per motivi di cartellone – da due atti unici, *Jacques Damour* di Léon Henique e *Une tempête sous un crâne* di Abraham Dreyfus. In quell'occasione la *Cavalleria rusticana* costituiva il pezzo forte, il clou della serata<sup>25</sup>. L'opera verghiana venne poi ripresentata nel 1900 (sempre al Teatro finlandese) e nel 1906 (al Teatro nazionale, in realtà lo stesso Teatro finlandese, che però aveva mutato denominazione in 'Suomen Kansallisteatteri'), anno a cui risale la già citata recensione negativa di Koskenniemi. Il fatto che in seguito la *Cavalleria rusticana* non venisse più riproposta dipende però – anche a detta di Suomela-Härmä – dall'enorme successo del melodramma di Mascagni, presentato il 28 novembre del 1917 al Teatro Nazionale sotto la direzione del noto compositore Oskar Merikanto<sup>26</sup>. Come si può notare, questa prima recita giunse in Fin-

<sup>24</sup> E. SUOMELA-HÄRMÄ, *Il repertorio italiano nei teatri finlandesi fino al 1925 in Il teatro italiano in Scandinavia tra Otto e Novecento*, Atti del V Seminario sul teatro italiano in Scandinavia, a cura di E. Suomela-Härmä, 4, Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki 2012, p. 106.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Oskar Merikanto (1868-1924) è stato uno dei protagonisti della scena musi-

landia molto più tardi che in altri Paesi, ma ciò non significa che gli esponenti della cultura finlandese del tempo non ne fossero a conoscenza, date le loro frequentazioni di altre realtà culturali, nel nostro caso soprattutto di quelle francese e italiana.

Molto intenso per quella che unanimemente viene vista come la fase della rinascita della cultura finlandese è il periodo che porta all'indipendenza del Granducato di Finlandia dall'impero zarista: il primo decennio del secolo XX, gli anni della guerra e la dolorosa guerra civile (1917-18) sono anni in cui aumentano la percezione del malessere sociale e politico, la critica alle istituzioni centrali russe, l'insofferenza nei confronti dell'autorità straniera che mal comprende la precaria situazione economica e sociale di molte regioni finlandesi. Nel 1914, in occasione del compleanno del gran maestro del teatro finlandese Kaarlo Bergbom<sup>27</sup>, viene rappresentato per la prima volta il dramma *Pohjalaisia* (*Gli Ostrombici*) scritto da Artturi Järviluoma<sup>28</sup>.

Dieci anni più tardi avremo la prima rappresentazione, sul palcoscenico del Teatro dell'Opera Nazionale Finlandese di Helsinki, del melodramma di Leevi Madetoja<sup>29</sup> tratto dalla pièce di Järviluoma, che ne conserva il titolo invariato *Pohjalaisia* (op. 45). Di seguito illustriamo la sinossi del melodramma, che ricalca in buona parte la commedia di Järviluoma.

cale finlandese tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, insieme al notissimo Jean Sibelius (1865-1957). Oltre alla sua feconda opera di compositore, fu apprezzato pianista e organista, molto impegnato nell'insegnamento della musica e nella formazione delle nuove generazioni di musicisti finlandesi.

<sup>27</sup> Kaarlo Bergbom (1843-1906) diresse il teatro secondo lo spirito dei suoi ideali romantici e patriottici, anche se non gli mancò una prospettiva internazionale, per cui si concentrò principalmente sul teatro tedesco e scandinavo; grazie ai suoi sforzi, negli anni '80 del XIX secolo vennero messe in scena opere che davano voce a una serie di pressanti problemi sociali.

<sup>28</sup> Nonostante Artturi Järviluoma (1879-1942), scrittore e giornalista, abbia scritto soltanto quattro drammi, la grande popolarità che gli derivò da *Pohjalaisia* ha fatto sì che il suo nome resti ben vivo nella storia del teatro finlandese, se consideriamo che quest'opera è ancora oggi rappresentata, forse anche per la sua valenza politica. Per un breve profilo dell'autore si veda J. AHOKAS, *A history of Finnish literature*, Bloomington, Indiana University 1973 (Indiana University publications, Uralic and Altaic series), pp. 262-263.

<sup>29</sup> Per un breve profilo dell'opera e dell'importanza nella storia del melodramma finlandese di Leevi Madetoja (1887-1947), si veda D.J. GROUT - H. WEIGEL WILLIAMS, *A Short History of Opera*, New York, Columbia University Press 2003<sup>4</sup>, p. 697.

*Primo Atto*

Antti Hanka, un giovane agricoltore, è detenuto in attesa di esser processato: lo si accusa di aver picchiato un vicino. In via eccezionale, gli viene permesso di visitare la sua fidanzata, Maija, presso la fattoria del padre di lei, Erkki Harri. Maija sta cantando nel bosco quando sente giungere il carro su cui viaggia Antti, nonché la voce del suo amato che canta la canzone popolare *Tuuli se taivutti koivun larvan* (*Il vento ha piegato la betulla*). Jussi Harri, giovane proprietario dell'azienda agricola degli Harri e fratello di Maija, provvede affinché i due promessi sposi si incontrino da soli. Maija, che si è convertita al Pietismo, combatte con le proprie emozioni: ha rinunciato a ogni bene materiale, ma ancora sente forte l'amore per Antti ed è preoccupata per il destino dell'uomo. Segue un interludio i cui protagonisti sono due agricoltori, Kaappo e Salttu, che hanno abbondantemente bevuto sul lavoro: completamente ebbri, danno sfogo ai loro sentimenti di autocommiserazione. L'arrivo dello sceriffo interrompe questa parentesi di allegria. Gli agricoltori di Ostrobotnia, pur disprezzandone la politica fatta di misure brutali e oppressive, lo salutano con deferenza perché rispettosi della legge. Lo sceriffo chiede di vedere le carte di viaggio di Antti: Jussi avanza verso di lui per mostrargliele, senza però togliersi il cappello. Offeso, lo sceriffo lo colpisce con la frusta, così che il cappello di Jussi cade al suolo; Jussi, comunque, riesce ad afferrare la frusta e farla a pezzi. Lo sceriffo si allontana, minacciando rappresaglie per qualsiasi futura insolenza.

*Secondo Atto*

Liisa, una giovane che lavora nell'azienda agricola degli Harri, è innamorata di Jussi e cerca di rendergli palesi i suoi sentimenti. Jussi, improvvisamente consapevole della bellezza e dell'innocenza di Liisa, inizia a trascorrere sempre più tempo con lei, così che il loro legame amoroso si fortifica. Antti, sottoposto a processo, comprende di avere davanti a sé prospettive tutt'altro che rosee: torna alla fattoria degli Harri per annunciare la condanna appena emessa. Verrà ben presto tradotto in carcere, per questo è venuto a congedarsi. Maija, devastata dalla notizia, pensa che Dio non possa desiderare che Antti trascorra la vita dietro le sbarre, pertanto lo persuade a darsi alla macchia.

Le persone del villaggio si riuniscono nell'azienda agricola degli Harri per ballare, ma l'arrivo di una banda di malviventi (*puukojunkkarit*, letteralmente 'guerrieri armati di pugnale') interrompe la festa, con il proposito di saccheggiare l'azienda: i forestieri però si ritirano quando il loro capo, Köysti, viene sconfitto in un duello rusticano da Jussi. La gioia dura ben poco, perché Jussi e gli altri scoprono che Antti è scomparso durante il combattimen-

to. L'atto termina con gli abitanti del villaggio che cercano (senza successo) di rintracciare il condannato in fuga.

*Terzo Atto*

L'amore di Jussi e Liisa continua a fiorire, i due cominciano a parlare dei comuni progetti di matrimonio. La notizia della fuga di Antti ha raggiunto lo sceriffo, che torna nella fattoria degli Harri per interrogare gli Ostrobotnici e verificare chi siano i favoreggiatori del fuggiasco; ad accompagnare lo sceriffo sono uno scrivano, un giudice e un esecutore giudiziario. Kaappo è il primo ad esser portato davanti alle autorità: intimidito e confuso, fornisce una falsa testimonianza dicendo di aver visto Antti l'ultima volta in compagnia di Jussi. Kaisa, lavoratrice della fattoria dagli istinti materni, dimostra maggiore resistenza durante l'interrogatorio, usando una serie di giri di parole che fanno andare in collera lo sceriffo, che la caccia via. In seguito questi ordina allo scrivano di far entrare Jussi; tira fuori il frustino dallo stivale dove lo teneva, chiaramente pronto ad affrontare un dissidio. L'accusato viene portato davanti allo sceriffo e, dopo un breve processo-farsa, ammanettato – nonostante le sue proteste di innocenza – e portato in un'altra stanza. Il giudice mette in guardia lo sceriffo da possibili abusi di potere, ricordandogli di rispettare la legge, ma lo sceriffo lo spinge via, poi entra nella stanza, all'interno della quale frusta Jussi per estorcergli una confessione. Il loro confronto si sposta poi nella sala principale, dove Jussi si lamenta di essere stato "picchiato come un cane, come un vecchio cavallo». Avvisa lo sceriffo di stargli lontano, ma l'avvertimento è vano: vedendolo avanzare, Jussi si libera delle manette e brandisce il suo coltello. Lo sceriffo tira fuori un revolver e spara due colpi all'uomo che però riesce, con le sue ultime forze, a uccidere lo sceriffo. Anche se mortalmente ferito, Jussi non muore subito. Sia Erkki che Maija (che confessa di aver aiutato lei Antti a fuggire) e Liisa, compiangono a turno il destino di Jussi, che agonizza inginocchiato e descrive la sua visione: gli oppressori verranno sconfitti e gli Ostrobotnici si libereranno del giogo. Chiede a Liisa di chiudergli gli occhi: il viso afflitto della donna è l'ultima cosa che vede.

Gli storici dell'opera considerano questo melodramma una pietra miliare nel forse non troppo noto panorama dell'opera finlandese – almeno al pari di *Pohjan Neiti* (*La sposa del Nord*) di Oskar Merikanto – ritenendola addirittura la prima "opera nazionale" finlandese, in ogni modo una delle più popolari di tutti i tempi, anche perché Madetoja vi inserì non poche melodie della

tradizione popolare finlandese, che dovevano suonare familiari alle orecchie degli spettatori<sup>30</sup>. In genere i critici sono d'accordo nell'attribuire all'orchestrazione di *Pohjalaisia* una forte influenza esercitata dalla musica operistica francese – Madetoja soggiornò più volte a Parigi –, ma la traccia interpretativa seguita da Raija Pesonen-Leinonen nella sua monografia sulle tre versioni (teatro di prosa, opera e film) delle vicende illustrate nel dramma di Järviluoma ci autorizza a considerarne alcuni tratti di notevole vicinanza al dettato dell'opera verista. Infatti la studiosa afferma nelle sue conclusioni, dopo un attento esame musicologico dell'opera di Madetoja, anche nelle sue relazioni con il dramma di Järviluoma e l'adattamento cinematografico del 1936 (per la regia di Toivo Särkkä e Yrjö Norta), che «*Gli Ostrobotnici* è un'opera verista che tratta il tema della libertà»<sup>31</sup>, pur ammettendo che essa

differisce dalle opere italiane e tedesche per molti aspetti. Jussi [...] è un baritono, non un tenore, come lo sono generalmente i protagonisti delle opere. Non ci sono grandi scene in cui dominano arie o recitativi [...]. L'unico riferimento allo stile tradizionale dell'opera è il duetto di Jussi e Liisa [...] all'inizio dello spettacolo. [...] Il materiale tematico dell'opera è basato su melodie popolari, che sono usate principalmente come tali [...]. Dal momento che Madetoja ha raccolto e studiato canzoni popolari [...] è chiaro che ha usato le sue ricerche nella composizione dell'opera.<sup>32</sup>

## 5. Conclusioni

L'indirizzo chiaramente realista della letteratura finlandese degli ultimi due decenni dell'Ottocento predispose critici e lettori a una favorevole accoglienza della narrativa verghiana, che infatti conobbe proprio in quel periodo un promettente successo, accresciuto e confermato dalla presenza sulle scene finlandesi

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> R. PESONEN-LEINONEN, *Artturi Järviluoman Pohjalaisia. Näytelmä, ooppera, elokuva* (*Gli Ostrobotnici di Artturi Järviluoma. Dramma, opera, film*), Joensuu, Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu 2008, p. 78.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 78-79.

della *Cavalleria rusticana*. Nei decenni seguenti però l'attenzione di studiosi, traduttori ed editori si spostò verso altri autori, mentre possiamo dire che rimase notevole l'influsso dell'opera verista nella musica melodrammatica finlandese, soprattutto ne *Gli Ostrobotnici*, in cui possiamo cogliere alcuni momenti dell'eredità delle suggestioni verghiane, penetrate ben più a fondo di quello che si penserebbe analizzando soltanto la ricezione letteraria dell'autore catanese.

