

ANNALI
DELLA FONDAZIONE VERGA
Centro nazionale di studi su Verga e il verismo

DIREZIONE DELLA RIVISTA

Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, Nicolò Mineo, Carla Riccardi
Direttore responsabile: Nicolò Mineo

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Alfonzetti – Università di Roma – La Sapienza
Giovanna Alfonzetti – Università di Catania
Salvatore Bancheri – Università di Toronto
Riccardo Castellana – Università di Siena
Antonio Di Grado – Università di Catania
Pietro Frassica – Università di Princeton
Vincente González Martín – Università di Salamanca
Giorgio Longo – Università di Lille
Olivier Lumbroso – Università Sorbonne Nouvelle – Paris 3 – Centre Zola
Romano Luperini – Università di Siena
Mario Pagano – Università di Catania
Tullio Pagano – Dickinson College
Alain Pagès – Università Sorbonne Nouvelle – Paris 3 – Centre Zola
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne
Pierluigi Pellini – Università di Siena
Antonio Pioletti – Università di Catania
Michela Sacco Messineo – Università di Palermo
Giuseppe Savoca – Università di Catania
Gino Tellini – Università di Firenze
Paolo Tortonese – Università Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Pietro Trifone – Università di Roma – Tor Vergata
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia
Sarah Zappulla Muscarà – Università di Catania

COMITATO REDAZIONALE

Daria Motta (segretaria, Università di Catania), Antonio Di Silvestro (Università di Catania), Giorgio Forni (Università di Messina), Elvira Ghirlanda (Università di Messina), Giuseppe Polimeni (Università di Milano)

DIREZIONE E REDAZIONE

Fondazione Verga – Via Sant'Agata 2 – 95131 Catania
Tel. 095 7150623 – Fax 095 314392
<http://www.fondazioneverga.it/> <http://www.fondazioneverga.it/gli-annali/>
e-mail: redazione.annali@fondazioneverga.it

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

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

12

(nuova serie)

CATANIA 2019

Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559 del 13.12.1980
Issn: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2019 FONDAZIONE VERGA

Finito di stampare nel mese di dicembre 2019
da Euno Edizioni – Leonforte (En)
per conto della Fondazione Verga
presso Photograph – Palermo

INDICE

- 7 GIORGIO FORNI
Capuana, Richet e la suggestione
- 29 GIUSEPPE POLIMENI
«Ma sarà l'opera di quello scrittore»: voci e temi del dibattito sulla lingua nella Milano pre-verghiana (1865-1871).
Primi sondaggi
- 63 DONATELLA LA MONACA
Luigi Gualdo «corridore a staffetta» nella «selva» di fine Ottocento
- 79 ANTONINO ANTONAZZO
Inediti verghiani in lettere a Giulio Ricordi
- 101 MILENA GIUFFRIDA
Per un contributo all'eccdotica dei carteggi verghiani. Alcune considerazioni in margine al carteggio Verga-Capuana
- 119 STEPHANIE CERRUTO
Il carteggio Verga-Martini: notazioni linguistiche e culturali
- 165 FRANCESCA PULIAFITO
Appunti sulle suggestioni naturaliste ne *Il marito di Elena*

- 179 DANIELA DE LISO
Matilde Serao, la “letterata viaggiante”. Storie di vita e di viaggi tra Napoli e il mondo sul finire dell’Ottocento
- 197 ELISABETTA MANTEGNA
Le «novelle che si leggono di un soffio»: Matilde Serao e la letteratura educativa post-unitaria
- 233 DINO MANCA
L’Edizione Nazionale delle Opere di Grazia Deledda: i percorsi e i risultati della prima filologia deleddiana
- 249 MARIA CARRERAS I GOICOECHEA
Nota alla polemica sulle traduzioni spagnole de *I Viceré*: il caso di M. Navarro e J.R. Monreal
- 269 ANDREA MANGANARO
«Here and There Where the Sun Is Born and Dies»: Verga’s Heroes and Ourselves

GIORGIO FORNI
(Università di Messina)

CAPUANA, RICHET E LA SUGGESTIONE

Per Luigi Capuana, la «dualità di coscienza» e le «intermittenze della personalità» tipiche della trance spiritica rappresentano un fenomeno di sdoppiamento psichico e di «suggestione allucinatoria» che si verifica con gradi diversi d'intensità sia nella creazione artistica che nella psicopatologia dei sentimenti. Attraverso la lettura di Charles Richet, Capuana teorizza la preminenza della creazione artistica nell'esplorazione delle «misteriose profondità dell'incoscienza»: nei suoi racconti e romanzi non vi è un semplice riutilizzo delle ideologie scientifiche, ma l'ambizione e quasi la sfida di fare dell'invenzione narrativa un campo intermedio e unificante tra scienza, arte, filosofia, medicina, psicologia, fenomeni spiritici e congetture sul possibile e sull'ignoto.

For Luigi Capuana, the «duality of consciousness» and the «intermittences of personality» typical of the spiritic trance represent a phenomenon of psychic splitting and «hallucinatory suggestion» that occurs with different degrees of intensity both in artistic creation and in the psychopathology of feelings. Through Charles Richet's reading, Capuana theorizes the preeminence of artistic creation in the exploration of the «mysterious depths of the unconscious»: in his stories and novels, there is not a simple reuse of scientific ideologies, but the ambition and almost the challenge of making narrative invention an intermediate and unifying field between science, art, philosophy, medicine, psychology, spiritic phenomena and speculation on the possible and the unknown.

È un'idea generalmente ammessa che i personaggi devianti o anomali di Luigi Capuana debbano i loro tratti costitutivi agli studi medici e psichiatrici del secondo Ottocento. Ed è un'evidenza così ovvia e apparentemente risaputa che non ha finora promosso verifiche analitiche e distintive entro la lunga operosità narrativa e teorica del Capuana fra il 1867 e il 1915, favorendo invece equivoci, accostamenti impropri e giudizi generici. Scrive ad esempio Edwige Comoy Fusaro:

Lo scrittore cita persino le sue fonti nei romanzi stessi: per esem-

pio, in *Giacinta* (1879) cita William Alexander Hammond, l'autore d'un *Trattato delle malattie del sistema nervoso*, che aveva probabilmente letto nel testo originale¹.

Ma Hammond è citato solamente undici anni dopo in *Profumo*, apparso a puntate nel 1890, e Capuana d'altronde non leggeva bene l'inglese, né vi è ragione di mettere in dubbio che egli si sia servito solo della traduzione italiana del 1887.

Per fare un altro rapido esempio relativo a *Giacinta*, si consideri il ritratto del giovane stupratore che violenta la protagonista alle soglie dell'adolescenza:

Beppe era un ragazzaccio dall'aria quasi minchiona, un po' tarchiato, con la testa grossa, i capelli folti e arruffati, gli occhi pieni di malizia e di voglie animali che si tradivano pure nel taglio delle labbra e nella torosità del collo².

«È qui esplicito il riferimento a Lombroso», certifica Lara Michelacci; e già Gerhard Regn richiamava lo «stupratore trococefalico» del Lombroso³. Ma su quella rapida scheda descrittiva agisce più verosimilmente una trafila tutta letteraria, forse il ricordo del perverso Nachette del romanzo *Charles Demailly* dei Goncourt⁴, o più in generale lo stereotipo romantico del 'cattivo' romanzesco come potrebbe dimostrare ad esempio un breve ritaglio dal *Marco Visconti* di Tommaso Grossi:

¹ E. COMOY FUSARO, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa 2007, p. 67.

² L. CAPUANA, *Giacinta*, secondo la 1ª edizione del 1879, a cura di M. Paglieri, introduzione di G. Davico Bonino, Milano, Arnoldo Mondadori 1980, p. 25.

³ Cfr. L. MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione. Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Bologna, Pendragon 2015, pp. 56-57, e G. REGN, *Genealogie der Dekadenz: Moralpathologie und Mythos in Capuanas Giacinta*, in «Romanistisches Jahrbuch», 62 (2011), pp. 215-239, alle pp. 234-235.

⁴ Cfr. N. VALERIO, *Letteratura e scienza nell'età del positivismo: Pascoli-Capuana*, Bari, Adriatica 1980, pp. 122-123. Un rimando al «Charles Demailly di Goncourt» come testo ben noto a entrambi compare in una lettera del Verga al Capuana del 10 dicembre 1888 (G. RAYA, a cura di, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 308).

Ramengo da Casale mostrava all'aspetto un trentacinque anni, o lì presso: tozzotto, tarchiato, largo del petto e delle spalle, avea il collo toroso, le braccia corte e nerborute, capelli rossi, ispidi e folti⁵.

Del resto basterebbe continuare a leggere la pagina di *Giacinta* per rendersi conto che non sono affatto in gioco concetti lombrosiani visto che il «ragazzaccio» cela in realtà «un'intelligenza svelta, di quelle che capiscono a volo»⁶. Né si può dare per scontato che dietro le trame e i personaggi della narrativa di fine Ottocento vi sia sempre un riecheggiamento o un riuso di apporti scientifici o categorie mediche.

Era peraltro il Capuana stesso a parlare dell'«intuizione» del «dilettante» come autonomo «lavorio» che precede e accompagna la scienza più che rifarsi ad essa:

Le nostre ipotesi, ordinariamente, hanno poco o punto valore; però non è raro che dal lavoro disordinato della mente d'un dilettante baleni un'intuizione divinatrice da far qualche comodo al vero scienziato [...]⁷.

Proprio il «lavoro di ricostruzione mentale» è un presupposto condiviso dagli scrittori veristi, che si ritrova ad esempio nella prefazione ai *Documenti umani* del giovane Federico De Roberto:

L'analisi psicologica è infatti il prodotto d'un particolar genere d'immaginazione: l'immaginazione degli stati d'animo. In un solo caso può essere il prodotto reale dell'osservazione immediata, cioè quando lo scrittore fa oggetto della propria analisi sé stesso. [...] Le ricostruzioni psicologiche dei romanzieri sembrano pertanto poggiare sopra una poco solida base e risultare da semplici induzioni; e insomma, anche quando lo scrittore non parla di sé stesso, la sua analisi altruistica si risolve nel prevedere simpaticamente ciò che, nella pelle dei suoi personaggi, egli stesso proverebbe e penserebbe⁸.

⁵ T. GROSSI, *Marco Visconti*, introduzione e note di M. Barenghi, Milano, Arcipelago 1994, pp. 93-94.

⁶ CAPUANA, *Giacinta*, cit., p. 25.

⁷ L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Niccolò Giannotta 1884, pp. 31-32.

⁸ F. DE ROBERTO, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Arnoldo Mondadori 1984, pp. 1637-1638.

E dietro tale rapporto inventivo e arrischiato fra letteratura e scienza vi era anzitutto il Taine lettore di Balzac, ben noto al giovane Capuana:

l'observation du romancier n'est qu'une divination: il n'aperçoit pas les sentiments comme l'anatomiste aperçoit les fibres; il les conjecture d'après le geste, la physionomie, l'habit, le logis, et si vite, qu'il se figure les toucher, ne sachant plus distinguer la connaissance directe et certaine de cette connaissance indirecte et douteuse. Il a pour instrument l'intuition, faculté dangereuse et supérieure par laquelle l'homme imagine ou découvre dans un fait isolé le cortège entier des faits qui l'ont produit ou qu'il va produire, sorte de seconde vue propre aux prophètes et aux somnambules, qui parfois rencontre le vrai, qui souvent rencontre le faux, et qui ordinairement n'atteint que le vraisemblable⁹.

Ed è quel *Second Sight* dei veggenti di Walter Scott celebrato da Balzac nelle pagine di *Ursule Mirouët* su Mesmer e il magnetismo («les récits de Walter Scott sur les effets de la *seconde vue*») e sperimentato poi anche da Giacinta («provava gli effetti della seconda vista») ¹⁰. Un filo romantico dentro un romanzo naturalista.

Fin dal 1878, per Capuana non si tratta di subordinare il «processo della creazione artistica» alle «esigenze del metodo positivo» e al «concetto fisiologico dell'eredità naturale» come in Zola, ma di portare l'arte «a ritemperarsi, a rinnovellarsi per mezzo della osservazione diretta e coscienziosa», in una libera rispondenza «fra gli elementi della scienza e quelli della fantasia», perché il problema della «vera arte moderna» è piuttosto quello di «restar arte, cioè infondere la vita alle sue creature nello stesso tempo che le disarticola e le scompone con spietata e serena freddezza» ¹¹. In-

⁹ H. TAINE, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, L. Hachette et C^{ie} 1865, pp. 162-163.

¹⁰ Cfr. H. DE BALZAC, *La comédie humaine*, texte établi et préface par M. Bouteyron, vol. III, *Études de mœurs. Scènes de la vie privée*, III. *Scènes de la vie de province*, I, Paris, Gallimard 1952, p. 319, e CAPUANA, *Giacinta*, cit., p. 73. Una copia dell'*Ursule Mirouët* (Paris, Michel Lévy 1868) è conservata presso la Biblioteca comunale Luigi Capuana di Mineo con nota di possesso sul frontespizio, «Luigi Capuana | Mineo, 21 Novembre 1869» (segnatura: V-F-17).

¹¹ Cfr. L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, G. Brigola e Comp. 1880, pp. 65-69, 86-87 e *passim*.

somma, *Giacinta* non è soltanto l'oggettivazione di un «bel caso patologico». In un primo tempo il romanzo avrebbe dovuto intitolarsi *Giustina Mignolli* e poi *Giacinta Mignolli*, così come *Madame Bovary*, *Germinie Lacerteux*, *Thérèse Raquin*... Usare per titolo il solo nome ricalca un gusto tardoromantico e sta a segnalare che *Giacinta* è fin dall'inizio un'anti-*Bovary*: non si tratta di un'educazione sbagliata e romanzesca, né del risultato fisiologico di impulsi ereditari, ma di una violenza subìta che costituisce – e *disintegra* – la protagonista come soggetto in rivolta in quanto ha l'«orgoglio» di una «piena coscienza di se stessa» e insieme si trova lacerata da un'istanza interna estranea all'io che si manifesta con «visioni» e «allucinazioni». Vi è per Capuana, fin dal 1879, un «maligno demonio, che tutti rechiamo dentro di noi». Nel romanzo, anche il medico Follini perde il suo distacco di osservatore e viene emotivamente coinvolto dagli eventi¹².

Proviamo allora a tracciare una cronologia sommaria delle concettualizzazioni dell'incosciente nella narrativa di Capuana. «Vuoi sapere che fo io? leggo libri francesi sullo spiritismo, e forse ne scriverò qualche cosa se mi salta il grillo», scrive a un amico il 7 agosto 1862. Dopo la rivoluzione del 1860, Capuana torna nel piccolo paese di Mineo e per svagarsi legge i volumi sul magnetismo di Martino Tommasi, Francesco Guidi, Jules-Louis-Joseph Charpignon¹³; e quelli sullo spiritismo di Allan Kardec, Louis-Alphonse Cahagnet, Joseph Philippe François Deleuze, Giovanni Maria Caroli¹⁴... E nell'estate del '64 compie uno «scherzo magne-

¹² Risulta perciò inesatto e riduttivo dire che nella prima edizione di *Giacinta* «il narratore si sovrappone al medico e può guardare scientificamente il "caso" che gli si presenta davanti» (MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione*, cit., p. 75), o interpretare il personaggio del medico come «una vera e propria *mise en abîme* dell'autore» (D. FIORETTI, *Il superamento del verismo in Capuana da «Giacinta» a «Il marchese di Roccaverdina»*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di S. Costa e M. Venturini, Pisa, ETS 2010, I, pp. 371-380, a p. 374).

¹³ CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., p. 37: «Leggendo i libri del Tommasi, del Guidi, dello Charpignon e di parecchi altri [...]». Cfr. M. TOMMASI, *Il magnetismo animale considerato sotto un nuovo punto di vista. Saggio scientifico*, Torino, Pompa e C. 1851; F. GUIDI, *Trattato teorico-pratico di magnetismo animale considerato sotto il punto di vista fisiologico e psicologico [...]*, Milano, Presso C. Turati 1854; J.L.J. CHARPIGNON, *Physiologie, médecine et métaphysique du magnétisme*, Paris, Germer Baillière 1848.

¹⁴ CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., p. 37: «Leggendo i volumi dell'Allan-Kardec, del

tico-spiritistico» con la diciottenne Beppina Poggi¹⁵. È qui che il giovane Capuana incontra un primo fondamentale modello di «dualità di coscienza» o «sdoppiamento dello spirito» per cui dietro i limiti della coscienza di sé vi è un inconscio ascendente, spirituale, libero dalle costrizioni inibitorie dell'identità e capace perciò di ricettività psichica e di «chiarovisione». Ed è uno «sdoppiamento» che verrà poi messo alla prova e ridotto a paradosso nei primissimi racconti, *Il dottor Cymbalus* e *Un caso di son-nambulismo*¹⁶.

Intanto, fra il 1864 e il '68 Capuana si trasferisce a Firenze, scopre la cultura positivista, legge Hippolyte Taine. Passeggiando sui lungarni, discute dell'*Histoire de la littérature anglaise* con Enrico Nencioni¹⁷. E non sorprende perciò che nei primi mesi del '75 l'amico Giovanni Gianformaggio si rivolga a Capuana – tornato a Mineo nel '68 – per avere in prestito due volumi di Taine di cui verosimilmente avevano discusso:

Wiesseke, del Cahagnet, del Deleuze e del Caroli [...]». Cfr. ALLAN KARDEC, *Qu'est-ce que le spiritisme. Introduction à la connaissance du monde invisible*, Paris, Ledoyen 1859; L.A. CAHAGNET, *Magnétisme. Arcanes de la vie future dévoilés*, Paris, Germer Baillière 1860; J.P.F. DELEUZE, *Instruction pratique sur le magnétisme animal [...]*, Paris, Germer Baillière 1850; G.M. CAROLI, *Del magnetismo animale, ossia Mesmerismo, in ordine alla ragione e alla rivelazione*, Napoli, All'ufficio della Biblioteca Cattolica 1859. Wiesseke è citato dallo Charpignon e dal Guidi fra i «magnetizzatori spiritualisti».

¹⁵ Cfr. la lettera a Lionardo Vigo del 5 settembre 1864: «uno scherzo magnetico-spiritistico riuscito poi a tener per quattro giorni la figlia maggiore della padrona di casa sotto il dominio d'uno spirito che la tormentava e non ci lasciava in pace» (L. CAPUANA, *Lettere inedite a Lionardo Vigo (1857-1875)*, a cura di L. Pasquini, Roma, Bulzoni 2002, p. 112).

¹⁶ Per il Capuana 'spiritico' si veda S. CIGLIANA, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma 1995, pp. 7-53; V. GIANNETTI, *Capuana e lo spiritismo: l'anticamera della scrittura*, in «Lettere Italiane», XLVIII (1996), n. 2, pp. 268-285; F. FORNI, *Lo scrittore e/è il medium: appunti su Capuana spiritista*, in «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati. Classe di scienze umane, lettere ed arti», CCLVII (2007), s. VIII, vol. VII, pp. 397-416; M. TROPEA, *Punto (spiritico) su Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. II (2009), pp. 203-216.

¹⁷ Se ne ricorderà quindici anni dopo in una lettera a Nencioni del 3 agosto 1881: «Io non ho dimenticato i bei giorni di Firenze; e tutte le volte che riveggo nel "Fanfulla della Domenica" il tuo nome, ricordo una passeggiata sui lungarni e un lungo discorso sul Taine e la sua storia della lett. inglese a proposito della quale tu mi dicesti molte ottime osservazioni colla grande competenza che hai». Cfr. D.

son dispiaciuto di non poterla servire per le due opere del Taine che mi domanda. Lessi *Les philosophes français* in Firenze, nel 67, e me lo prestò il Siciliani. Non ho comprato *L'Intelligence* poiché, francamente, mi ha fatto paura il prezzo dei due volumi. Aspetterò la 2^a edizione¹⁸.

Ma anche se nel 1875 Capuana non possedeva il saggio *De l'Intelligence* di Taine è evidente che i sei racconti poi raccolti in *Profili di donne* – scritti fra il 1872 e il '77, e così diversi dai due precedenti – rispondono alle istanze nuove di una psicologia obiettiva fondata sulla raccolta di «petits faits bien choisis» al crocevia tra indagine introspettiva, ricerca filosofica, psicologia dell'invenzione artistica e patologie mediche¹⁹. E ciò per tre ragioni fondamentali:

1) Anche Capuana mette in scena il funzionamento, per così dire, pulviscolare dei fenomeni psichici ordinari, insistendo sulla dinamica mobile e plurale della percezione e della personalità. Di qui la scelta del racconto in prima persona e, per certi versi, in presa diretta.

2) Nei racconti di *Profili di donne* la voce narrante del protagonista delinea una focalizzazione interna del tutto inadeguata e unilaterale: man mano che racconta, l'io maschile si rivela molto al di sotto dell'intelligenza, della sensibilità e spesso anche della rettitudine della propria interlocutrice; appare incostante, ora sospettoso, ora illuso, ora superficiale e pieno di sé, proteso all'appagamento di calcoli e sogni di seduzione, ma pronto però subito a dimenticare e persino a rallegrarsi del proprio ambiguo disinganno; sono racconti giocati sullo «sdoppiamento» di un narratore inattendibile e su un tono parlato e confidenziale composto di «piccole ipocrisie» e persino di un «miscuglio di falso e di vero» in cui certi elementi restano in penombra: «La parola dirà

BELLINI, *Capuana lettore di Taine. Ambivalenze di una fonte del verismo*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. IV (2011), pp. 127-144.

¹⁸ Luigi Capuana e le carte messaggere, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, C.U.E.C.M. 1996, vol. I, p. 30.

¹⁹ Cfr. H. TAINE, *De l'intelligence*, Paris, Hachette et C^{ie} 1878, 2 voll., I, p. 4: «De tout petits faits bien choisis, importants, significatifs, amplement circonsciés et minutieusement notés, voilà aujourd'hui la matière de toute science».

una cosa, ma il suono ne dirà un'altra»²⁰. Analoga è la tesi di Taine secondo cui la mente umana assomiglia a «un théâtre où se jouent à la fois plusieurs pièces différentes, sur plusieurs plans dont un seul est en lumière»²¹.

3) L'esperienza dell'illusione e del sogno definisce il modello di funzionamento ordinario della psiche fondato sul costante avvicinarsi di «deux procédés principaux»: «l'un, qui consiste à créer en nous des illusions; l'autre, qui consiste à les rectifier»²². Ed è proprio questa la dinamica narrativa dei *Profili* sempre in bilico tra illusione sentimentale e rettifica arida e prosaica.

Nei *Profili di donne* Capuana si rivela uno straordinario «orecchiante» interessato piuttosto alla rappresentazione della falsa coscienza maschile e cioè di fenomeni semicoscienti o subcoscienti anziché di impulsi pienamente inconsci.

Tutt'altro sarà invece il problema narrativo di *Giacinta* ideata dopo il 1875 e scritta a Mineo nel 1878. All'origine vi è un fatto narratogli dal barone Lorenzo De' Luca e l'incontro fuggevole con la protagonista che – secondo il racconto del De' Luca – aveva subito da bambina uno stupro da parte del padre: «il delitto fu commesso da Marulli padre», ricordava a Capuana il 13 gennaio 1880, «ma ha fatto a parer mio benissimo nel non presentare qualche cosa anche più grave dell'incesto di Renata»²³.

²⁰ Cfr. J. DAVIES, *The Realism of Luigi Capuana. Theory and Practice in the Development of Late Nineteenth-Century Italian Narrative*, London, The Modern Humanities Research Association 1979, pp. 33-40, e G. FORNI, *Anomalia e sperimentazione nei «Profili di donne» di Luigi Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. VI-II (2015), pp. 83-99.

²¹ Cfr. TAINE, *De l'intelligence*, cit., I, pp. 16 e 40: «Au-dessous des images et des expériences, sorte de végétation qui vit au grand jour, il est un monde obscur d'impulsions, de répugnances, de chocs, de sollicitations ébauchées, embrouillées, discordantes, que nous avons peine à distinguer et qui cependant sont la source intarissable et bouillonnante de notre action». Nel segnalare lo studio psicologico sull'*Hérédité* di Théodule Ribot nel «Journal des Débats» del 23 novembre 1873, Taine ribadiva che «des milliers et des myriades d'événements latents s'assemblent et se combinent en nous pour construire nos événements manifestes» e «le moi visible n'est que l'extrémité et l'affleurement de ce moi obscur».

²² Ivi, II, p. 6.

²³ Cfr. Mineo, Biblioteca comunale Luigi Capuana, lettera al Capuana di Lorenzo De' Luca del 13 gennaio 1880. Con l'«incesto di Renata» il De' Luca allude a *La Curée* di Émile Zola.

In *Giacinta* non vi è più un subcosciente pulviscolare fatto di sensazioni, ricordi e desideri mutevoli, ma un trauma infantile all'origine di una nevrosi autopunitiva e difensiva nel segno ontogenetico di un inconscio sessuale. E non si tratta certo di uno schema che possa essere ricondotto a una qualche 'fonte' nel pensiero scientifico del tardo Ottocento; né serve a mettere a fuoco la genesi del romanzo parlare di «intuizioni pre-freudiane»²⁴.

Nel 1878, in un remoto paesino siciliano, il «dilettante» Capuana andava oltre l'idea evoluzionista di un inconscio della specie come stratificazione di istinti semplici e primordiali; egli delineava un ambito ulteriore rispetto al determinismo ereditario e fisiologico in quanto «l'eredità naturale, l'organismo potevan servire a dipanare appena una metà del problema»²⁵; e – rinunciando al racconto in prima persona dei *Profili* – poneva in secondo piano anche la pluralità infinitesimale e ininterrotta di atti psichici latenti che, per Taine, soggiace alla conoscenza del reale e insieme produce la coscienza di sé. In *Giacinta* non si tratta più delle patologie allarmanti di una forza biologica che si organizza e si sviluppa, ma di un significato rimosso che si manifesta *contro* la coscienza secondo uno schema dualistico e oppositivo. Nel far ciò Capuana non poteva appoggiarsi a studi medici o psicologici, ma solo alla tradizione del romanzo e forse anche alla propria esperienza giovanile di magnetizzatore improvvisato. Alcuni anni dopo, in una pagina scartata del saggio *Spiritismo?* anteriore al 20 aprile '84, così egli ricordava gli esperimenti di vent'anni prima con Beppina Poggi e il «doloroso imbarazzo» che aveva provato:

Ne abusai dunque quasi subito né valse a ritenermi dal tornare ad abusarne il doloroso imbarazzo in cui più volte mi trasse la mia sciocca intemperanza. Ora capisco che devesi alla forte costituzione di lei, se quegli esperimenti cominciati quasi per divertimento non ebbero un tragico risultato.

Il Richet racconta che avendo voluto provocare in una sua magnetizzata la intiera perdita della memoria vide manifestarsi tal

²⁴ Cfr. E. COMOY FUSARO, *Intuizioni pre-freudiane nelle prime opere di Luigi Capuana (1879-1890)*, in «Versants», 39 (2001), pp. 123-134.

²⁵ CAPUANA, *Giacinta*, cit., p. 161.

terrore e tal disordine nella di lei intelligenza, disordine che persistette un bu.on.²⁶

Ora, non solo in *Giacinta* compaiono svariate allusioni alle dottrine spiritiche²⁷, ma d'altra parte l'ombra dell'abuso anche sessuale e la figura stessa della sonnambula violentata e inconsapevole di quel che ha subito erano ben presenti nella letteratura sul magnetismo e lo spiritismo tanto da ispirare Kleist et Barbey d'Aureville²⁸. Non è perciò improbabile che proprio la cultura spiritica di Capuana sia alla base di un innovativo schema dualistico del personaggio, e del resto un caso simile era citato anche tra le pagine del *De l'Intelligence* di Taine per illustrare lo sdoppiamento fra veglia e stato di sonnambulismo:

«Le somnambule, dit M. Maury, reprend alors la chaîne de ses idées interrompues par la veille. La malade du docteur Mesnet poursuivait ainsi dans un accès des projets de suicide conçus du-

²⁶ Cfr. Mineo, Biblioteca comunale Luigi Capuana, ms. 2565, f. 1v e CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., pp. 56-62. Per la datazione del foglio si veda *infra* la nota 32 e si tenga conto che il volume di Charles Richet era uscito ai primi del 1884.

²⁷ Cfr. ad esempio CAPUANA, *Giacinta*, cit., p. 201: «Parlando col dottore, a voce bassa, con l'intimità affettuosa che compenetra due anime in un'anima sola, le era parso di provare il nuovo stato della seconda vita, giusta come aveva inteso raccontare a degli spiritisti nelle sue conversazioni del mercoledì».