GIUSEPPE TRAINA  
(Università di Catania)

## UN'IDEA DI VERGA IN SCIASCIA, BUFALINO E CONSOLO

Il saggio è una ricognizione sulle pagine critiche che Sciascia, Consolo e Bufalino hanno dedicato a Giovanni Verga. I tre scrittori siciliani hanno scelto angolazioni diverse, talvolta eccentriche, per entrare nel mondo letterario di Verga, con risultati molto interessanti, soprattutto nel caso di Bufalino. Dai loro giudizi critici emerge, in controluce, anche l'influenza, più o meno decisiva, che l'opera di Verga ha avuto sulla loro scrittura creativa.

*The essay is a survey of the critical pages that Sciascia, Consolo and Bufalino dedicated to Giovanni Verga. The three Sicilian writers have chosen different points of view to enter the literary world of Verga, with very interesting results, especially in the case of Bufalino. From their critical judgments even the more or less decisive influence that Verga's work has had on their creative writing emerges.*

Un ragionamento sull'influsso verghiano sulla triade secon-  
donovecentesca formata da Sciascia, Consolo e Bufalino potrebbe cominciare da quell'antico ma luminoso saggio di Harold Bloom sull'«angoscia dell'influenza»: problema che mi pare non riguarda Bufalino ma, non poco, Sciascia e Consolo. I quali, prima di trovare la loro "voce" autentica di scrittori – l'uno con *Le parrocchie di Regalpetra* (1956), l'altro con *La ferita dell'aprile* (1963) – hanno scritto dei raccontini (dispersi su giornali e ripubblicati postumi<sup>1</sup>) in cui la matrice (o, se si preferisce, la "vulgata") verghiana si avverte più o meno evidentemente<sup>2</sup>, insieme a uno slancio verso una scrittura autentica e inimitabile: uno slancio che balugina

<sup>1</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *Il fuoco nel mare. Racconti dispersi (1947-1975)*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi 2010 (in particolare il racconto *Il signor T protegge il paese*); V. CONSOLO, *La mia isola è Las Vegas*, a cura di N. Messina, Milano, Mondadori 2012 (in particolare il racconto *Un sacco di magnolie*).

<sup>2</sup> Lo stesso Bufalino notò nelle *Parrocchie di Regalpetra* «effetti non lontani dalla *Erlebte Rede* verghiana» (G. BUFALINO, *Rilettura delle «Parrocchie»*, in *Il fileo ibleo*, Cava de' Tirreni, Avagliano 1995, p. 129).

da qualche passaggio testuale ma che risulta, nel complesso, ancora indistinto, seppure non tarderà a precisarsi e ad incidersi nelle pagine successive; ma non è di questi esordi che si tratterà in questo breve studio bensì delle pagine critiche che i tre maestri siciliani del dopoguerra hanno dedicato a Verga.

Sciascia fu scrittore dalle idiosincrasie abbastanza nette o, meglio, che col passare del tempo sempre più nettamente gli si chiarirono. Patì certamente una vera “angoscia dell’influenza” nei confronti di Pirandello, che egli stesso lucidamente riportò a una sorta di rapporto freudiano col padre<sup>3</sup>. E se la “riconciliazione” finale col “padre” Pirandello è per Sciascia una storia a lieto fine, il suo rapporto con Verga è, come vedremo, aspro e in buona parte irrisolto. In Consolo, invece, la pacificazione avviene, nel segno di un’analisi critica tra le più lucide che lo scrittore di Sant’Agata di Militello abbia pubblicato. Mentre Bufalino viaggia su tutt’altre latitudini creative, affatto lontano dal realismo e forse, proprio per questo, più cordiale nelle sue considerazioni critiche su Verga, che paiono caratterizzate, oltre che dalla consueta perspicuità, anche da un singolare sforzo divulgativo, agevolato sia dalla sede in cui uscì per la prima volta il suo saggio verghiano – una storia della letteratura italiana a dispense curata da Enzo Siciliano per l’editore Curcio nel 1989 – sia dal suo quarantennale lavoro di professore.

Naturalmente per Sciascia, ma anche per il più anziano Vittorini e per il più giovane Consolo, l’angoscia dell’influenza nei confronti di Verga s’accompagna al problema teorico e pratico del realismo. Questione non da poco se, ancora a metà degli anni Sessanta, dopo avere scritto libri che hanno ben poco a che vedere col realismo e col neorealismo, Sciascia scrive che «il carattere essenziale della letteratura narrativa siciliana è il realismo»<sup>4</sup>. Questione anche molto intricata se, nell’articolo del ’55 *Fine del carabiniere a cavallo* (che è coevo alla stesura delle *Parrocchie di Re-*

<sup>3</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *Pirandello, mio padre*, in «Micromega», IV (1989), n. 1, pp. 31-36. Sul rapporto Sciascia-Pirandello cfr. P. MILONE, *L’udienza. Sciascia scrittore e critico pirandelliano*, Manziana, Vecchiarelli 2002.

<sup>4</sup> L. SCIASCIA, *Introduzione*, in *Narratori di Sicilia*, antologia a cura di L. Sciascia e S. Guglielmino, Milano, Mursia 1967, p. vi.

*galpetra*), Sciascia, alla luce degli sviluppi della letteratura neo-realista, celebra il superamento in Italia del rondismo ma aggiunge: «i soli precedenti dell'attuale realismo mi pare che, in Italia, siano da cercare nel Verga e più indietro, nei dialettali Belli e Porta [...]. Speriamo che questi rari e grandi precedenti salvino la letteratura di oggi da quella sorta di *marinismo realistico* che da qualche parte si sente pericolosamente affiorare»<sup>5</sup>. Ma il capitolo rondista non era tra i meno efficaci vaccini<sup>6</sup> che il giovane Sciascia s'era procurato per evitare, poi, da scrittore maturo, il rischio del «marinismo realistico».

Torniamo a Verga: nella saggistica sciasciana le valutazioni sullo scrittore catanese si impernano essenzialmente sul suo senso del tragico e sul suo rapporto con la storia e con il popolo siciliano. Nel saggio *Pirandello*, del '60, Sciascia scrive: «Verga diede tragica e stupenda rappresentazione dei fatti di Bronte nella novella *Libertà*»<sup>7</sup>. Nello stesso saggio, mettendolo a confronto con Pirandello, precisa che il tragico verghiano è “antico” mentre quello pirandelliano è “moderno” perché va in scena sotto un cielo di carta strappato, ma sottolinea che la differenza tra i due è anche di natura geografica e dipende dalla mancata penetrazione araba in una Sicilia orientale che resta fundamentalmente greca.

Evidentemente Sciascia, che in quegli anni è impegnato nella battaglia critica per liberare Pirandello dal pirandellismo tilgheriano e per restituirlo alla sua essenziale sicilianità intuita da Gramsci, non potrebbe mai pensare di interpretare Verga al di fuori di quella che Salvatore Battaglia avrebbe chiamato la «dimora morale» siciliana.

Nello stesso anno scrive il saggio *Verga e il Risorgimento*: a Sciascia piace ragionare quasi sempre contrastivamente e, confrontando Verga e Rapisardi, afferma che la Catania che amava

<sup>5</sup> L. SCIASCIA, *Fine del carabiniere a cavallo*, in «Il Caffè politico e letterario», III (1955), nn. 7-8, pp. 27-28, poi in Id., *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi 2016, pp. 15-16, corsivi nel testo.

<sup>6</sup> Cfr. N. ZAGO, *Il primo e l'ultimo Sciascia, in L'ombra del moderno. Da Leopardi a Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1992, pp. 141-146.

<sup>7</sup> L. SCIASCIA, *Pirandello*, in *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1983<sup>2</sup>, p. 14.

Rapisardi «non poteva amare Giovanni Verga, che vestiva come un qualsiasi *galantuomo*, non era distratto, non faceva stramberie e parlava poco»<sup>8</sup>. Come tutti sanno, Sciascia parlava pochissimo, dunque questa valutazione sottintende almeno un certo grado di identificazione nello scrittore catanese. Poi aggiunge: «Nella *Provvidenza* che va a fondo c'è più Risorgimento che nelle esaltazioni di Lucifero e di Satana»<sup>9</sup>. Infatti, «pur rappresentando come fatale e irrimediabile l'esclusione dalla storia e irrevocabile l'immobilità economica e politica del popolo siciliano, Verga inconsapevolmente portava questo popolo nel flusso della storia: ponendolo, nella luce della poesia, come "problema storico" nella coscienza della nazione e dell'umanità»<sup>10</sup>.

Sono parole di elogio, soprattutto se viste in un ideale dialogo a distanza con quello che ancora non è deflagrato come "caso Verga" nell'ambito della critica universitaria<sup>11</sup>. Suona un po' meno elogiativa questa precisazione: Verga

era uomo di sentimenti e non di idee; [...] non scrisse romanzi storici; ma scrisse *nella* storia; sciolse una necessità storica nei termini fissati dal De Sanctis. Non crediamo che ci siano, nella storia della letteratura, casi paragonabili a questo: di un critico come De Sanctis che anticipi la definizione di uno scrittore come Verga. Un caso che, non per fare giuoco di parole, va rapportato alla *causalità* e non alla *casualità*<sup>12</sup>.

Poi Sciascia aggiunge, lukàcianamente, che l'opera di Verga, in quanto opera rivoluzionaria scritta da un uomo non rivoluzionario, ha qualche analogia con quella di Belli. E conclude con un elogio, posto però di nuovo sotto il segno dell'inconsapevolezza: quando Verga confessa a Francesco Guglielmino di non saper far parlare gli aristocratici nella *Duchessa di Leyra*, «veniva inconsa-

<sup>8</sup> L. SCIASCIA, *Verga e il Risorgimento*, ivi, p. 127, corsivo nel testo.

<sup>9</sup> Ivi, p. 128.

<sup>10</sup> Ivi, p. 129.

<sup>11</sup> Cfr. almeno i testi raccolti in R. LUPERINI (a cura di), *Interpretazioni di Verga*, Roma, Savelli 1975; e V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, Roma-Bari, Laterza 1987. Ma si vedano adesso A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2011 e G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016.

<sup>12</sup> SCIASCIA, *Verga e il Risorgimento*, cit., pp. 130-131, corsivi nel testo.

pevolmente a porre l'indissolubilità del fatto morale dal fatto estetico, della realtà dalla storia»<sup>13</sup>.

Come si vede, la valutazione di Sciascia nei confronti di Verga è ambivalente; un'ambivalenza ancora più lacerante si rinviene nei due saggi che gli dedica successivamente: uno è *Verga e la libertà*, del '63, una polemica rilettura della novella *Libertà* che Sciascia ripubblica ne *La corda pazzo*, che esce nel '77, quando il "caso Verga" si avviava già ad essere storicizzato; l'altro è *Verga e la memoria*, che viene ripubblicato in *Cruciverba*, dell'83.

In *Verga e la libertà* Sciascia avanza il «sospetto» che nella novella

le ragioni dell'arte, cioè di una superiore mistificazione che è poi superiore verità, abbiano coinciso con le ragioni di una mistificazione risorgimentale cui il Verga, monarchico e crispino, si sentiva tenuto. Tale mistificazione, e addirittura una radicale omertà, consigliava il sentimento della nazione (anche di quella parte della nazione che poteva effettivamente considerarsi *vinta*), oltre che il proprio di *galantuomo*, nel senso che lo stesso Verga dà alla parola *galantuomo*<sup>14</sup>.

La mistificazione agisce rispetto alla verità storica di fatti sui quali, secondo Sciascia, Verga doveva avere ricordi di prima mano. E agisce su due punti precisi: il fatto che, elencando le vittime della repressione di Bixio, Verga abbia sostituito il pazzo del paese con un nano e la sottovalutazione del ruolo dell'avvocato Lombardo, il leader politico della rivolta di Bronte, un personaggio che, secondo Sciascia, non poteva non affascinare Verga «in quanto portatore di un destino, in quanto *vinto*»<sup>15</sup>. Conclusione, apparentemente equanime: «Ed il fatto che di un tale personaggio si sia liberato del tutto, che l'abbia così decisamente *rimosso*, ci fa congetturare in lui una inquietudine, un travaglio. O forse questa nostra congettura muove dal grande amore che abbiamo per Verga, dalla profonda *pietas* che Lombardo ci ispira»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Ivi, p. 131.

<sup>14</sup> L. SCIASCIA, *Verga e la libertà*, in *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi 1970, p. 87, corsivi nel testo.

<sup>15</sup> Ivi, p. 90, corsivo nel testo.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 91-92, corsivi nel testo. Sulla novella di Verga cfr. adesso N. MINEO,

Sciascia ha qui ribadito le ragioni della letteratura («superiore mistificazione che è poi superiore verità») nei confronti della storia, ma il tono di tutto il saggio è quello del *detective* che vuole smontare le contraddizioni ideologiche dello scrittore proprio sul metro della verità storiografica. O piuttosto è il tono agonistico di un figlio che lotta con un padre, un ennesimo padre. E finisce per riscattarlo in *Verga e la memoria*, un saggio che dialoga esplicitamente con il precedente non solo per la simmetria fra i titoli ma anche perché in entrambi le *Parità e storie morali* di Serafino Amabile Guastella fungono da cartina di tornasole per valutare la prospettiva verghiana.

In maniera singolare, dopo avere ridimensionato il valore di una novella famosa come *Libertà*, Sciascia qui rivaluta *La chiave d'oro*, novella poco nota, quasi rifiutata dallo stesso autore<sup>17</sup>. La definisce «una parabola sull'amministrazione della giustizia»<sup>18</sup> e osserva che in essa «non c'è il destino, non c'è la fatalità: ci sono gli uomini, la società, la storia. Non troveremo, nell'opera di Verga, accusa più netta e terribile di questa, contro la classe dei "galantuomini", contro la loro "giustizia"»<sup>19</sup>. Più chiaramente: «questo è il solo luogo dell'opera verghiana in cui quell'ambiguità tra pietà e ideologia, quale si può cogliere nella novella *Libertà*, si dissolve lasciando lo scrittore decisamente da una parte, dalla parte della "gentuzza", per la giustizia e contro la "giustizia"». Forse a Sciascia sembra di insistere troppo sull'aspetto ideologico della novella e allora, proprio come avveniva parallelamente nel dibattito sul "caso Verga", ecco apparire le ragioni propriamente narrative, di costruzione prospettica del discorso:

*Per una rilettura di «Libertà» di Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. (2017), n. 10, pp. 63-102.

<sup>17</sup> Pubblicata inizialmente su «Il Momento letterario, artistico, sociale», 31 luglio 1883 e su «La Domenica letteraria», 11 novembre 1883, fu raccolta in G. Verga, *Drammi intimi* (Roma, Sommaruga 1884): tre dei sei 'drammi intimi' confluiscono in *I ricordi del capitano d'Arce* (Milano, Treves 1890) ma *La chiave d'oro* ne rimase esclusa e fu poi destinata alle appendici delle principali raccolte postume di novelle verghiane.

<sup>18</sup> L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi 1983, p. 152.

<sup>19</sup> Ivi, p. 153.

mi pare ci sia come una rivelazione del processo creativo da cui erompono le cose del Verga più grande, cioè del Verga tra *Nedda* e *Mastro don Gesualdo*. E questa rivelazione è data dalla presenza, nella *Chiave d'oro*, di un bambino: presenza che a prima lettura può anche apparire gratuita o incidentale – ed è invece necessaria e, per così dire, catalizzatrice<sup>20</sup>.

Ho già sottolineato che Sciascia quasi dialoga a distanza con la critica verghiana di ambito universitario; ma proprio in questo saggio il suo discorso conflittuale si sposta e colpisce con veemenza polemica quella critica che

non ha mai dato troppa importanza, e tutto sommato nessuna, alla memoria, al peculiare apporto della memoria, nell'opera verghiana (per nulla al mondo farei una verifica: di quello che si è scritto su Verga, migliaia di pagine sono inutili). Eppure Verga, discretamente ma fermamente, ce ne ha avvertito: nella introduzione a *Nedda*, in questa *Chiave d'oro*<sup>21</sup>.

Cos'è, allora, la memoria in Verga? Sciascia lo precisa, sia pure con toni molto evocativi: «Si tratta di una memoria che è qualità, forma, stile: la memoria, direi, di una “voce narrante”; che è cioè la narrazione stessa»<sup>22</sup>, una memoria che affonda dunque nelle narrazioni popolari, nell'oralità e diventa nella scrittura verghiana «memoria di una voce, di un modo, di una sintassi, di una cadenza»<sup>23</sup>.

A ben guardare, non so se è vero che in questo elogio della *Chiave d'oro* Sciascia si sia davvero riconciliato con Verga. Forse con l'immagine (paterna) dello scrittore, con un'opera minore da rivalutare con orgoglio; di certo non con i suoi capolavori se, dopo avere confessato, nello stesso saggio, una insofferenza e una svalutazione personale dei *Malavoglia*, in un altro saggio coevo dedicato ai *Vicerè* arriva a scrivere che il romanzo derobertiano «dopo *I promessi sposi* [è] il più grande romanzo che conti la lette-

<sup>20</sup> Ivi, p. 154.

<sup>21</sup> Ivi, p. 155.

<sup>22</sup> Ivi, p. 158.

<sup>23</sup> Ivi, p. 159.

ratura italiana»<sup>24</sup>. Frase lapidaria che taglia fuori dal canone romanzesco i due capolavori verghiani senza nemmeno spiegare il perché.

Nella sua lettura della novella ripudiata da Verga Sciascia scrive: «sarei tentato di dire che appunto *La chiave d'oro* è quella che apre il segreto dell'opera verghiana – i segreti, i misteri»<sup>25</sup>. Anche Consolo muove, nel suo primo saggio verghiano, dell'82, da una novella minore, *Storie del castello di Trezza* – «strana novella, un anello debole, una trama stanca nel tessuto delle sue novelle»<sup>26</sup> – e dall'idea che Verga sia un «enigmatico scrittore, che ha rappresentato, con la sua vicenda artistica, il mistero, l'oscurità della poesia stessa»<sup>27</sup>. Si noti l'uso di una parola rivelatrice, “poesia”, apparentemente *demodé* o inadatta, se usata per un prosatore verista: ma è proprio la parola che rivela una sostanziale noncuranza di Consolo verso la valutazione rigorosa del realismo (o dell'ideologia) in Verga. Noncuranza che, in uno scrittore fortemente condizionato dall'ideologia come Consolo, si può spiegare solo con l'amore profondo che egli nutriva per Verga ma anche con l'idea di scrittura che Consolo andava teorizzando ed applicando: una scrittura narrativa sempre più tendente alla verticalità poetica e che trovava i propri numi tutelari oltre i confini dei generi letterari: nei poemi omerici e in Eliot, certamente, ma anche nei tragici greci e, appunto, in Verga.

Passando in rassegna i numerosi saggi che Consolo dedicò a Verga<sup>28</sup>, troviamo un'insistenza sul valore della memoria che ci riconduce all'interpretazione di Sciascia ma anche delle sottili osservazioni sugli elementi cromatici emergenti nella scrittura ver-

<sup>24</sup> L. SCIASCIA, *I Vicerè*, in *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Milano, Adelphi 2000, p. 35.

<sup>25</sup> SCIASCIA, *Verga e la memoria*, cit., p. 155.

<sup>26</sup> V. CONSOLO, *Del castello di Trezza*, in *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori 1999, p. 107.

<sup>27</sup> Ivi, p. 105.

<sup>28</sup> Sei di essi costituiscono la sezione «Verghiana» in *Di qua dal faro*, cit. Sono stati scritti, e pubblicati in varie sedi, tra il 1982 e il 1997: per i dettagli bibliografici vedi ora V. CONSOLO, *L'opera completa*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Turchetta e uno scritto di C. Segre, Milano, Mondadori 2015.

ghiana<sup>29</sup> e sulla sua sostanziale ritualità<sup>30</sup>, una visione sacrale che Consolo riconduce anche alla passione di Verga per la fotografia e che si spiega col bisogno di «comporre come una sacra iconografia, una sequenza di immagini per l'altare ideale di quella che era la fede, la religione della casa, della famiglia, della terra, del paese»<sup>31</sup>.

Un amore incondizionato e perfino un po' ingenuo, questo di Consolo, se tradisce forti implicazioni autobiografiche nella rappresentazione dell'amore di Verga per la Milano editoriale e industriale o nella definizione della sua lingua come «un italiano "irradiato" di sentimento e ideologia dialettali, una lingua periferica in conflitto con la lingua centrale»<sup>32</sup>. Per niente ingenuo, invece, il discorso di Consolo quando approda a sintesi critiche come questa, che prelevo da un saggio del '94 dedicato a *Mastro-don Gesualdo*:

Verga inquadra nella storia i suoi romanzi [...] ma ha una visione metastorica del mondo. [...] Non ha lo scrittore suggestioni populistiche, risentimenti moralistici, non è agitato dalla polemica sociale. [...] Eschilo e Leopardi dirigono lo sguardo di Verga sopra gli uomini. [...] In Verga non c'è dio, ginestra o giardini di delizie. C'è il vulcano, l'Etna, che da sempre tutto devasta e cancella [...] come una memoria inconscia di minaccia che incombe, di sottrazione e rovina<sup>33</sup>.

Come s'è già detto, la sintesi critica più equanime è però quella di Bufalino. Equanime e a tratti perfino commovente perché è nutrita da quella capacità critica tutta bufaliniana di sdipanare l'essenza dell'opera sul profilo del suo autore. Si veda come descrive certi gesti pudichi di Verga sul letto di morte, che per lui,

<sup>29</sup> La più interessante delle quali riguarda Rosso Malpelo: «Il rosso avuto per ventura dalla nascita lo lega, si direbbe, al rosso della rena della cava, che è tale per immemorabile cataclisma naturale, per eruzione dell'Etna. Malpelo è dunque creatura perfettamente [...] adeguata a quel luogo sotterraneo di rischio e di pena, di metafisica condanna» (V. CONSOLO, *Sopra il vulcano*, in *Di qua dal faro*, cit., p. 120).

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, p. 121 e V. Consolo, *Il mastro-don*, *ivi*, p. 123.

<sup>31</sup> V. CONSOLO, *Verga fotografo*, in *Di qua dal faro*, p. 135.

<sup>32</sup> CONSOLO, *Sopra il vulcano*, cit., p. 118.

<sup>33</sup> CONSOLO, *Il mastro-don*, cit., pp. 126-127.

«ostaggio volontario d'una solitudine antica», sono la «conclusione perfetta [...] di un'esistenza e di un'arte scontrose, più spesso nascoste che offerte, e che tuttora esigono da chi le interroga un lungo assedio e un difficile amore»<sup>34</sup>. Un difficile amore: è difficile ma è amore! È bene precisarlo perché non è così ovvio in uno scrittore come Bufalino, aduso a corteggiare piuttosto le chimerhe della fantasia che le pietre angolari della realtà.

Là dove Sciascia e Consolo s'erano soffermati con insistenza sul "mistero" di Verga, Bufalino sfida insieme il mistero dell'uomo e dello scrittore e lo dissigilla a colpi di ossimori, la chiave che teneva sempre in tasca per comprendere se stesso e il mondo. Ed eccolo scrivere che, nel valutare la carriera di Verga,

forse con troppa insistenza s'è cercato lo spartiacque salvifico fra retorica e verità; mentre è più plausibile ammettere, sotto le apparenze dello sviluppo *in progress*, una sotterranea oscillazione, secondo un diagramma di inciampi e riprese, scarti e conquiste, sino all'approdo ultimo del silenzio, di cui resta impossibile dire se sia stato effetto della sopravvenuta atrofia creativa o di un arcigno, orgoglioso, totalizzante sentimento del nulla<sup>35</sup>.

Parole eleganti, come sempre in Bufalino, ma tutt'altro che vaghe, se può scrivere che «in pochi autori come in questo paladino presunto dell'impersonalità la pagina accoglie e invisibilmente asseconda le metamorfosi successive del suo crescere in uomo». Oppure che nei «fittizi contegni» dei suoi personaggi non veristi Verga «sfoga le velleità del proprio immaginario»<sup>36</sup>; e viceversa che, se questi personaggi sembrano usciti dai romanzi sentimentali di Ohnet o Feuillet, tuttavia «potrà percepirsi un'eco fiochissima del *Padrone delle ferriere* addirittura nel *Gesualdo*»<sup>37</sup>: giudizio, come si vede, tutt'altro che pavido!

Consapevole delle aporie in cui la critica s'incaglia, il disincantato Bufalino non rinuncia a sottolineare come Verga sia stato

<sup>34</sup> G. BUFALINO, *Giovanni "dalla Banda Nera"*, in *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani 1990, p. 87.

<sup>35</sup> Ivi, p. 88.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Ivi, p. 89.

«volta a volta sottoposto agli occhiali e alle bilance di chi lo comunica quale ottuso conservatore e di chi lo vuole patrono dei “vinti”»<sup>38</sup>. Da parte sua preferisce ricondurre la dialettica tra natura e cultura all'eterna lotta dell'intellettuale siciliano «fra l'educazione succhiata dalle mammelle delle odiosamate Italia ed Europa e il riesplodere ostinato delle arcaiche ragioni mediterranee» talché il «miracolo» della scrittura verista «non fu folgore estemporanea; e nemmeno una rinnegazione di sé [...] bensì il felice decantarsi [...] di molteplici e ricchi sedimenti biologici e antropologici»<sup>39</sup>. Ecco su cosa si fonda la rivendicazione di una dimensione “civile” in Verga, sottolineata con forza da Bufalino in un'altra pagina saggistica meno nota<sup>40</sup>.