²⁸ Basti qui richiamare, a titolo d'esempio, l'avvertenza che accompagna la voce *Magnétisme animal* di Léon Rostan nel *Dictionnaire des sciences médicales* del 1818, ampiamente citata nei volumi sul magnetismo letti dal giovane Capuana: «La somnambule contracte envers son magnétiseur un attachement sans bornes [...]. Je crois que si la violence est facile, la séduction, moins odieuse, l'est bien davantage encore [...]. Le magnétiseur agit avec d'autant plus de sécurité que le souvenir de ce qui s'est passé est au réveil complètement effacé». Cfr. al riguardo J. CARROY, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, Presses Universitaires de France 1991, pp. 43-48, 98-102 e, per la rilevanza di Balzac in tale prospettiva, 139 («Même si le prudent Deleuze se garde de donner une signification sexuelle à cette volonté poussant le fluide, d'aucuns, tels Delaage, Du Potet, Balzac dans *La peau de chagrin* et *Louis Lambert* ou, à la fin du XIX^e siècle, le docteur Gérard, feront un lien, sous le signe de la volonté, entre puissance psychologique, puissance magnétique et puissance sexuelle»); EAD., *Les personnalités doubles et multiples. Entre science et fiction*, Paris, Presses Universitaires de France 1993, pp. 3-22, 46-51 («Crimes et viols inconscients») e *passim*; T. LÖW, *La femme sonnambule violée: un thème commun chez Kleist et Barbey d'Aureville*, in «Moderna Språk», 82 (1988), pp. 31-40 (vi si esaminano *Die marquise von O...* di Kleist e *Une histoire sans nom* di Barbey d'Aureville).

rant l'accès antérieur et oubliés dans l'intervalle lucide; elle se rappelait alors toutes les circonstances de l'autre accès. M. Macario a cité l'exemple très-significatif d'une jeune femme somnambule à laquelle un homme avait fait violence et qui, éveillée, n'avait plus aucun souvenir, aucune idée de cette tentative. Ce fut seulement dans un nouveau paroxysme qu'elle révéla à sa mère l'outrage commis sur elle». Dans ces deux cas, la veille ne rappelait que la veille; l'état somnambulique ne rappelait que l'état somnambulique, et les deux vies alternantes faisaient chacune un tout a part²⁹.

Quello delle «due vite» compresenti ed estranee l'una all'altra era uno schema ideativo che permetteva di andare oltre la frastagliata analisi psicologica dei *Profili di donne*.

Vero è che in *Giacinta*, accogliendo per metà le tesi del determinismo ereditario e ambientale di Zola, Capuana intendeva al tempo stesso preservare il protagonismo e, per così dire, l'originalità romantica del soggetto rispetto all'appiattimento del personaggio come «meccanismo» sovradeterminato, e non poteva allora far altro che ritagliare un ignoto spazio interno sottratto all'oggettivazione della soggettività in termini di cause materiali e di scienza naturale. Ed è solo dopo questa mossa fondante del narratore – un inconscio sottratto al determinismo biologico e ambientale e iscritto in una *storia* personale – che egli comincerà a confrontarsi dopo il 1879 con la letteratura medica e psichiatrica.

Gli anni fra il 1880 e il 1890 sono in tal senso esemplari: 1) vi è il ripensamento dei propri esperimenti giovanili di magnetizzatore alla luce delle nuove teorie scientifiche sull'isteria e la suggestione in *Spiritismo?*, pubblicato a metà del 1884; 2) vi è il rifacimento di *Giacinta* in termini di romanzo passionale, con due nuove edizioni nel 1886 e nel 1889; 3) vi è una serie di novelle, da *Storia fosca* fino a *Ribrezzo* e *Tortura*, in cui viene esplorata la dimensione sessuale in termini di analisi dualistica della psiche; 4) e infine vi è il romanzo *Profumo* del 1890, l'anno dopo l'edizione definitiva di *Giacinta*, che si misura con gran parte della letteratu-

²⁹ TAINE, *De l'intelligence*, cit., I, p. 158. Taine cita qui L.F.A. MAURY, *Le sommeil et les rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent, suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Paris, Didier et C^{ie} 1861, p. 196.

ra sull'isteria delineando un 'caso patologico' in un'inedita prospettiva di repressione sessuale inconscia e di possibilità di guarigione. In Capuana non vi è un semplice riuso di ideologie scientifiche, ma piuttosto l'ambizione e quasi la sfida di fare dell'invenzione narrativa un campo intermedio e unificante tra scienza, arte, filosofia, medicina, psicologia, fenomeni spiritici e congetture sul possibile e sull'ignoto. Vi è una volontà, per citare una lettera di Charles Richet a Capuana, di «*entrer en rébellion avec la science officielle*».

Ed è proprio il dibattito scientifico sullo 'spiritismo' che spinge Capuana a leggere la più recente letteratura medica e a riconoscere nuove possibilità d'intersezione fra medicina, psicologia e letteratura³⁰. Nel 1882 legge la rassegna *Delle nuove ricerche sull'ipnotismo* di Giuseppe Seppilli che presentava un quadro aggiornato degli studi francesi e anglosassoni. Nel novembre del 1883 ordina a Parigi *l'Essai sur l'humanité posthume et le spiritisme* di Adolphe D'Assier, che non sarà tuttavia una lettura decisiva, ma solo un «libro curioso, divertente»³¹. Nei primi mesi del 1884 legge invece *L'homme et l'intelligence* di Charles Richet, procuratogli probabilmente dal giovane Federico De Roberto come consulente dell'editore Giannotta. Sarà in seguito alla lettura di quel volume che Capuana si risolverà a raccontare dettagliatamente gli esperimenti con Beppina Poggi e forse anche ad affermare la stretta analogia fra «allucinazione sonnambolica» e «allucinazione artistica»³². Ed è a partire dal 1884 – e dal volume di Richet –

³⁰ Cfr. [L. CAPUANA], *Giornali e riviste*, in «Fanfulla della Domenica», IV, n. 26 (25 giugno 1882), p. 1; [ID.], *Da una domenica all'altra*, in «Fanfulla della Domenica», IV, n. 29 (16 luglio 1882), p. 1; C. LOMBROSO, *Huaca!*, in «Fanfulla della Domenica», IV, n. 43 (22 ottobre 1882), pp. 1-2. Fin dal luglio del 1882 Capuana citava G. SEPELLI, *Delle nuove ricerche sull'ipnotismo. Rassegna*, in «Rivista sperimentale di freniatria e di medicina legale», VIII (1882), fasc. 1, pp. 123-136.

³¹ È verosimilmente questo il volume di cui parla l'11 novembre 1883 in una lettera al giovane De Roberto: «Per *Spiritismo* aspetto, come le dissi, un volume da Parigi; ricevuto il quale, se non dovrò mutare nulla nel mio concetto, metterò in ordine il materiale» (*Capuana e De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1984, p. 82). Cfr. CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., pp. 210-211.

³² Ne è prova una serie di carte con abbozzi del racconto riguardante Beppina Poggi in cui figura il nome di Richet (pp. 41-42, 52 e un foglio non numerato), poi riutilizzate al verso per la prima stesura del racconto *Adorata* in data 20 aprile

che Capuana, tramite De Roberto, comincia a leggere la «Revue scientifique» e la «Revue philosophique» di Théodule Ribot. Così scrive, ad esempio, l'1 agosto '84 ringraziando De Roberto per un articolo su *Les paralysies par suggestion*:

La ringrazio dell'invio della *Revue scientifique*. L'articolo dei signori Binet e Féré è importantissimo, specialmente per me, perché conferma scientificamente molti dei più interessanti esperimenti da me riportati nel mio volume³³.

Pochi giorni dopo, il 9 agosto, ne dava notizia all'amico Gianformaggio con entusiasmo da neofita per gli sviluppi della nuova psicologia scientifica:

Nell'ultimo fascicolo della *Revue scientifique* vi è un articolo dei dottori Binet e Féré (pubblicato dopo il mio libro) che studia molti casi di suggestione similissimi a quelli da me provocati nella Beppina Poggi che (se non m'inganno) tu devi aver conosciuto³⁴.

E il 5 dicembre '84 si rivolgeva a De Roberto per avere qualche altro fascicolo anche della «Revue philosophique»:

Mi faccia il piacere di mandarmi [...] altri fascicoli, se ne ha, della *Revue [nouvelle]* o di altri giornali: quelli della *Revue philosophique*, anche vecchi, mi sarebbero cari³⁵.

Un punto fondamentale della lettura che Capuana fa di Richet riguarda il rapporto fra normale e patologico nel campo dei fenomeni di sonnambulismo provocato:

1884 (cfr. Mineo, Biblioteca comunale Luigi Capuana, ms. 2565, ff. 1v-4v). Ora, se si considera che *L'homme et l'intelligence* di Richet era uscito ai primi del 1884, è probabile che quelle pagine sulle esperienze spiritiche con la Poggi fossero stese in febbraio o in marzo, e del resto *Spiritismo?* verrà finito di stampare solo il 26 giugno 1884.

³³ Cfr. *Capuana e De Roberto*, cit., p. 134, e A. BINET - CH. FÉRÉ, *Les paralysies par suggestion*, «Revue Scientifique», XXXIV, n. 2 (12 juillet 1884), pp. 45-49.

³⁴ *Capuana e De Roberto*, cit., p. 136n.

³⁵ Ivi, p. 151.

Analogies de l'état normal et de l'état pathologique

Plus on étudie, en le comparant, les faits normaux et les faits pathologiques, plus on trouve qu'ils sont étroitement unis. Claude Bernard répétait cela souvent dans ses courses et ses conversations: un fait morbide n'est que l'exagération d'un fait normal³⁶.

È un'acquisizione decisiva per il quadro concettuale delineato in *Spiritismo?*:

Non ti si è presentato spontaneamente dinanzi il concetto di una strettissima analogia tra lo stato normale e l'anormale, tra il sonno e il sonnambulismo provocato, tra lo stato magnetico e lo spiritico, fra questi due e lo stato ordinario delle nostre facoltà intellettuali? [...] Claudio Bernard, nelle conversazioni e dalla cattedra, ripeteva sempre: *un fait morbide n'est que l'exagération d'un fait normal*³⁷.

Per Capuana, nel caso del «sonnambulismo provocato» non è affatto necessario supporre una «lesione organica» o altro fatto «patologico», ma si tratta piuttosto di riconoscere un fenomeno «fisiologico» di «suggestione allucinatoria» che può contribuire a fare luce sui processi psichici incoscienti:

L'alterazione temporanea, provocata [...] dall'azione del sonnambulismo, è, nel maggior numero dei casi, proprio innocua, non lascia traccia neppur nella memoria della persona magnetizzata, ed ha un carattere fisiologico spiccatissimo³⁸.

Interessa a Capuana trovare un ambito in cui il normale e il patologico configurino «uno stesso fenomeno in diversi gradi d'intensità»: non una spiegazione somatica dell'ipnosi in rapporto all'isteria, ma una forza psichica all'origine di una gamma di fenomeni più o meno pronunciati e singolari. Per questo il libro di Richet è decisivo.

³⁶ C. RICHEL, *L'homme et l'intelligence. Fragments de physiologie et de psychologie*, Paris, Alcan 1884, p. 542.

³⁷ CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., pp. 203-204 e 209.

³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 88-89.

Un altro concetto rilevante è l'analogia tra «allucinazione sonnambolica o spiritica» e «allucinazione artistica» o «allucinazione letteraria». Secondo Richet, narratori e poeti esperiscono un «*dédoublement de l'intelligence*» per cui immaginano «*tel ou tel personnage imaginaire*» senza tuttavia arrivare a «*perdre la notion de leur personnalité*». Diversa sarebbe l'esperienza di alcune sonnambule che vivono invece una completa amnesia di sé:

Au lieu de concevoir un type, elles le réalisent, l'objectivent. Ce n'est pas à la façon de l'halluciné, qui assiste en spectateur à des images se déroulant devant lui; c'est comme un acteur, qui, pris de folie, s'imaginerait que le drame qu'il joue est une réalité, non une fiction, et qu'il a été transformé, de corps et d'âme, dans le personnage qu'il est chargé de jouer³⁹.

Capuana però va oltre e afferma che alla radice dell'invenzione artistica vi è sempre un momento di completo oblio di sé in cui anche l'artista soggiace a una «suggerione allucinatoria»:

Per quanto sia vero che la riflessione entri oggi nell'opera di arte in maggior quantità che non pel passato, c'è sempre un punto, nell'atto della produzione, in cui la facoltà artistica agisce con completa incoscienza⁴⁰.

È questo un assunto fondamentale e non a caso Capuana trascrive in appendice un articolo sul libro di Richet e sulla Scuola di Nancy uscito sul «*Journal de Débats*» dell'8 maggio '84 in cui i fenomeni di suggestione e di ipnosi sono del tutto sottratti al campo del patologico:

Ce qu'il importe avant tout de bien montrer, c'est qu'en vérité la suggestion est un phénomène commun, facile à produire, et qui ne saurait échapper à l'attention des observateurs⁴¹.

³⁹ Cfr. RICHEL, *L'homme et l'intelligence*, cit., pp. 234-237. Il brano sarà poi ampiamente citato da A. BINET, *Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan 1892, p. 226, letto da Pirandello su probabile suggerimento di Capuana.

⁴⁰ CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., p. 216.

⁴¹ Ivi, p. 282.

Per il Capuana di *Spiritismo?* la «dualità di coscienza» e le «intermittenze della personalità» tipiche della *trance* medianica – in cui è forse solo per «illusione» che il *medium* diventa un semplice «veicolo del pensiero altrui»⁴² – rappresentano un fenomeno di sdoppiamento che può verificarsi con gradi diversi d'intensità e riguarda anche la psicopatologia del quotidiano.

Così, in *Storia fosca*, prima di sedurre il figliastro, Cecilia vive «qualcosa che lei stessa non arrivava a capire»; in *Adorata*, Enrico percepisce «dentro il petto un viluppo di cose vive che non voleva uscir fuori»; in *Ribrezzo*, Giustina avverte a un tratto «un'altra persona nascosta dentro di sé»; in *Convalescenza*, Eugenio giunge a chiedersi: «Aveva forse due anime? Vivevano insomma due diverse persone nel suo corpo, una buona e una cattiva?»; e in *Tortura* è il narratore a descrivere uno sdoppiamento graduale dell'io («nel tempo stesso che parte di lei così desiderava e voleva, l'altra parte, la più orgogliosa, si tirava indietro, s'adontava di quel desiderio, si ribellava a quella volontà e cercava di paralizzarla»); e al culmine della crisi Teresa dichiarerà: «Il nemico è accovacciato qui, nel mio interno»⁴³.

Se vi è una dimensione «incosciente» che si sottrae e si oppone alla «coscienza» di sé, essa può essere portata alla luce solo tramite la «completa incoscienza» con cui agisce la «facoltà artistica», solo attraverso la «suggestione allucinatoria» con cui il narratore vive e ascolta dall'interno «la creatura della sua fantasia, più viva, più evidente d'una creatura reale». E la suggestione creativa dell'artista diventa allora il possibile diaframma tra due mondi interiori a un tempo correlati e irriducibili, il solo schermo su cui proiettare le «misteriose oscurità dell'incoscienza»⁴⁴.

Per indagare l'«incosciente» – e anzi la «mirabile reciprocità di nessi genetici fra il cosciente e l'incosciente», scrive Capuana citando Achille De Giovanni⁴⁵ – la ricostruzione immaginativa

⁴² Si vedano qui in appendice i quattro rifacimenti del passo sulle «intermittenze della personalità» (cfr. CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., p. 97) nel ms. 2565, f. 4v.

⁴³ Cfr. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice 1973-1974, 3 voll., I, pp. 176, 402, 442-443, 472, 315, 273 e 276.

⁴⁴ Cfr. CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., pp. 216-217, 72, 253 e *passim*.

⁴⁵ Ivi, p. 266. In realtà la citazione è tratta da *Sopra un caso di ipnosi con fenomeni della cosiddetta trasposizione di sensi. Lettera del dott. L. Ellero al Prof. A. De Giovanni*, in

del «fatto», il racconto «naturalista e psicologico insieme» e la raffigurazione «viva» del personaggio costituiscono un fondamentale campo d'intersezione fra scienza, psicologia e letteratura, al punto che anche lo scienziato può essere considerato poeta e romanziere:

Questi è poeta, è creatore, è romanziere anche lui. La natura gli porge dei fatti; ma egli non saprebbe che farsene se non sapesse anche di potere arrivare a cavarle di mano la cosa più importante: il vivo processo di quei fatti. Allora lo scienziato cerca, tenta di compenetrarsi con quei fatti, si sforza, sto per dire, di diventare natura; e a furia di immaginazione – domandatelo ai grandi fisiologi – combina, rifà un processo che la natura, gelosa dei suoi segreti, vorrebbe tenergli nascosto; e quando riesce – non vi paia una bestemmia – si mette quasi pari con Dio⁴⁶.

Solo l'arte, «a furia di immaginazione», può giungere a rappresentare il «vivo processo» dei fatti interiori⁴⁷.

Né forse è un caso che in *Spiritismo?* Capuana faccia il nome di Achille De Giovanni, teorico dell'idiosincrasia del malato e del metodo anamnestic, per cui la malattia può essere decifrata solo conoscendo la storia e la personalità del paziente e i fattori culturali e ambientali che ne hanno influenzato lo sviluppo psicofisico. Per entrambi, raccontare è la sola premessa possibile di una scienza dell'anima.

«Gazzetta medica italiana. Province venete», XXX, n. 46 (18 novembre 1882), p. 379, a cui poi De Giovanni rispose in *Sulla così detta trasposizione dei sensi e sull'ipnosi. Lettera del Prof. A. De Giovanni al dott. Lorenzo Ellero*, «Gazzetta medica italiana. Province venete», XXX, n. 50 (16 dicembre 1882).

⁴⁶ L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885, pp. XLVII-XLVIII.

⁴⁷ È un aspetto decisivo del rapporto fra arte moderna e scienze positive su cui Capuana continuerà a riflettere a lungo e non a caso fra i libri conservati nella Biblioteca Luigi Capuana di Mineo vi è anche F. PAULHAN, *Psychologie de l'invention*, Paris, Alcan 1901 (segnatura: III-E-43).

Appendice

A commento del punto interrogativo aggiunto al titolo di *Spiritismo?* si trascrive uno dei pochi fogli autografi superstiti di quel volume in cui è evidente la laboriosa ricerca di una formulazione aperta e sospesa fra prospettive opposte: l'interpretazione metafisica o la semplice illusione psicologica del fenomeno spiritico. Nel riscrivere per quattro volte la stessa descrizione separando ciascun tentativo con una linea orizzontale senza casarlo, l'autore si mostra incerto fra i poli opposti dell'essere o dell'apparire («diventava» o «pareva diventato»), della realtà o dell'autosuggestione (l'«organismo» come «semplice veicolo» di un altro principio spirituale, oppure lo sdoppiamento dell'io come «illusione» psicologica di una presenza estranea). Ed è un'incertezza che permette quasi di assistere all'incontro e all'attrito fra le credenze spiritiche giovanili di Capuana e la nuova psicologia scientifica di scuola francese. Nel trascrivere il foglio, si segnala sempre con un punto alto (•) l'inizio del segmento testuale che sostituisce o modifica lezioni precedenti, poste di seguito in ordine cronologico fra parentesi tonde e precedute da brevi didascalie in corsivo (*sps. a* = soprascritto a; *da* = ricavato da; *agg.* = aggiunto in interlinea). Con *sps. a* si sottintende che la lezione in rigo è interamente cassata, con *da* che lo è solo in parte, mentre per cassature più estese si usa ><; per l'interruzione nella scrittura di una parola o di una frase, []; per l'integrazione di una parola non scritta per intero, < >. Quanto alla datazione del foglio ai primi mesi del 1884, si veda *supra* la nota 32. Alla trascrizione dell'autografo si fa precedere la stesura definitiva poi pubblicata in volume.

Tengo a esprimere qui un ringraziamento alla dott.ssa Maria Giovanna Cafiso e al personale della Biblioteca Luigi Capuana di Mineo per la disponibilità, la cortesia e la competenza con cui sono stato accolto.

L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Niccolò Giannotta, 1884, pp. 97-98.

Ricopiando questi dialoghi dai miei appunti di vent'anni fa, sento nuovamente suonarmi nell'orecchio quella voce aspra e violenta, e riveggo la faccia pallida e contratta della sonnambula che metteva paura a guardarla. Con queste vere intermittenze della personalità di lei, con questi cambiamenti di voce, la scena diventava potentemente drammatica e l'illusione era completa!

– Che aspetto ha? le domandai.

– Buono, rispose. Rassomiglia al ritratto che lei ne ha... Ma guardi com'è scarno!... Mi fa orrore!

Eppure, per compiacenza verso di me, si rimetteva ogni sera, di buona voglia, ad evocarla.

La terza sera, lo Spirito si mostrò alquanto restio.

La Beppina dovette affaticarsi un dieci minuti a pregare: vieni! vieni! e, quando esso le apparve, era estremamente spossata.

Mineo, Biblioteca comunale Luigi Capuana, ms. 2565, f. 4v.

>Pareva che quell'organismo >•diventasse> (*sps. a* si riducesse)< diventasse in que<l punto><

>Questo rendeva più drammatico il dialogo e compiva l'illusione.<

>L'illusione era completa. Quella voce contraffatta []<

Così il dialogo si drammatizzava •con perfetta illusione. (*da* potentemente e l'illusione diventava completa.)

•La (*da* In quel punto la) personalità della sonnambula •diventava intermittente (*sps. a* cessava): il suo organismo pareva •in [] (*sps. a* diventato) soltanto un semplice veicolo dello spirito evocato

>Così il dialogo si drammatizzava, con illusione<

•Così il (*da* Il) dialogo si drammatizzava. In •queste (*da* quelle) •vere *agg.* intermittenze della personalità della sonnambula, •l'organismo di lei (*da* il suo organismo) >diventava< pareva

•diventato (*da* diventasse) •semplicemente un veicolo pel pensiero altrui; (*da* ¹un semplice veicolo da [] ²il semplice veicolo da [] ³il veicolo del pensiero altrui); •e la voce contraffatta rendeva completa l'illusione. (*da* ¹e l'illusione era completa. Se oggi [] ²e con quella voce contraffatta rendeva completa l'illusione.) >La Beppina non disse neppur una volta: lo spirito mi ha risposto questo, mi ha risposto quest'altro: >•parlò (*da* parlament'ò)< parlò sempre in persona prima con quella vo<ce><

>Così il dialogo si drammatizzava e •quella (*sps. a* la) voce contraffatta rendeva completa l'illusio<ne><

L'illusione era perfetta. In quei brevi momenti la personalità della sonnambula >pareva< cessava e l'organismo di lei pareva •diventasse (*da* diventato) semplicemente un veicolo del pensiero •altrui (*da* ¹altrui ²di quell'altro ³di quella persona invisibile ⁴che le si imponeva suo malgrado.)

•L'effetto era >impression<ante>< (*da* L'illusione era perfetta. Ricopiando)

>Son passati quasi vent'anni<

•Ricopiando (*da* Rileggendo e ricopiando) questi dialoghi dai miei appunti di vent'anni fa, •torna a suonarmi all'orecchio (*da* ¹mi par di sentire >que<lla>< ancora [] ²mi torna all'orecchio di nuovo [] ³mi torna all'orecchio nuovamente) quella strana voce; e riveggo la faccia pallida e contratta della sonnambula •che metteva paura a guardarla. (*da* ¹che si agitava e fremeva. | In quel punto [] ²che faceva paura a guardarla.) •Con tali intermittenze della personalità di lei, la scena si drammatizzava potentemente: l'illusione era completa. (*da* ¹E fu se[] ²Era [] ³La scena così si drammatizzava potentemente. ⁴La scena si drammatizzava con queste intermittenze della personalità di lei [])

– Che aspetto ha questo spirito? le domandai quella sera.

– Buono, rispose; •Ma veda com'è scarno. Mi fa orrore! (*sps. a* somiglia al ritratto che lei [])

•Eppure, per compiacermi, la Beppina si rimetteva >con< di buona voglia a rievocarlo. (*da* Eppure la Beppina, per compiacer-

mi, ci metteva []) La terza sera •si affaticò più di (*sps. a* stentò) dieci minuti; >affaticandosi straordinariamente a< •pregando: (*su dice<ndo>*) vieni! vieni! •prima che (*sps. a* e quando l'ev<ocò>) lo e<vocasse>

GIUSEPPE POLIMENI
(Università di Milano)

«MA SARÀ L'OPERA DI QUELLO SCRITTORE»:
VOCI E TEMI DEL DIBATTITO SULLA LINGUA
NELLA MILANO PRE-VERGHIANA (1865-1871).
PRIMI SONDAGGI¹

Il saggio offre un primo *specimen* dei risultati di una più ampia ricerca bibliografica estesa ai periodici milanesi della seconda metà dell'Ottocento. Considerando gli anni che precedono l'arrivo di Giovanni Verga a Milano, nel contributo si portano alla luce alcuni interventi di tematica linguistica, che permettono di descrivere il clima di discussione che dopo l'Unità si respira nella metropoli lombarda e di ricostruire le tappe di una complessa ricerca di soluzioni espressive di cui lo scrittore assorbirà istanze e propositi.

The essay provides the first results of a research extended to the Milanese periodicals of the second half of the nineteenth century. In the years before the arrival of Giovanni Verga in Milan, articles on linguistic topics are discussed. They describe the discussion that opens in the Lombard metropolis on linguistic issues, a discussion that will involve the same Verga when he arrives in Milan and will participate in the city's cultural life.

¹ Il saggio anticipa parzialmente la riflessione introduttiva e la selezione antologica che verrà proposta nel volume «*Un tratto di pennello*». *Questioni di lingua e di stile nella Milano di Giovanni Verga (1865-1881)*, a cura di E. Felicani – G. Polimeni, saggio introduttivo di G. Polimeni, Catania, Fondazione Verga, in corso di stampa. La ricerca ha trovato una prima articolazione nelle tesi di laurea di L. RUFFATO, «*E non è una lingua?*». *Questioni linguistiche nei periodici della Scapigliatura (1865-1875)*, Corso di Laurea magistrale in Lettere Moderne, Università degli Studi di Milano, relatore G. Polimeni, correlatore M. Prada, anno accademico 2018-2019, e di F. POSCA, *Milano, 1868. I primi commenti alla Relazione di Alessandro Manzoni al Ministro Broglio*, Tesi di Laurea, Corso di laurea magistrale in Lettere Moderne, Università degli Studi di Milano, relatore G. Polimeni, correlatore M. Porro, anno accademico 2017-2018. Sono particolarmente grato a Gabriella Alfieri per aver accolto il saggio negli «Annali della Fondazione Verga» e per averne accompagnato la stesura con indicazioni preziose.

1. *L'effetto della musica*

Il corpus delle lettere familiari di Giovanni Verga, nel suo progressivo ricostruirsi filologico e nel presentarsi oggi come vera e propria "opera" d'autore, porta alla luce elementi che, se considerati singolarmente, possono apparire semplici tasselli biografici; essi però si caricano di una forza, anche simbolica, agli occhi di chi osservi quei fatti con uno sguardo "a ritroso", attraverso la lente della lettura storica e di quella storico-linguistica².

L'epistolario privato consegna ai posteri una notizia che apre, con l'intensità dell'immagine "riflessa", una finestra sulla vita di Giovanni Verga e sugli anni che lo scrittore trascorre nella città di Milano, un ventennio che appare fondamentale nella sua formazione nel percorso di ricerca di una via al romanzo e alla narrazione del destino dei «poveri».

Il 24 maggio 1874 l'autore, arrivato a Milano tre anni prima, scrivendo alla madre (affettuosamente, in siciliano, «Mamà»)³, fa sapere che un biglietto procurato dall'editore Treves gli ha dato la possibilità di assistere alla prima esecuzione della *Messa di requiem* di Giuseppe Verdi. L'opera, composta, come è noto, in memoria di Alessandro Manzoni, è stata eseguita per la prima volta nella chiesa di San Marco di Milano il 22 maggio 1874 (primo anniversario della morte dell'autore). A rendere eccezionale l'evento è il fatto che la direzione d'orchestra è dello stesso Verdi.

La descrizione verghiana, affidata alla lettera, fa rivivere in tutta la sua intensità il momento:

Ho potuto assistere, per un biglietto procuratomi da Treves, alla Messa di Verdi per l'anniversario di Manzoni. Fu una solennità imponente, giammai s'era vista tanta folla di quello che c'è di più scelto nella città: forestieri distinti in gran numero, giornalisti, letterati, musicisti stranieri, Verdi dirigeva l'orchestra. Del resto

² L'approccio al corpus delle lettere e il suggerimento dei criteri metodologici di lettura dei fatti biografici vengono dal volume di G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, e in particolare dalla sezione *La vita di Verga. Un vagabondaggio culturale tra Sicilia e Italia (1840-1922)*, pp. 28-75.

³ G. SAVOCA – A. DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 338-339.

uno spettacolo teatrale, piuttosto che una mesta funzione religiosa, la chiesa stipata da una folla in gala, susurrante, agitantesi, sbirciantesi coll'occhialetto come in teatro, l'orchestra in numero di 200 professori disposta nel coro, a sinistra dell'altare; i cori in numero di 100 a sinistra, in mezzo la Valdemann, la Stolz, Maini e Capponi, quasi colle spalle rivolte all'altare, dall'altro lato Verdi, non vidi un prete o un sagrestano.