Insomma, tra studio degli scrittori francesi, meditazioni proprie ed osservazioni dirette del reale, Verga «pervenne a farsi insieme antico e moderno» talché «trionfa nei testi supremi l'esempio di un magistero che non finisce di emozionarci; in virtù del quale si vede una scrittura inattesa, scotendosi di dosso il retaggio della cruscheria nazionale, farsi d'improvviso ossa e carne di personaggi che non si scordano. Dietro i quali non ci stancheremo di cercare lui stesso»<sup>41</sup>. E non si pensi che Bufalino voglia suggerire padron 'Ntoni come un *alter ego* privilegiato: ci ricorda, piuttosto, che, se il ritratto di padron 'Ntoni potrebbe essere un autoritratto, è pur vero che Verga non ignora «quanto ci sia di angusto nell'ideale dell'ostrica; e di più umano, di più civile nel rischio e nell'ansia del meglio»<sup>42</sup>.

Attento come sempre ai moti del cuore, tanto più se sfuggono al controllo di un Super-Io con la penna in mano, Bufalino ci propone, per concludere, di cercare un'immagine sola nella letteratura di Verga, «quella dove lui s'è sorvegliato di meno»: e comprensibilmente suggerisce l'immagine più umbratile ossia il

<sup>38</sup> Ivi, p. 91.

<sup>39</sup> Ivi, p. 90.

<sup>40</sup> Cfr. G. BUFALINO, *La nostra coscienza civile*, in «La Sicilia», 26 gennaio 1992, ora in M. PAINO, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki 2005, pp. 197-199.

<sup>41</sup> BUFALINO, *Giovanni “dalla Banda Nera”*, cit., p. 91.

<sup>42</sup> Ivi, p. 92.

‘notturno’ alla Canziria, là dove l’eroe di Verga «s’abbandona per un istante a un’ipotesi di tenerezza»<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Ivi, p. 93.

## NOTE



PASQUALE GUARAGNELLA  
(Università di Bari)

A PROPOSITO DI UN LIBRO DI GIUSEPPE TRAINA,  
*UN ALTRO DE ROBERTO. ESPERIMENTI E GHIRIBIZZI*  
DI UNO SCRITTORE, LOFFREDO, NAPOLI 2018

A proposito di un recente libro di Pippo Traina, intitolato significativamente *Un altro De Roberto*, sarebbe plausibile sciogliere o risolvere in esordio una domanda decisiva: qual è l'«altro» scrittore di cui intende discutere lo studioso? ovvero: qual è il De Roberto di cui si auspicano ulteriori studi, ma di cui, senza dubbio, il libro di Traina offre già una importante proposta critica? Una prima risposta potrebbe essere così abbozzata: innanzitutto si tratterebbe di continuare a studiare e interpretare il *corpus* delle novelle, complessivamente meno frequentate dei grandi romanzi come *I Viceré* o anche *L'Illusione*; studiare ancora l'autore di teatro, ovvero il "traduttore" sulla scena di testi narrativi di riconosciuto valore come *Il rosario* o di romanzi – "nuovi" nel loro genere – come *Spasimo*. Ma l'auspicio espresso da Traina non si esaurisce qui: dal momento che, a giudizio dello studioso, sarebbero da intensificarsi gli studi non solo del De Roberto autore di recensioni e di saggi di critica letteraria, bensì si dovrebbe tornare, con rinnovata attenzione critica, alla complessa redazione di due romanzi a lungo considerati "minori", come *Spasimo* ed *Ermanno Raeli*.

Si pensi intanto alla produzione derobertiana del *corpus* delle novelle, lunga nel tempo. Traina segnala opportunamente che nel 1921 Mario Puccini proponeva all'autore de *La Sorte*, di *Documenti umani* e *Processi verbali* di pubblicare un'antologia delle novelle, in una collana editoriale diretta dallo stesso Puccini. La risposta di De Roberto doveva risultare sconcertante, dal momento che lo scrittore siciliano dichiarava:

nessuna delle mie composizioni mi pareva degna di rivivere nella sua collezione; tutte avevano bisogno di essere ritoccate. Pensi che non le rileggevo da quando erano state pubblicate (...). Cominciai a rifarne alcune, ma a mezza via dovetti smettere perché bisognava lavorarci troppo a lungo (...). Non le narro tutti i miei dubbi, tutti i miei pentimenti.

Tutti i miei dubbi, tutti i miei pentimenti. Nelle ultime parole della missiva a Puccini si intuiscono un po' alcuni tratti profondi del carattere di De Roberto, e anche i segni di un destino infelice: ma quel che appare poi particolarmente significativo è che lo scrittore siciliano non proponeva alcune sue novelle che erano veri capolavori di letteratura breve, come *La Disdetta*, *Il Rosario*, *Donato Del Piano*, *Il paradiso perduto*. Il fatto è – osserva Traina – che De Roberto visse sempre in preda a uno sdoppiamento: e non deve stupire il contrasto tra una disillusione radicale, da un lato, e un lavoro, d'altro lato, che doveva continuare come sotto il segno di una coazione alla scrittura. Infatti, l'ambivalenza tra disincanto e celato attivismo è solo una delle tante contraddizioni che si svelano nella vita infelice e nell'opera spesso felice di questo "scrittore multiplo". Autore dal doppio volto – osserva Traina, con bella intuizione – dal momento che dietro una maschera spesso severa e melanconica, di una malinconia a "ciglio asciutto", si sommuoveva un volto irridente e con lo sguardo volto agli aspetti grotteschi della vita.

È in fondo il carattere di De Roberto che si manifesta sin dalla redazione di alcune intense novelle inscritte ne *La Sorte*. Qui si potrebbe ripetere un giudizio critico diffuso che riconosce l'alto valore di una novella come *La disdetta*, novella che si propone come «livida acquaforte di meschinità» e riassume in sé una sequela di storie di rassegnazione al destino che ripugna al razionalismo derobertiano. Osserva Traina:

nessuna si può salvare nel paesaggio umano degradato che popola palazzo Roccasciano ne *La disdetta*: non c'è fede, non c'è amor proprio, [...] non c'è che menzogna; non c'è dialogo tra quei personaggi che parlano tanto, c'è tanto vaniloquio o stranito silenzio: una follia da *cupio dissolvi*.

Com'è noto, nella sintesi de *La disdetta* è annunciato il mondo

de *I Vicerè*, e la più avvertita critica che si è misurata con il grande romanzo – da Madrignani ad Antonio Di Grado, da Nunzio Zago a Francesco Spera a Rosalba Galvagno – lo ha più volte rilevato: nella novella, anticipatrice del romanzo, si sommuove la realtà delle monomanie, così come l'ossessione economica. Antonio Di Grado ha addirittura rilevato che *La Disdetta* è una sorta di romanzo smontato, già provvisto della polifonia de *I Vicerè*, pur se, necessariamente, non ancora della sua complessa struttura.

Senonché, le osservazioni critiche di Traina si appuntano originalmente sulla novella che chiude in modo più significativo la raccolta de *La Sorte*. Si tratta di *Rivolta* che, rileva lo studioso, non possiede evidentemente il respiro quasi romanzesco de *La Disdetta*, ma non è certo una rimasticatura zoliana come hanno invece voluto interpretare critici pur autorevoli. Pure la collocazione conclusiva della novella, a giudizio di Traina, avrebbe un suo emblematico significato: essa farebbe da ponte verso la raccolta di *Processi verbali*, ovvero verso quella tecnica del "dialogato" che avrebbe dovuto segnalare, da parte dell'autore, il paradigma della "impersonalità assoluta" nella raccolta del 1890. Inoltre sarebbero da riconoscersi, in *Rivolta*, i tocchi di un plurilinguismo nel parlato di un personaggio come Teresella, un plurilinguismo che testimonia in De Roberto un interesse di antica data per le diverse realtà dialettali: è l'interesse che confluirà in alcune intense novelle di guerra. È da considerarsi pure, nella novella, la presenza dei documenti scritti, con resa efficacissima della lettura ad alta voce: sarebbe qui anticipata una figura topica nell'opera di De Roberto, una figura ripresa in una drammatica novella di guerra come *La posta*. Infine – recita l'invito critico di Traina – si consideri il grottesco esagitato nell'intervento del cinico proprietario dell'albergo davanti al corpo esanime del protagonista suicida: quel grottesco è come la faccia folle e "democritea" che sembra contrapporsi simmetricamente a quella plumbea ed "eraclitea" – di assurda impassibilità – di donna Antonia Sommatino, ne *Il Rosario*, a fronte della notizia della morte del genero.

*Rivolta* non è dunque una "fredda" ripresa della lezione di Zola. A ben considerare, la "freddezza" di De Roberto, la sua "impassibilità" – che pure appaiono in tanta parte della sua scrittura, come in tanti suoi comportamenti – costituiscono una ma-

schera sapientemente costruita: ma non appena si riesca a lacerare il fitto velo di riserbo che quest'uomo appartato seppe tessere sulla sua vita e su quella dei suoi familiari, l'impassibilità si rivela un'"apparenza". Per esempio, se si volge l'attenzione a una novella come *Paradiso perduto*, in cui è evocata una figura di donna che pietrifica come una Medusa, si potrebbe supporre plausibilmente che in questa novella l'autore rielabori fantasticamente la tragedia paterna, come hanno visto assai bene Antonio Di Grado e Rosario Castelli. La donna poi è spesso in De Roberto una "virago", come tante donne del tardo Ottocento: ma – al di là di ogni intenzione volontaria – potrebbe riverberarsi nell'immagine della donna "dura" e "fredda" precisamente la figura materna, rappresentante autentica del matriarcato siciliano ottocentesco. Quanto alle modalità della scrittura di De Roberto, si potrebbe pure ipotizzare che dietro le forme di una scrittura sperimentale che voleva apparire talvolta "fredda fredda", l'autore celasse un «gemito che partiva dal gemito profondo», secondo quanto si legge proprio in *Paradiso perduto*.

Del resto sull'apparente freddezza di De Roberto – negativamente segnalata pure da Benedetto Croce – freddezza che è invece rigore documentario, non pochi critici si sono soffermati con dovizia di puntuali osservazioni: quel rigore è sicuramente l'esito di una tensione etica e di una flaubertiana "religione della scrittura". Senonché l'indagine critica di Pippo Traina intende mettere in luce un'ambivalenza feconda della personalità di De Roberto, ovvero non solo il volto lucido, ma anche un volto umoristico che ne avrebbe informato le strategie di comunicazione. Un campione significativo della strategia derobertiana è sicuramente offerto dalla *Prefazione* alla raccolta di *Documenti umani* del 1888. Non c'è studioso di De Roberto che non si sia misurato criticamente con le dichiarazioni e gli orientamenti di poetica formulati dallo scrittore siciliano in quella *Prefazione* e con il celato rammarico espresso all'indirizzo dell'editore milanese per la mancata pubblicazione delle novelle de *La Sorte*. Un interessante retroscena del rifiuto de *La Sorte* da parte di Treves e del dialogo epistolare che precedette la pubblicazione di *Documenti umani* sono stati ricostruiti dal compianto Francesco Branciforti. Di recente un libro di Giovanni Maffei dedica pagine dense di osser-

vazioni critiche a quella *Prefazione*, così come una giovane studiosa catanese, Agnese Amaduri, ha dedicato una puntuale attenzione alle Lettere di Treves indirizzate a De Roberto e si tratta di un importante *corpus* epistolare custodito presso la Biblioteca Universitaria Regionale di Catania.

Pippo Traina, nel sottintendere alcune osservazioni pronunciate da Capuana a margine della bozza di *Prefazione* di De Roberto prima che fosse inviata a Treves, ritorna con rinnovato acume sulla questione. Queste intanto le osservazioni di Luigi Capuana:

Dato il genere di scherzo che tu vuoi fare ai critici e ai lettori, la prefazione secondo me dovrebbe essere [...] tre, quattro paginette, da mettere in imbarazzo lettori e critici e da farli stare in dubbio se tu dici sul serio o no.

Le osservazioni del maestro-amico furono ignorate da De Roberto: esse rilevavano “bizzarre” modalità di comunicazione dell’autore di *Documenti umani* con lettori e i critici, a segno «da farli stare in dubbio se tu dici sul serio o no». Ma qui Traina coglie originalmente – si direbbe nel mezzo della biografia artistica di De Roberto – un aspetto “segreto” che riemergerà posteriormente, al tempo della riedizione dell’*Ermanno Raeli*: è come se, nonostante l’impegno sincero per l’affermazione di principi del naturalismo, già nel De Roberto giovane – osserva il critico – agisse una contropinta relativistica che lo conduceva a una visione “artigianale” del lavoro letterario, orientata al principio di piacere. Traina richiama l’attenzione su una pagina d’album non datata dello scrittore siciliano, in cui si legge che «Fra tutte le costruzioni umane le sole che si sottraggono all’azione dissolvitrice del tempo sono i castelli in aria». Era un’idea ossimorica e fulminante, quella di De Roberto: i castelli in aria, per loro natura, dovrebbero presto dissolversi; e invece proprio essi, a giudizio dello scrittore, resisterebbero all’azione dissolvitrice del tempo. Com’è noto, De Roberto è stato autore sensibile quant’altri mai alle figure dell’evanescenza, riconducendo a quelle figure non solo le vicende dell’amore, ma altresì quelle della vita *tout court*.

Per l’appunto a proposito di tali costellazioni figurali – i castelli in aria, l’evanescenza – si potrebbero riconoscere in De Ro-

berto prodromi o anticipazioni dell'arte narrativa pirandelliana. Ma è curioso che proprio Pirandello, recensendo un originale romanzo "poliziesco" di De Roberto, *Spasimo*, in cui era espresso il principio della verità "inafferrabile", se ne uscisse poi con un giudizio di sufficienza:

In complesso io credo che la pubblicazione di questo nuovo romanzo non accrescerà la fama del De Roberto. Egli è ormai nella piena maturità dell'ingegno; e, dopo I Vicerè, la moderna letteratura aveva diritto d'aspettarsi da lui un'opera veramente personale.

Ha osservato Traina che «dove probabilmente la critica pirandelliana si fa ingenerosa è nel confronto con I Vicerè»: non era in questione, infatti, il divario qualitativo tra i due romanzi, bensì apparivano ignorate le ragioni che conducevano De Roberto a concepire *Spasimo* come una tappa di una ricerca letteraria che, nel corso degli anni, mostrò di rinnovare forme e contenuti, ma conservando «una sostanziale fedeltà alla vocazione analitica e polifonica» dello scrittore. Tra l'altro, basterebbe considerare che, in *Spasimo*, permangono, soprattutto nelle sequenze iniziali, taluni espedienti collaudati nel romanzo maggiore: e Traina si riferisce alla notizia sulla contessa "morta" che arrivano filtrate dai servi o al ruolo "contrappuntistico" svolto dal personaggio della baronessa di Börne. Inoltre, a giudizio del critico, sarebbe plausibile un confronto a distanza tra il disporsi, ordinato e consapevole, dei curiosi intorno al corpo della contessa d'Arda, da un lato, e lo sciamannato e inconsulto agitarsi di una folla di estrazione popolare nell'albergo in cui si è suicidato il protagonista della novella *Rivolta*: ancora una volta agirebbe il confronto-contrasto tra nobili e signori da un lato e plebei e servi dall'altro. Siamo al livello di quelle dimensioni teatrali con le quali vorrà cimentarsi il De Roberto maturo e anche malato – di cui discorre con sapienza Traina – e anche nella sfera dell'artista che dovrà ricorrere alla terapia del professor Dubois per porre rimedio a forti disturbi psichici e psicosomatici: ne ha scritto con puntuale attenzione critica Rosalba Galvagno.

Sarà stata probabilmente una malattia rimasta inguarita a indurre De Roberto a tornare, come fosse un "perturbante", alla riproposizione di un romanzo giovanile in tarda età. Si tratta della

storia di Ermanno Raeli. Diverse, e anche convincenti, sono le ipotesi interpretative formulate da Pippo Traina a proposito di questo inquietante “ritorno” a un testo giovanile. La prima è che De Roberto volesse dimostrare a un pubblico di lettori sempre più lontani che era ancora uno scrittore attivo. La seconda ipotesi, più complessa sotto il profilo psicologico, è che con quel ritorno lo scrittore volesse paradossalmente completare la sua «autobiografia trasposta nell’opera». Una ulteriore ipotesi è che De Roberto volesse ritrovare un po’ della voglia di sperimentazione che aveva caratterizzato la sua carriera di artista.

Sono tutte ipotesi plausibili e convincenti, ma quella forse più originale avanzata da Traina è che De Roberto, dopo la prova parzialmente umoristica offerta con la *Prefazione a Documenti umani*, volesse attuare uno “sberleffo” retrospettivo, anche perché incapace ormai di concludere il suo ultimo grande romanzo, *L’Imperio*. Infatti, se *L’Imperio*, definito dall’autore stesso «romanzo terribile», era segnato da una maschera tetra ed “eraclitea”, la ripresa del romanzo giovanile voleva essere segnata da una segreta, ma opposta maschera ridente, “democritea”. La riproposizione tarda dell’*Ermanno Raeli*, romanzo spesso sottovalutato dalla critica, mostrerebbe infatti un motivo di sicuro interesse se lo si considerasse soprattutto in rapporto a una vena ironica e umoristica. È una matrice che risale ad autori frequentati e amati da De Roberto e ai quali lo scrittore siciliano aveva dedicato saggi significativi e sin anche un libro erudito: erano per un verso Flaubert e Maupassant e per l’altro verso Leopardi. Ognuno di loro, peraltro, aveva dedicato grande attenzione alla filosofia del ridere. Non andrebbe dimenticato che De Roberto risulta uno dei primi recensori del saggio di Henry Bergson sul riso: come non andrebbe taciuto che, ancora nel 1908, nel suo pur celebre saggio sull’*Umorismo*, Pirandello mostrava di non conoscere ancora il saggio sul riso di Bergson.

Il nodo di quel ritorno di De Roberto al romanzo giovanile era costituito dal suicidio del protagonista. Con la riproposizione del romanzo, la verità sulla morte di Ermanno Raeli, suffragata – come dichiara il suo amico anonimo – dalle risultanze dell’indagine giudiziaria, consegna, rispetto alla presunta immagine offerta dalla prima versione del romanzo, un profilo ben più sinistro del

protagonista: egli si rivela infatti palesemente incline a conquistare con la violenza, nella camera d'albergo chiusa a chiave, la "virtù" di Massimiliana ben prima di conoscere il segreto "inconfessabile" dello stupro da lei subito da giovanissima. Tra l'altro il protagonista, dopo l'inevitabile svenimento di Massimiliana, sfoga la propria "libido", nascostamente necrofila, sul corpo esanime della giovane. Si sarebbe proposto nell'*Ermanno Raeli* un episodio di violenza sessuale che si ritrova drammaticamente nelle pagine de *L'Imperio*, protagonista il cinico Consalvo Uzeda.

Così l'autore anonimo della prima appendice alla riedizione novecentesca del romanzo giovanile di De Roberto si mostra orgoglioso di aver finalmente rivelato tutta la verità sul personaggio. Ma è pur vero che qui il personaggio derobertiano, Ermanno Raeli, sebbene risulti artefice di terribili nefandezze, appare finalmente un "uomo di carne": laddove - nella biografia incompiuta proposta dal romanzo - era soltanto una formula artistica.

Si potrebbe allora ribadire - giusta l'acuta indicazione di Traina - che al protagonista del romanzo giovanile mancasse proprio la "vivezza della carne", locuzione questa di grande vigore semantico. La nascosta verità che aveva attraversato la vicenda di Ermanno Raeli doveva allora attestare che De Roberto, sin dall'inizio della sua carriera di narratore, aveva inteso abbandonare la verghiana "epica del vinto" - di cui hanno scritto con dottrina Vitilio Masiello e Romano Luperini e di recente Gabriella Alfieri e Andrea Manganaro - sostituendola con la "cronaca del mediocre". Il significato nascosto del romanzo giovanile sarebbe dunque consistito precisamente nella demistificazione del romanticismo alla Schopenhauer. Per questo motivo il programma di rinuncia "stoica" alla vita si rivelerebbe, nel romanzo, non già una conquista dello spirito - di uno spirito nobile - bensì l'esito di una emarginazione, di uno scacco. In tale prospettiva, lo stesso suicidio di Ermanno svelerebbe precisamente la menzogna romantica sotto il segno di un umorismo amaro e corrosivo, peculiarmente derobertiano. Dunque, analogo discorso si potrebbe applicare al personaggio suicida di *Rivolta*, in cui il grottesco e l'umorismo sembrano colpire non solo il contesto ambientale, ma investono invece anche il protagonista, che si disvela nella sua del tutto sterile "illusione".

È veramente significativo allora quanto De Roberto scriveva nell'*Avvertimento* alla seconda edizione dell'Ermanno Raeli:

Chi potrebbe oggi, in tanta febbre di rinnovamento, in tanta urgenza di azione, in tanta saldezza di fede, comprendere il diletantismo analitico, il pessimismo e il nullismo nel quale stagnarono i giovani entrati nella vita quando la storia pareva essersi fermata?

Sono parole che per lo più sono state interpretate dalla critica come un'apertura di credito di De Roberto al fascismo, a una ritrovata salute: ma la verità è ben altra. Osserva originalmente Pippo Traina che qui non v'è solo ironia *versus* malattia e stanca maturità europea di fine Ottocento, bensì ironia nei confronti dei miti eroici e superomistici in cui proprio il fascismo affondava le sue radici e il suo consenso. Le parole dell'*Avvertimento*, bene interpretate, risultano infatti stranianti nei confronti del vecchio romanzo e risuonano come un "falsetto parodico" precisamente di locuzioni come «urgenza d'azione» e «saldezza di fede», usate dall'autore in chiave di solo apparente consenso.

Non è meno significativo che, nella seconda *Appendice* all'*Ermanno Raeli*, di chiave metaletteraria, si registri uno strano recupero della produzione poetica del protagonista del romanzo. È questo un ulteriore aspetto segretamente "umoristico" della edizione novecentesca del romanzo. Dopo la rivelazione delle nefandezze del protagonista nella prima *Appendice*, la seconda *Appendice* procura di offrire una immagine "lirica" di Ermanno Raeli. Ma non si potrebbe riconoscere anche in questa procedura una intenzione umoristica? prima le nefandezze, poi il candore del poeta.

Già nella prima edizione del romanzo, del 1889, compariva il titolo di una presunta raccolta poetica del protagonista Ermanno, *Flemme e Fiamme*. Senonché proprio quel titolo incrociava paradossalmente un'altra opera giovanile di De Roberto, che esibiva un titolo goliardico: *Saghe e Seghe*, testo di cui ha curato una ristampa una studiosa di lunga fedeltà derobertiana come Sara Zappulla Muscarà. La verità è che De Roberto, già con quel titolo, mostrava decisamente di non prendersi sul serio come poeta sin dagli anni giovanili: dunque, anche la raccolta poetica di *Ermanno Raeli*, parziale proiezione autobiografica dell'autore, risul-

terebbe nascostamente segnata, e soprattutto condannata, da un irridente riso democriteo.

Certo, dove appare il volto di un Democrito irridente c'è sempre quello di un Eraclito a ciglio asciutto. E se nell'*Avvertimento* alla riedizione dell'*Ermanno Raeli* De Roberto scriveva di una attenzione alla "carne", la medesima attenzione è riconoscibile in un ultimo ed estremo "ritorno". Ci si riferisce all'ultimo capolavoro narrativo dello scrittore catanese, un vero canto del cigno, quale è la novella intitolata scandalosamente *La paura*. Qui è rappresentato l'atroce suicidio di un valoroso veterano, che in preda a una forte emozione, rifiuta di uscire dalla trincea per raggiungere una postazione nella "terra di nessuno" in cui sono già morti altri suoi commilitoni: con gesto improvviso si suicida riducendo a martirio la "carne", ovvero facendo schizzare brandelli di materia cerebrale sulla parete di quella trincea che, in preda a paura, non ha voluto abbandonare. Traina si chiede problematicamente se risulti più scandaloso il suicidio del soldato Morana – il cui stesso cognome evoca la morte – o piuttosto il dubbio radicale che a un certo punto s'insinua nella mente dell'ufficiale Alfani di fronte al dovere di difendere una postazione indifendibile.

Ma forse non era solo il contenuto della novella a risultare pericolosamente scandaloso e anti-istituzionale nella seconda metà degli anni Venti. Pure il realistico concerto dei diversi dialetti, dal lombardo al siciliano, doveva apparire come una «testimonianza di una vita regionale non ancora assimilata» e doveva suonare come esito di una "lingua disunita" sul piano nazionale. In ordine al plurilinguismo che si distende nella novella di De Roberto uno studio di riferimento è un libro di Rosaria Sardo sulla officina di De Roberto, pubblicato dalla Fondazione Verga. Senza dire che diffusamente, su *La paura*, si sono misurati la gran parte degli studiosi di De Roberto, riconoscendone l'intensità umana e artistica. Quanto all'uso derobertiano dei dialetti, alcuni studiosi hanno optato per una genesi realistica del plurilinguismo. Madrignani per esempio riconduceva quell'uso a una paradossale posizione "involontaria", indotta dalla poetica del realismo, che riusciva a dare voce alle "povere vite" dei contadini in divisa. Pippo Traina, con intelligenza critica, segnala che la resa oggettiva dei fatti non esclude una decisa intenzione demistificante, la

quale viene esplicitata attraverso l'osservazione apparentemente impartecipe di un narratore esterno.