L'evento mondano richiama il pubblico delle grandi occasioni. La musica, racconta Verga, sovrasta lo spettacolo degli uomini, domina la situazione:

Del resto leggerete sui giornali tutti i dettagli. L'effetto della musica fu però grandioso, immenso. Domani sera si replicherà alla Scala, ma la semplice poltrona costerà 30 franchi, malgrado ciò, per la solennità della circostanza, per le ovazioni che si preparano a Verdi, per gli illustri forestieri che sono venuti l'aspettativa è immensa, e il teatro sarà pieno zeppo. Io metterò a dormire la mia curiosità che troverei un po' troppo cara.

L'immagine ha la forza dei simboli, per chi volesse vedere riuniti nella Chiesa di San Marco, nel segno della figura e dell'opera di Alessandro Manzoni, uno dei più grandi compositori italiani dell'Ottocento e lo scrittore che avrebbe di lì a poco raccolto l'eredità di quel primo Ottocento, elaborandolo in forme nuove, pronte a dialogare con la letteratura del secolo a venire. Quel momento può forse essere letto anche come una tappa del dialogo tra l'autore siciliano, il melodramma verdiano e l'opera del Manzoni, chiave di volta di un legame che è già vivo negli anni della formazione di Verga e che si respira, con caratteri pieni e distinti, nei primi tentativi di romanzo⁴.

Sulla partecipazione alla prima esecuzione della *Messa di Requiem* porta l'attenzione Gabriella Alfieri nella sua fondamentale monografia, opera che ha, tra gli altri, il merito indiscutibile di rileggere con distacco e con sicurezza gli elementi biografici, assegnando il peso opportuno all'interno di relazioni che Verga ha

⁴ Su questo legame, che ha come base Verdi, si rimanda senz'altro alle pagine di ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 82-87.

tessuto nella metropoli lombarda e trasformando le notizie che si ricavano dalle lettere in indicazioni utili a ricostruire la formazione culturale e letteraria dello scrittore⁵.

Quando, nel gennaio del 1871, Giovanni Verga arriva a Milano, Alessandro Manzoni, il «vegliardo» della letteratura italiana, fa sentire la sua presenza, silenziosa e da sempre schiva, a pochi passi dalla Scala; Graziadio Isaia Ascoli, docente nella “giovane” Accademia Scientifico-Letteraria, elaborata la stesura del *Proemio* all’«Archivio Glottologico Italiano», sta allestendo il primo volume della rivista⁶.

«La città più città d’Italia» avrebbe di lì a pochi mesi accolto Policarpo Petrocchi, che dalla provincia pistoiese veniva al Collegio Calchi Taegi come docente, uno di quei «maestri toscani» che, nell’ideale manzoniano di formazione linguistica e culturale, ogni centro, anche piccolo, avrebbe potuto accogliere per ottenere il riscontro effettivo e concreto dell’uso vivente; quell’insegnante, sotto molti profili “speciale”, avrebbe pubblicato una grammatica e un vocabolario basati sul concetto manzoniano di

⁵ Ivi, p. 59.

⁶ Sulla posizione dell’Ascoli, anche in rapporto al contesto milanese, e sull’elaborazione del *Proemio* all’«Archivio Glottologico Italiano» si veda S. MORGANA, *Fasi dell’elaborazione del «Proemio» ascoliano. Dall’aula dell’Accademia scientifico-letteraria alle pagine dell’«Archivio Glottologico Italiano»*, in *Milano e l’Accademia scientifico-letteraria*, studi in onore di M. Vitale, a cura di G. Barbarisi – E. Decleva – S. Morgana, Milano, Cisalpino 2001, I, pp. 261-314 (con appendice fotografica), ora in EAD., *Mosaico italiano. Studi di storia linguistica*, Firenze, Cesati 2011, pp. 221-261. Si rimanda quindi a EAD., «Dell’unità e della diffusione della lingua»: il primo abbozzo del «Proemio» ascoliano, in *Atti del III convegno della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana* (Perugia, 27-29 giugno 1994), a cura di L. Agostiniani, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1997, II, 589-600, e a EAD., *Ascoli e il «Proemio»*. *Nuovi documenti*, in *Graziadio Isaia Ascoli ‘milanese’*. *Giornate di studio* (28 febbraio - 1° marzo 2007), a cura di S. Morgana – A. Bianchi Robbiate, Milano, LED 2009, 297-322, ora con il titolo *Ascoli ‘milanese’ e il «Proemio»*. *Nuovi documenti*, in *Mosaico italiano*, cit., pp. 263-286. Fondamentali per tracciare il profilo della ricerca e della posizione di Ascoli nel dibattito linguistico contemporaneo sono S. MORGANA, *Ascoli, Graziadio Isaia*, voce in *Enciclopedia dell’Italiano*, diretta da R. Simone, a cura di G. Berruto - P. D’Achille, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2010, e C. MARAZZINI, *Il primo scontro tra Graziadio Isaia Ascoli e i manzoniani al congresso di Siena del 1862*, in «Lingua e stile. Rivista di storia della lingua italiana», XLVIII, 1 (giugno 2013), 49-77.

uso, nonché un commento dei *Promessi sposi* fondato sul confronto della «dicitura» di Ventisettana e Quarantana⁷.

Bastano forse queste riflessioni per comprendere che la Milano in cui giunge Verga (come altri autori della sua generazione), è la capitale di un dibattito sui temi letterari e sulle questioni dello stile che in quel momento non ha pari nei centri culturali italiani⁸.

La scelta di soggiornare a Firenze, in due significativi momenti (nel 1865 e, più a lungo, nel 1869-1871⁹), era dettata da ragioni che nella ricerca di una lingua trovano solo parziale motivazione. È di riferimento, a questo proposito, la riflessione di Gabriella Alfieri:

Firenze viene scelta da Verga con la consapevolezza che nella capitale politica e linguistica del regno d'Italia possono maturare anche i contenuti di un'arte attuale e nazionale. Lo «scrivere là» di Verga è ben altro però dallo “risciacquare in Arno” di Manzoni, perché è alle molteplici occasioni di incontro e di successo offerte dalla città che Verga guarda, molto più che alla sua funzione di modello linguistico. Giovannino cioè scelse la capitale «poli-centrica e multiregionale» anche per migliorare la propria competenza linguistica, guardando più a finalità comunicative che a un raffinamento stilistico di opere già scritte (nel caso specifico *Una peccatrice* e forse *Eva*, i cui manoscritti viaggiarono con Verga da Catania). L'intento manifestato allo zio don Salvatore di scrivere in loco fu effettivamente realizzato: a Firenze infatti saranno composte la *Storia di una capinera* e le commedie *I nuovi Tartufi* e *Rose caduche*¹⁰.

La breve parentesi di Firenze, negli anni in cui la città è capitale del Regno, prova subito a Verga che l'esperienza di chi, sulle orme di Manzoni, ha risciacquato i *lenzoli* in Arno (si pensi, per

⁷ Si veda, a proposito del Petrocchi e della sua attività, l'ottima lettura analitica offerta da P. MANNI, *Policarpo Petrocchi e la lingua italiana*, Firenze, Cesati 2001.

⁸ Il quadro storico-linguistico si ricostruisce sulla base di alcune interpretazioni critiche ricostruttive, oggi imprescindibili: si vedano in particolare G. ALFIERI, *L'«italiano nuovo». Centralismo e marginalità linguistici nell'Italia unificata*, Firenze, Accademia della Crusca 1984, e L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino 1990.

⁹ ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 37-46

¹⁰ Ivi, p. 40.

fare soltanto un esempio, a De Amicis¹¹) non può (e non deve) essere presa a modello. La vita fiorentina, il contatto con l'uso vivente sostengono certo, a livello lessicale e di modi, l'elaborazione dei testi teatrali, avvicinando a quello che senz'altro appare un "canone" vivo per la mimesi dialogica, ma non offrono l'occasione di realizzare quella crescita complessiva e profonda che l'autore vuole raggiungere.

Milano si propone a Verga, forse già all'arrivo a Firenze, con la sua rete di rapporti editoriali, un intreccio di relazioni con scrittori (e con artisti in genere) che in quel momento le altre città d'Italia non possono garantire.

C'è una ragione anche linguistica in questo trasferimento, una tensione di ricerca che sembra sostenere nel profondo la scelta: Milano, più di Firenze, è sul finire degli anni Sessanta la capitale di un dibattito che ha per tema la lingua nazionale, nelle sue molteplici varietà ed espressioni; il dibattito si sviluppa su un versante letterario, tocca e coinvolge il nodo critico dello stile degli autori, la ricerca di soluzioni espressive, che, come ha ribadito Gabriella Alfieri¹², sono rivolte al teatro e al romanzo, alla definizione di quel «teatro nazionale» e di quel «romanzo nazionale» che erano aspirazione delle punte più avanzate del confronto culturale.

Un "luogo" ideale del confronto e del "farsi" della coscienza comune di una letteratura e di una cultura che molto possono dare alla cultura condivisa del nuovo Regno d'Italia, sono le riviste. Milano assiste, dopo il 1861, al fiorire di nuove realtà e al con-

¹¹ Sulla posizione di Edmondo De Amicis si rimanda a S. TIMPANARO, *De Amicis di fronte a Manzoni e a Leopardi*, in ID., *Nuovi studi sul nostro Ottocento*, Pisa, Nistri-Lischi 1995, pp. 199-234 e a C. MARAZZINI, *De Amicis, Firenze e la questione della lingua*, in *Cent'anni di cuore. Contributi per la rilettura del libro*, a cura di M. Ricciardi - L. Tamburini, Torino, Allemandi 1986, pp. 93-102; cfr. inoltre E. TOSTO, *Edmondo De Amicis e la lingua italiana*, Firenze, Olschki 2003. Si veda oggi M. DOTA, «La Vita militare» di Edmondo De Amicis. storia linguistico-editoriale di un best seller postunitario, Milano, FrancoAngeli 2017. Sia permesso il riferimento ai saggi raccolti nel volume *L'idioma gentile. Italiano e italiani nel giornalismo e nella narrativa di Edmondo De Amicis*, a cura di G. Polimeni, Atti del convegno (Pavia, 2 marzo 2011), Pavia, Edizioni Santa Caterina 2012, e in particolare a M. PRADA, *Fare prosa e saperlo. «L'idioma gentile», la pratica e la grammatica*, pp. 163-219.

¹² ALFIERI, *Verga*, cit., p. 47.

cretizzarsi di vere e proprie occasioni di scambio culturale che per l'ambiente milanese trovano nei periodici un momento senza pari di elaborazione.

L'intreccio di istanze e di opinioni "prepara", in un certo senso, l'arrivo di Verga, costruisce il sostrato ideale per uno scrittore che, non essendo nato in Toscana, si mette alla ricerca non semplicemente di una lingua, ma di una lingua per i suoi personaggi, per il mondo che sente pulsare dietro la pagina, impaziente di ottenere parola, di avere udienza.

L'ambiente è quello che, già a distanza, i giornali permettono di conoscere e di respirare. È una realtà di dibattito che trova nei caffè un puntuale e quotidiano riscontro¹³.

Vale la pena di cominciare a sfogliare i periodici, con uno sguardo al tema della lingua, a quei temi e nodi critici che Verga troverà ben vivi al suo arrivo nella metropoli lombarda, aspetti che, possiamo immaginare, lo scrittore già frequenta nella lettura di riviste, fin dagli anni giovanili e durante il soggiorno fiorentino¹⁴.

2. *Stranieri in patria*

Ben evidente nelle riviste cittadine (e non solo), fin dalla metà degli anni Sessanta, è il definirsi della polarità Milano-Firenze, un rapporto complesso, basato da una parte su interessi commerciali e di investimento, dall'altra su un contatto culturale e linguistico che passa attraverso prospettive editoriali e confronti di differente entità.

¹³ Il presente contributo si basa sulle preziose linee bibliografiche tracciate da *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetto dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario (1860-1880)*, a cura di G. Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria 1984. Queste fondamentali indicazioni di ricerca sono state integrate con i riferimenti offerti oggi, per la ricezione dei testi verghiani, da *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi (1862-1906)*, a cura di F. Rappazzo – G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016; sulla linea tracciata dal volume di Giuseppe Farinelli si muove il lavoro di L. RUFFATO, «E non è una lingua?», cit.

¹⁴ Il panorama del dibattito linguistico e delle posizioni effettive assunte nella Milano del secondo Ottocento si desume dalla ricostruzione offerta da S. MORGHANA, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci 2012, pp. 139-161.

Nella tonalità di colori che contraddistinguono le riviste, fin dai titoli, spicca la vena, spesso alternativa, a volte polemica, della «Cronaca grigia», periodico che Cletto Arrighi fonda nel 1865 con il chiaro intento di assestare un colpo a quelli che ritiene i compromessi proposti dalla vita culturale (cittadina e non) e al retaggio del mondo romantico, che considera definitivamente superato.

Prendendo spunto dai riferimenti polemici con cui i giornali di Firenze stigmatizzano gli italiani di altre regioni che frequentano la città, Arrighi si rivolge ai fiorentini e li invita ad aprire gli occhi sulla realtà politica, economica, culturale («non potete rifiutare di presentarvi a questo nuovo commercio di idee, a questo affiatamento, a questa intesa dei cittadini di tutte le parti d'Italia»):

A voi che per circostanze politiche e geografiche, fino a ieri insuperate, rimaneste un po' disgregati dal resto d'Italia, come potrebbe riuscir di peso il conoscere le varie cose buone e utili che nelle altre città italiane furono già conquistate e qui forse mancano ancora o non sono all'altezza delle circostanze? Come si può immaginare che, con tanto vantaggio vostro, esista tra voi chi per mettere discordia, vi continua a soffiare nelle orecchie che la venuta di tanta gente nuova non vi è che di danno che trarrà Firenze a rovina?¹⁵

Nello scambio di persone e di idee che la formazione del nuovo Stato italiano porta con sé, la polarità Firenze-Milano risulta ben definita, nei termini di un dialogo certo, e, comunque, nella constatazione che il rapporto è tutto da costruire, su versanti diversi:

¹⁵ C. ARRIGHI, *Questioni del giorno, Ai Fiorentini*, in «La Cronaca grigia» (14 Luglio 1865), pp. 1-2. Una lettura linguistica della complessa attività e dell'opera multiforme di Cletto Arrighi e un inquadramento nel contesto culturale si devono al fondamentale contributo di S. MORGANA, *Il Verismo in Lombardia tra «lingue vera» e «vera finzione»*. Appunti su Cima, Arrighi, Tronconi, Farini, Neera, Rovetta, in EAD., *Capitoli di storia linguistica italiana*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2003, pp. 319-345; in particolare le pp. 322-323; cfr. inoltre, G. CARNAZZI, *Da Rovani ai «perduti»*. *Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 1992, pp. 91-137 (Cletto e la «Cronaca grigia»), in particolare le pp. 199-120.

Nessuno deve credere di potere insegnare a voi come voi dal canto vostro è impossibile non vi accorgiate che volendo c'è pure da *tirar un gran partito*, un gran profitto materiale e morale dalle nuove circostanze; profitto pari e superiore a quello che voi offrite ai vostri ospiti. Voi siete certi, infatti che anche senza molto lavoro, potete accontentarli. Voi porgete degli elementi potentissimi di miglioramento morale a coloro che vengono ad abitar Firenze dal di fuori. Guardatelo quel Milanese che giunto sulla piazza del Duomo si ferma come estatico dinanzi al prodigioso campanile di Giotto. Gli si è già impallidita nella mente perfino la memoria del suo Duomo, che è tutto dire! *El Domm de Milaan!* Credete voi quell'estasi, quell'entusiasmo, quell'ammirazione, non gli siano salutari, non gli destino dei sentimenti fino allora sconosciuti di italianità e di orgoglio nazionale? Credete voi che quella bellezza, quell'armonia, anzi quella melodia architettonica che spira del vostro sublime campanile non lo abbiano già fatto migliore di quel che era prima di vederlo? Dunque per essere orgogliosi voi non avete bisogno d'altro che di condurre a spasso per Firenze i vostri ospiti e parlar loro la vostra incantevole lingua, e mostrar le vostre colline, il vostro cielo, i vostri monumenti; ma siccome non basta essere orgogliosi a questo mondo, se credete che i vostri ospiti dal canto loro abbiano maggiori attitudini economiche, maggior attività, maggior spirito di iniziativa dopo aver benedetto il giorno in cui Visconti Venosta e Peruzzi sottoscrissero la Convenzione che vi fece diventar *capitalisti* accogliete con amore i *buzzurri* e i *ciaccioni* coi loro difetti, e poi mettetevi a riformare gli usi vostri secondo i nuovi bisogni.

L'Arrighi stigmatizza un'aura generale che non si addice a una capitale, e lo fa con spirito di milanese e con la consapevolezza di appartenere a quella che sarebbe stata definita la «capitale morale»¹⁶, una città che, negli anni immediatamente successivi all'Unità, non vede riconosciuto un ruolo politico e civile all'altezza delle sue aspettative:

Così per esempio fate prima di tutto in modo che la città vostra si presenti a chi arriva dalle altre parti d'Europa come una vera capitale. Non parlo di costruzioni, per cui ci vuole del tempo; parlo piuttosto del contegno e della apparenza. In molti quartieri anche centrali della città, l'aspetto delle vie è assolutamente al di sotto dell'attuale condizione di capitale. Il Municipio non c'entra; siete

¹⁶ Si veda a questo proposito G. ROSA, *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità 1982.

voi cittadini che dovete fare. Quella vita in istrada, scollacciata, scamicciata, quei cappannelli di ciane sedute sui gradini delle porte intente a far certe pulizie non pulite, quei pettegozzi in pubblico che non finiscono mai, quella gran vaglia di parlare, parlare, parlare, quel non so che di beato *far niente*, che salta agli occhi di chi passa via dalle vostre botteghe, è impossibile non cessino se siete buoni Italiani. Segnale certissimo di civiltà è quella specie di pudore inglese che crea della casa un vero santuario riguardato e modesto. La propria casa vuol dire la famiglia; e la famiglia è il cardine d'ogni società. A Firenze per esempio la dignità di nuova capitale e i diversi orizzonti economici che vi si schiuderanno dinanzi debbono consigliarvi a smettere a poco a poco quell'industria troppo umile per voi di affittar camere a' forestieri.

«La Cronaca grigia» non manca di dar conto di altri “echi di stampa”:

Avevo appena terminato questo articolo che mi cadde sott'occhio la *Gazzetta di Venezia* del giorno 10 Luglio, nella quale in una rivista intitolata *Bullettino politico della giornata* al nono capoverso lessi queste cose che mi hanno fatto rizzare i capelli in capo:

«Mentre in Italia un partito vuole ad ogni costo l'unità nazionale, lo spirito di autonomia, o se così vuoi, di municipalismo mostra di esser vivo e rigoglioso più che mai. A Firenze si chiamano *stranieri* i Piemontesi e i Lombardi, ma segnatamente i primi. Un giornale li chiama *ciaccioni e buzzurri* ec. ec.

«Per poco che questo antagonismo si accresca, e probabilmente il combustibile abbonda e i mantici soffiano, noi non avremo preveduto a torto che presto o tardi *la nuova fabbrica* che sta insieme a forza di stringhe di puntelli anderà in fascio da sè medesima».

Il rapporto, che trova un riflesso significativo sul piano della lingua, è ben evidente anche nella lettura e nella presa di posizione offerta da altri periodici. Un articolo, non firmato, ospitato dalla «Rivista minima» va a colpire alcune abitudini linguistiche della stampa di Firenze, città che l'opinione comune e il sentimento storico reputano, senza ombra di dubbio, patria dell'idioma nazionale:

Un giornale degno dei tempi e della città che lo genera è quello che vuole intitolarsi *La pubblica istruzione*, monitore generale delle scuole italiane. Ispettori e sotto Ispettori delle scuole italiane, direttori e maestri dei collegi, e quant'altri avete ad esercitare una salutare influenza sul progresso civile e morale della giovane fa-

miglia, abbonatevi alla *Pubblica istruzione*, che si stampa a Firenze, nella capitale del Regno, nella città più civile e più colta di Europa, che si intitola madre dell'idioma italico come anche dell'italico sapere!¹⁷

Gli interventi sono spia di una situazione politica e culturale in evoluzione. Alcune «primizie» di un linguaggio “ufficiale” non sfuggono all’occhio e all’orecchio del giornalista:

Frattanto dal nuovo periodico noi spicchiamo alcune primizie e le offriamo ai lettori della *Rivista Minima* giornale buffo di Milano, perchè dessi abbiano un saggio del come si scrivono a Firenze certi giornali seri – Nel programma della *Pubblica istruzione* si legge:

«L’istruzione e l’educazione *soggetto grande* del nostro periodico settimanale annunziato nell’agosto p. p. ora viene a svolgersi nei sublimi sviluppi de’ suoi elementi e progressi *colle sue particolarità*. È il nuovo anno scolastico gloriosamente cominciato con tante belle speranze di pregevoli opere, di giustizia *al merito e di migliori risultati*, volenterosi lo seguiamo nelle sue sapienti mosse dell’istruzione seria e dell’educazione forte.»

Avete capito qualche cosa? – Ma questo è *l’alto parlar toscano* – vediamo se ci è concesso di comprendere il nostro confratello quand’egli discende al linguaggio più familiare della cronaca e degli annunzii. Per tutto saggio vi basti la seguente notizia scolastica: «La Comune di Firenze *ripiena di 14 vasti locali* per l’insegnamento pubblico, nondimeno nell’anno scolastico p.p. ha aperto quattro scuole elementari, e di altre quattro sta per effettuare l’apertura, in questi giorni; ed è pronta d’aggiungere *il sufficiente numero intorno alla nuova cinta* della città. – Si può scrivere peggio? – Ma gli onorevoli ministri della *Istruzione pubblica* presteranno indubbiamente il loro appoggio a questa pubblicazione *seria!*

3. *La commedia, una questione*

In un clima politico difficile e controverso, in cui le speranze che l’unificazione portava con sé sembrano naufragare con i “legni” di Lissa, sul fronte dei giornali milanesi il dibattito tocca questioni di letteratura e di vita cittadina, e si sofferma sul tema (un vero e proprio nodo critico) del teatro.

¹⁷ *Massime e minime*, in «Rivista minima» (9 novembre 1865), pp. 11-13.

Il 14 maggio 1867, Paolo Ferrari, voce significativa tra i comediografi italiani, discute sulle pagine della «Lombardia» la proposta di fondare un teatro milanese e l'opportunità di creare una compagnia "meneghina":

Va prendendo consistenza in Milano il progetto di costruire una compagnia comica destinata a recitare soltanto la commedia provinciale in dialetto milanese. Mi assicurano persone, che hanno le mani in pasta, essere già bene avanzate le cose di cotesta nuova istituzione: ci sono artisti d'ambo i sessi; ci sono poeti ben disposti a lavorare; ci sono lavori già belli e fatti: c'è perfino (se non erro) un teatro di Milano già bello e pronto ad accogliere coi dovuti onori la *meneghina Talia*¹⁸.

I partiti del pro e del contro sono anche (o forse prima di tutto) partiti "linguistici":

La favella nazionale, la poesia drammatica, l'arte comica, si avvantaggeranno esse mai per alcun modo del loro divagare indisciplinato e sciolto fuor della strada maestra? O non si porranno invece a repentaglio di dionestarsi e immalsanirsi familiarizzandosi con le licenziosità e respirando i miasmi de' vicoli, de' chiassuoli e de' mercati?

Ma v'è pure chi replica: Come mai il parlare in dialetto potrebbe disconvenire alla commedia, che finalmente poi presso qualsivoglia popolo, dovette pure parlare da principio in dialetto? Il *dialetto* è la parola *naturale* dell'uomo; la *lingua* è l'*artificiale*; come tale, questa non appartiene, nella vita reale, che ad alcune classi privilegiate e scarse; in Italia, la maggioranza parla in dialetto e non saprebbe parlare in lingua; dunque la commedia in lingua o si vorrà ispirare al *vero*, e non riprodurrà che il quindici per cento della società nostra, o vorrà riprodurre la società intera, e in ragione di ottantacinque per cento sarà nel *falso*, per lo meno nel *convenzionale* più imbarazzante. Però, sotto questo aspetto la commedia in dialetto vanta una superiorità che può bilanciare la superiorità della commedia in lingua in altri rapporti.

La questione della possibilità di pensare e di scrivere una commedia in lingua italiana torna a riproporsi in questi anni fon-

¹⁸ P. FERRARI, *Conversazione XVIII*, in «La Lombardia» (14 maggio 1867); cfr. I PIAZZONI, *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1862)*, Roma, Archivio Guido Izzi 2001, pp. 50-51.

damentali, a Unità da poco conseguita, sotto le vesti del dibattito sull'opportunità di allestire un teatro riservato alla messa in scena di testi in dialetto. Il genere si proponeva appunto come il banco di prova di una lingua che poteva e doveva essere un bene «in comune», coinvolgendo il pubblico, tutto il pubblico di una città e di una nazione¹⁹.

Ferrari si dichiara possibilista; evocando l'autorità del Goldoni, chiama in causa i contemporanei, e in particolare la figura e l'opera di Bersezio, e si affida all'esperienza personale:

Per dire, senza pretensione, il mio parere, confesserò che mi paiono esagerate così le apprensioni come le speranze che a quelli e a questi suggerisce la commedia in dialetto.

Gran male non credo che possa recare alla commedia nazionale un certo culto della municipale. I poeti, vedendo i facili successi che si ottengono con la commedia in dialetto, potrebbero sì per avventura impigrire la fantasia, che alla commedia aulica non potendo offrire il prestigio affascinatore della vivente e parlata parola del popolo ascoltante, ha bisogno di ben altre risorse che non sia la semplice destrezza nel maneggiare il patrio dialetto con effetto scenico; l'attore, recitando in dialetto, potrà forse viziare la buona preferenza della lingua, o rendersi più malagevole e lungo il correggerla. È certo però che abbondano gli esempi di poeti ai quali lo scrivere talora in dialetto non impedi di scrivere bene anche in lingua; basterebbe anche qui citare Goldoni: ma anche a' nostri giorni abbiamo Gherardi del Testa che ha scritto commedie in fiorentino rimanendo quel simpatico e applaudito commediografo che sapete: nè davvero all'autore di *Una bolla di sapone* nocque l'aver dato al teatro piemontese *La miserie d' monsù Travet*.

E se non fosse un'immodestia, oserei farvi sapere che quella mia commediuccia *La medicina d'una ragazza ammalata*, che aveste la bontà di giudicare non immeritevole di qualche applauso, fu da me scritta a tutta prima in dialetto modenese.

La possibilità di garantire un sostegno governativo per la

¹⁹ Si fa riferimento all'inquadramento offerto dai contributi di P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana*, vol. II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi 1994, pp. 81-159, e Id., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa, Istituti editoriali poligrafici internazionali 2000. Si vedano quindi C. GIOVANARDI – P. TRIFONE, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino 2015, e i saggi proposti in *L'italiano sul palcoscenico*, a cura di N. De Blasi – P. Trifone, Firenze, GoWare-Accademia della Crusca 2019.

commedia in dialetto, secondo Ferrari, non è la strada che garantisce la vita del genere. L'esperienza teatrale deve reggersi da sola, con le proprie forze, anche economiche, basandosi sul riscontro del pubblico:

E qui penso io che si riesca a vedere la quistione dal suo vero e schietto punto di vista.

Può la commedia in *dialetto* trovare in sè stessa il germe sufficiente del suo nascere, e il sufficiente alimento del suo vivere con prosperità?

Se lo può, ben venga la commedia in *dialetto*, e ve n'abbian pur tante in Italia quanti sono i vari dialetti che vi si parlano. Quand'altro frutto non si fosse per coglierne, questo per sicuro se ne correbbe, di riescire ad una collezione di grammatiche e letterature municipali o provinciali, della cui utilità grandissima per il progresso della nazionale favella che a tutti i dialetti si sovrappone e abbarbica, nessuno veramente saprebbe in buona fede dubitare.

Il male è che, almeno sino ad oggi, la esperienza sembra avere accertata l'impotenza della commedia in dialetto a vivere delle sue sole forze.

Avendo intuito che nel nuovo Stato unitario i modi e le forme della cultura, per certi aspetti, sono cambiati, Ferrari considera poco fondata la proposta di richiamare l'esperienza del teatro in dialetto prima dell'unificazione. Fino a pochi anni prima la commedia, nelle sue varietà locali, poteva dirsi legata a una realtà politica e sociale definita, quella dei piccoli stati. Quel tempo è finito, nella sensibilità come nelle esigenze di un pubblico ormai italiano:

Si cita la commedia veneziana, la napoletana e la piemontese. Questi esempi non suffragano nulla. Quando esse nacquero e prosperarono non erano soltanto commedie municipali o provinciali; erano la commedia di uno stato politico, piccolo, ma intero e completo in tutto il suo organismo; per questa circostanza, com'ebbi altre volte a notare, la commedia, benchè scritta in uno speciale dialetto, acquistava un senso di generalità, un'ampiezza d'interesse, un aulico decoro, che le permettevano di uscir dai confini senza perdere che una scarsa parte della sua curiosità; la commedia in *dialetto*, in quei casi là, non era un *consiglier comunale* che, passato nel distretto di un altro comune, diventasse un Tizio pur che sia, senza carattere nè valore ufficiale; era un *ambasciatore*; ambasciatore di non vasta Repubblica, di non vasto Regno, ma *ambasciatore*; che aveva uno stemma, una bandiera e il suo posto d'onore a tutte le grandi cerimonie di ogni altro Stato.

E voi lo vedete ne' fatti: la commedia veneziana fu sepolta a Campo Formio; la napoletana, dopo Gaeta, la piemontese dopo la Convenzione, vissero, e vivono, è vero, ma come? Consumando gli avanzi dell'antica vitalità, senza poter trovar modo di rimettersi sangue nelle vene, e sentendo estinguersi irreparabilmente il cuore e il cervello.

La conclusione non nega la possibilità che il teatro in dialetto possa vivere con «buoni risultamenti»:

Può tale esperimento recare offesa ai morali interessi della letteratura ed arte drammatica nazionale? Non ne sono persuaso, nè saprei veder modo di persuadermene. – È tra i possibili che tale esperimento dia buoni risultamenti? Vi è, perchè è impossibile dimostrare il contrario. – E allora, perchè osteggiarlo, perchè negargli il diritto di tentare, perchè togliergli quell'incoraggiamento che si deve sempre ai tentativi onesti, innocui, e forse anche giovevoli? – Bisogna sapersi accomodare non solo ai progressi, ma anche ai tentativi di progresso che il presente produce. – Quando le esperienze, i tentativi non contengono sostanzialmente in sè elementi dannosi, sovversivi, immorali, lasciamo libero il campo a quanti tentativi, a quante esperienze può voler fare lo spirito di attività.

Quella che «La Lombardia» ospita è senz'altro la punta di un dibattito che non può non toccare la sensibilità di altri autori contemporanei, e in particolare quella di Verga, che cerca nel contatto con Firenze prima, e nell'esperienza milanese poi, un'occasione per riflettere sulle possibilità della commedia, escludendo a priori l'idea di un teatro in dialetto.

Proprio il tema della lingua per il teatro, e per la commedia nella fattispecie, è un punto critico centrale nell'intervento con cui Cletto Arrighi discute le posizioni di Luigi Gelmetti, espresse in *Roma e l'avvenire della lingua italiana*²⁰.

²⁰ L. GELMETTI, *Roma e l'avvenire della lingua italiana*, lavoro filologico-politico-letterario, Milano, Sonzogno 1864; la posizione di Gelmetti in fatto di lingua e in rapporto alla proposta manzoniana sarà espressa in L. GELMETTI, *La questione della lingua italiana dopo la Relazione di Alessandro Manzoni*, Milano, Bernardoni 1868, p. 70. Sulla posizione di Gelmetti si vedano ALFIERI, *L'«italiano nuovo»*, cit., pp. 17-18, pp. 72-74, p. 82, pp. 173-177, e STELLA, *Appendice manzoniana al «Proemio»*, cit., p. 270. Si segnalano quindi L. GELMETTI, *L'insegnamento della Lingua italiana nelle*

Alle soglie dell'uscita della *Relazione* manzoniana, ben consapevole della posizione che lo scrittore ha espresso nella *Lettera a Giacinto Carena*²¹, il 23 luglio 1867, dalle pagine della sua «Cronaca grigia», Arrighi riflette sulle ragioni per cui, a suo avviso, la lingua di Firenze non può essere lingua della nazione:

Vedete intanto come è bello e nuovo e nazionale il concetto dell'autore. A Roma, dice egli pressapoco, non a Firenze si farà la lingua nazionale, per la ragione che Roma e non Firenze è la capitale d'Italia.

La lingua deve rappresentare non solo la somma del pensiero del paese, ma anche le infinite sfumature e le innumerevoli parvenze delle cose e dei pensieri di un popolo. Firenze, non solo non è, ma non sarà mai più la città depositaria ed esprimevole nè il pensiero italiano, nè quelle sfumature e quelle parvenze, perchè la vita essendovi meschina, parca di fatti e di idee, meschina è pure la lingua con cui si esprimono quei fatti e quelle idee. È dunque impossibile che l'Italia s'acconci a riguardarla come maestra e centro di quell'ente che deve servire sotto tutti gli aspetti alla nazione per esprimersi. A produrre l'unità del linguaggio – e non solo del linguaggio aulico e scritto, ma di quel linguaggio parlato e leggero, comico, che si presta insomma facilmente a tutte le sfumature e a tutti i capricci delle diverse indoli italiane – Firenze non basterà mai in eterno, mentre Roma centro solido e eterno della nostra unità politica, basterebbe. Non perchè – come dice l'autore – la Roma *attuale* abbia grandi meriti al di sopra di Firenze, ma perchè adatta più di questa a ricevere dal di fuori la virtù che le manca.²²

Il tema sotteso a questa pagina, tema caro all'Arrighi, quello della lingua del teatro, e più in generale della lingua dei personaggi, trova tutta la generazione di Verga attenta e sensibile:

scuole tecniche. Come debba rendersi educativo. Saggio, Milano - Torino, Trevisini - Scioldo 1881, pp. 35-42, e *Id.*, *Le scuole tecniche in Italia sotto il rispetto educativo e letterario. Quale debba essere il loro centro di gravità*, studi, Milano, Battezzati 1878. Sarà inoltre utile il riferimento a *Id.*, *La lingua parlata di Firenze e la lingua letteraria d'Italia. Studio comparativo della quistione*, Milano, Battezzati e Saldini 1874 e *Id.*, *La dottrina manzoniana sull'unità della lingua nei suoi difensori prof. Luigi Morandi e prof. Francesco D'Ovidio. Nuovi studj critici sullo stato definitivo della questione*, Milano, Battezzati e Saldini 1881.

²¹ Cfr. A. MANZONI, *Sulla lingua italiana. Lettera a Giacinto Carena*, in *Id.*, *Scritti linguistici editi*, a cura di A. Stella – M. Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni 2000, pp. 1-46.

²² C. ARRIGHI, *Libri, opuscoli e giornali*, in «la Cronaca grigia» (23 luglio 1867), p. 3.

Il capitolo 3 del libro del Gelmetti tratta con larghezza di quell'argomento che io, credo per primo, ho sollevato in Italia, laddove nella prefazione degli *Ultimi Coriandoli*, ebbi a chiedere come mai il Manzoni colle sue idee *fiorentinesche* non avesse posto mente alle necessità drammatiche della lingua e alla impossibilità di far parlare sulla scena il dialetto fiorentino a dei milanesi e a dei napoletani, ammesso che non si debba esser obbligati a fare eternamente di Firenze il luogo della scena, e che d'altra parte non si debba far parlare in scena i diversi dialetti d'Italia.

Come dico, questa tesi, che io esponevo al Manzoni fin dal 1857, non fu mai discussa; e oggi solo il Gelmetti la risolve ma per lasciarla cadere, senza scioglierla.

Quanto a me trovo che nella proposta di scegliere Roma come la capitale della futura lingua scritta e parlata della penisola, c'è un potente concetto anche per ciò che riguarda la lingua drammatica; giacchè gli è certo, che quando la città eterna sarà chiamata capitale, non ci sarà autore cui converrà di non farvi passar le scene della sua commedia e non ci sarà pubblico a cui questa preferenza sia per dispiacere.

In questo panorama nel marzo 1868 vedrà la luce la relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla* di Alessandro Manzoni, che aprirà, come è noto, in forma nuova la questione e il dibattito. Le tesi esposte in quegli anni sulle riviste milanesi fanno comprendere che fin dalle premesse la proposta di seguire l'uso vivo di Firenze non poteva trovare d'accordo tutti, in un clima non del tutto rassicurante di "collaborazione nazionale".

4. *Questione di lingua*

Su queste premesse, di matrice politica e sociale, si apre il dibattito sulla lingua, che pure è stato, come si è visto, latente e si era riproposto in momenti diversi. Ad avviare la discussione con toni e in modalità nuove, su un piano ufficiale, è la proposta che Alessandro Manzoni affida alla *Relazione* con cui risponde all'invito del Ministro Broglio²³.

²³ Sul pensiero manzoniano espresso nella *Relazione* si vedano C. MARAZZINI, *La lingua come strumento sociale. Il dibattito linguistico in Italia dal Manzoni al neocapitalismo*, Torino, Marietti 1977; M. VITALE, *Alessandro Manzoni linguista*, in ID., *Studi di storia della lingua italiana*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 1992, pp. 204-222, e ID., *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo

Nel marzo 1868 «La Nuova Antologia» ospita la Relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, che appare anche nelle pagine della «Perseveranza», diretta da Ruggero Bonghi: la Relazione viene quindi pubblicata in contemporanea nelle due sedi della rinfocolata questione linguistica: Firenze, appunto, e Milano²⁴.

In pochi giorni il testo sarà riprodotto integralmente o a puntate su periodici di tutta Italia. Per volontà del Manzoni certo e della commissione milanese, quel documento fondamentale del dibattito viene proposto alla discussione anche attraverso i periodici.

Manca al momento una ricostruzione analitica dell'eco che la proposta manzoniana produce, soprattutto nell'ambiente milanese, attraverso i periodici. Basterà ricordare il fatto che «L'Educatore italiano» ripubblica a puntate la Relazione, riservandole la prima pagina delle uscite settimanali²⁵, e che i giornali cittadini

1978², pp. 441-447; G. NENCIONI, *Dalla relazione «Dell'unità della lingua»: un estremo atto pubblico e politico*, in ID., *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, il Mulino 1993, pp. 209-212. Di assoluto rilievo critico sono le pagine di F. BRUNI, *Per la linguistica generale di Alessandro Manzoni*, in ID., *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati 1999, pp. 13-57.

²⁴ A. MANZONI, *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione, proposta da Alessandro Manzoni agli amici colleghi Bonghi e Carcano, ed accettata da loro, in ID., *Scritti linguistici editi*, a cura di A. Stella – M. Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani 2000, pp. 46-79. Un approccio storico alla Relazione e alla sua storia testuale è offerto da C. MARAZZINI – L. MACONI, *L'Unità d'Italia e la Relazione di Manzoni «Dell'unità della lingua»*, in A. MANZONI, *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, edizione critica del ms. Varia 30 della Biblioteca Reale di Torino, a cura di C. Marazzini – L. Maconi, Castel Guelfo di Bologna, Imago editore - Società Dante Alighieri 2011, pp. 13-27. Sui momenti e sul significato del dibattito si rimanda in particolare a G. ALFIERI, *Non solo vocabolario: «mezzi» e «provvedimenti» «fattibili» nella proposta manzoniana*, in *Storia della lingua italiana e storia dell'Italia unita. L'italiano e lo stato nazionale*, a cura di N. Maraschio – S. Morgana – A. Nesi, Atti del convegno ASLI (Firenze, 2-4 dicembre 2010), Firenze, Cesati 2011, pp. 53-85, e ad A. STELLA, *Approposito manzoniana al «Proemio»*, in *Graziadio Isaia Ascoli*, Atti del Convegno nel centenario della morte (Roma, 7-8 marzo 2007), pp. 243-307; si vedano inoltre C. MARAZZINI, *Il gran 'polverone' attorno alla Relazione manzoniana del 1868*, in «Archivio Glottologico Italiano», LXI, 1976, pp. 117-129 e ALFIERI, *L'«italiano nuovo»*, cit., pp. 7-79. Cfr. quindi C. MARAZZINI, *L'ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*, Bologna, il Mulino 2009, pp. 298-300.

²⁵ Più recenti proposte di studio hanno cercato di stabilire quali furono le risposte a quella proposta, POSCA, 1868. *I primi commenti*, Tesi di Laurea, cit.

ospitano interventi che esprimono dubbi, più o meno celati, e, in qualche caso, anche veementi scritti di opposizione.

È di sicuro interesse la presa di posizione di Cletto Arrighi, che legge apertamente in chiave politica la scelta manzoniana di optare per il fiorentino dell'uso vivente:

C'è a Firenze un *giovine egregio*, il quale da madre natura ebbe in retaggio una dose così sterminata di passione politica, da non poterne forse provare nessun'altra a questo mondo. Costui, a proposito della lettera di Alessandro Manzoni sulla *unità della lingua e sui mezzi di diffonderla*, mi diceva l'altro giorno, con aria di malcelato dispetto: Sai tu che codesto scritto dell'autore degli *Inno Sacri* è un altro colpo a chi vuole andare a Roma?

Questa osservazione mi colpì. Io avevo letta e riletta la relazione dell'illustre autore dei *Promessi Sposi* – dinanzi a cui ogni *letterato* prova l'orgoglio e la dolcezza di mostrarsi amoroso e riverente – ma non m'era passata pel capo l'idea del mio amico politico. La mia mente assorta dalla tesi letteraria, non ne aveva ricevuta altra impressione²⁶.

Il tema di Roma capitale, come si è visto, era già stato affrontato da Arrighi in relazione al libro di Gelmetti:

– Io credo anzi tutto – sclamai rispondendo al mio amico politico – credo anzi tutto, che il Manzoni, scrivendo la sua lettera, abbia tanto avuto l'idea della rinuncia a Roma, come noi due l'abbiamo di farci cappuccini.

Ma se egli fosse riuscito *letterariamente* a persuadermi, io dico il vero, mi curerei del resto come del terzo piede... Nelle questioni di scienza e di arte io considero zero la politica; non m'importa nulla di trovare ch'essa abbia sempre torto. Dinanzi alla *verità scientifica ed artistica* la quale, per me, riassume tutto ciò che vi ha di grande, di bello e di buono nell'universo, ogni altra considerazione svanisce. Cosicchè, se fosse possibile che Alessandro Manzoni, colla sua lettera sull'*unità della lingua*, m'avesse dimostrato in modo assoluto, che gli Italiani devono rinunciare a Roma – se fosse possibile, dico, questo assurdo! io mi ci rassegnerei, e rinuncerei a Roma.

Fortunatamente, ripeto, ciò è impossibile; perché una delle *verità artistiche* fra le più splendide, le più diffuse, le più sentite della coscienza nazionale, è appunto quella di *Roma capitale*; e non ci

²⁶ C. ARRIGHI, *Critica della Relazione di Alessandro Manzoni sull'unità della lingua*, in «La Cronaca grigia» (15 marzo 1868), pp. 1-13.

sarà nè Manzoni, nè altri, che possa strappar dagli animi del popolo questa grande aspirazione, perché in essa è simboleggiata la futura grandezza d'Italia.

Secondo Arrighi, il problema non è politico, ma letterario, di verità artistica. Lo scrittore si impegna a definire l'errore di Manzoni in tema di lingua, discutendo alcuni passaggi della *Relazione*:

Prima d'ogni altra cosa è necessario sapere positivamente e senza equivoco, che cosa abbia inteso di proporre il ministro col' *unità della lingua*, e che cosa abbia inteso di rispondere il Manzoni colla sua relazione... Io vi proverò, cari lettori, che, mentre assai probabilmente il ministro, proponendo, sapeva appunto ciò che voleva proporre, il Manzoni invece rispondendo, non solo mostrò di non intendere appunto ciò che il ministro desiderava gli si rispondesse, ma non ha voluto capire nemmeno in che modo gli si potesse rispondere *completamente*.

Voi potete immaginarvi, cari lettori, quale debba essere lo stato dell'animo mio, mettendo fuori su Alessandro Manzoni queste audacissime opinioni. Io scrivo in uno stato di eccitazione mentale. Il demonio della *convinzione critica*, e l'angelo dell'*amor del vero* mi incalzano da destra e da sinistra. Non è il consueto Cletto Arrighi che osa scrivere contro un lavoro di Alessandro Manzoni quelle irriverenti parole; è lo *spirito nuovo*, che si diffonde nella letteratura, come nella società, e che mi impone di onorare e di venerare gli uomini del passato per ciò che furono, ma di non sacrificare ad essi nè le idee, nè la logica, nè gli uomini del futuro.

La *Relazione* riaccende un dibattito che non solo tocca il tema della «lingua in comune», ma che si concentra sugli usi espressivi. Questo clima è senz'altro ben presente a Verga, che, ormai prossimo a spostarsi a Firenze, non può non conoscere tali prese di posizione, e forse ne viene attratto, rinforzando la propria motivazione a trasferirsi a Milano.

Arrighi critica la ricerca di una lingua unica «parlata»:

Lettori, forse non vi parrà; ma tutto il segreto della tesi sta qui! Si tratta forse esclusivamente o principalmente dell'*unità della lingua parlata*? Oppure si vuol intendere l'*unità della lingua scritta*? E fra le specie di *lingue scritte*, di quale? Di quella aulica, scientifica, tecnica? Oppure della sociale, drammatica, usuale? Il non aver il Manzoni avvertita, neppur in ombra, questa gravissima ed essenzialissima distinzione, è la causa principale della

superficialità e della indeterminatezza, che si notano nella sua relazione.

E valga il vero.

Se uno mi venisse a dire che il ministro ha avuto in mente di far cercare i mezzi per unificare principalmente la *lingua parlata*, gli risponderei, che conoscendo io il buon senso di Emilio Broglio, non posso credere ch'egli abbia pensato una simile corbelleria. Perocchè, dato pure che, *in astratto*, questa unificazione sia da considerarsi una bellissima e desiderabilissima cosa – sul che ci sarebbe a dire – *praticamente*, è addirittura una cosa impossibile... ed è impossibilissima, finché prima non si sia pensato almeno a unificare la *lingua scritta*.

Imaginarsi che in venti, che in cinquanta, che in cento anni tutti gli Italiani possano parlare allo stesso modo, la è una idea, non solo balzana ed eteroclita, ma che non può venir in testa se non ad un uomo – come dice il Manzoni stesso – *preoccupato da opinioni arbitrarie e sistematiche*.

L'autore suggerisce la possibilità che la proposta manzoniana, non pienamente consapevole, a suo avviso, della situazione italiana, «sia una bestemmia sociale, artistica e nazionale», e precisa:

Ora a me pare che il Broglio, colla sua proposta, avesse avuto di mira di ottenere, in un più o meno lungo spazio di tempo, che i 25 milioni di Italiani avessero *a parlare una lingua unica* – sia poi la fiorentina, la romana, o la irochese, poco importa! – avrebbe fatto la stessa opera d'una sarta o d'una modista, la quale si mettesse in capo, che tutte le donne della penisola avessero in un dato tempo a portare il velo, o lo zendado, o il *fazzoel*, o la pezzuola, o quella qualunque foggia di acconciatura che si usa nella sua città.

L'unità della lingua parlata in Italia è impossibile da raggiungere, soprattutto in contesti sociali che al momento non trovano occasioni di dialogo:

Cosicché, ammesso pure che fra cinque o sei secoli fossi sparito fin l'ultimo vestigio di dialetto, e che la *lingua italiana* si fosse sparsa e diffusa in tutta la penisola, sarà però sempre impossibile che, poniamo, il marinajo di Palermo, o di Sassari, o di Chiaja si esprima – anche svolgendo idee comuni – allo stesso modo del montanaro di Domodossola, di Bormio, o di Caprino – come pure sarà impossibile, che il cittadino di Marsala, di Trapani, o di Barletta, ancorchè vissuto a Firenze o a Roma degli anni interi, abbia a esprimersi con un linguaggio stereotipo ed eguale a quel-

lo dei cittadini di Novara, di Bergamo o di Trento, dato pure che anche questi fossero dimorati molti anni in Toscana...

Arrighi avanza allora l'idea che la proposta del Manzoni vada intesa come ipotesi di unificazione della lingua scritta:

Or bene, s'intenderà la lingua scientifica, tecnica, accademica; oppure la lingua sociale, drammatica, usuale.

E dire che il Manzoni nella sua risposta non sognò neppure che gli si potessero muovere tutte queste distinzioni, necessarissime ed essenzialissime!

Vediamo se è possibile ammettere che si tratti di *lingua scientifica*. A me par proprio di no; imperocchè virtualmente la *lingua scientifica* è *unicatissima*, e non ha bisogno di provvedimenti. Oppure, se ne ha bisogno – in quanto che i progressi della scienza e della tecnica esigono sempre nuove voci e nuove frasi – non la può esser questione di *unità di lingua*, ma piuttosto di una vera *creazione di lingua...* la quale, come disse Dante, nel suo libro del *volgare eloquio* «per tutto cammina e in niun punto riposa».

Ma questa *creazione* sarà fatta non già a Firenze, nè a Roma, nè a Milano, nè a Napoli; ma sarà l'opera di quello scrittore, il quale avrà saputo trovare il neologismo o la frase più adatti per esprimere l'oggetto o l'idea nuova che si ha bisogno di esprimere, e sarà riuscito a farlo accettare da tutti, o dalla massima parte dei suoi connazionali.

La diffusione di una «lingua scientifica» è dimostrata attraverso il riferimento ai termini del lessico marinairesco:

è inutile dimostrare, come da tale abuso non possa venire intaccato il fatto della esistenza d'una lingua scientifica *unica*, antica e ricchissima, e superiore – come lingua classica – a quella di molte altre nazioni.

Che se voleste un esempio del come non si sappia usare talvolta di questo tesoro, ve lo porgo subito. La marina italiana, che fu maestra alle marine del mondo, ha due termini non recenti, paesani, originali, per esprimere la parte destra e sinistra di un bastimento.

Credete voi che i fiorentini parlando, o scrivendo li usino? Neppur per sogno. E, parlando e scrivendo di cose marinairesche usano anch'essi il barbaro *babordo* e *tribordo* invece del geniale, e poetico, e snello *poggia* e *orza*!

Non trattandosi di lingua parlata, né di «lingua scientifica», ecco allora affacciarsi l'ipotesi che Manzoni si sia riferito alla «lingua letteraria»:

Se non può essere la *lingua parlata* – se non può essere la *lingua scientifica*, è chiaro come il sole che deve essere quella *lingua scritta*, che più si usa ai nostri giorni, vale a dire la lingua dei romanzi, dei giornali, dell'umorismo, delle memorie, della drammatica, insomma la lingua dell'*uso letterario*.

Infatti il grande bisogno che si prova in Italia è che si trovi dai letterati il segreto di scrivere in modo così uniforme, nella sua immensa varietà e ne' suoi molteplici atteggiamenti, che tutti coloro i quali leggono, in ogni parte d'Italia, abbiano a capire perfettamente ciò che leggono, il che non si può dire accada oggigiorno.

In poche parole: che si trovi la unità della *lingua letterario-drammatica*, che forma la gloria di tutti i popoli colti, che deve servire perfino a volgarizzare la scienza, che si parla ogni giorno ai propri lettori col mezzo delle cento trombe della stampa periodica: di quella lingua snodata, briosa, elegante, naturale, nervosa, o biliosa, o sanguigna, o linfatica, che serve al drammaturgo, al romanziere, al giornalista, al polemista, e il cui tipo perfetto non si trova né a Firenze, né a Roma, né a Napoli, né a Torino, né a Milano, né a Bologna, né a Palermo, ma piuttosto nella testa degli scrittori di talento, come in Giusti, in Gozzi, in Baretti, in Manzoni... e in pochi altri.

Ed eccomi entrato ormai nelle viscere dell'argomento. Eccomi arrivato proprio in faccia alla lettera manzoniana; eccomi fronte alla strana e terribile necessità in cui mi sono messo di dimostrare, che questo nuovo lavoro del sommo romanziere è sotto ogni aspetto una povera cosa!

Ciò che farò domenica ventura!

La voce di Cletto Arrighi introduce un punto di vista fondamentale per la riflessione della generazione di scrittori che sta formandosi, riporta cioè la "questione" della lingua alla questione della lingua d'autore.

Il 22 marzo 1868, la «Cronaca grigia» ospita la seconda parte della discussione della proposta di Manzoni, la pagina in cui, nell'intenzione di Arrighi, si prova l'asserto che Manzoni «confuse e trattò promiscuamente le due questioni, come se le ragioni, gli espedienti ed i mezzi che valgono per la prima, valessero anche per la seconda... e viceversa»²⁷. Lo scrittore si domanda:

in qual modo l'illustre autore dei *Promessi Sposi* potè confondere

²⁷ C. ARRIGHI, *Critica della Relazione di Alessandro Manzoni sull'unità della lingua*, in «La Cronaca grigia» (22 marzo 1868), pp.12-27.

i mezzi atti a procacciare la sostituzione d'un dialetto unico ai molti, coi mezzi atti a far sì che coloro i quali scrivono drammi, e romanzi, e giornali, abbiano ad esprimersi in un modo uniforme nella sua immensa varietà?

Per me credo, che la differenza esistente fra le due cose è tanto grande, che se, per avventura, si riuscirà, fra qualche secolo, a fondere tutti i dialetti in un crogiuolo e a cavarne una unica lingua parlata, questo lo si dovrà specialmente alla lettura delle opere popolari di quegli scrittori, che saranno riusciti a scrivere l'italiano nel modo desiderato da tutti.

Come si vede, il punto prospettico è quello di un autore che si pone il problema della lingua della letteratura e della critica, ma anche delle necessità espressive del giornalismo militante.

In primo luogo, Arrighi legge nella proposta della *Relazione* al Ministro Broglio un tentativo di politica linguistica, nascosta tra le righe, ma comunque, a suo avviso, dagli intenti complessivi dichiarati:

Che cosa propone infatti il Manzoni? Propone di *prendere* l'idioma fiorentino co' suoi caratteri speciali, nativi, incompresi e incomprensibili da ognuno che non sia nato, cresciuto e vissuto sulle rive dell'Arno; coi suoi riboboli, i suoi idiotismi, i suoi insoffribili diminutivi, e perfino la sua pronunzia – e sostituirlo ai molti idiomi italiani, altrimenti chiamati dialetti.

E con ciò il Manzoni mostra di credere, che un idioma – fiorentino o lucchese o calmucco od abissino poco importa! – sia una specie di TUTTO ben definito, palpabile e trasportabile da un luogo all'altro, come una cassa su cui sia scritto, *posa piano*. Mostra di credere, che i dialetti viventi, in Italia, siano come quelle leggi, che esistevano nelle diverse parti d'Italia, prima del '59, e che il Governo Nazionale e il Parlamento fecero scomparire colle leggi di unificazione. Talchè nasce perfino il sospetto, a leggere la sua relazione, che il Manzoni creda di poter abolire i dialetti della penisola per decreto reale, controfirmato dal ministro d'istruzione pubblica, col quale si ordini, che pel primo di gennajo 1870 debbano considerarsi come abrogati e surrogati da un dialetto unico, che è appunto il fiorentino.

L'«abbaglio» del Manzoni consiste nel credere che sia possibile sostituire un «idioma» vivente agli altri idiomi viventi:

Ora domando io?

È possibile immaginarsi la *sostituzione* d'un linguaggio ad un altro,

come si imagina la sostituzione di un balzello, d'una legge, o anche soltanto d'un abito e d'un cappello nuovo, all' abito e al cappello sdruccito?

È possibile imaginare l'*accettazione* e l'*acquisto* d'un idioma, quasi ch'è si trattasse d'una partita di bozzoli o d'una coppia di buoi? È possibile imaginarsi, che si possa *prendere* una lingua come se fosse una pillola od un sorbetto?

Dunque, o io sono un grande imbecille, o queste parole stesse adoperate dal Manzoni dimostrano, anche ad occhio e croce, il suo strano abbaglio.

Viene quindi affrontato quello che si considera un secondo punto critico, la definizione dell'idioma fiorentino (toscano):

Vede l'illustre Manzoni che io gli ho concesso ogni cosa, e che mi sono ristretto a muovergli una sola e semplicissima domanda: di indicarmi cioè i caratteri certi, spiccati e precisi di questo idioma *fiorentino* o *toscano*, comunque sia, ch'egli propone a modello di lingua.

A Firenze – cosa comune del resto a tutte le città del mondo – gli abitanti di via Cavour e di Lungarno hanno una parlata assolutamente diversa da quella degli abitanti di Via Panicale o di Borgo San Frediano. La pronunzia poi – giacchè egli parla anche della pronunzia – è appunto in Firenze una cosa molto incerta e varia, ma spesso è anche la cosa più scellerata che si possa imaginare...

A sostegno del suo ragionamento Arrighi riferisce la critica mossa dalla «Nazione» di Firenze alla proposta manzoniana:

Toccò al Manzoni di vedersi combattuto perfino da un toscano, nel giornale più toscano che ci sia, la *Nazione*.

«Se come criterio delle parole – scrive il foglio di *Via Faenza* confutando risolutamente la teoria del Manzoni – se come criterio delle parole e delle locuzioni, s'avesse a pigliare la cinta vecchia o nuova di Firenze, si troverebbero dentro, ed ora più che, mai il *bosco* per *legna*» – ed io aggiungo il *frisore* per *barbiere*, l'*arrangiarsi* per *acomodarsi*, e via discorrendo – «E si sarebbe obbligati – continua il Toscano della *Nazione* – di dare cittadinanza a certe frasi come *vado a dire* e *vengo di narrare*, che avrebbero messo la febbre *non che* a quel valentuomo di Giuseppe Giusti – ad ogni fedel cristiano!»

Si propone qui l'ipotesi che Manzoni possa aver fatto riferimento al fiorentino parlato dalla «gente colta»:

Che se il Manzoni mi dicesse ch'egli, parlando dell'*idioma fiorentino*, ha inteso significare soltanto l'idioma della gente colta, allora gli risponderei che la gente colta parla a Firenze allo stesso modo della gente colta di tutta la Toscana, e – tranne la pronunzia – anche altre parti d'Italia.