Per concludere finalmente. Avendo De Roberto inviato il testo de *La paura* al direttore de «La lettura», supplemento del «Corriere della sera», Renato Simoni giudicò la novella «una perfetta opera d'arte», ma ne rifiutò la pubblicazione, adducendo la motivazione, senza infingimenti, in una Lettera indirizzata all'autore:

purtroppo, questa tua magnifica novella, tocca un argomento di una grandezza così profondamente umana, ma così scabroso, che a pubblicarla, correremmo il rischio di trovare nei nostri lettori molte opposizioni.

Una magnifica novella, ma rifiutata. Un rifiuto che appare emblematico. Non per nulla un "omo di lettere" del Cinquecento, Pietro Valeriano, autore di una operetta che voleva riferirsi al carattere e al destino dell'artista in età moderna, usava una locuzione di forte significato allegorico che così recitava: Sii grande e infelice.

La medesima locuzione potrebbe valere a illustrare la vita e l'opera di Federico De Roberto, scrittore grande e infelice.



SIMONA INSERRA  
(Università di Catania)

DEDICHE, POSTILLE E SEGNI DI LETTURA  
NEI LIBRI DI FEDERICO DE ROBERTO:  
TRACCE D'USO IN UNA BIBLIOTECA D'AUTORE

La raccolta personale di Federico De Roberto è conservata a Catania presso l'omonima biblioteca ed è stata recentemente catalogata attraverso una metodologia che ha permesso di rilevare i dati materiali presenti in ogni esemplare, registrandoli e trattandoli come significativi elementi di provenienza. Nel contributo si presentano i dati relativi al rilevamento, tra le 2487 edizioni catalogate, di dediche, postille e segni di lettura.

*The Federico De Roberto's collection is stored in Catania at the De Roberto's Library and has recently been catalogued using a methodology of investigation that has allowed to detect the material data in each copy, recording and treating them as significant elements of evidence. The paper includes data relating to the 2487 catalogued editions, concerning, moreover, dedications, annotations and reading marks.*

## 1. Introduzione

La raccolta libraria di Federico De Roberto, acquistata nel 1996 dalla Regione Siciliana, si configura come una biblioteca d'autore in quanto, come scrive Caproni, rispecchia «la personalità scientifica di uno studioso»<sup>1</sup> ed è in grado di testimoniare, interpretata con attenzione anche nelle sue lacune, nelle caratteristiche e nei legami che i singoli documenti hanno stretto tra loro nel corso del tempo «l'attività intellettuale, la rete di relazioni, il contesto storico culturale del suo possessore»<sup>2</sup>. In essa, come in

<sup>1</sup> A. M. CAPRONI, *Biblioteca privata: ipotesi di definizione*, «Bibliotheca», V (2006), pp. 22-28, a p. 27.

<sup>2</sup> G. ZAGRA, *Biblioteche d'autore in biblioteca: dall'acquisizione alla valorizzazione*, «Antologia Vieusseux», XIV (2008), pp. 37-48, a p. 38.

altre biblioteche d'autore, «permangono i segni tangibili di come siano state strumenti di lavoro, a volte veri e propri laboratori di scrittura, crocevia di incontri e scambi culturali e umani»<sup>3</sup> e i libri in esse contenuti veicolo di rapporti sociali.

Il fine di questo contributo è di individuare e descrivere i segni tangibili presenti nei libri della raccolta (*ex libris*, note di possesso, dediche, postille, tracce di lettura, elementi esterni allegati ai libri), quelli che più caratterizzano una biblioteca d'autore, al fine di rendere note le informazioni che essi veicolano, per comprendere insieme a chi si occupa del De Roberto letterato e pubblicista sia le modalità di uso dei libri in quanto strumenti di lavoro, sia le relazioni intessute attraverso essi o testimoniate per loro tramite.

La collezione dei libri di De Roberto ha come sede istituzionale di conservazione l'omonima biblioteca sita al primo piano della Casa Museo *Giovanni Verga* nell'appartamento noto come *Casa Lazzaro*<sup>4</sup>; l'ho studiata approfonditamente negli ultimi anni e ne ho recentemente pubblicato il catalogo<sup>5</sup>.

Parallelamente all'attività di catalogazione, condotta secondo una metodologia che ha previsto la descrizione delle edizioni e l'analisi accurata degli esemplari, ho voluto avviare uno studio più approfondito sulla raccolta tentando di ricostruire le vicende legate alla storia del fondo e al suo costituirsi; nel fare questo alcuni strumenti di indagine, come i documenti archivistici e i carteggi, sono risultati indispensabili.

A partire dal catalogo, quindi, grazie al ricco bagaglio di informazioni che da esso emerge, concentrando l'attenzione sui libri e sulle notizie presenti al loro interno e nelle loro immediate periferie, è stato possibile (e lo sarà in futuro) avviare molteplici percorsi di studio incentrati sulla raccolta e che partono dalla raccolta verso differenti direzioni<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Per una visione d'insieme sulla Casa Museo Verga, cfr. I. BUTTITA - M. L. GIANGRANDE - N. F. NERI (a cura di), *Casa Verga: un museo nel cuore di Catania*, Palermo, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana. Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana 2015.

<sup>5</sup> S. INSERRA, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, AIB 2017.

<sup>6</sup> Mi sia consentito rinviare a S. INSERRA, *Libri 'parlanti' nella biblioteca di Fede-*

## 2. I libri di Federico De Roberto

De Roberto ha accumulato molti libri nel corso della sua vita, per esigenze di studio e di lavoro, ma anche in rapporto a eventi vissuti, incontri e relazioni intessute con personaggi noti e meno noti; molti libri, come si vedrà scorrendo le voci del catalogo, sono stati subiti, cioè ricevuti e mai letti, aspetto perfettamente in linea con quello che accadeva per la maggior parte delle biblioteche degli intellettuali vissuti a cavallo tra Otto e Novecento e che è stato ampiamente messo in luce da quanti si sono dedicati a perlustrare il terreno fertile delle biblioteche d'autore<sup>7</sup>: per molti degli autori studiati, infatti, avere posseduto un libro non significa, naturalmente, averlo letto.

Del resto, come scrive Caproni

l'idea [...] che la biblioteca sia l'esito di scelte precise di uno scrittore o rappresenti il punto da cui si dipartiscono delle assonanze, va del tutto capovolta per quanto concerne l'arco cronologico e spaziale del Novecento. La biblioteca personale nasce anche in modo inaspettato e indipendente dall'autore e, soprattutto, si palesa con quello che egli ha letto e ha deciso di leggere, non sottostando all'usuale canone di autorità tipico del Cinque-Ottocento<sup>8</sup>.

Il catalogo della biblioteca di Federico De Roberto contiene 2487 registrazioni di edizioni moderne: si tratta di una biblioteca (escludendo i materiali messi insieme dagli eredi negli anni successivi alla morte dell'intellettuale) che in parte si è sedimentata da sé, in parte è stata abilmente e consapevolmente costruita da un intellettuale che intendeva edificare una precisa immagine di sé da affidare alla posterità<sup>9</sup>.

rico De Roberto in BUTTITTA – GIANGRANDE - NERI (a cura di), *Casa Verga: un museo nel cuore di Catania*, cit., pp. 103-111.

<sup>7</sup> F. SABBA, *Biblioteche e carte d'autore: tra questioni cruciali e modelli di studio e gestione*, «AIB Studi», LVI (2016), pp. 421-434; cfr. anche S. TRIPODI, *Biblioteche e archivi d'autore: questioni aperte e riflessioni metodologiche*, in «Arabeschi», 11 (2018), disponibile alla URL: <<http://www.arabeschi.it/biblioteche-e-archivi-dautore-questioni-aperte-riflessioni-metodologiche/>>.

<sup>8</sup> CAPRONI, *Biblioteca privata*, cit.; ID., *Le biblioteche degli scrittori del Novecento: la palude della parola*, «Bibliotheca», 2 (2003), p. 39.

<sup>9</sup> INSERRA, *La biblioteca di Federico De Roberto*, cit., p. 10

Uno sguardo complessivo alla raccolta mi ha consentito di mettere in evidenza una situazione che, a prima vista, potrebbe apparire anomala, cioè la presenza di numerosi libri mai letti.

La biblioteca contiene infatti un numero consistente di libri intonsi, 1169 esemplari su poco meno di 3000 oggetti fisici raccolti quindi, apparentemente, solo per cumularli, secondo un'abitudine che emergerebbe sia dalla lettura di alcuni epistolari sia dalla lettura di alcune pagine de *I Vicerè* dove, volendo insistere sulla mescolanza tra vita vissuta e vita narrata, si potrebbe ricercare e trovare un parallelismo tra la figura di De Roberto e quella di Consalvo.

Ne *I Vicerè* leggiamo infatti:

Più che mai infervorato nelle sue nuove idee, deciso colla cocciutaggine di famiglia a percorrere la strada prefissa, Consalvo spendeva adesso a libri un occhio del capo. Ne faceva venire ogni giorno, intorno a ogni soggetto, dietro una semplice indicazione del librario, senz'altro criterio fuorché quello della quantità, con la stessa smania di sfoggiare e di far le cose in grande che, prima, quando l'eleganza degli abiti era il suo unico pensiero, gli faceva comperare i bastoni a dozzine e le cravatte a casse. Era umanamente impossibile, non che studiare, ma neppur leggere tutta quella carta stampata che pioveva al palazzo, le opere in associazione, le voluminose enciclopedie, i dizionari universali [...] <sup>10</sup>.

Ma torniamo ai libri della raccolta.

Nel predisporre il catalogo della biblioteca, ogni esemplare è stato oggetto di un esame approfondito nel tentativo di seguirne il percorso, per quanto ovviamente possibile, dall'officina tipografica alla raccolta derobertiana e di registrare le varie figure cui i libri appartennero o gli amici che li ebbero per qualche tempo tra le mani: insomma gli attori che in una dimensione diacronica e spaziale ampia, presero parte alle vicende di ciascun esemplare.

Poiché gli elementi che più caratterizzano la biblioteca privata e personale di un intellettuale sono, oltre naturalmente alle note di possesso, anche le dediche, le postille, e, in generale, le tracce di lettura, è su questi elementi che mi sono concentrata con la massima attenzione.

<sup>10</sup> F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, Milano, Rizzoli 2007, pp. 498-499.

I dati di provenienza, cioè tutti gli elementi collegati alla storia non editoriale dell'esemplare appartenuto a un soggetto, sono stati studiati e interpretati cercando di applicare la metodologia adottata dal 'Gruppo di lavoro sulle provenienze' coordinato dalla Regione Toscana e dalla Provincia Autonoma di Trento, delineata nell'agile volumetto *Provenienze. Metodologia di rilevamento, descrizione e indicizzazione per il materiale bibliografico*<sup>11</sup>; i dati d'esemplare, è bene ripeterlo, rendono ogni libro un *unicum* come ha già scritto Guerrini nel 2008:

sia dal punto di vista bibliografico e bibliologico, sia nel contesto più ampiamente culturale, in quanto restituisce le pratiche di lettura, studio e formazione del soggetto possessore. L'esemplare, come sappiamo, è di frequente corredato da dediche autografe, ex libris, postille e note manoscritte a margine del testo, e così via<sup>12</sup>.

Nell'adottare la metodologia di rilevamento delle provenienze, ho fatto riferimento anche al concetto fondamentale di "contesto documentario" e quindi all'analisi del contesto rappresentato da un luogo fisico, quello dove si è sedimentata la raccolta, da connessioni familiari e rapporti amicali, da collegamenti culturali, commerciali e storici di più ampio respiro rispetto al contesto semplicemente locale.

I dati registrati mi hanno consentito di individuare una serie di elementi e rappresentarli di seguito per comprendere meglio alcune questioni legate da un lato al costituirsi nel tempo della biblioteca derobertiana e dall'altro al sodalizio stretto con Capuana e Verga prima di tutto, ma anche con altre figure di intellettuali tra cui, per citarne alcuni tra i più noti, Albertini, Di Giorgi, Marinetti, Nalli, Pica, Praga.

<sup>11</sup> *Provenienze. Metodologia di rilevamento, descrizione e indicizzazione per il materiale bibliografico*. Documento elaborato dal Gruppo di lavoro sulle provenienze coordinato dalla Regione Toscana e dalla Provincia autonoma di Trento, a cura di Katia Cestelli e Anna Gonzo. Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni librari e archivistici; Firenze, Regione Toscana, Giunta regionale 2009.