Dunque egli vede che io l'ho messo ormai colle spalle al muro!

O l'*idioma fiorentino* va preso tal e qual' è – e allora si potrà dire che è forse il meno indegno di tutti d'essere proposto come modello di *lingua nazionale*, ma che a detta dei fiorentini stessi non può essere menomamente la *lingua unica*, la quale non solo non deve essere spropositata, insufficiente ed impura, ma deve prestarsi a rappresentare le idee, i caratteri, le impressioni, i sentimenti diversissimi di ciascuna e di tutte le popolazioni italiane..... cosa impossibile al *fiorentino*.

O il *fiorentino* va preso per quel moltissimo che ha di buono, col patto che gli si possa aggiungere tutto ciò che gli manca, e mutare ciò che non va bene, e allora sarebbe precisamente tutt'al contrario di quello che il Manzoni sostiene e tende a provare.

Il punto problematico della questione, ammesso che il fiorentino si possa «trasportare» nelle città italiane, resta fisso, e viene individuato nelle necessità dell'arte:

Lo pregherò dunque a dirmi, se dovendo io *far parlare* in un mio romanzo o in una mia commedia un monello milanese, o un montanaro della Brianza, o un picciotto di Marsala, o un cacciatore della Gallura, o un barcajolo del Fucino, o un brigante calabrese, o un bovaro della campagna romana, o un coltivatore del *Tavoliere*, o un gondoliero di Venezia, o una traviata di Transtevere, o una crestaia di Torino, o una popolana di Cagliari o una trecca Napoletana, o una *bula* di Bologna e via discorrendo, gli dovrò, o le dovrò, mettere in bocca il suo, per quanto bello, efficace, completo e perfetto *idioma fiorentino*?

L'appartenenza geografica delle voci è, secondo Arrighi, uno dei nodi critici che non consentono di accettare la teoria del Manzoni:

Immaginatevi che effetto strano, ridicolo, deplorabile sarebbe un brigante calabrese che parlasse sul teatro o in un romanzo come un *bèccero* fiorentino.

Che cosa prova codesto?

Prova, che il Manzoni ha dimenticato nientemeno che una circostanza fortissima ed essenzialissima, nella formazione della lingua unica italiana. Ed è, che già da secoli, con una vera *finzione*, tenden-

te appunto a conquistare questa benedetta unità, il romanziere e il drammaturgo fanno parlare i loro personaggi, non già nel dialetto che questi parlerebbero davvero se fossero vivi, ma in un idioma che si chiama non fiorentino, nè toscano, ma italiano.

Ora, a meno che il Manzoni non abbia il coraggio di rispondermi che d'ora innanzi i drammaturghi e i romanzieri non dovranno più scrivere in italiano, qualunque sia il luogo delle loro scene, ma dovranno scrivere in pretto fiorentino, e che d'ora innanzi faranno bene a metter in bocca tanto al monello torinese, quanto al picciotto palermitano, tanto alla crestaja milanese, quanto alla trecca di Messina i riboboli di Mercato vecchio e gli idiotismi di Borgo San Lorenzo – tranne questo caso, dico, io non so davvero come se la caverebbe.

5. *Il realismo e l'idealismo vi si trovano a braccetto*

Nella sua riflessione intorno al tema della lingua, Cletto Arrighi si trova allora a porre, dal punto di vista di Milano, la questione della lingua del romanzo, e in particolare della lingua del romanzo ambientato in una precisa realtà locale.

Il tema sarebbe diventato centrale per Giovanni Verga, negli anni di elaborazione del suo percorso “verista”:

E giacchè siamo in questi venticinque soldi, mi permetta ch'io gli ripeta qui, ciò che ebbi l'onore di scrivergli fin dal 1853 – niente meno che tredici anni or sono – quando stampai il mio primo romanzo, a lui dedicato:

«Quale sarà dunque la lingua – gli domandai fino d'allora – che dovrà usare un romanziere italiano, il quale abbia scelto per luogo della sua azione una città d'Italia, che non sia Firenze, o una città insomma, dove non si parla punto la lingua italiana?»

«Da questa alternativa non si scappa. O nel romanzo si vuol rendere, come è di dovere, il *color locale*, e allora è necessario raccontare e soprattutto far parlare i personaggi in modo che, a dispetto dei pedanti, la lingua conservi il *genio* della frase nativa...

Oppure, per paura di chi grida doversi scrivere puro e pretto toscano, si dovrà schivare ogni locuzione paesana, per quanto nerbo, e proprietà, e novità essa contenga, e allora sarà sacrificato quel benedetto *color locale*, che è pure il merito principale d'un romanzo, considerato artisticamente.

La discussione prosegue con riferimenti diretti alla situazione milanese:

Appigliandosi al primo partito si va incontro a questa censura; perchè si dirà:

– L'espressione che trovai a pagina tale, la parola che scrivevate a pagina tal'altra, la frase che adoperaste nel tal capitolo del vostro romanzo milanese, mi pajono meneghinismi belli e buoni, vestiti all'italiana; eppure v'erano dei modi di dire pretti fiorentini che li equivalgono e che sono perciò più piccanti e più efficaci. Perchè non li avete usati invece dei vostri lombardismi?

A questa domanda risponderei così:

– Io conosceva perfettamente i modi di dire fiorentini che dite voi, ma non ho voluto usarli, prima perchè vi ingannate a partito, credendo che essi vogliano dire appunto la stessa cosa dei miei, nè che i Milanesi, quando dicono quelle frasi che io curai di rendere italiane, intendano dire precisamente la stessa cosa del Fiorentino, quando dice le frasi da voi suggeritemi.

Ma dato pure, che queste frasi esprimessero precisamente lo stesso concetto, senza neppur una sfumatura di differenza, io vi dico, che non ho usate le frasi fiorentine appunto perchè esse sono troppo fiorentine, perchè scrivendo io delle scene milanesi non aveva intenzione di far raccolta dei modi di dire di Lungarno.

Qualora mi mettessi a scrivere delle scene accadute a Firenze certo di meneghinismi non vorrei usarne appunto, perchè mi tenterebbe di usare fiorentinismi... che in fondo è poi tutt'una!

Che se poi scrivendo di scene non fiorentine mi toccasse dire una cosa o nominare un oggetto, o esprimere un concetto sconosciuto a Firenze, e foggjar del dialetto una frase che assolutamente a Firenze non ha alcun riscontro, mi sarà dunque vietato di rendere la cosa, l'oggetto, o il concetto dall'*idioma* della città di cui scrivo in lingua italiana?

Che si debbano scrivere in italiano anche i dialoghi fra personaggi del racconto – o della commedia – i quali realmente parlerebbero in dialetto, è cosa non da discutersi; ne risulta che pei romanzieri italiani è impossibile che non vi sia ora una *lingua unica*, appunto perchè questa lingua unica la vanno formando essi affiatandosi fra loro e col pubblico italiano. Che se io per consentire colle idee del Manzoni avessi fatto parlare, negli *Ultimi Coriandoli*, le mie popolane milanesi come le popolane di Firenze, avrei concesso ai miei lettori il diritto di darmi dell'imbecille.

Dicasi piuttosto che pei timorati è impossibile scrivere un romanzo in Italia, dove non esiste, e forse non esisterà, mai un grandissimo centro unico, nel quale si possa studiare, nella sua espressione originale e complessiva, il carattere nazionale. Chi è stato a Firenze può dire se con quelle idee, con quelle frasi, e con quei diminutivi si possa esprimere perfettamente la vita milanese, o napoletana, o torinese! Sono tutt'altra cosa!

L'interesse della pubblicistica della seconda metà dell'Otto-

cento, e degli anni Sessanta in particolare, per la storia letteraria, riletta in chiave nazionale, trova un significativo riscontro nel fatto che nel 1868, a breve distanza dall'uscita della *Relazione*, Manzoni si sente chiamato a giustificare esplicitamente il non aver fatto riferimento alla proposta dantesca del *Vulgare eloquio* nel suo scritto indirizzato al Ministro della Pubblica Istruzione.

Il 24 marzo 1868 «Il Pungolo» ospita una lettera, a firma «Un ignorante», *L'eloquio del Volgare eloquio. Lettera ad un professore*, che prende spunto dalla *Lettera a Ruggiero Bonghi intorno al libro De vulgari eloquio di Dante Alighieri* che mantiene alta l'attenzione rivolta alla "prospettiva" dantesca nel dibattito linguistico:

Onorevole signor mio.

Io sono un ignorante, che ha letto da un pezzo non solo il libretto sul *Vulgare eloquio*, ma tutte le opere minori di Dante. Non mi pare, le giuro, di avere fatto niente più del dovere mio. [...] Lessi dunque ier l'altro nella *Perseveranza* una lettera di Alessandro Manzoni a Ruggiero Bonghi, nella quale si mostra che Dante, parlando del *Vulgare eloquio* non intendeva parlare di una *lingua*. Non ho capito; e m'è doluto per due cagioni: primamente perchè sin da fanciullo m'ero avvezzato a capire tutto ciò che usciva dal genio semplice e pieno del più colto e più venerabile de' nostri letterati; poi anche perchè quella lettera mi faceva dubitare della chiarezza del mio criterio sulle idee dell'Alighieri, pel quale, io glielo confesso, ho un amore forsennato. Pareva a me che Dante con le parole eloquio volgare intendesse il linguaggio che adoprerò egli stesso, non solo nelle canzoni ma nella *Vita Nuova*, nel *Convito*, nella *Divina Commedia*. Or la *Divina Commedia* abbraccia – Ella me lo può insegnare – ogni cosa: dalla polvere che danza in un raggio di sole alle sfere che girano in cielo, dalle passioni più sozze e più volgari agli affetti più magnanimi e sublimi, dalla parola più sporca alla più angelica: il realismo e l'idealismo vi si trovano a braccetto: vi hanno messo mano davvero il cielo e la terra. Queste che io dico sono cose tanto comuni, ch'io mi vergognerei di ripeterle così male, se non fosse appunto che ora mi trovo in esse un poco imbrogliato²⁸.

La riflessione pone il problema della lingua letteraria; nell'interpretazione dell'anonimo recensore, Manzoni è accusato di

²⁸ Un ignorante, *L'eloquio del Volgare eloquio. Lettera ad un professore*, in «Il Pungolo» (28 marzo 1868), pp. 1-2.

non aver considerato l'italiano degli autori come «lingua» a tutti gli effetti:

E che? La lingua dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*, la quale è da più di cinque secoli il codice, come a dire, ed il vocabolario della lingua che scrivono gl'Italiani, non è una lingua? Il greco di Omero non è dunque una lingua? né il latino di Virgilio: né il tedesco dei Niebelunghi: né l'inglese di Shakespeare; né il francese di Rabelais. A me sembrava anzi che la lingua italiana fosse più compiuta ed intiera nel poema nostro, nel quale il basso, il medio e l'illustre volgare stanno commisti e dove i vocaboli *virili*, *femminili*, *puerili*, *silvestri*, *cittadineschi*, *pettinati*, *irsuti*, *rabbuffati* (non ridiamo della pedanteria scolastica del trecento noi che n'abbiamo tanta nel secolo nostro) e *lubrici* e *plebei*, ecc., dove quei vocaboli, dico, s'alternano e si affratellano. A tanta meravigliosa varietà Shakespeare soltanto può di lontano accostarsi. E non è una lingua!

L'autore dell'articolo si sofferma sulle definizioni che nel libro primo del *De vulgari eloquentia* Dante offre del «volgare illustre»:

Citiamo ancora. Nell'ultimo capitolo del primo libro è detto, come alla maniera che il Volgare di Cremona si chiama Cremonese, quello di Lombardia Lombardo, e via discorrendo, *il Volgare che è di tutta Italia si chiama Volgare Italiano*. In qual modo questo Volgare debba, al parere di Dante, formarsi, nessuno può, io credo, ignorare. *Quelle delle azioni italiane sono nobilissime* — noti, professore, altissimo concetto — *che non sono proprie di niuna città d'Italia, ma sono comuni in tutte; tra le quali ora si può discernere il Volgare essere quello, che in ciascuna città appare e che in niuna riposa*.

Qui il poeta non aggiunge neanche alla parola *Volgare*, l'epiteto *illustre*; ma nel capitolo seguente, ripetendo la stessa idea, la riferisce invece al Volgare illustre, cardinale, aulico e cortigiano; ond'è che si potrebbe, arrampicandosi sui vetri, dire: per questo sì, per l'*umile* e *mediocre*, no.

Lasciata la discussione teorica e considerate le prove "d'arte", secondo l'anonimo autore, il dettato della *Commedia* testimonia che è possibile realizzare un modello di lingua che desuma elementi da ciascun volgare:

Lasciamo stare che i capitoli precedenti darebbero torto a questa distinzione da caudidico; ma le dà torto la *Divina Commedia* tutta

intera, le dà torto la prosa dantesca, le danno torto la vita, il genio, le passioni dell'Alighieri. Ella m' insegna – professore garbato – che Dante pigliò più spesso dai varii dialetti d'Italia le parole basse e plebee, che non le alte e cortigiane; già indovino ch' Ella ne rumina nella ricca memoria una ventina, tutte aspre al Suo orecchio delicato. La critica larga e liberale si giova, nel ricercare il concetto di un libro d'un autore, d'ogni cosa che quell'autore abbia fatto e pensato; si figuri se parlando dell'Alighieri può lanciarsi dall'un dei lati la *Divina Commedia!*

Neanche c'è in questo caso la scappatoia del dire, che il poeta, come mutò alcuni pareri nel *Convito*, così mutasse sul fondamento della lingua – e sarebbe troppo – l'avviso suo nella *Commedia*; giacchè un cenno ad Azzo VIII d'Este ed a qualche altro principe, mostra apertissimamente che quel che ci rimane del libretto del *De Vulgari Eloquio* non potè essere scritto se non dal 1305 al 1307, cioè mentre il poeta dettava appunto la infernale Cantica del suo poema.

Ne discende naturalmente la domanda: per quale ragione Manzoni non ha tenuto conto della proposta formulata dal padre della lingua italiana?

Del resto a me, prima di leggere la lettera di Alessandro Manzoni, pareva che queste cose, sol che si leggessero i capitoli dal X al XV del primo libro della operetta della quale cianciamo, fossero chiare come la luce del sole. Infatti dopo le gravi censure, che il poeta scaglia su tutti i dialetti delle provincie Italiane, come si può egli, neanche per un istante, supporre, che ne volesse poi, fosse pure per il Volgare mediocre od umile, accogliere uno solo, escludendo gli altri del tutto? Si sbriga dei Romani, dicendo, che non è maraviglia se parlano male *sendo nei costumi e nelle deformità degli abiti loro sopra tutti puzzolenti*; getta via i Marchigiani, gli Spoletani, i Milanesi, gli Istriani, i Sardi, *che imitano la Grammatica come fanno le simie gli uomini*; biasima il parlare paesano di Sicilia e di Puglia; dice dei Genovesi, che *se per dimenticanza perdessero la z bisognerebbe loro essere totalmente muti*; manda a spasso i Veneti con molti altri; dei Bolognesi nota – cosa strana – che *con molta bella loquela ragionano*, benchè la respinga a ogni modo; e tante altre cose considera, sulle quali è vano fermarci. Ma non è vano citare quasi tutto il capitolo *dello idioma dei Toscani*; ed Ella, professore, se lo pigli in pace.

Rievocato il giudizio di Dante sui toscani, l'autore dell'articolo va al cuore della questione:

Insomma, per finirla, io credevo di capire sino a ieri l'altro, che chi non è del parere di Dante dovesse dire che Dante ha torto per il tempo nostro, o l'ebbe, se si vuole, anco pel tempo suo; ma non potesse, staccando una piccola parte di un libretto dalle altre opere del poeta, anzi da tutto l'uomo, asserire, che l'eloquio del Volgare eloquio non è un eloquio. Or io mi ci confondo. E dica pure che son testereccio; ma per quant'io mi pizzichi il cervello non posso, e giuro che lo vorrei, piegarmi all'autorità venerata del nostro grande cittadino. Anco nella questione della lingua – veda debolezza mia – egli non mi lascia tranquillo; se non che di questa m'importa poco, mentre mi preme invece moltissimo della faccenda *De Vulgari Eloquio*, la quale riguarda quel Dante, di cui niuna parte può essere indifferente ad un cuore italiano.

Il tema dantesco era stato evocato dallo stesso Arrighi, che il 29 marzo interviene ancora una volta nella discussione, prendendo spunto dal fatto che Manzoni ha pubblicato la *Lettera intorno al volgare eloquio di Dante*:

Sarebbe vero?

Sarebbe vero che Alessandro Manzoni, colla sua nuova epistola al *carissimo Bonghi*, avesse in mente di rispondere alla critica della *Cronaca Grigia*?

Oh illusione! Oh superbia! Oh tentazione!²⁹

Eppure, quantunque la modestia faccia di tutto per dissuadermi, che a me spetta simile onore, è necessario ch'io mi rassegni un poco a crederlo. Si può forse negar fede all'evidenza?

Il solo giornale in Italia e fuori, che abbia fatto cenno del libro di Dante: *De Vulgari Eloquio*, a proposito della relazione manzoniana sull'unità della lingua, è proprio la *Cronaca Grigia*. E la stessa *Riforma*, da cui confesso d'aver avuta la ispirazione, toccò è vero di Dante, ma tacque assolutamente del suo libro.

Dunque, volere o non volere, l'antifona e la lavata di capo sono per me, e bisogna rispondere, ancorchè per me gli abbia risposto splendidamente un *ignorante* nel *Pungolo*.

La critica dell'Arrighi torna a concentrarsi sul concetto di lingua teorizzato dal Manzoni:

²⁹ C. ARRIGHI, *La nuova epistola al signor Bonghi dell'illustre Alessandro Manzoni*, in «La Cronaca grigia» (29 marzo 1868), pp. 3-12.

Oh muse della poesia e della letteratura! Perché mai permetteste che il tramonto letterario di Alessandro Manzoni, che prometteva di essere tanto splendido, luminoso e senza nubi, venisse così barbaramente oscurato dalla smania di fare della *reclame* ad un carissimo Bonghi qualunque?

Sapete voi, qual'è la prima ragione che il Manzoni adduce per provare, che l'Alighieri non ha mai sognato di parlare di *lingua* nel suo libro de *Vulgari Eloquio*?

È semplicissima; quella di far notare che l'Alighieri nel suo libro non ha mai usato la parola *lingua*.

Ma come! direte voi, come poteva usarla, se Dante scriveva in latino?

Eppure è così! Gli è precisamente come se un critico, per esempio, dicesse che Dumas figlio, nella *Question d'argent* non sognò mai di parlare di *danaro*, perchè la parola *danaro* nel suo dramma francese non si trova, avendo egli continuamente usata la parola *argent*.

Nel volgare «aulico» Arrighi intravede la tensione dantesca verso una lingua (per la letteratura?):

Ora, io domando, che diamine può mai essere questo *volgare* che è di ogni città italiana e non pare sia di nessuna, che in ogni città dà sentore di sè e non s'annida in nessuna, se non appunto quel linguaggio, quell'idioma che gli scrittori di genio devono pigliar dovunque per esprimerlo in una *lingua unica*, la quale non sia nè fiorentina, nè romanza, nè senese, ma italiana?

Che diamine può essere mai questo ente, che è di ogni città, e non è di nessuna, se non fosse appunto questa tal lingua italiana, che non è *fatta*, come vorrebbe il Manzoni, ma continuamente *da farsi*, come voglio io e tutti coloro che la pensano come me?

La proposta manzoniana è descritta in tutta la sua coerenza, anche se da un punto di vista che non può certo dirsi consonante:

Che il Manzoni fosse buon laico e pieno di sale lo si sapeva. Ma di tal forza pochi l'avrebbero immaginato!

Per sostenere il suo assunto egli vi muove a bruciapelo questa domanda:

Qual'è quella cosa che serve a esprimere un ordine speciale di idee, o a trattare certe determinate materie, o ad essere adoperata in un solo genere di componimento?

Voi, ingenuo, pensando che per esprimere idee, o per trattare certe materie, o per scrivere un componimento – qualunque esso sia – la cosa più essenziale è la parola, pronunciata o scritta, e che le

parole formano precisamente e semplicemente la lingua, la quale poi può essere ornata o disadorna, prosaica o poetica, chiara od oscura a seconda delle idee, delle materie e dei componimenti – voi, ingenuo, avreste risposto subito: *la lingua*.

Ebbene il Manzoni vi avrebbe riso in faccia, e vi avrebbe risposto: Tutt'altro. È la poesia!

Nella lettura manzoniana Dante non avrebbe parlato di *lingua*, ma di *linguaggio* della poesia:

Se Alessandro Manzoni è capace di dirmi quale sia la differenza, che passa fra *lingua* e *linguaggio*, io mi accontento di andargli dinanzi col cilicio indosso, la corda al collo, e il capo sparso di cenere, come Enrico imperatore dinanzi ad Innocenzo papa.

Arrighi può così concludere:

Che poi l'Alighieri, nel suo libro, abbia specialmente trattato di componimenti poetici, ch'egli abbia dati dei precetti a chi volesse imprendere – come disse il Boccaccio – a dire in rima – questo non c'entra menomamente colla definizione del *volgare eloquio*, nè col nostro assunto.

Sta infatti, che nel suo libro parlò specialmente del modo di usare la *lingua poetica*, o come disse il Manzoni, il *linguaggio della poesia*, la quale non è che una pura forma della lingua come lo è la prosa, ma non può essere assolutamente e in nessun modo – e sfido a contraddirmi! – quel volgare, *che è in ogni città e che non è di nessuna*.

Questi primi sondaggi nel dibattito ospitato dai periodici di Milano dimostrano che la metropoli lombarda offre a Giovanni Verga e alla sua generazione una possibilità nuova di comprendere e di affrontare il problema secolare della lingua, riscoprendo la valenza che la letteratura, anche in relazione al nuovo mercato dei libri, può avere nella definizione di un «idioma» di comunicazione e di cultura.

DONATELLA LA MONACA
(Università di Palermo)

LUIGI GUALDO «CORRIDORE A STAFFETTA»¹
NELLA «SELVA» DI FINE OTTOCENTO

Si disegna sin dagli anni Novanta dell'Ottocento lo scenario di un «male di vivere» destinato a porsi come il “tema” di cui si alimentano, in una dialettica feconda di crisi e rifondazioni, le più significative esperienze narrative del Novecento. Le modalità con cui il conflittuale rapporto tra la «cognizione della realtà» e l'«interna trama della coscienza»² prende corpo in *Decadenza*, l'ultimo romanzo di Luigi Gualdo, edito nel 1892, annoverano lo scrittore tra i precursori di una riconfigurazione cognitiva e inventiva.

*Since the Nineties of the nineteenth century, the scenario of an «evil of living» has been designed to be the «theme» of which the most significant poetic and prosaic experiences of the twentieth century are nourished, in a fertile dialectic of crises and refundings. The way in which the conflicting relationship between «cognition of reality» and the «internal plot of consciousness» takes shape in *Decadenza*, the last novel by Luigi Gualdo, published in 1892, includes the writer among the precursors of a cognitive and inventive reconfiguration.*

Il lettore che potrà decidere se «salvar qualcosa dell'arte del Gualdo» scrive con piglio sornione Eugenio Montale, sarà «soltanto colui che voglia immergersi nella selva dei libri romanzeschi usciti nell'ultimo decennio dell'Ottocento: una selva», chiosa provocatorio, «nella quale pochi si avventurano»³.

Proprio indagando la dialettica tra «strutture conoscitive» e «in-

¹ E. MONTALE, *Luigi Gualdo*, in *Il secondo mestiere. Vol I. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, 2 voll., II, p. 2269.

² S. Battaglia, *La coscienza della realtà nei romanzi di Svevo*, in *I facsimile della realtà. Forme e destini del romanzo italiano dal realismo al neorealismo*, Palermo, Sellerio 1991, p. 41.

³ MONTALE, *Luigi Gualdo*, cit., p. 2269.

venzioni narrative»⁴ di questo folto e intricato decennio Natale Tedesco, tra i primi e più lungimiranti “avventurieri”, ha individuato in questo scorcio di secolo la genesi di quel realismo analitico che incarna nella vocazione saggistica, discorsiva, impura di certa prosa il preannuncio di una rifondazione cognitiva e inventiva.

Determinante si è rivelata in tal senso l’investigazione dell’opera di Federico De Roberto con la sua «soggettività dilemmatica»⁵ interprete acuminato di quel «tempo dello scontento universale»⁶ entro cui maturano temi e forme cruciali del Novecento. Da questo snodo storiografico fondante, dal conflittuale rapporto tra la «cognizione della realtà» e l’«interna trama della coscienza»⁷, direbbe Salvatore Battaglia, si dirama una corallità di esperienze letterarie alimentata da motivi affini tradotti, però, in formalizzazioni artistiche diverse.

Si pensi alle movenze incipitarie del romanzo *l’Automa*, in cui Enrico Annibale Butti si pone, pur da ben altra parabola intellettuale, in una ideale continuità rispetto alle affilate considerazioni derobertiane:

In questa tumultuosa e fosca fine del secolo, il quale ha in sé con ardita sintesi raccolto tutti i caratterismi dell’epoca contemporanea, nell’opera febbrile e vertiginosa di rivoluzione e di raffinamento, che l’ha con moto sempre crescente esagitata - Attilio Valda può ben rappresentare un caso tipico della presente estenuazione umana, triste documento della nostra immensa miseria spirituale⁸.

Tali implacabili riflessioni preludono, con una radiografia impietosa della condizione di fine secolo, a quel «malessere intellettuale», a quella «malattia morale» in cui, appena un anno dopo, nel 1893, Luigi Pirandello nel saggio *Arte e coscienza d’oggi*, coglie

⁴ Cfr. N. TEDESCO, *La tela lacerata. Strutture conoscitive e invenzioni narrative (1880-1940)*, Palermo, Sellerio 1991.

⁵ Cfr. N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981.

⁶ Cfr. F. DE ROBERTO, *Maupassant e Tolstoj*, in «Fanfulla della domenica» (31 agosto 1890).

⁷ S. BATTAGLIA, *La coscienza della realtà nei romanzi di Svevo*, in *I facsimile della realtà*, cit., p. 41.

⁸ E.A. BUTTI, *L’automa*, a cura di G. Manacorda, Bologna, Cappelli 1968, p. 39.

lo stigma dell'epoca a lui contemporanea. La deformazione della «coscienza moderna» in «un sogno angoscioso», in «una battaglia notturna», in «una mischia disperata»⁹, genera il desolato «smarrimento in un cieco, immenso labirinto circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile»¹⁰.

Ancor prima che maturino le stranianti figurazioni del saggio pirandelliano, nel 1892, l'inetto Alfonso Nitti, protagonista del primo romanzo sveviano, *Una vita*, giunge all'epilogo della sua incolore parabola sociale sulla dolorosa, ma asciutta agnizione della inabilità ad esistere: «Egli invece si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa, che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva amare e non godere; nelle migliori circostanze aveva sofferto più che altri nelle più dolorose»¹¹. Non a caso Salvatore Battaglia definisce «descrittore di realtà» ed «evocatore di coscienze»¹², lo scrittore triestino la cui qualità peculiare risiede proprio nell'aver preconizzato ed indagato i segni della crisi dell'uomo contemporaneo nella sua quotidiana dissonanza con la società culturale, affaristica, mondana dell'epoca. Nel coevo dissestato scenario su cui si profilano le premonitrici inquietudini sveviane, nello stesso 1892 in cui viene edito *Una vita*, con «molta discrezione si può ricordare»¹³, come suggerisce Eugenio Montale, la gestazione editoriale presso Treves, di *Decadenza*, l'ultimo scritto del «cosmopolita, poliglotta»¹⁴ Luigi Gualdo¹⁵.

E se è vero che la «discrezione» è d'obbligo, è altresì vero che nell'orchestrazione narrativa della storia di Paolo Renaldi, so-

⁹ L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, (1893), in *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti 1994, pp. 241-242.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ I. SVEVO, *Una vita, Romanzi e continuazioni*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori 2004, p. 395.

¹² S. BATTAGLIA, *La coscienza della realtà nei romanzi di Svevo*, in *I facsimile della realtà*, cit., p. 42.

¹³ MONTALE, *Luigi Gualdo*, cit., p. 2269.

¹⁴ Ivi, p. 2265.

¹⁵ Per una lettura del romanzo si veda D. LA MONACA, *L'«uomo nel labirinto»*. *Decadenza di Luigi Gualdo* in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Atti del Congresso nazionale ADI (Napoli, 26-29 settembre 2007) pubblicati sul sito www.italianisti.it.

prattutto nella delineazione dell'«educazione sentimentale» e sociale del giovane protagonista, affiorano intriganti consonanze con il romanzo d'esordio dello scrittore triestino. In particolare, sembrano ispirarsi ad una partitura condivisa le modalità con cui Gualdo conduce il ragionare strategico entro cui si esprime il procurato e autoingannevole attivismo di Paolo: la sua pervicace e calcolata ascesa al potere, la sfida ai meccanismi selettivi della benestante società milanese, la tendenza a piegare le relazioni umane alle logiche utilitaristiche dell'«ambizione». Lo scrittore imprime infatti alla sua narrazione un ritmo ascendente: i sintomi della decadenza covano latenti per tutta la prima fase della vita del protagonista immolata, piuttosto, ad una apparente fenomenologia dell'«azione». «Uomo positivo come si sentiva»¹⁶ Renaldi si vota ad un volontaristico antagonismo sociale che lascia presagire, a dispetto della risolutezza programmatica delle intenzioni, la violenza dello scarto con la realtà. «L'uomo pratico, risoluto ad andare diritto pel cammino prefisso ad una meta ancora non ben definita, ma degna di un grande sforzo»¹⁷ soppesce, con l'alibi della velleità, la percezione della vacuità individuale ed epocale. Gualdo ancora il suo angolo visuale alle trame interiori dei suoi personaggi investendo di una luce interpretativa obliqua, adulterata, anche la realtà esterna, in un incedere narrativo sostenutamente analitico il cui tessuto lessicale, ancora improntato a logiche di darwinismo sociale, mostra dall'interno i segni di un sensibile deterioramento:

In *Decadenza* Gualdo viene poco per volta operando una progressiva corrosione del formulario del realismo oggettivo: a entrare in crisi è in primo luogo la concezione di personaggio come entità antropologicamente armonica e conclusa e col personaggio è lo stesso procedimento romanzesco a subire contraccolpi: il discorso rettilineo tende a snodarsi e a segmentarsi, così da rendere tangibile sul piano formale l'interiore disorientamento, l'incapacità di ritrovarsi dentro le rassicuranti coordinate della psicologia e del romanzo positivisti¹⁸.

¹⁶ L. GUALDO, *Decadenza*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1981, p. 47.

¹⁷ Ivi, p. 48.

¹⁸ C.A. MADRIGNANI, «*Decadenza*», il romanzo del tempo e della «noia», *Introduzione* a GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 10.

La stessa voce autoriale ingaggia con il protagonista un sottile, cauto gioco di disvelamenti mosso sullo smascheramento dei travestimenti morali, della dissimulazione menzognera degli stati interiori, dell'etica perbenista delle convenzioni sociali:

Poichè, una delle particolarità del carattere di Renaldi, era questa: egli si credeva *morale*. Ammetteva tutto; i capricci ed anche i vizi, ma la moralità sociale, tal qual è, le convenzioni ipocrite, le leggi stabilite, gli sembravano inattaccabili, e parlandone si faceva serio¹⁹.

Complice l'inclinazione interpretativa dell'aggettivazione, è proprio l'aritmia costante tra la strenua ambizione di Renaldi e la sua posticcia moralità che genera nel romanzo una tensione antifrastica tra essere e apparire, sempre veicolata attraverso il punto di vista dei personaggi, in particolare di Silvia Teodori, compagna e vittima del protagonista e spesso *speculum* elettivo della "coscienza" autoriale:

Sotto a quella timidezza, ella credeva scorgere una grande forza morale. Scevra di presunzione. Non era tocco secondo lei, dai difetti d'una società vecchia e guasta; era forse l'uomo nuovo di un'epoca nuova²⁰.

Nella formulazione enfatica di tali considerazioni serpeggia l'insidia dell'autoinganno e di fatto tutto il romanzo si snoda su un incrocio di tensioni, tematiche e formali, in cui vecchio e nuovo coesistono, muovendo in primo luogo dal sistema dei personaggi calibrato su un congegno oppositivo di «affinità» elettive che evoca le dinamiche interne degli intrecci sveviani.

Paolo vive, infatti, l'attrazione fatale per Silvia ma sposa per logiche di interesse politico l'infelice Isabella, la cui sensibilità incontra invece l'indole artistica di Carlo, il fratello di Paolo, da lui ritenuto «inferiore intellettualmente» per l'incapacità di costruirsi un avvenire redditizio e, peraltro, legato in matrimonio ad una modella «bizzarra» e «malaticcia»²¹. In particolare nelle numero-

¹⁹ GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 64.

²⁰ Ivi, p. 62.

²¹ GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 54. Si veda sulle implicazioni della "malattia"

se pagine in cui il protagonista si arrovella sulla «necessità di dedicarsi con tutte le energie alla sua carriera»²², le sue elucubrazioni oscillano tra le lambiccanti paure suscitate in lui da una Silvia dannunzianamente sentita²³ come la «gran nemica» e i più freddi, sorvegliati proponimenti di «isolarla», di «moralizzarla»²⁴, come qualche anno più tardi sarebbe accaduto al “pedagogo” Emilio Brentani.

Lo stesso argomentare autoanalitico di Paolo, quasi sillogistico nel vagliare le possibilità che il coinvolgimento amoroso con Silvia lo distolga dagli agognati destini di grandezza, si avvale di *topoi* e stilemi tradizionali del “copione” borghese, ma lascia intravedere una desublimazione dal respiro sveviano cui rimane estranea, però, quell’ironia che più qualifica la modernità dello scrittore triestino. Tanto più ciò accade quando alle profferte di rinuncia sentimentale di Renaldi fa eco, dal cuore stesso di quel deterministico ragionare, la provocatoria smentita della voce autoriale:

E condusse una vita quasi austera. Forse sentiva, come tutti i veri ambiziosi, che è questa una delle principali condizioni di successo? Ben poco; lo doveva solo indistintamente intravedere; prima perché egli era un ambizioso volgare, poi perché non era stato spinto su quella via dalla riflessione ma vi si era trovato senza saperlo, per istinto²⁵.

La tensione più complessa del romanzo di Gualdo si estrinseca di fatto, dentro l’involucro esterno della storia pubblica, politica di Paolo Renaldi, tra il suo «bisogno di superiorità ovunque», la sua «forte voluttà cerebrale», e la sotterranea «penosa inquietudine»²⁶, il «sentimento di malinconia misto a sorda irrita-

nelle dinamiche seduttive, L. CURRERI, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d’Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS 2008.

²² GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 108.

²³ Si legga su alcuni tratti peculiari del rapporto tra i due scrittori A. ZOLLINO, *D’Annunzio e «L’innamorato di Venezia» di Luigi Gualdo*, «Otto/Novecento», n. 1 (2011), pp. 173-181.

²⁴ GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 108.

²⁵ Ivi, p. 113.

²⁶ Ivi, p. 115.

zione»²⁷ che lo imprigiona in una stritolante dialettica di attese di eco leopardiana:

La noia è come l'aria quaggiù, la quale riempie tutti gl' intervalli degli altri oggetti, e corre subito a stare là donde questi si partono, se altri oggetti non gli rimpiazzano. O vogliamo dire che il vuoto stesso dell'animo umano, e l'indifferenza, e la mancanza d'ogni passione, è noia, la qual è pur passione. [...] La noia è il desiderio della felicità lasciato, per così dir puro. Questo desiderio è passione²⁸.

Questa «passione», intesa nel senso etimologico del patimento esistenziale, affligge Paolo Renaldi mantenendone lo «spirito affannosamente teso verso tutto quanto ancora gli rimaneva da conseguire»²⁹, bruciandone le «energie fisiche» in una smaniosa, quanto menzognera, ricerca di traguardi su cui gli è poi impossibile acquietarsi. Ma, mentre Renaldi lotta in una forma di narcosi coscienziale, di «bugiarderia incosciente», per dirla con Pirandello, con i suoi fantasmi interiori, la realtà in cui vive e febbrilmente opera, è già preda della «decadenza». In tal senso Gualdo si può ascrivere tra quegli scrittori che orientano il «rapporto tra realtà e psicologia in favore di un più nuovo metodo di analisi introspettiva, aprendo le porte al realismo critico del più autentico Novecento»³⁰. Si allude così ad una percezione del reale di cui, come si invera in modo esemplare nel 1929, negli *Indifferenti* di Moravia, la «crisi» diviene il tratto costitutivo, in cui la «noia», per citare ancora la ben più tarda, ma eloquente espressione dello scrittore romano, assurge ad «una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità»³¹ della realtà stessa.

Significativo appare, in tal senso, come nella trama narrativa di *Decadenza* al fondo del tormento di Renaldi, si ponga la conflit-

²⁷ Ivi, p. 73.

²⁸ Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri in Opere*, a cura di S. e R. Solmi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore 1965, II, pp. 697-98.

²⁹ L. GUALDO, *Decadenza*, cit., p.129.

³⁰ N. TEDESCO, *La coscienza letteraria del Novecento. Gozzano Svevo e altri esemplari*, Palermo, Flaccovio editore 1999, p.28.

³¹ A. MORAVIA, *La noia*, Milano, Bompiani 1987, p.7.

tuale relazione amorosa con Silvia, le cui assenze, i cui silenzi acquiscono le irresolutezze, la vacuità, l'inerzia dell'uomo, «mediocre padre, cattivo marito», pavido amante e politico frustrato. Di fatto, però, sono proprio certe modalità analitiche di tale profilo interiore che valicano i confini usurati del dramma borghese prefigurando l'imminente, novecentesca condizione coscienziale:

E cominciò un'esistenza di noia, di una noia che non avrebbe mai creduto, prima, possibile che sorpassava quanto avrebbe saputo immaginare. Ogni giorno scendeva un gradino di più nella scala della decadenza. Le lunghe giornate passavano interminabili ad una ad una, nella vuota lentezza delle ore rapide nel succedersi, nell'accavallarsi della loro deserta monotonia. Se ne stava in casa senza muoversi, in una pesante inazione, incapace di tutto fuorchè di rivoltare sempre nella mente stanca i suoi sterili, poco definiti pensieri. Poi usciva; trovava la strada odiosa, la vita comune cui non partecipava più, insoffribile a contemplare, la noia maggiore e di nuovo si rintanava³².

La patita inazione di Paolo, la sua incapacità ad agire e all'opposto il succedaneo «rivoltare nella mente sterili pensieri» precludono, con una profetica consonanza testuale, all'analogo asfittico rovello che assillerà qualche anno dopo l'«impotente e rivoltato»³³ Michele Ardengo, così ritratto da Moravia nel suo dibattersi «nel deserto di assenze e di insolvenze»³⁴ della sua indifferenza. Ed ancora, l'insoffribilità di Renaldi a «contemplare la strada odiosa», l'impossibilità di continuare a prender parte alla vita comune sembrano costituire il palinsesto preparatorio dell'analogo scenario urbano che ospita l'inconcludente girovagare del personaggio moraviano, cui «per quanti sforzi facesse non riusciva d'interessarsi a questo vecchio spettacolo della strada»³⁵. Altrettanto emblematicamente entrambi i passi implodono in un epilogo circolare: laddove Paolo Renaldi «di nuovo si rintanava» tra le mura domestiche, il giovane Michele, al culmine di un tumultuo-

³² GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 220

³³ A. MORAVIA, *Ricordo de «Gli indifferenti»*, in *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani 2000, p. 13.

³⁴ BATTAGLIA, *La narrativa di Moravia e la defezione della realtà*, in *I facsimile della realtà*, cit., p. 131.

³⁵ A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, Milano, Bompiani 1988, p. 121.

so interrogarsi sulla meta verso cui dirigersi, «pensò di andare a casa sua»³⁶.

In questa accezione, è proprio nella declinazione semantica pervasiva della noia che il romanzo di Gualdo disegna, attraverso lo scandaglio di una crisi individuale, anche la cartografia morale di un'epoca:

Con *Decadenza* il romanzo si misura decisamente col “tempo” dell’esistenza, con la “noia” del vivere, con la “malattia” del quotidiano. Narrare non significa più giudicare e nemmeno dimostrare; significa semmai registrare quell’universo di relativismo psicologico in cui l’uomo moderno ha perso il suo orientamento, in cui una noia demotivata, per così dire ontologica, distrugge la dimensione del tempo storico, azzerando le ragioni della vita³⁷.

«Indifferenza», «malinconia», «rassegnazione», «apatia», «spleen» cifrano, infatti, diversamente modulati ma insistentemente ricorrenti, la trama lessicale dell’investigazione narrativa cui re-taggi di psicologismo naturalistico conferiscono talvolta una «sentenziosità» filosofica attardata. Altresì, però, in linea con le riflessioni di Madrignani, la stessa tensione descrittiva sa prodursi in ritratti d’ambiente che sono anche topografie etiche il cui figurare espressionistico prelude ai migliori esiti primonovecenteschi:

Nel teatro della Scala regnava la noia - una noia particolare anche per quella stagione poco allegra. Pareva che un velo di nebbia stesa nella sala troppo vasta, avvolgesse i globi di luce smorta della lumiera, le dorature annerite, le scolorate tendine dei palchetti; emanava dalle pareti o era l’alito d’un immenso sbadiglio?³⁸

L’angustia usurante che grava su uno dei luoghi canonici della mondanità milanese offuscando di grigiore stantio persino «i globi della lumiera» la cui opacità riflette il consunto logorio degli arredi, sembra prefigurare la «solita luce senza illusioni e senza spe-

³⁶ Ivi, p. 123.

³⁷ MADRIGNANI, «*Decadenza*», *il romanzo del tempo e della “noia”*, cit., p. 21.

³⁸ GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 45.

ranze», anch'essa «consumata dall'uso come la stoffa d'un vestito», che «sospende» in «un meschino alone» tutti «gli oggetti della noia»³⁹ negli interni moraviani. E nell'alveo di un sempre più disincantato attraversamento della crisi epocale, cruciale si profila la centralità metaforica della letargia, la carica corrosiva che la noia e lo sbadiglio assumeranno nell'invenzione brancatiana⁴⁰.

Con una fisionomia descrittiva ritratta attraverso la lente deformante degli stati interiori, le realtà urbane di Milano, Roma, Parigi con la loro brulicante, patinata mondanità si avvicinano a scandire il battito sempre più inquieto della vita di Renaldi. In particolare la capitale, «antica eppure moderna per il cosmopolitismo dei suoi elementi»⁴¹ lo vede «attore e spettatore»⁴² dell'acme e al tempo stesso del declino delle sue sorti pubbliche e private.

Rapidamente infatti la «febbre perenne» della conquista, in «assenza di uno scopo» nuovo, di una «meta fissa»⁴³, si trasforma in una sorda lima che gli corrode l'animo risvegliando in lui, nell'ennesima illusoria compensazione, l'antica passione per Silvia. È qui che la narrazione vira in modo crescente verso l'autoauscultazione ed è al suo prediletto personaggio femminile che Gualdo affida, in un monologo epifanico, lo svelamento delle mistificazioni esistenziali:

Pensate voi qualche volta alla immensa inutilità della maggior parte delle parole che si pronunciano al mondo? E lo strano è che quando si parla di discorsi vani si accenna sempre alle chiacchiere frivole, mentre invece è il contrario. Queste hanno una loro utilità profonda: servono a mascherare la vita, a fare che ci interessiamo alle cose leggiere che ci distraggono, che ci aiutano potentemente a sopportare l'esistenza. I discorsi seri invece sono veramente vani e dannosi. Persino il soliloquio, il pensiero è da evitarsi per quanto è possibile con l'azione continua, esercitata

³⁹ MORAVIA, *Gli indifferenti*, cit., p. 18.

⁴⁰ Il motivo della noia e dello sbadiglio sarà poi modulato in vario modo da Brancati che nei racconti, in particolare, lo declinerà anche in senso antifascista. Ma per questo si legga Domenica Perrone e le sue illuminanti pagine dedicate alla ricognizione di tutta l'opera brancatiana in D. PERRONE, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore 2003.

⁴¹ GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 133.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 143.

anche nel campo delle cose più futili, se non ne abbiamo altri; perché il pensiero serve solo a farci soffrire. Ma soprattutto bisogna evitare di scambiarsi le idee, nei colloqui così detti seri, in cui non solo non ci si intende l'uno con l'altro, ma non s'intende più il proprio pensiero, che solo nella solitudine può avere una chiarezza relativa⁴⁴.

Risuonano testuali assonanze pirandelliane nel monologare di Silvia in cui sembra esser già penetrato uno di quei «lampi di follia»⁴⁵ che un anno più tardi, nel 1893, guizzeranno rivelatori nella coscienza di Marta Ajala, l'«esclusa» dell'omonimo romanzo. Silvia drammatizza nelle sue meditazioni le dissonanze del vivere moderno, in una formalizzazione che vede anche il "recitativo" di Gualdo partecipe dell'evoluzione di quella «sintassi del soliloquio» in cui Marziano Guglielminetti coglie uno dei tratti fondanti della transizione al romanzo di primonovecento⁴⁶. La serrata requisitoria di Silvia, infatti, seppure inserita nella pretestuosa cornice di uno scambio diretto con il protagonista, è ormai del tutto estranea all'ambizione al dialogo come progressione dell'azione narrativa, a quel "processo verbale" derobertianamente inteso come acme dell'impersonalità artistica. Nel romanzo di Gualdo, di fatto, il vero movimento narrativo è quello del pensiero, ed è interessante, in tal senso, come proprio a seguito della digressione rivelatrice di Silvia, gli assoli interiori di Paolo comincino a venarsi di un'inquietudine epifanica, non lontana dai «momenti di silenzio interiore» che si aprono nei primi soliloqui pirandelliani: «Sì, si sentiva assai infelice...Aspetti nuovi della vita gli venivano bruscamente rivelati...Dubitava di tutto ora...Gli pareva accorgersi di non conoscere affatto la vita e di vederla ora, diversa, ignota, per la prima volta.»⁴⁷

Nel «continuare a narrare fin là dove il dialogo drammatico vorrebbe sgorgare impetuoso», Luigi Capuana, nei suoi *Ismi contemporanei*, ravvisa il difetto di «rappresentazione» dello scrittore:

⁴⁴ GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 164.

⁴⁵ L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, in Id. *Tutti i romanzi*, a cura di M. COSTANZO, Milano, Mondadori 1990, 2 voll., I, p. 33.

⁴⁶ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo novecento*, Milano, Silva editore 1964.

⁴⁷ GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 169.

In quelle pagine di racconto che avrebbero dovuto essere dialogo son notate le più lievi sfumature dell'animo dei personaggi; il dialogo sembra agitarsi, snodarsi serpentinamente tra le righe della narrazione, ma l'autore lo infrena, lo impedisce⁴⁸.

L'autore di *Giacinta*, lamenta la carenza di teatralizzazione diretta di certi «concetti» cruciali che privati della loro «forma schietta e precisa» perdono «efficacia»⁴⁹. Con una significativa ricodifica dell'accezione capuaniana, Madrignani coglie la modalità elettiva della narrazione di Gualdo proprio nella «tendenza a insistere nella rappresentazione» tesa, però, a «dinamizzare la vita psichica»⁵⁰ senza che ciò postuli alcuna pretesa di «verità clinica».

Anche «le aperture ambientali, il paesaggio sono questa volta, assai più di una cornice esterna»⁵¹, annota Montale rilevando come in *Decadenza*, la descrittività degli scorci naturali dia corpo espressivo all'irrequietezza del protagonista, alle sue riflessioni sul «lato misterioso delle sensazioni», sull' «arcana influenza delle cose esterne»⁵² sul destino umano. Si disloca, infatti, sulla raffigurazione paesaggistica un peculiare smarrimento che Renaldi non riesce a canalizzare nelle forme consuete dell'argomentazione e che lo turba: «nulla di quanto non è reale e palpabile egli aveva mai saputo comprendere, nulla analizzare, dell'occulto rapporto esistente tra noi ed uno spettacolo di natura o d'arte, eppure lo subiva»⁵³. I lessemi chiave della gnoseologia positivista, «comprendere», «analizzare» si rivelano inadeguati a penetrare ed esprimere ciò che «non è reale e palpabile» e l'inquietudine alimentata da tale percezione si riversa soprattutto sugli spazi esterni, piegati, con con una inclinazione pre-novecentesca, a diventarne emblemi:

⁴⁸ L. CAPUANA, *Gli ismi contemporanei. Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, a cura di G. Luti, Milano, Fratelli Fabbri Editori 1973, p. 80.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ MADRIGNANI, *Decadenza, il romanzo del tempo e della "noia"*, cit., p. 10.

⁵¹ MONTALE, *Luigi Gualdo*, cit., p. 2268.

⁵² GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 204.

⁵³ *Ibidem*.

Si avvicinava il tramonto; alcune grandi striscie rosse rigavano l'orizzonte, in un caldo e finissimo digradare di mezze tinte, dalla porpora al più pallido e disfatto color d'arancio. Calante, il sole non gettava più sul vasto spazio liquido quel scintillamento quasi accecante di prima; l'acqua, un poco più increspata sotto una lieve brezza già vespertina, prendeva una freddezza metallica, simile a uno smalto di acciaio azzurro. Il mare sembrava ancora più vasto, illimitato. I contorni delle cose più vicine, l'angolo del parapetto del terrazzo svoltante, i grandi vasi simmetrici, le foglie dure e mostruose delli aloe, si profilavano più nettamente, sul fondo dell'aria⁵⁴.

Complice la rilettura interiore della «vastità svariata del paesaggio», la «malvagia tristezza»⁵⁵ di Renaldi si stempera in una «mestizia, sempre amara, ma diffusa»⁵⁶ che, in un'oscillazione costante di accensioni volontaristiche e repentine prostrazioni, sembra approdare verso l'epilogo del romanzo, ad una «suprema indifferenza» quasi egli potesse, da «raffinato epicureo», assestarsi entro «quello stato di contemplazione nella quale si assorbiva tutto intiero»⁵⁷.

In realtà, però, l'autocoscienza di Paolo non valicherà l'acquisizione del proprio «infinito malessere morale», non eguaglierà nemmeno la vigilanza critica mostrata da Silvia nella sua lucida disamina e lo dimostra l'epilogo del romanzo, sospeso sull'*epochè* interiore del protagonista: «Attingeva una forza di pazienza ostinata dalla violenza stessa, continua, del suo desiderio. E aspettava»⁵⁸.

Il motivo dell'attesa, pervasivo nel romanzo, si mostra crocevia tra dinamiche interiori ancora connotate in senso psicologico e la spinta verso una più moderna investigazione coscienziale. Al cuore della vicenda sentimentale tra il protagonista e Silvia, è, infatti, la medesima locuzione verbale «aspettava» ad introdurre un'incursione tra i pensieri del protagonista tutta ancora calibrata su quell'ebbrezza vagamente euforica che precede,

⁵⁴ Ivi, p. 205.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 232.

⁵⁸ GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 233.

nella topica del genere tardo-romantico, i vagheggiati incontri con l'amata proibita:

Aspettava senza saper ben cosa, e quell'aspettazione gli riusciva saporitissima, tanto che se nulla mai fosse giunto, avrebbe trovato una gioia persistente in quell'aspettazione stessa. Ma sentiva che qualcosa doveva venire... Non pensava che alle cose più recenti, o alle lontanissime; il suo passato meno recente era come dimenticato, non esisteva più affatto⁵⁹.

Tutt'altra intonazione segna, invece, il passo quasi conclusivo del romanzo laddove l'attesa si genera dall'incancrenirsi della noia, in cui il protagonista soverchiato dalla inattività della propria condizione, persegue qualunque mutamento possa, seppure illusoriamente, smussarne l'immobilità:

La noia divenne troppo intensa perchè Paolo la potesse sopportare. Stanco di tutto, scorato, si era coricato nella sua infingardaggine; ora sentiva di nuovo il bisogno di un mutamento. Tentare qualunque cosa gli pareva, prima, uno sforzo inutile; ora, a poco a poco, preferirebbe cambiare anche in peggio, purchè cambiasse. Forse si faceva illusione, ma gli sembrava che un'occupazione qualsiasi sarebbe necessaria a farlo rimanere dov'era; prima, l'ozio solo gli pareva possibile; a lungo andare gli pesava o se l'immaginava. [...] Le sensazioni penose, rinnovate ad ogni ora del giorno, fatte lentamente insopportabili, gli sembrarono a un tratto ben peggiori che le sofferenze che lo aspetterebbero fuori di casa⁶⁰.

Nell'anelito di Paolo a qualsiasi accadimento lo sottragga dall' «avvilimento della sua condizione», nell'andare incontro a qualunque evento pur di «cambiare anche in peggio», serpeggia in filigrana quel «meschino disgusto delle abitudini» che spingerà Carla, nel romanzo moraviano, a cedere a Leo, per non essere «rigettata in braccio alla noia» in nome di una «nuova vita», pur laddove essa presagisca un «cupo senso di rovina»⁶¹.

Il crescente andamento introspettivo e analitico di *Decadenza*

⁵⁹ Ivi, p. 172.

⁶⁰ Ivi, pp. 222-223.

⁶¹ MORAVIA, *Gli indifferenti*, cit., p. 46.

inclina verso quella tensione al saggio in cui Salvatore Battaglia, commentando proprio l'impurità narrativa di Moravia, ravvisa una delle possibili e più fertili svolte conoscitive della modernità. Nell'interpretazione dello studioso, la vocazione saggistica rappresenta «un'ambizione dell'intelletto», il «tentativo di razionalizzare il sentimento, la passione, l'inconscio, l'empirico, la cronaca»⁶². Guarda in questa direzione, l'irrequietezza conoscitiva che serpeggia nel romanzo di Gualdo attingendo, come accade nella chiusa del discorso di Silvia, ad una lungimiranza primonovecentesca:

Vi è in noi una nativa impotenza, alla quale il sapersi rassegnare è una fortuna e un sollievo. Siamo in gran parte ignoti a noi stessi, e più ancora inabili a svelarci ad altri, incapaci di dire ciò che sentiamo e pensiamo - e diventiamo anche talora, in un certo grado, anche incapaci di sentire e di pensare del che avremmo ben torto di lagnarci. Le nostre facoltà sono misurate; la lingua è povera. Adoperiamole soltanto per ciò cui ne possono realmente servire, o per salire, nel campo delle astrazioni, al di sopra delle nostre miserie, o per sfuggirle, distraendoci o divertendoci⁶³.

Pagine come questa, cooperano senz'altro a ritrarre la «coscienza letteraria del Novecento» come tante tra quelle che più avanti solcheranno «lo stato miserando di rassegnazione» di Paolo: «Era stanco di lottare; si accasciava, non si sentiva più capace di sopportare le dure difficoltà materiali sempre rinascenti»⁶⁴ (e si noti la consonanza testuale con la chiusa del romanzo sveviano del '92). In tal senso, allora, potremmo dire con Montale, che «Gualdo è stato simile ad uno di quei corridori a "staffetta" che dopo aver percorso i loro cento metri abbandonano il bastoncino in mano di altri»⁶⁵.

Già nello stesso 1892, Luigi Capuana lamentando la latitanza della «rappresentazione» nel romanzo di Gualdo, intuiva i segni dell'incrinatura della tradizione naturalista. Molti anni più tardi,

⁶² BATTAGLIA, *La narrativa di Moravia e la defezione della realtà*, cit., p. 146.

⁶³ GUALDO, *Decadenza*, cit., p. 165.

⁶⁴ Ivi, pp. 219-220.

⁶⁵ MONTALE, *Luigi Gualdo*, cit., p. 2269.

nel 1981, lo si è detto, Madrignani ribadisce come «narrare» in *Decadenza* «non significa più giudicare e nemmeno dimostrare, semmai registrare quell'universo di relativismo psicologico in cui l'uomo moderno ha perso il suo orientamento»⁶⁶. Il labirinto evocato dallo studioso interseca idealmente l'analoga immagine pirandelliana citata in apertura e prefigura il dedalo metropolitano tra le cui spire si aggirerà un altro «spettatore» della vita, l'alvariano Sebastiano Babel.

⁶⁶ MADRIGNANI, *Decadenza, il romanzo del tempo e della «noia»*, cit., p. 21.

ANTONINO ANTONAZZO
(Università di Messina)

INEDITI VERGHIANI IN LETTERE A GIULIO RICORDI

In questo contributo vengono pubblicati dei brevi testi inediti contenuti in un manipolo di lettere indirizzate da Verga a Giulio Ricordi tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1880. Dal 'Fondo Ugo Ojetti' degli Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma riemerge così, nei suoi tratti salienti, la vicenda finora ignota della collaborazione di Verga al numero unico di beneficenza *Milan-Milan*: tra i testi spicca in particolare il bozzetto in siciliano, che apre una prima breccia nella visione – fino a oggi monolitica – dei rapporti tra lo scrittore e il dialetto.

In this essay new unpublished texts by Verga are published, contained in a small group of letters he wrote to Giulio Ricordi between the end of January and the beginning of February 1880. From the 'Fondo Ugo Ojetti' in the Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rome the vicissitudes of Verga's collaboration to the charity booklet titled Milan-Milan emerge: among these texts a short story in Sicilian language stands out, as it makes a breach into the current monolithic vision of the author's rejection of dialect in his narrative.

Il nome di Ugo Ojetti è oggi legato a quello di Giovanni Verga soprattutto per la celebre intervista dell'agosto 1894, durante la quale, a un tavolo del Cova di Milano cui sedeva anche Federico De Roberto, il ventitreenne romano aveva interrogato l'ormai famoso scrittore siciliano intorno alle caratteristiche e alle sorti della letteratura italiana contemporanea¹. Molto meno noto è invece l'articolo che, a quasi quarant'anni di distanza da quella data, Ojetti pubblicò nella sua rubrica *Cose viste* del «Corriere della Sera»². Il 9 maggio del 1931, egli scrisse infatti un *reportage* di viag-

¹ L'intervista fu raccolta l'anno seguente, insieme a tante altre, in U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, F.lli Dumolard 1895, pp. 59-71. È entrata nel gran circuito degli studi verghiani soprattutto dopo che Enrico GHIDETTI l'ha inserita nel suo Verga. *Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti 1979, pp. 103-07.