<sup>12</sup> M. GUERRINI, *Biblioteca d'autore: dalla dimensione privata all'uso pubblico* in *Collezioni speciali del Novecento: le biblioteche d'autore*. Atti della giornata di studio, (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 maggio 2008), in «Antologia Vieusseux», XIV (2008), pp. 13-16.

Tra gli elementi legati alla sfera delle provenienze ho distinto i segni espliciti (i più leggibili dei quali sono le note di possesso, le dediche e le annotazioni manoscritte) e i segni non espliciti, talvolta più complessi da individuare (la tipologia della rilegatura, gli inchiostri utilizzati per la stesura delle note, la carta, ulteriori elementi esterni introdotti nell'esemplare): lo sguardo complessivo alla raccolta mi ha aiutato a individuare come "segni" una serie di elementi che, fuori contesto, non si arriverebbe a riconoscere e registrare come portatori di informazioni<sup>13</sup>.

Gli esemplari intonsi, cioè i libri mai aperti e mai letti, notevoli per quantità nel caso della raccolta che stiamo studiando, possono essere registrati a tutti gli effetti come un elemento di provenienza che la riguarda nel suo complesso e che veicola allo studioso un modo di operare e trattare i materiali su cui si avrà modo di riflettere; propongo quindi di considerare importante la questione dei libri intonsi perché la presenza di un libro in una raccolta ha un impatto diverso per il proprietario della raccolta (e per noi che studiamo l'intellettuale, oggi) se esso è stato aperto, letto, annotato o se, invece, si presenta intonso.

Non appaia strano, poi, il fatto che la questione degli esemplari intonsi non riguarda solo libri ricevuti in omaggio dagli editori o in più esemplari da affezionati estimatori, ma riguarda anche libri che contengono dediche di sodali o note di possesso.

Dalle 2487 edizioni catalogate, corrispondenti a 2936 oggetti fisici, emergono i seguenti dati:

- 1738 esemplari non sono intonsi (non necessariamente perché 'aperti' da De Roberto, ma nella maggioranza dei casi perché messi in commercio in questo modo);

<sup>13</sup> Un caso esemplare è quello delle legature che, laddove analizzate fuori contesto, non sono in grado di fornire informazioni utili, mentre invece, osservate nel contesto di tutta la raccolta, rendono chiara la presenza di uno specifico progetto, di una committenza, di alcuni artigiani al servizio del collezionista. Se si fa attenzione a questo aspetto, si noterà come sono rilegati con raffinate legature in pelle o in tessuto decorato, arricchiti da decorazioni dei tagli e indicazioni di autore e titolo in oro sul dorso, tutti i libri più cari a De Roberto, in modo specifico quelli degli autori francesi, tra cui, per esempio, tutti quelli di Guy de Maupassant presenti nella raccolta (cfr. le schede 1479-1487 del catalogo in INSERRA, *La biblioteca di Federico De Roberto*, cit., pp. 379-381).

- 1171 esemplari sono intonsi e tra questi alcuni recano note di possesso, dediche o timbri di omaggio;

- 29 esemplari sono parzialmente intonsi, solitamente con i soli primi fascicoli aperti e sfogliati, raramente annotati.

Colpisce quindi, nell'insieme della raccolta, la quantità di esemplari intonsi e pare significativa la presenza di quelli parzialmente intonsi, quanto meno come indicazione di un *modus operandi*; premesso che i libri che non si presentano intonsi non necessariamente sono stati letti, l'unico dato certo è che quelli parzialmente intonsi sono stati sfogliati o letti solo in parte e quelli intonsi non lo sono stati per niente.

Tra gli esemplari intonsi occorre ricordare che ci sono delle doppie copie; sono cinquantuno i casi di edizioni presenti in doppia copia: talvolta le due copie sono entrambe intonse<sup>14</sup>, altre volte è intonsa solo una delle due, con rilegatura editoriale, mentre quella "aperta" è stata rilegata secondo lo stile preferito nella raccolta derobertiana<sup>15</sup>.

### 3. I contrassegni di possesso

I contrassegni di possesso rinviano a una persona fisica, identificabile o meno, o a una istituzione; si tratta di note tracciate a mano o di timbri; non ci sono, nella raccolta del nostro, *ex libris* rappresentati da cartigli incollati, ad eccezione di due casi<sup>16</sup>.

Qualsiasi parte del libro può accogliere un'attestazione di possesso ed è questo il motivo per cui ogni esemplare è stato analizzato sfogliandolo (quando non intonso) dall'inizio alla fine, ma quelle autografe di De Roberto si trovano principalmente sulle coperte o sulle carte di guardia; poiché si tratta di soli ven-

<sup>14</sup> Cfr., nel catalogo già citato, le schede 173, 513, 666, 939, 1065, 1074, 1106, 1131, 1317, 1529, 1613, 1923, 2311, 2392.

<sup>15</sup> Cfr. le schede 53, 96, 154, 177, 203, 246, 311, 469, 556, 696, 862, 1096, 1655, 1657, 1729, 1921 del catalogo.

<sup>16</sup> Si tratta di quattro volumi di un'opera in cui sono presenti alcuni *ex libris* rappresentati da cartellini impressi e poi incollati sulle coperte, per i quali cfr. scheda 2180 del catalogo e di un altro caso, per cui cfr. la scheda 1207.

tuno esemplari, un numero esiguo considerando i volumi della raccolta, li elenchiamo di seguito registrando quanto scritto nell'attestazione di possesso, i dati bibliografici del volume nel quale si trovano e il numero della scheda del catalogo nel quale l'edizione e l'esemplare sono accuratamente descritti.

L'arco temporale copre quarant'anni: la prima nota di possesso si registra in un libro stampato nel 1864 e l'ultima in un libro stampato nel 1904; l'annotazione di possesso di Federico De Roberto è manoscritta in inchiostro nero.

Di seguito le attestazioni riportate secondo la data di pubblicazione del volume nel quale si trovano:

1) *Aggiunte di Frederik De Roberto*: annotazione sul frontespizio dei *Dialoghi inglesi ed italiani colla pronuncia segnata a norma del nuovo Pronouncing Dictionary* di John Millhouse, stampato a Milano da Bernardoni nel 1864<sup>17</sup>;

2-3) *F. De Roberto*: annotazione sull'occhietto, ripetuta con lapis sulla stessa carta, nei due volumi de *La storia romana* di Giuseppe La Farina, stampata a Milano da Guigoni nel 1871<sup>18</sup>;

4) *F. De Roberto*: annotazione manoscritta sulla controguardia anteriore del volume di Francesco Guicciardini, *Ritratti, allocuzioni e pensieri: scelti dalla storia d'Italia*, stampato a Firenze dall'editore Barbera nel 1872<sup>19</sup>;

5) *F. De Roberto*: annotazione manoscritta sul frontespizio dell'*Introduction à la science de l'ingénieur* di Joseph Claudel, stampata a Parigi da Dunod nel 1875; è un caso di esemplare intonso recante nota di possesso<sup>20</sup>;

6) *F. De Roberto*: annotazione manoscritta sul frontespizio del *Trattato elementare di fisica sperimentale e di meteorologia [...]* di Adolphe Ganot, stampato a Milano da Pagnoni nel 1875<sup>21</sup>;

7) *F. De Roberto*: annotazione manoscritta sulla coperta de *La vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo [...]* stampata a Milano da Sonzogno nel 1876<sup>22</sup>;

<sup>17</sup> Cfr. la scheda 1534

<sup>18</sup> Cfr. la scheda 1207.

<sup>19</sup> Cfr. la scheda 1097.

<sup>20</sup> Cfr. la scheda 531.

<sup>21</sup> Cfr. la scheda 947.

<sup>22</sup> Cfr. la scheda 458.

8) *Federigo De Roberto*: annotazione manoscritta sulla coperta di *Studi critici* di Gaetano Trezza, stampato a Verona e Padova da Drucker e Tedeschi nel 1878<sup>23</sup>;

9-10) *F. De Roberto*: nota di possesso nei due volumi di *Costantinopoli* di Edmondo De Amicis stampati a Milano da Treves nel 1878; nel primo volume l'annotazione manoscritta in inchiostro si trova sull'occhietto, nel secondo sul frontespizio dove è ripetuta due volte<sup>24</sup>;

11) *F. De Roberto*: annotazione manoscritta sulla coperta e ripetuta sul frontespizio del libro di Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea: prima serie*, stampato a Catania dall'editore Giannotta nel 1880<sup>25</sup>;

12) *F. De Roberto*: annotazione manoscritta sulla coperta della *Raccolta dei proverbi siciliani* di Santo Rapisarda, stampata a Catania dall'editore Giannotta nel 1881<sup>26</sup>;

13) *Federigo De Roberto*: annotazione manoscritta sulla coperta dell'edizione di *Studi sulla letteratura contemporanea* di Luigi Capuana del 1882, stampata a Catania da Giannotta<sup>27</sup>;

14-17) *de Roberto*: cartigli impressi e incollati sulla coperta dei quattro volumi di *La vie et les opinions de Tristram Shandy* di Laurence Sterne, stampati a Parigi tra il 1884 e il 1885<sup>28</sup>;

18) *Federico De Roberto*: annotazione manoscritta sull'occhietto, ripetuta sul frontespizio, delle *Novelle e paesi valdostani* di Giuseppe Giacosa stampate a Milano da Cogliati nel 1901<sup>29</sup>;

19) *F. De Roberto*: annotazione manoscritta sulla seconda carta di guardia anteriore de *Le jardin du roi* di Paul e Victor Margueritte, stampato a Parigi dall'editore Plon Nourrit nel 1902<sup>30</sup>;

20) *F. De Roberto*: annotazione manoscritta a carta V de *Il pri-*

<sup>23</sup> Cfr. la scheda 2287.

<sup>24</sup> Cfr. la scheda 635.

<sup>25</sup> Cfr. la scheda 411.

<sup>26</sup> Cfr. la scheda 1899.

<sup>27</sup> Cfr. la scheda 410.

<sup>28</sup> Cfr. la scheda 2180.

<sup>29</sup> Cfr. la scheda 989.

<sup>30</sup> Cfr. la scheda 1427.

*mo passo alla filosofia* di Luigi Ambrosi, stampato a Roma dall'editore Dante Alighieri nel 1903<sup>31</sup>;

21) *Chiarissimo Federico De Roberto*: attestazione di possesso non autografa sul verso della carta di guardia anteriore, entro un riquadro a stampa con indicazione del numero di esemplare (48 di 500 esemplari numerati), degli *Annali bibliografici e catalogo ragionato delle edizioni di Barbèra, Bianchi e c. e di G. Barbèra, con elenco di libri, opuscoli e periodici stampati per Commissione, 1854-1880*, stampati a Firenze nel 1904<sup>32</sup>.

#### 4. Altri possessori

Nella raccolta si registrano anche una serie di attestazioni di possesso relative ad altri possessori, molti dei quali appartenenti alla cerchia familiare di De Roberto, ad amici o ad alcune istituzioni.

Un solo libro riporta una nota di possesso del padre: *Maggiore Cav. De Roberto*, annotazione manoscritta sulla coperta del volume *Modificazioni al Regolamento di esercizi e di evoluzioni per le truppe a piedi, in data 4 dicembre 1869*, pubblicato dal Ministero della Guerra nel 1873<sup>33</sup>.

Alcuni libri appartennero a Agata, detta Nennella, De Roberto.

*Nennella De Roberto* è l'annotazione manoscritta sul frontespizio della *Vita Nuova* di Dante Alighieri, stampata a Messina dall'editore Principato nel 1914<sup>34</sup>, sulla carta di guardia anteriore del *Doctor Claudius* di Francis Marion Crawford, stampato a Londra dall'editore MacMillan nel 1910<sup>35</sup>; sulla carta di guardia anteriore del *The chronicles of Count Antonio* di Anthony Hope Hawkins, stampate a Londra nel 1895<sup>36</sup>; sul frontespizio (ma *Agata De Ro-*

<sup>31</sup> Cfr. la scheda 44.

<sup>32</sup> Cfr. la scheda 59.

<sup>33</sup> Cfr. la scheda 1150.

<sup>34</sup> Cfr. la scheda 32.

<sup>35</sup> Cfr. la scheda 589.

<sup>36</sup> Cfr. la scheda 1109.

berto) del *Manuale della letteratura italiana* di Francesco Torraca, stampato a Firenze dall'editore Sansoni nel 1890<sup>37</sup>.

Un libro reca l'annotazione di possesso di Mariannina De Roberto: *Mariannina De Roberto*, annotazione manoscritta sulla carta di guardia anteriore delle opere teatrali *Maternità* e *Il frutto acerbo* di Roberto Bracco, stampate a Milano dall'editore Sandron nel 1882<sup>38</sup>.