² Con lo pseudonimo di 'Tantalo', Ojetti tenne la rubrica nella terza pagina del «Corriere della Sera» per vent'anni, a partire dall'ottobre del 1921. Gli elzeviri

gio da Catania, presentata come «la patria di Vincenzo Bellini e di Giovanni Verga, del più limpido e nudo dei melodisti italiani, del più schietto e sodo dei narratori italiani», e da qui elaborava una descrizione dei luoghi (Catania e l'immane Acì Trezza) tutta tramata di ricordi e di sovrapposizioni con la vita e l'arte di Verga, che si chiudeva con queste parole:

E percorro la strada sua [= di Verga] d'ogni sera, dal Circolo dell'Unione alla casa paterna per immaginarmelo com'era, tranquillo, lontano, cortese, deliberato a non parlare di sé, dell'arte sua, della sua fama, delle sue pene, contento di sentirsi all'ombra delle grandi chiese e degli animati palagi, uno della folla, cuore a cuore cogli altri: *non più Giovanni Verga, ma Nanni Viria come ho letto sotto una sua vecchia lettera a Giulio Ricordi, proprio nell'anno dei Malavoglia. Scriveva in inchiostro violetto con una calligrafia sottile, curva e fuggente, quasi femminile, una calligrafia qualunque.* E morì una notte d'inverno all'improvviso, nella sua camera; e che fosse morto se ne accorsero la mattina, perché non chiamava nessuno³.

Lo pseudonimo 'Nanni Viria' non ci è nuovo: dall'emblema paterno – un fascio di verghe imbracciate da un guerriero – derivava infatti «il soprannome (*'ngiuria* o *peccu*) di famiglia, Viria ('Verga' appunto), di cui scherzosamente si sarebbe fregiato l'antidialettore autore de *I Malavoglia* firmando il suo unico testo dialettale finora noto: una lettera all'amico Capuana proprio per scoraggiarne la scrittura di drammi in siciliano»⁴. Oltre che in questa lettera, datata «31 mayu 1911» e firmata «Don Giuvanni Viria»⁵, lo pseudonimo siciliano compare anche in una seconda breve missiva del 31 marzo 1912, in cui lo scrittore si complimentava

furono via via raccolti in 7 volumi a partire dal 1923: i primi cinque presso Treves (*Cose viste*, vol. I, anni 1921-23; vol. II, anni 1923-24; vol. III, anni 1924-25; vol. IV, anni 1926-28; vol. V, anni 1928-30) e gli ultimi due presso Mondadori (vol. VI, anni 1931-34, e vol. VII, anni 1934-38). Recentemente, sono state riproposte alcune tra le pagine più interessanti in U. OJETTI, *Cose viste. Un'antologia*, a cura e con un saggio di T. Iermano, Cava de' Tirreni, Avagliano 2002.

³ U. OJETTI (TANTALO), *Cose viste. 1931-1934*, vol. VI, Milano, Mondadori 1934, pp. 35-45 (mio il corsivo; l'articolo è stato ripubblicato nell'antologia curata da Iermano alle pp. 132-40).

⁴ G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016, p. 30.

⁵ G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 404.

col Capuana per il suo terzo e ultimo volume del teatro dialettale e chiudeva con un «Bravu, fratuzzu beddu. Tu si sempri tu, t'abbrazzu e ti ringraziu. Lu to Nanni Viria»⁶.

Della lettera di Verga al milanese Ricordi, firmata 'Nanni Viria' e dunque verosimilmente in parte o in tutto dialettale, della quale Ojetti fa menzione *en passant* nel suo elzeviro, parrebbe non essere rimasta traccia, stando almeno all'inventario del Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria 'G. B. Caruso' di Catania⁷ e all'Archivio Storico Ricordi, collezione privata custodita presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano⁸.

In realtà, la lettera non solo passò per le mani del giornalista, ma vi rimase. Tra i Fondi Storici degli Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM) di Roma, si trova infatti il prezioso 'Fondo Ugo Ojetti', nato nel dicembre del 1973 con l'acquisizione della foltissima corrispondenza del giornalista, fino a quel momento conservata e parzialmente ordinata dalla moglie Fernanda e dalla figlia Paola⁹. Esplorando il fondo, ad attirare subito l'attenzione è il fascicolo 'Giovanni Verga' (Serie 2, Cassetta 114)¹⁰, nel quale sono contenuti 3 documenti¹¹ e 5 lettere autografe dello scrittore siciliano. Una di queste, datata 24 dicembre 1883, è indirizzata al Sommaruga¹²; un'altra consiste in una raccomandazione del compositore Giuseppe Perrotta a un ignoto corrispondente:

⁶ Ivi, p. 409.

⁷ Non risultano esserci lettere di Verga a Ricordi, né viceversa.

⁸ Qui sono conservate tre lettere di Verga a Ricordi – datate, rispettivamente, 3 agosto 1890 (LLET015201), 7 ottobre 1911 (LLET015202) e 4 ottobre 1912 (LLET015203) – ma nessuna è firmata con lo pseudonimo. Si conserva anche una lettera di Ricordi a Verga del 29/5/1891 (CLET001995). Tutte e quattro sono riprodotte nell'area 'Collezione digitale' del sito web dell'Archivio: <https://www.digitalarchivioricordi.com/it>.

⁹ Per la struttura del fondo e per il primo riordinamento ad opera dei familiari vedi direttamente la pagina dedicata nel sito web della GNAM: <https://opac.lagallerianazionale.com/gnam-web/fondi/IT-GNAM-ST0010-000011/search/result>.

¹⁰ All'interno del fascicolo, i singoli pezzi non hanno una propria segnatura individuale.

¹¹ Sono tre scritture private, risalenti all'ottobre-dicembre 1883, tra Verga (che ne redige di suo pugno due) e il Sommaruga (che ne redige una), in cui vengono regolati i dettagli dell'accordo economico relativo alla raccolta di novelle *Drammi intimi*.

¹² Verga chiede che gli venga pagato in anticipo il compenso per la pubblica-

Catania, 25 agosto, 90.

Chiarissimo Signore

Se Ella si rammenta ancora di me, e se la mia raccomandazione può valere qualche cosa presso di Lei pel bene che vogliamo entrambi all'arte, io Le raccomando caldamente il mio amico Giuseppe Perrotta, musicista che esce dal comune, troppo forse, che vive soltanto per l'arte ma, tormentato dai suoi ideali e dalle sue febbri, e coll'altra febbre assai penosa per un artista di far conoscere e giudicare l'opera sua. Nella musica, pur troppo, le difficoltà per raggiungere questo scopo, a meno di qualche fortunata combinazione, sono assai maggiori che in tutte le altre arti, insormontabili e disperate in certi casi. Il Perrotta non Le chiede altro per bene mio, che Ella si dia la pena di leggere la sua opera e di giudicarla. Chissà? Forse anche Lei sarà contento d'averla conosciuta e di potere aiutarlo se non altro con una parola d'incoraggiamento che da Lei gli sarebbe preziosa. Il mondo, anche in arte pur troppo!, al giorno d'oggi è dei petulanti e dei ciarlatani più o meno mascherati che sanno battere e farsi battere il tamburone. Il Perrotta invece è troppo timido, troppo modesto, e troppo fiero nello stesso tempo della dignità dell'arte e dell'opera sua. Se egli avesse la fortuna di meritarsi il suo buon volere molto potrebbe sperare dell'avvenire, e forse Ella avrebbe anche la soddisfazione di aver reso all'arte un altro servizio. Ad ogni modo, quale che sia per essere il di Lei giudizio sull'opera del Perrotta, se Ella vorrà degnarsi di leggerla, gliene sarà assai riconoscente anche il

Suo devotissimo

G. Verga

Qui il 'Chiarissimo Signore' è senza dubbio Giulio Ricordi: dal contenuto si può infatti evincere come si tratti della missiva finora dispersa che, si sapeva, Verga aveva approntato per raccomandare all'editore milanese lo spartito dell'opera lirica *Bianca di Lara*, musicata dal Perrotta su versi di Stefano Interdonato¹³. Ad essa, cioè, si riferiva evidentemente Verga quando un giorno prima, il 24 agosto, scriveva da Vizzini all'amico: «Eccoti servito. [...] Leggi la lettera alla quale ho dovuto mettere la data di Catania per maggiore sicurezza, e se ti piace spediscila immediatamente

zione di *Drammi intimi* prevista per la fine del mese (la richiesta va quindi messa in relazione ai documenti di cui alla nota precedente).

¹³ La ricostruzione della vicenda, cui si inserisce questo nuovo tassello, in F. BRANCIFORTI - E. FERRATA, *Una ouverture per «Cavalleria rusticana»*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2003, pp. 36-38.

dopo averla chiusa insieme alla tua musica ed a due righe di accompagnamento, se credi»¹⁴.

Infine, le ultime tre lettere ivi presenti costituiscono un vero e proprio trittico coeso: lo ricaviamo dalla cronologia e dai contenuti, nonché dallo stesso aspetto materiale, essendo tutte e tre accomunate in modo evidente dalla medesima carta e dal medesimo inchiostro blu-violaceo¹⁵. Nel fascicolo si trova pure una sola busta, anch'essa bordata di nero, dalle misure compatibili¹⁶ che reca l'indirizzo «All'Egregio Sig. G. Ricordi, Città» (vd. tav. I).

La prima di queste lettere reca la data del 30 gennaio 1880:

Milano, 30.1.80

Pregiatissimo Signore,
Eccole le due righe che Ella mi fece l'onore di chiedermi pel nostro Farina. Se il proto ed i lettori non ci si raccapezzeranno affatto, non fa nulla. Per un mio saggio calligrafico non avrei potuto scegliere forma più adatta.

Devotissimo
G. Verga

P.S.

Se lo scritto, o la lunghezza di esso, menassero troppo per le lunghe il lavoro litografico, lo lasci pure da banda, e ci guadagneremo un po' tutti.

Vuautri galantomini, ccà 'a sapiti fari 'a carità, biniditti tutti! Ora ca sugnu surdatu, ci haiu 'a mè pagnotta, e 'u mè cappottu di pannu, e 'a mè palanca o jornu ppi 'u sicarru; ma quannu la notti sugnu di sintinella a lu Casteddu, ca la chiazza è tutta janca, e li pedi mi satanu 'n menza a la nivi, pensu a ddi puvireddi d'u mè paisi, ca 'un hannu né pagnotta, né cappottu, e a ddi puvireddi di ccà, ca 'un l'hannu mancu, e haju priatu di purtarivi la mè palanca di lu sicarru, 'u mè paisanu ca sà di littra.

Nanni Viria¹⁷

¹⁴ La missiva si legge in F. GUARDIONE, *Giuseppe Perrotta maestro di musica*, Catania, F.lli Perrotta 1911, pp. 91-92.

¹⁵ In tutti e tre i casi si tratta di un foglio unico, piegato a metà, con 4 facciate di 11, 3 x 17, 8 cm ciascuna, la prima delle quali bordata di nero; ben visibile la filigrana 'Imperial Treasury De La Rue', con le lettere DLR intrecciate e sormontate da una corona.

¹⁶ Ripiegando i fogli a metà lungo l'asse verticale: e in effetti tutte e tre portano il segno evidente di una tale piegatura.

¹⁷ Per immediata chiarezza, in questa lettera e in quelle a seguire distinguo

Ecco dunque la «vecchia lettera» a Giulio Ricordi – firmata ‘Nanni Viria’ e scritta «in inchiostro violetto con una calligrafia sottile, curva e fuggente, quasi femminile» – che Ojetti aveva non semplicemente visto da qualche parte, ma in realtà posseduto.

Il suo contenuto è però enigmatico: le *due righe* che Verga mandava a Ricordi *per* Salvatore Farina a quale pubblicazione in corso di allestimento erano destinate? La vicenda si complica e al tempo stesso, per certi versi, si chiarisce alla luce delle altre due missive.

La seconda lettera reca infatti proprio la data del giorno seguente:

Milano, 31 Gennaio 1880

Pregiatissimo Signore,

Alla sua gentile insistenza cerco di rispondere il meglio che posso: le mando perciò alcune righe: scelga Lei e potrebbe anche scegliere che

*È più difficile
scrivere due parole,
che scriverne duemila.*
G. Verga

*Carzira, malattia nicissitati,
Si canosci lu cori di l'amici.*
Nanni Viria

Oppure:
*Chidda è la bedda chi a lu cori
piaci.*
N. Viria

O infine:
*Milano, la città della beneficenza, non
sarà mai la città degli internazionalisti.*
G. Verga

Gradisca intanto i miei più distinti complimenti per l'opera benefica cui Ella dedica tante cure.

Suo devotissimo
G. Verga

con il corsivo i testi che Verga propose per la pubblicazione, riproducendone gli accapo per motivi che saranno chiari più avanti. Mi sono limitato a sciogliere le abbreviazioni nei saluti, senza operare alcun adattamento dei segni diacritici, né in italiano né in siciliano.

Infine, la terza e ultima lettera si presenta senza data ma reca il nome del destinatario:

Egregio Sig. Ricordi,
Se arrivano in tempo preferirei dare al suo giornale questi due versi:

*Roma ha S. Pietro,
Napoli la Riviera, Fi-
renze le Cascine, Ve-
nezia la laguna, Mi-
lano ha la carità*¹⁸.

G. Verga

Se ne ricava quindi che in un paio di giorni, tra il 30 e il 31 gennaio 1880, Verga stese cinque proposte per il Ricordi: in prima battuta un breve bozzetto in siciliano e in seconda quattro aforismi, ovvero due sentenze in italiano e due proverbi in siciliano. Infine, in una data da ricostruire, egli, rifiutando in blocco le proposte precedenti, inviò *in extremis* – «Se arrivano in tempo» – un nuovo aforisma in italiano.

Per identificare il «giornale», possiamo partire dall'apparisciente filo rosso che lega le sei proposte inviate dallo scrittore: la *carità*; un'ipotesi di lavoro corroborata in modo decisivo da un cenno contenuto nella formula di congedo della lettera del 31 gennaio («Gradisca intanto i miei più distinti complimenti per l'opera benefica cui Ella dedica tante cure»). Seguendo questa pista, ci si mette infatti presto sulle tracce del più importante evento filantropico che ebbe luogo a Milano nei primi mesi del 1880: la 'Gran Veglia' di beneficenza al Teatro della Scala la notte del 3 febbraio.

La 'Commissione straordinaria di beneficenza per l'inverna-
ta 1879-1880', presieduta dal senatore Carlo d'Adda, la quale tra novembre e gennaio si era già particolarmente prodigata in favore dei poveri della città («i soccorsi largiti consistettero in denaro, in legna, coperte, indumenti»¹⁹), organizzò per i primi di febbra-

¹⁸ La definizione di 'due versi' è problematica: non sono infatti versi (se ne riproduce anche a questo scopo la scansione degli accapo), ma la prosa presenta comunque un suo ritmo.

¹⁹ «Il Pungolo», 7-8 febbraio 1880, p. 2.

io una lunga notte di spettacoli il cui intero ricavato sarebbe stato a scopo benefico. Si pensò subito a un giornale da spacciare in quell'occasione e la regia dell'operazione venne affidata a Giulio Ricordi: nacque così il numero unico *Milan-Milan*²⁰, in tre edizioni, una 'comune' a una lira, una 'di lusso' a cinque lire e una 'in carta pergamena edizione da biblioteca' a dieci lire²¹.

L'opuscolo, col frontespizio realizzato da Giacomo Campi (vd. tav. II), è soprattutto un album artistico: ben 30 delle sue 34 pagine ospitano infatti disegni di pittori più o meno noti²², due pagine sono costellate di litografie di autografi di scrittori, musicisti e intellettuali di varia estrazione (pp. [16]-[17]) e infine due pagine sono dedicate all'umorismo, contenendo freddure e parodie di annunci pubblicitari (pp. [29]-[30])²³. A fungere da copertina è un unico grande foglio, che reca la medesima testata del frontespizio con l'aggiunta della dicitura 'Supplemento unico': ne risultano 4 pagine (due anteriori e due posteriori) in cui sono raccolti dei *divertissements* in prosa e in versi²⁴. Il complesso ammonta dunque a 38 pagine, caratterizzate da un fulcro artistico attorno a cui ruotano contributi di natura letteraria, musicale e umoristica.

Alla metà esatta del giornale, nelle due pagine [16] e [17], che affiancate costituiscono un unico paginone senza soluzione di

²⁰ *Milan-Milan. Giornale pubblicato la notte del 3 Febbraio 1880 nell'occasione della Gran Veglia di beneficenza al Teatro alla Scala*, numero unico, Milano, Regio Stabilimento Ricordi, 1880 (l'opuscolo non presenta numerazione delle pagine: la integro io per comodità nei rinvii).

²¹ Ricavo l'informazione da un articolo sul «Corriere della Sera» (3 febbraio 1880, p. 3).

²² Sono presenti i principali orientamenti artistici della Milano di quegli anni: dal gusto romantico di Francesco Hayez a quello verista di Giuseppe Bertini, dal naturalismo lombardo di Achille Formis e Eugenio Gignous al gusto ritrattistico Francesco Didioni, dall'illustrazione del mondo militare in cui primeggiava Quinto Cenni alla scapigliatura di Ernesto Fontana.

²³ Tra i più spiritosi, quello che prendeva di mira il moderno confezionamento degli alimenti col vuoto d'aria: «AMBROSIANUM. CAFFÈ E LATTE CONCENTRATO NEL VUOTO. Si vende in scatole di latta, da 1, 5, 9, 11 Kilo. ISTRUZIONE: 1° Si apra la scatola con precauzione. 2° Una volta aperta, si vede che contiene nulla, perché appunto tutto è concentrato nel vuoto. BIBITA IGIENICA E CONTRO LE DIGESTIONI».

²⁴ Vedi ad esempio nella sezione *Epigrammi*: «Disse un tenor sfiatato: / "Una gran parte un tempo ho recitato / Nel massimo teatro di Milano, / E la mia voce fe' tremar la sala..." / – E ti nomâr: Can Grande della Scala» (*Supplemento*, p. [2]).

continuità (vd. tav. III), sono dunque ospitati gli autografi: proprio qui, nell'estremo margine inferiore destro, troviamo la litografia dell'aforisma che Verga aveva mandato *in extremis* al Ricordi («Roma ha S. Pietro, Napoli la Riviera, Firenze le Cascine, Venezia la laguna, Milano ha la carità»; vd. tav. IV). I 'due versi' della lettera senza data erano dunque arrivati in tempo. Se torniamo anzi a queste carte, possiamo osservare come in corrispondenza dei 'due versi' una mano abbia tracciato a matita un segno a forma di parentesi quadra aperta, come per incorniciarli: deve trattarsi con ogni probabilità della mano di Ricordi. Se questo fosse vero, avremmo forse anche un indizio per identificare il testo che, prima dell'arrivo di questo aforisma in fase avanzatissima di composizione del giornale, era stato selezionato dall'editore: tra le cinque proposte precedenti, il medesimo segno a matita si trova infatti solo in corrispondenza di «Milano, la città della beneficenza, non sarà mai la città degli internazionalisti. G. Verga».

In questo doppio paginone del *Milan-Milan*, accanto all'autografo di Verga, una firma attira subito l'attenzione (vd. tav. IV):

La Carità è l'Amore in grosso: l'Amore è la Carità a minuto. Colla prima non si fallisce mai col secondo quasi sempre.

Luigi Capuana

Anche l'amico e compagno di tante avventure si era dunque prestato a collaborare al numero unico della Gran Veglia alla Scala. E ne avrebbe condiviso persino la sorte postuma, giacché nel Fondo Ojetti della GNAM esiste pure un fascicolo 'Luigi Capuana' (Serie 2, Cassetta 23) in cui ritroviamo un foglio sciolto con al centro proprio questa frase, ma senza relativa lettera di accompagnamento. La moglie di Ojetti, durante il suo primo tentativo di ordinamento dei materiali, era rimasta disorientata e aveva ricopiato a macchina l'aforisma aggiungendo il commento: «Senza data su un foglio di carta da lettere normale. Scritto per chi? Per cosa? Non so. È tra le lettere a Ugo». Ora sappiamo che Ugo non era il destinatario ma in realtà era entrato in possesso di un manipolo di lettere al Ricordi tra le quali queste di Verga e di Capuana.

Nelle pp. [16]-[17] del *Milan-Milan*, oltre agli autografi dei

due siciliani, troviamo quelli di letterati di primo piano: da Cesare Cantù a Graziadio Ascoli, da Giosuè Carducci a Edmondo De Amicis, da Olindo Guerrini a Giulio Carcano. In evidenza, al centro, è collocato il *lusus* 'Quartina gelata' di Arrigo Boito (che si firma 'Tobia Gorrio') con annesso un poscritto che spiega come il primo distico sia tetrasdrucchiolo e il secondo pentasdrucchiolo²⁵. Merita di essere rilevato, in alto a sinistra, anche un autografo di Giuseppe Verdi con le prime otto battute del coro *Fate la carità* del IV atto della *Forza del destino*.

Della collaborazione del compositore ci resta peraltro preziosa testimonianza nel suo carteggio con Ricordi, da cui possiamo trarre utili informazioni. In una lettera del 22 gennaio, l'editore gli comunicava infatti l'ideazione del giornale cercando di convincerlo a prendervi parte:

[...] A sollievo dei poveri di Milano, la Commissione di beneficenza pubblica un numero unico di giornale, sul genere del *Paris-Murcie*. Mi fu dato l'incarico della stampa e compilazione, ed il Comitato vorrebbe officiarla perché mandasse sole *due battute* colla di Lei firma: mi pregò quindi di dirigermi a Lei in via confidenziale, onde sapere s'ella permette glie se ne faccia formale invito. Tutti i più distinti pittori di Milano concorrono ad illustrare questo numero, ed oltre a ciò vi saranno anche autografi: fra questi certo il più prezioso sarebbe il suo²⁶;

ma, da Genova, Verdi rispondeva manifestando tutta la sua irritazione²⁷, sicché infine si dovette ripiegare su un suo pezzo già

²⁵ «Si crudo è il gelo che le rime sdrucchiolanosene / Tremando e in fondo al verso rincantucciolanosene; / Le goccioline d'inchiostro stalattitificanomisi / Sotto la penna, ovvero, stalagmiticanomisi». Nel mettere i versi in bella copia a favore della riproduzione litografica, Boito incorse in un evidente *lapsus calami* per l'ultima parola: per ragioni di metro e di rima, *stalagmiticanomisi* non può infatti che stare per *stalagmitificanomisi* (correntemente la quartina si legge nella sezione *Poesie stravaganti* di A. BOITO, *Opere letterarie*, a cura di A.I. Villa, Milano, IPL 1996, p. 499, dove essa – prelevata non dal *Milan-Milan* ma dalla ben più tarda raccolta E. GARA - F. PIAZZI, *Serata all'osteria della Scapigliatura*, Milano, Bietti 1945 – figura tuttavia con l'ultimo verso guasto e senza avvertimenti).

²⁶ La lettera è pubblicata in *Carteggio Verdi-Ricordi. 1880-1881*, a cura di P. Petrobelli *et al.*, Parma, Istituto di Studi Verdiani 1988, p. 12 (il corsivo è nell'originale).

²⁷ «Caro Giulio, Fate in modo, vi prego, che il Comitato non mi domandi autografi. Se io fossi stabilito a Milano, stà bene; ma se domani per es. mi si doman-

edito²⁸. Quello che però a noi qui più importa è la notizia circa il ruolo svolto da Ricordi – che riguardò non solo la mera «stampa» presso il suo stabilimento ma anche la «compilazione» dei materiali – e soprattutto l'esplicita menzione del modello cui il giornale si ispirava, ovvero il recentissimo *Paris-Murcie* (dicembre 1879)²⁹.

In effetti, l'opuscolo francese, concepito come momento culminante di una grandiosa festa di beneficenza parigina in favore delle vittime dell'inondazione nella regione spagnola della Murcia, divenne in breve tempo il capostipite di un nuovo tipo di pubblicazione, il 'numero unico' appunto, contenente disegni dei maggiori artisti e autografi dei letterati più in vista nonché di personaggi di rilievo a vario titolo³⁰. Al rapporto tra i due opuscoli ammiccava del resto piuttosto apertamente lo stesso Comitato esecutivo della Gran Veglia elaborando il titolo *Milan-Milan*, che andrà inteso come 'Milano benefica nei confronti della stessa Milano' su calco di *Paris-Murcie*, 'Parigi benefica nei confronti della Murcia'. Da uno spoglio dei quotidiani e delle riviste uscite in quei giorni, emerge come l'affinità tra le due pubblicazioni non fosse sfuggita a molti contemporanei: con poche eccezioni, tra cui la polemicissima «Farfalla» del Sommaruga³¹, l'iniziativa

dasse qui, ove sono domiciliato, la stessa cosa, io non potrei rifiutarla. Dicasi lo stesso per altri siti. – Ma sapete Voi che da circa due mesi, avrò ricevuto forse 40 domande, o di sussidi o di autografi?! Anche in questo momento, ricevo una lettera dalla *Congregazione di Carità di Catanzaro*, per mettere in musica un'inno! E se vedeste che poesia?! [...]» (ivi, pp. 13-14).

²⁸ Ricordi infatti non si arrese e il 26 gennaio gli chiese almeno l'autorizzazione a copiare qualche battuta da opere già edite, sicché ad arrendersi dovette essere Verdi con un «fate quel che volete» (ivi, pp. 16-17).

²⁹ *Paris-Murcie. Journal publié au profit des victimes des inondations d'Espagne par le Comité de la Presse Française sous la direction de M. Édouard Lebey*, Numéro Unique, Paris, E. Plon et C^{ie} 1879.

³⁰ Vedi P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, VoLo 2010, pp. 252-53 (qui, ma senza il riferimento alla lettera di Ricordi, anche la filiazione ideale del *Milan-Milan*, per la quale correggi però la data del '3 dicembre 1880' in '3 febbraio 1880'; tra gli scrittori illustri di cui si menzionano gli autografi non figurano né Verga né Capuana).

³¹ «[...] il *Milan-Milan* può stare allato del *Paris-Murcie*? [...] Portate ai sette cieli un indigesto pasticcio, dove accanto al *pianetta* versificato d'un ex assessore municipale c'è una sentenza in latino spropositato di Paolo Ferrari – e dove si cerca invano una segnatura di Cavallotti, una di Massarani [...] e via dicendo? [...] Tutta la supina mediocrità del *Milan-Milan* non è altro che l'effetto della consorte-

editoriale venne generalmente salutata con favore, non senza apprezzamenti per l'originalità rispetto all'antecedente francese³². Su questa scia, il *Milan-Milan*, andato a ruba e subito ristampato³³, generò a sua volta emulazione nella penisola, suscitando la comparsa di numeri unici quali *l'Anche Bologna!* del Circolo artistico bolognese e il *Mutina-Mutina* del Convegno degli Artisti modenesi³⁴.

Nella vicenda che abbiamo fin qui ricostruito, resta infine da chiarire un ultimo particolare non del tutto secondario che sfugge a un preciso inquadramento. Nella lettera del 30 gennaio, infatti, Verga scriveva: «Eccole le due righe che Ella mi fece l'onore di chiedermi *pel nostro Farina*». Che dietro le quinte del *Milan-Milan* si muovesse Salvatore Farina non è difficile da immaginare: in quegli anni egli era infatti l'uomo di punta della casa editrice Ricordi, della quale dirigeva entrambi i prestigiosi periodici, ov-

ria che ha voluto farvi della politica letteraria, malgrado lo spirito di beneficenza che quel misero centone doveva vivificare [...]» («La Farfalla», 15 febbraio 1880, p. 53). L'anno seguente questa rivista avrebbe attaccato anche un'altra pubblicazione contenente uno scritto di Verga, ovvero la miscellanea *Milano 1881* di Giuseppe Ottino, vd. A. ANTONAZZO, *Milano e gli scritti d'occasione*, in «I suoi begli anni». *Verga tra Milano e Catania (1871-1892)*. Atti del Congresso Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania, 19-21 aprile - Milano, 28-30 novembre 2018), in c. d. s.

³² Nella popolare rivista di Ferdinando Garbini, ad es., si legge: «A tutta prima si potrebbe prendere per una imitazione del *Paris-Murcie* uscito a Parigi in occasione del festival a favore degli inondati di Spagna; mentre invece è certo che chi l'ideò volle mostrare come qui da noi, quando si vuole, si possa far qualcosa di bello al pari che oltr'Alpe. E davvero c'è riuscito [...]. Vi sono schizzi di tutti i generi, tutti ben riusciti, e pieni di spirito, con molti autografi; v'è prosa, poesia e fin musica; è insomma un grazioso *pôt-pourri*, lavorato con buon gusto e condito di frizzi e di buon umore, ottimo per gli stomaci delle persone che vanno soggette a malinconia» («Rivista illustrata settimanale», 8 febbraio 1880, p. 6).