Un altro libro è del fratello Diego: si registra l'annotazione manoscritta *Prof. D. De Roberto* sulla coperta de *I fiori del male* di Charles Baudelaire stampati a Catania da Giannotta nel 1913<sup>39</sup>.

Tre esemplari hanno la nota di possesso di Luigi Capuana, due timbri e una nota manoscritta; si tratta di: *Ex libris Aloysii Capuana*, timbro a inchiostro sull'occhietto di *George Sand* di Elme Marie Caro, stampato a Parigi dall'editore Hachette nel 1887<sup>40</sup>; *Biblioteca di Luigi Capuana*, timbro a inchiostro sul frontespizio de *La critica nella filosofia zoologica del XIX secolo* di Pietro Siciliani, stampato a Napoli da Morano nel 1876<sup>41</sup>; *Della biblioteca di Luigi Capuana*, annotazione manoscritta sull'occhietto de *Le anime semplici* di Remigio Zeno, stampata nel 1886<sup>42</sup>.

Altre note di possesso riscontrabili nei libri appartenuti alla raccolta di Federico De Roberto rimandano ad altre figure; tra queste, per citarne alcune:

– G. R. Abati, annotazione manoscritta sulla coperta di *Lettere istruttive descrittive e familiari* di Giuseppe Baretti, stampate a Venezia dall'editore Tasso nel 1839<sup>43</sup>;

– Prof. Vincenzo Finocchiaro, presente su tre volumi della raccolta<sup>44</sup>;

– Salvatore Paola sul frontespizio e a p. 5 della *Breve storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni* di Eugenio Donadoni<sup>45</sup>;

<sup>37</sup> Cfr. la scheda 2277.

<sup>38</sup> Cfr. la scheda 323.

<sup>39</sup> Cfr. la scheda 181.

<sup>40</sup> Cfr. la scheda 432.

<sup>41</sup> Cfr. la scheda 2127.

<sup>42</sup> Cfr. la scheda 2446.

<sup>43</sup> Cfr. la scheda 156.

<sup>44</sup> Cfr. le schede 737 e 1193.

<sup>45</sup> Cfr. la scheda 738.

– G. Giuffrida Cannizzaro, annotazione manoscritta sul frontespizio degli *Elementi di scienza sociale ossia religione fisica, sessuale e naturale. Esposizione della vera causa delle tre principali piaghe sociali: la povertà, la prostituzione, il celibato* di George Drysdale, stampati a Milano da Brigola nel 1874<sup>46</sup>;

– Michi Guzzardi, annotazione manoscritta sul frontespizio del primo volume di *Beatrice Cenci* di Francesco Domenico Guerrazzi, stampato a Milano da Pagnoni nel 1861<sup>47</sup>;

– F. Ferlito, annotazione manoscritta sulla coperta, ripetuta sul frontespizio dell'*Oeuvres completes de Pétrone*<sup>48</sup>;

– Giovanni Asmundo, due timbri a inchiostro sull'occhietto di *Manuel épistolaire à l'usage de la jeunesse* di Louis Philipon de la Madeleine, Parigi, 1856<sup>49</sup>.

Sono rappresentati anche alcuni casi in cui le note di possesso attestano l'appartenenza dei libri a biblioteche pubbliche o private; lo studio accurato di epistolari o di altre fonti documentarie, come per esempio i registri dei lettori conservati nelle biblioteche pubbliche o di associazioni culturali, potrebbe giovare a ricostruire alcune vicende, al momento ignote, di cui i libri riportano labili tracce.

Tra le attestazioni relative a biblioteche o ad altre istituzioni si registrano:

– *Scuola Normale Maschile* [...]: e alcune segnature (A-5-135 e A-5-8), con timbro a inchiostro sull'occhietto della *Storia della pedagogia* di Gabriel Compayre, stampata a Torino da Paravia nel 1888<sup>50</sup>;

– *Biblioteca Universitaria di Catania*: timbro sul frontespizio, ripetuto a p. 284, con indicazione del numero di inventario 047225 e segnature 6-III-K-32, sulla coperta e sul frontespizio de *L'angoisse humaine* di Maurice de Fleury, stampata a Parigi nel 1924<sup>51</sup>;

<sup>46</sup> Cfr. la scheda 759.

<sup>47</sup> Cfr. la scheda 1092.

<sup>48</sup> Cfr. la scheda 1782.

<sup>49</sup> Cfr. la scheda 1784.

<sup>50</sup> Cfr. la scheda 552.

<sup>51</sup> Cfr. la scheda 647.

– *Regia Biblioteca Universitaria Catania*: si tratta di una etichetta incollata sulla controguardia anteriore, con indicazione della segnatura di collocazione 3-III-H-10 e precedente segnatura sulla carta di guardia anteriore 3-II-B-5 del volume *Fiabe, novelle e racconti popolari* di Giuseppe Pitrè, stampato a Palermo dall'editore Pedone Lauriel in più volumi<sup>52</sup>;

– *Nicolò Giannotta Biblioteca circolante Catania*: timbro a inchiostro sul frontespizio di *Eux et elles: histoire d'une scandale* di Adolphe Maturin de Lescure stampato a Parigi nel 1860<sup>53</sup>;

– *Gabinetto di lettura Ateneo Siculo in Catania*: timbro a inchiostro sul frontespizio di *Storia della letteratura antica e moderna* di Friedrich von Schlegel, stampato a Napoli dall'editore Pierro nel 1843<sup>54</sup>.

## 5. Le dediche

Le dediche appartengono alla categoria dei segni espliciti e individuano attori e ruoli svolti; esse sono numerose nei libri di De Roberto, ma non tutte individuano la sua figura come destinatario del libro; tra i destinatari ci sono infatti anche i suoi familiari, alcuni amici, la direzione dei giornali per i quali De Roberto scriveva recensioni e note.

Le dediche sono solitamente manoscritte e riconoscibili come autografe quando inviate da autori che nutrivano sentimenti di riconoscenza nei confronti di De Roberto o che intendevano segnalarsi con i propri lavori.

Si tratta invece di timbri a inchiostro nei casi, molto diffusi, degli omaggi degli editori, apposti sui libri inviati per recensione.

Ho riscontrato la presenza di dediche espressamente indirizzate a Federico De Roberto, centonovantanove in tutto, in vario modo vergate sui frontespizi, in lingua italiana o francese, sugli occhietti o sulle carte di guardia, talvolta con qualche errore (vedi per esempio *Ferdinando de Roberto, F. Deroberto*), per

<sup>52</sup> Cfr. la scheda 1818.

<sup>53</sup> Cfr. la scheda 1285.

<sup>54</sup> Cfr. la scheda 2085.

le quali, dato il numero elevato, rimando al catalogo della biblioteca<sup>55</sup>.

Una serie di volumi sono dedicati a Diego De Roberto<sup>56</sup>; altri sono dedicati ad amici e a parenti del nostro<sup>57</sup>.

## 6. *Le postille e i segni di lettura*

È molto raro trovare tra le pagine dei libri della raccolta dero-bertiana postille o segni di lettura di qualche rilievo; si intuisce, da parte di De Roberto, un uso molto parsimonioso di questi elementi e pertanto, nella raccolta, gli esemplari annotati non sono presenti in numero significativo.

Tuttavia, la disamina dei segni, che hanno, quando presenti, un alto potenziale informativo, ci aiuta a comprendere le modalità di lettura e di lavoro sui testi da parte dell'intellettuale, consentendoci di avviare alcune riflessioni in merito alla *ratio* dero-bertiana.

De Roberto sembra innanzitutto riluttante a macchiare e sporcare il proprio esemplare; interviene solo ai margini delle pagine, con tratti molto sottili di lapis o di penna e molto raramente sono

<sup>55</sup> Cfr. le schede del catalogo 74, 106, 147, 150, 180, 196, 204, 226, 227, 228, 269, 279, 287, 288, 303, 309, 336, 348, 359, 361, 364, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 401, 402, 403, 408, 409, 410, 412 (si tratta di due esemplari), 413, 414, 415, 416, 438, 464, 465, 470, 503, 540, 561, 590, 619, 666, 667, 680, 687, 711, 720, 734, 741, 746, 761, 822, 826, 830, 844, 861, 863, 864, 903, 925, 935, 937, 938, 939 (si tratta di due esemplari), 940, 947, 995, 997, 1004, 1074 (si tratta di due esemplari), 1075, 1084, 1086, 1096, 1125, 1139, 1145, 1183, 1201, 1203, 1205, 1206, 1215, 1276, 1323, 1337, 1419, 1426, 1428, 1438, 1440, 1458, 1469, 1470, 1488, 1504, 1508, 1532, 1597, 1609, 1610 (con errore nel nome: a *Ferdinando De Roberto*), 1626, 1654, 1655, 1656, 1657, 1661, 1678, 1694, 1703, 1716, 1722, 1730, 1731, 1742, 1753, 1757, 1762, 1783, 1788, 1789, 1791, 1795, 1797, 1810, 1814, 1845, 1847, 1848, 1862, 1877, 1888, 1901, 1905, 1920 (indirizzata agli *Ill.mi fratelli De Roberto*), 1936, 1957, 1962, 1972, 1973, 1979, 2013, 2014, 2015, 2016, 2019, 2026, 2029, 2030, 2059, 2070, 2071, 2072, 2088, 2122, 2130, 2136, 2138, 2140, 2147, 2171, 2180, 2184, 2221, 2234, 2307, 2308, 2309, 2311, 2312, 2320, 2322, 2334, 2335, 2336, 2339, 2341, 2342, 2343, 2345, 2378, 2385, 2391, 2412, 2481, 2484, 2485, 2486.

<sup>56</sup> Cfr. le schede 102, 173, 439, 862, 940, 948, 1070, 1071, 1096, 1147, 1173, 1397, 1528, 1529, 1855, 1895, 1920, 2031, 2295, 2311, 2317, 2337.

<sup>57</sup> Cfr., per esempio, le schede 1439 (a Luigi Albertini), 2073 e 2338 (a Mariana De Roberto), 2027 (a Giovanni Verga).

presenti sottolineature; fa un uso frequente di stanghette laterali a lato della pagina. La nota manoscritta, quando presente, emerge solitaria e densa pertanto di significato.

Tra i postillati troviamo i libri degli scrittori a lui più cari e quelli dei sodali, come si potrà leggere dalle schede del catalogo già più volte citato.

Segni di lettura tracciati con lapis blu sono stati riscontrati in centottanta esemplari; con lapis rosso in ventisei casi; c'è un solo caso di uso di lapis verde di probabile mano derobertiana, un altro invece da attribuire senza dubbio a Capuana (il *tocco magico* di cui scrive De Roberto in una lettera a Capuana e di cui riferisce Rosaria Sardo)<sup>58</sup>.

Sono quarantanove i casi di uso di lapis e lapis blu nello stesso esemplare; sono invece solo due i casi di uso di lapis e lapis rosso nello stesso esemplare e sono rarissimi, mettendo di lato le note di possesso, i casi di segni di attenzione o note manoscritte tracciati con inchiostro<sup>59</sup>.

Ultimo aspetto da considerare, avviandoci alla chiusura, è quello relativo alla presenza di materiale inserito tra le pagine: si tratta di appunti manoscritti, vergati da De Roberto, lettere e cartoline, oggetti anomali come spilli appuntati a un cartoncino ripiegato o l'impronta in offset di una fotografia, un ritratto di De Roberto, uno di quelli più noti.

Insomma, la biblioteca di un autore, anche del nostro autore, è ricca di informazioni che vanno oltre i libri in essa raccolti e le pagine degli esemplari ci svelano abitudini, comportamenti, relazioni.

I libri, come già in passato, rivestono una funzione di veicolo di rapporti sociali e gli elementi che troviamo al loro interno lo testimoniano pienamente e vanno quindi estrapolati, esaminati e interpretati come tali, inserendoli in una prospettiva diacronica e

<sup>58</sup> Si tratta dell'esemplare dell'*Encelado* corretto da Luigi Capuana, con didascalie e numerosi segni tracciati con lapis di diversi colori; cfr. la scheda 699. A questo proposito si veda R. SARDO, "Al tocco magico del tuo lapis verde...": De Roberto novelliere e l'officina verista, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2008.

<sup>59</sup> Si tratta degli esemplari descritti alle schede 116, 117, 272, 768, 1538, 1614, 1899, 2277.

in un contesto più ampio, non più visti come oggetti autonomi ma in quanto esemplari in relazione con altri oggetti e altri documenti.

Appare quindi sempre più necessario passare dallo studio degli esemplari allo studio del contesto in senso lato, al fine di arricchire le conoscenze sia della biblioteca oggetto di studio sia della figura del letterato che ha contribuito a costruirla e a tramandarla alla posterità.