³³ Traggo la notizia da un comunicato dello stesso editore apparso sulla stampa cittadina: «La prima edizione del *Milan-Milan* venne completamente esaurita nella notte stessa della Veglia di Beneficienza alla Scala. Avvertiamo che è sotto stampa la seconda edizione [...]. Sappiamo che da ogni parte d'Italia pervengono numerosissime domande del *Milan-Milan* e siamo ben lieti che con tal mezzo anche tutte le altre città consorelle concorrano ad aumentare il fondo della beneficenza» («Corriere della Sera», 5 febbraio 1880, p. 2).

³⁴ PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, cit., pp. 253-54. In particolare, su *Anche Bologna!* vd. F. GALATÀ, *Nello studio del pittore Bersani: dialoghi del giovane Pascoli sulle poetiche del secondo Ottocento*, in «Umanesimo dei moderni», I (2019), in c. d. s.

vero sin dal 1869 la «Gazzetta musicale» e, da due anni dopo, anche la «Rivista minima»³⁵. Ma una prova concreta del suo coinvolgimento in realtà esiste, e si può reperire in una lettera senza firma indirizzata a Verga che Francesco Branciforti, studiando la tradizione testuale della novella *L'amante di Gramigna*, ha attribuito con ottime ragioni appunto al Farina:

Gennaio 1880

Caro Verga

Eccoti le prove, rimandamele presto –

Ricordi mi prega di pregarti perché tu mandi *subito* due righe autografe, da venir riprodotte in una tavola apposita, insieme con altre, in un periodico di beneficenza *Milan-Milan* che sarà venduto al veglione –

Han mandato già Carducci, De Amicis ecc.; ci sarà anche qualche riga mia... pur troppo! Dico pur troppo perché non so che cosa dire e fare³⁶.

Con ogni probabilità, dovette essere quindi in relazione a questa missiva che il 30 gennaio Verga inviò direttamente al Ricordi le 'due righe' «pel nostro Farina», sulle quali adesso possiamo finalmente concentrarci.

Dei sei testi complessivamente proposti da Verga, il più sorprendente è senz'altro quello che cronologicamente venne per primo (lettera del 30 gennaio). Lo riscriviamo qui per comodità, corredandolo di una traduzione letterale di servizio:

Vuautri galantomini, ccá 'a sapiti fari 'a carità, biniditti tutti! Ora ca sugnu surdatu, ci haiu 'a mè pagnotta, e 'u mè cappottu di pannu, e 'a mè palanca o jornu ppi 'u sicarru; ma quannu la notti sugnu di sintinella a lu Casteddu, ca la chiazza è tutta janca, e li pedi mi satanu 'n

³⁵ Per la biografia di Farina un buon punto di partenza è L. STRAPPINI, *Farina, Salvatore*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, vol. XXXVI, 1994, pp. 227-35, da integrare però almeno con la ricca *Introduzione in Il carteggio Farina - De Gubernatis (1870-1913)*, ed. critica a cura di D. Manca, Sassari - Cagliari, Centro di studi filologici sardi - CUEC 2005, pp. IX-CXVII.

³⁶ F. BRANCIFORTI, *Un nuovo testimone per «L'amante di Gramigna»*, in «Annali della Fondazione Verga», IV (1987), pp. 79-103 (la lettera, che si trova nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, è pubblicata a p. 101; il corsivo è dell'originale). Secondo la ricostruzione dello studioso, le 'prove' sono le bozze di stampa della novella.

menza a la nivì, pensu a ddi puvireddi d'u mè paisi, ca 'un hannu né pagnotta, né cappottu, e a ddi puvireddi di ccá, ca 'un l'hannu mancu, e haju priatu di purtarivi la mè palanca di lu sicarru, 'u mè paisanu ca sá di littra.

Voi galantuomini, perché la sapete fare la carità, benedetti tutti! Ora che sono soldato, ho la mia pagnotta, e il mio cappotto di panno, e la mia palanca al giorno per il sigaro; ma quando la notte sono di sentinella al Castello, che la piazza è tutta bianca, e i piedi mi saltano in mezzo alla neve, penso a quei poveretti del mio paese, che non hanno né pagnotta né cappotto, e ai poveretti di qua, che non ce l'hanno nemmeno, e ho pregato il mio paesano che conosce le lettere di portarvi la mia palanca del sigaro.

Il breve bozzetto, scritto in prima persona, ha per protagonista un soldato siciliano di stanza a Milano, il quale, nella sua nuova posizione («Ora ca sugnu surdatu») che gli garantisce cibo, protezione dal freddo e persino il soldo quotidiano («'a me palanca o jornu») ³⁷ per il sigaro, riflette sulle misere condizioni dei suoi compaesani («ddi puvireddi d'u mè paisi»): di notte, durante il turno di sentinella al Castello Sforzesco, coi piedi che affondano nella neve che imbianca la piazza, il suo pensiero torna infatti inevitabilmente a loro, che non hanno né cibo con cui sfamarsi né cappotti con cui coprirsi, e per parallelo anche ai milanesi altrettanto mal messi («ddi puvireddi di ccá, ca 'un l'hannu mancu»); rinuncia quindi al sigaro quotidiano per darne loro il soldo attraverso un suo compaesano letterato («'u mè paisanu ca sá di littra»).

Il personaggio che qui Verga mette in scena proviene con evidenza dal microcosmo popolare di contadini e pescatori siciliani che egli andava costruendo durante quei primi mesi del 1880 in cui *I Malavoglia* erano un febbrile cantiere a cielo aperto³⁸: il sol-

³⁷ Il termine 'palanca' – che il *GDLI* ascrive all'area della Toscana, della Liguria e del Veneto – era ben acclimatato in Sicilia e Verga lo usò anche nella riduzione teatrale di *Cavalleria rusticana* (*Scena I*, GNÀ NUNZIA: «Via, perché oggi è Pasqua, un soldo l'uno [= le uova]! Ne piglio dodici; ma uno me lo darai per giunta, in regalo. Mettile insieme alle altre, là... Senza romperle, bada! E te' i danari. Un pugno di *palanche* ti porti via, guarda!»).

³⁸ Ancora fino alla metà di marzo Verga avrebbe infatti lavorato al cosiddetto 'Abbozzo M5', passando poi a stendere il manoscritto *A*, solo alla fine di agosto mandato al Treves per metterlo in bozza: G. VERGA, *I Malavoglia*, ed. critica a cura di F. Cecco, Novara, Interlinea 2014, pp. XLVII-LII, LIX-LXXV. A conferma di questa

dato concepito per il *Milan-Milan* appartiene infatti senz'altro a quella schiera di soldati di leva al nord col pensiero sempre rivolto al sud – tra cui appunto Luca Malavoglia³⁹ – che punteggiano una parte significativa della narrativa verghiana. In particolare, a distanza di meno di due anni, uno di questi soldati sarà il coprotagonista di una novella ambientata proprio a Milano, *Semplice storia*⁴⁰, che inizia così:

Balestra era arrivato da poco al reggimento, insaccato nel *cappotto*; Femia stava bambinaia in via Cusani: così incontravansi spesso in piazza Castello, davanti alla banda, Femia leticando coi bambini della padrona, lui perso nella baraonda di Milano, e pensando al suo paese, colla mano sulla daga⁴¹.

Ma il soldato siciliano del *Milan-Milan*, 'fratello' del calabrese Balestra, traduce la propria nostalgia in «carità»: si rivolge ai «galantomini», che sanno fare la carità avendone i mezzi economici adatti, e li benedice, ma comunque sente la necessità di dare anche il proprio contributo, per quanto minimo, e si priva della modesta «palanca» destinata all'acquisto del suo unico bene voluttuario, il sigaro⁴², affidandola al suo compaesano letterato. Ed è qui che Verga, con un colpo d'ala, mette in scena anche sé: «u

dinamica, si osservi come dal cantiere del romanzo provenga anche uno dei proverbi proposti al Ricordi nella seconda lettera: vd. meglio *infra*, pp. 95-96.

³⁹ «Luca, poveretto, non ci stava nè meglio nè peggio; faceva il suo dovere laggiù, come l'aveva fatto a casa sua, e si contentava. Non scriveva spesso, è vero – i francobolli costavano venti centesimi – nè aveva ancora mandato il ritratto, perchè da ragazzo lo canzonavano che aveva le orecchie d'asino; e invece di tanto in tanto metteva nella lettera qualche biglietto da cinque lire, che trovava modo di buscarsi servendo gli ufficiali» (*I Malavoglia*, cap. VIII, §§ 1-2).

⁴⁰ La novella uscì su «L'Italia» del 17-18 dicembre 1882 e poi confluì nella raccolta *Per le vie* pubblicata da Treves nell'estate del 1883.

⁴¹ G. VERGA, *Per le vie*, ed. critica a cura di R. Morabito, Firenze, Le Monnier 2003, p. 43.

⁴² L'immagine del semi-povero che rinuncia al 'soldo del sigaro' per darlo in beneficenza a chi versa in condizioni peggiori delle sue è quasi un *topos*: si legge anche nella bella pagina del De Amicis intitolata *Socialismo e nobiltà d'animo* («[...] è bontà e carità l'esser sempre disposti a levarsi il pane di bocca e a dare il soldo del sigaro e del bicchiere per soccorrere i compagni ridotti indegnamente sul lastrico, se anche sono sconosciuti e stranieri», in «Lotta di classe», 1° maggio 1894, pp. 1-2; mio il corsivo).

mè paisanu ca sá di littra» è naturalmente egli stesso, che fa da intermediario nella beneficenza.

In realtà, più che per il suo contenuto, il bozzetto si rivela di grande interesse per la lingua in cui è scritto: come abbiamo ricordato sin dall'inizio, l'unico testo di Verga in dialetto finora noto è infatti una tarda lettera al Capuana (31 maggio 1911), un documento quindi di natura privata, nel quale, per di più, il dialetto veniva impiegato con lo scopo canzonatorio e paradossale di dissuadere l'amico dal continuare a usarlo nella propria produzione teatrale⁴³. Che nel gennaio del 1880 Verga ideasse e componesse un bozzetto narrativo in siciliano da pubblicare su un giornale milanese è dunque una novità che apre una breccia nella visione, fino a oggi monolitica, dei rapporti tra lo scrittore e il dialetto⁴⁴. Esistette, cioè, un momento in cui Verga considerò questa come una via in qualche misura percorribile e la sperimentò. In che modo l'abbia sperimentata trapela da una celebre lettera della fine del dicembre 1911 indirizzata anch'essa al Capuana:

precisamente voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto; perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente *malata di letteratura*, secondo quello che dice *vossia*, e nessuno di noi, né voi, né io, né il Patriarca San Giuseppe riesce a tradurre in schietto dialetto la frase nata schietta in altra forma – meno qualche poeta nostro popolare – e anche quelli, a cominciare dal Meli, che sa non solo di letterario ma di umanista. E poi, con che costruito? Per impicciolirci e dividerci da noi stessi? Per diminuirci in conclusione? Vedi se il Porta, ch'è il Porta, vale il Parini fuori di Milano. Il colore e il sapore locale sì, in certi casi, come hai fatto tu da *maestru*, ed anch'io da *sculareddu*; ma pel resto i polmoni larghi⁴⁵.

⁴³ Vd. *supra*, p. 80.

⁴⁴ Recentemente, facendo il punto degli studi, Gabriella Alfieri non poteva non concludere che «nella composizione artistica *egli respinse sempre ogni tentazione vernacolare* che, a suo parere, oltre a ridurre notevolmente la possibilità di circolazione di un'opera d'arte, era una regressione storico-politica dopo la faticosa conquista dell'Unità. Come in politica fu sempre antiseparatista, così in fatto di lingua egli fu sempre antidialettale» (ALFIERI, *Verga*, cit., p. 264; mio il corsivo). A proposito di circolazione del testo, andrà evidenziato che Verga compose il bozzetto non per una rivista siciliana ma per un opuscolo tutto incentrato su Milano.

⁴⁵ RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 407 (il corsivo è dell'originale).

Per Verga, dunque, scrivere in dialetto è sempre un esercizio di traduzione: il letterato non può che avere la mente «malata di letteratura» e ogni suo pensiero non può che nascere nella lingua letteraria, l'italiano. Dall'arcade Giovanni Meli, «che sa non solo di letterario ma di umanista», fino a «qualche nostro poeta popolare», che pure riesce bene, il processo è sempre quello di «tradurre in schietto dialetto la frase nata schietta in altra forma», sicché al dialetto va concessa, «in certi casi», solo la funzione di apportare «il colore e il sapore locale». Nella descrizione di questo vero e proprio meccanismo versorio, possiamo intravedere dunque anche la tecnica con cui egli stesso, trent'anni prima, aveva composto il nostro bozzetto: Nanni Viria che traduce in siciliano un bozzetto di Giovanni Verga.

Nel *Milan-Milan* fu forse l'intervento di Ricordi a determinare l'abbandono del bozzetto. La seconda lettera, quella datata 31 gennaio, si apre infatti con «Alla sua gentile insistenza cerco di rispondere il meglio che posso», parole che suggeriscono come il passaggio del contributo verghiano da bozzetto ad aforisma sia forse dovuto a una più precisa richiesta di Ricordi, legata con ogni probabilità a esigenze di spazio: le cinque proposte contenute nelle due lettere successive sono infatti tutte costituite da frasi (pensieri e proverbi) di estensione limitatissima.

Le quattro sentenze contenute appunto nella missiva del 31 gennaio sono due per ciascuna lingua. I due proverbi in siciliano, firmati 'Nanni Viria' e prelevati direttamente dalla raccolta del Rapisarda⁴⁶, sono incentrati sul tema del 'cuore', nel primo caso in riferimento agli amici:

Carzira, malatia<,> nicissitati,
Si canusci lu cori di l'amici⁴⁷.

⁴⁶ In un passo di una lettera a Capuana del 20 aprile 1879, quindi nove mesi prima di quella al Ricordi, Verga aveva scritto «ciò che vado cercando con desiderio è la raccolta dei proverbi del Rapisarda» (ivi, p. 83): evidentemente, egli riuscì a procurarsela prima di gennaio. La lettera al Ricordi può dunque essere considerata un nuovo *terminus ante quem* (rispetto al consueto 23 agosto) per la lettura verghiana del Rapisarda.

⁴⁷ Trad.: «Carcere, malattia, necessità / fanno conoscere il cuore degli amici». Si ritrova tra gli *excerpta* di proverbi raccolti per il romanzo (VERGA, *I Malavoglia*, cit., pp. 363-78: 371): per la nostra sentenza l'editore rinvia al Pitrè ma Gabriella

e nel secondo all'amata:

Chidda è la bedda chi a lu cori piaci⁴⁸.

Dei due pensieri in italiano, firmati col proprio nome, uno è anodino⁴⁹:

È più difficile scrivere due parole che scriverne duemila.

mentre l'altro colpisce per il suo contenuto:

Milano, la città della beneficenza, non sarà mai la città degli internazionalisti.

Di primo acchito, sembra infatti piuttosto strano che in un'iniziativa editoriale che aveva la sua radice nel 'numero unico' *Paris-Murcie*, e nasceva dunque in una *humus* intrisa di cosmopolitismo (l'Italia che emula la Francia che era stata benefica verso la Spagna), Verga elaborasse una sentenza di lapidaria chiusura in quella direzione. Ma, per lo scrittore e per molti dei suoi contemporanei, la parola 'internazionalismo' aveva in realtà un significato specifico: era il socialismo antipatriottico – di chi non ha «il

Alfieri ha dimostrato che proviene dal Rapisarda: G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1985, pp. 80-81. Sulla base della fonte («Carzira, malatia, nicissitati, / Si conosci lu cori di l'amici», *Raccolta di proverbi siciliani ridutti in canzuni di l'abbati SANTU RAPI-SARDA di Catania*, Catania, Comparozzi 1842, t. I, p. 18), ripristino dunque la necessaria virgola caduta in Verga per *lapsus calami*.

⁴⁸ Trad.: «È bella quella che piace al cuore». Il proverbio, che non si trova tra gli *excerpta*, figura nel Pitrè con varianti («La bedda è chidda chi a lu cori sapi» e «Nun è bedda chidda ch'è bedda, ma chidda chi piaci»); nella raccolta del Rapisarda, invece, esso si presenta nella foggia di un endecasillabo quasi identico a quello verghiano – unica variante, grafica ma non metrica: *ch'a* al posto di *chi a* –, fungendo sia da titolo sia da ultimo verso della *canzuna* nr. CLI: «CHIDDA È LA BEDDA CH'A LU CORI PIACI || Pirchi a gran tempu ca nui semu amici, / Edaju geniu ca ristamu 'mpaci, / Un passaggiu farrò cui fici fici, / Di li palori toi benchi murdaci: / Ma si tu cridi ca sugnu 'nfilici / Cu la mia Dia, ch'all'occhi toi dispiaci, / Amicu pensa ch'un proverbju dici: / Chidda è la bedda ch'a lu cori piaci» (ivi, t. I, p. 84).

⁴⁹ Pare più che altro un tentativo di togliersi dall'impaccio di elaborare qualcosa di creativo.

senso e l'interesse della patria nella mente e nel cuore» – che aleggiava come una minaccia su tutta la penisola⁵⁰. E la frase era stata forse selezionata per la pubblicazione dal Ricordi, se, come abbiamo ipotizzato, il segno a matita che la incornicia fosse effettivamente suo⁵¹.

Resta infine l'aforisma contenuto nell'ultima lettera, quella senza data che giunse *in extremis*:

Roma ha S. Pietro, Napoli la Riviera, Firenze le Cascine, Venezia la laguna, Milano ha la carità.

In questa sentenza, che era il testo 'preferito' da Verga per la pubblicazione e fu in effetti riprodotto litograficamente nel paginone centrale, lo scrittore allineava le cinque più importanti città d'Italia menzionando per ciascuna il simbolo più rappresentativo e lasciava per ultima Milano, per la quale, a mo' di *aprosdoketon*, menzionava la carità. Fu una soluzione sagace, che rispondeva in modo perfetto alla natura dell'opuscolo.

Nel suo piccolo, la collaborazione al *Milan-Milan*, così come l'abbiamo potuta ricostruire, rappresenta dunque una tappa di notevole interesse nel percorso letterario di Verga: dietro l'apparente semplicità dell'aforisma autografo riprodotto dal Ricordi, si nascondono infatti molte delle tensioni che agitavano Verga a cavallo tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 e che a un certo punto si erano addirittura coagulate nell'esperimento del bozzetto dialettale. Il Verga meno noto, quello degli scritti stravaganti, ha insomma ancora molto da dire⁵².

⁵⁰ Per la visione politica di Verga, e in particolare per la sua avversione al socialismo internazionalista, vd. almeno G.P. MARCHI, *Verga e il rifiuto della storia*, Palermo, Sellerio 1987, pp. 35-47 (a p. 39 l'espressione verghiana citata).

⁵¹ Vedi *supra*, p. 87.

⁵² I testi qui editi confluiranno nel volume *Pagine sparse e interviste* di prossima pubblicazione nella nuova serie dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga.

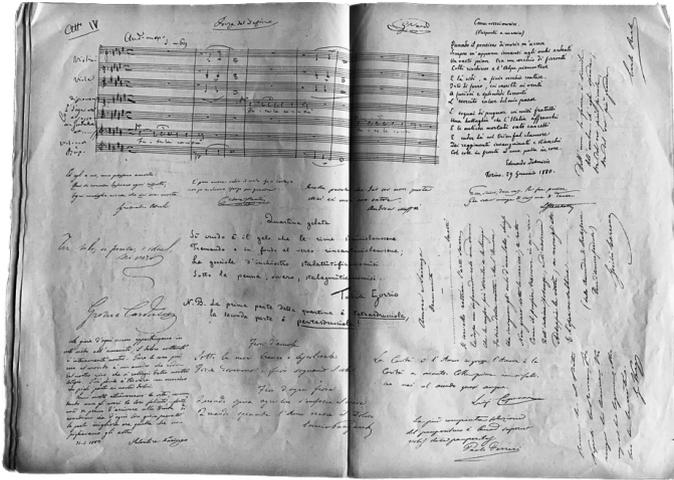
Tavole



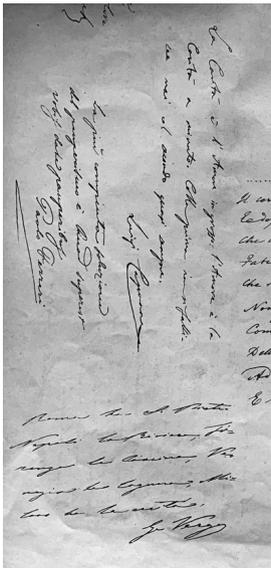
Tav. I. ROMA, ARCHIVI DELLA GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA, Fondo 'Ugo Ogetti', Serie 2, cass. 114, fasc. 'Giovanni Lettera': lettere autografe di Verga a Giulio Ricordi (30-31 gennaio 1880).



Tav. II. *Milan-Milan*. Giornale pubblicato la notte del 3 Febbraio 1880 nell'occasione della Gran Veglia di beneficenza al Teatro alla Scala, numero unico, Milano, Regio Stabilimento Ricordi 1880: frontespizio.



Tav. III. Milan-Milan, pp. [16]-[17]: paginone centrale con le litografie degli autografi.



Tav. IV. Milan-Milan, p. [17]: dettaglio con l'autografo di Giovanni Verga e di Luigi Capuana.

MILENA GIUFFRIDA
(Università di Catania)

PER UN CONTRIBUTO ALL'ECDOTICA
DEI CARTEGGI VERGHIANI.
ALCUNE CONSIDERAZIONI IN MARGINE
AL CARTEGGIO VERGA-CAPUANA

La ricostruzione della fisionomia artistica e personale di Verga non può prescindere dall'edizione delle lettere. Nel presente contributo, la riflessione sui criteri editoriali – condotta anche attraverso l'analisi dei *corpora* epistolari di recente pubblicazione – viene testata su uno dei luoghi più importanti: lo scambio di missive tra Verga e Capuana. Trattandosi di un documento principe dell'officina verista, il carteggio deve pertanto essere restituito ai lettori in un'edizione filologicamente affidabile e validamente commentata.

The reconstruction of Verga's artistic and personal physiognomy can't be separated from the edition of the letters. In tis essay, the reflection on the editorial criteria—conducted also through the analysis of recently published letters — is tested on one of the most important places: the correspondence between Verga and Capuana. Since this is the most important document of the verista workshop, the correspondence must therefore be given back to the readers in a philologically reliable and legitimately commented edition.

1. Introduzione

Programmata e per buona parte completata l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, la filologia verghiana – in realtà la filologia d'autore tutta – ha raggiunto probabilmente uno degli obiettivi più importanti e ambiziosi. Quello cioè della restituzione delle opere di uno dei più grandi scrittori italiani in edizioni filologicamente corrette, corredate dai materiali preparatori, nonché da una rigorosa ricostruzione stratigrafica della storia del testo attraverso varianti e testimonianze esterne, come le notizie tratte dai carteggi.

Il secondo passo da compiere per una più completa ricostru-

zione della fisionomia di Verga è certamente quello dell'edizione dell'epistolario¹. Se per l'edizione delle opere Francesco Branciforti aveva offerto ai curatori futuri dei riferimenti precisi, indicazioni anche puntuali sull'auspicabile metodo da seguire, per le lettere la questione è più complessa.

La metodologia ecdotica dei carteggi è un tema che ha conosciuto negli ultimi vent'anni un notevole successo tra gli studiosi; in parte probabilmente per via della straordinaria diffusione del mezzo epistolare nell'Otto-Novecento, con la mole impressionante di testimonianze relative agli usi linguistici e alle abitudini di scriventi di diversa estrazione sociale e livello di alfabetizzazione.

Al di là delle singole controversie su alcuni criteri specifici² – soprattutto sulle normalizzazioni grafiche e le correzioni – è opinione comune che sia piuttosto complesso stabilire dei criteri ecdotici universali per la pubblicazione degli epistolari, in quanto questi si presentano in maniera così diversificata da rendere necessaria una prassi cucita sul singolo caso. Per questo è essenziale che i criteri adottati vengano esposti dal curatore in un'apposita introduzione e applicati in maniera estremamente rigorosa nel corso del lavoro.

Si tratta innanzitutto di scegliere se pubblicare il *corpus* delle missive sotto forma di epistolario, offrendo le sole lettere del mittente, disposte in ordine cronologico; oppure se optare per la for-

¹ Già auspicata da Francesco Branciforti (cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI-G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170, a p. 66), l'esigenza di programmare la pubblicazione dell'epistolario nell'ambito dell'Edizione Nazionale è stata ribadita anche dall'attuale Presidentessa della Fondazione Verga, Gabriella Alfieri (cfr. G. ALFIERI, *Presentazione*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VI (2013), p. 20).

² Il dibattito è piuttosto vivo anche in relazione alla natura dell'epistolario. Alla difficoltà di ingabbiarlo in genere definito, per via della poliedricità dovuta alle diverse occasioni, corrisponde la tentazione di molti studiosi di scomporlo e utilizzarlo come banca dati alla quale attingere a seconda del tema che si vuole indagare (cfr. N. MINEO, *Appunti per uno studio degli epistolari*, in «Le forme e la storia», n. s. II (2009), n. 1, p. 20). Ma considerare la lettera come parte dell'insieme epistolare, anziché come una realtà a sé stante, permette ad esempio di analizzare le differenze tra comunicazione epistolare autentica e letteraria, nonché di studiare la testualità propria della corrispondenza rispetto alle altre opere di un autore (cfr. A. FOCHI CATUREGLI, *L'epistolario e il lettore*, in «Italianistica», XVII (1988), n. 2, p. 299).

ma carteggio, dividendo la corrispondenza sulla base dei destinatari e pubblicare anche le risposte di questi.

Sebbene sia chiaro che la seconda opzione, al di là dell'impegno oneroso che comporta, corrisponda alla massima aspirazione di ogni curatore di epistole³, è vero anche che la forma 'epistolario' offre i suoi vantaggi nello studio di un singolo autore. Ad esempio permette di rilevare subito i fenomeni di scrittura 'in copia carbone'. Cioè di quelle lettere scritte nella medesima giornata o entro un breve periodo a più destinatari, nelle quali si riferisce il medesimo episodio o si affronta un preciso argomento. In questi casi gli scriventi adottano sovente le stesse parole o la stessa griglia; è pertanto interessante annotarne varianti linguistiche e stilistiche, fare confronti sui modi espressivi, cogliere l'aderenza o meno a uno schema letterario o retorico. Sul piano dei contenuti poi si possono svelare elementi presentati in maniera reticente ad alcuni destinatari e palesati a diversi livelli ad altri, rivelando ad esempio l'andamento del prestigio socio-culturale di cui gode il mittente nell'intervallo di tempo coperto dalle testimonianze epistolari.

D'altro canto la forma epistolario permette di gettare luce solo sul mittente e quindi, lasciando completamente in ombra i destinatari, rischia di far perdere nel tempo i meccanismi che regolano alcune collaborazioni. E nel caso di Verga i destinatari d'eccellenza certo non mancano. Basti pensare all'importanza degli scambi epistolari con Luigi Capuana e Edouard Rod.

L'edizione del carteggio con quest'ultimo, pubblicata da Giorgio Longo nel 2004⁴, può certamente essere considerata come un modello al quale i curatori dei carteggi verghiani potranno rifarsi, soprattutto sul piano strutturale.

³ N. NADA, *Discussione*, in *Metodologia ecdotica dei carteggi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 23-25 ottobre 1980), Firenze, Le Monnier 1989, p. 36. Ma sul tema cfr. anche G. RESTA, *Per l'edizione dei carteggi degli scrittori*, in *Metodologia ecdotica dei carteggi*, cit., pp. 68-80 e M. MARTI, *L'epistolario come «genere» e un problema editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Atti del Convegno di studi (Bologna, 7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua 1961, pp. 203-208.

⁴ G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Biblioteca Fondazione Verga 2004.

Giorgio Longo introduce il carteggio con un prezioso saggio sull'incidenza culturale del rapporto tra Verga e Rod, affrontando le diverse fasi dell'amicizia tra i due corrispondenti e i risvolti di questa sulla produzione di entrambi.

Sul piano prettamente filologico, Longo descrive con rigore i criteri di edizione dei quali si è servito. Ha ad esempio prediletto la correzione dei refusi più vistosi e lo scioglimento delle sigle e abbreviazioni, relative soprattutto a titoli di volumi e riviste, in modo da permettere una lettura scorrevole del carteggio anche da parte di un pubblico di non specialisti.

La cifra della curatela di Longo risiede però certamente nel commento: il più insidioso e difficile dei compiti di un curatore di carteggi il quale, a differenza dei biografi, non può sottrarsi al dovere di interpretare un passo di difficile decifrazione nella maniera più corretta possibile⁵. Il commento di Longo è volto a presentare i personaggi meno noti e le opere citate, a sciogliere le reticenze, a fornire il confronto con altri carteggi, favorendo una rappresentazione a tutto tondo dei due corrispondenti. La misura delle note, poste a piè di pagina per essere immediatamente fruite, è variabile ma mai eccessivamente lunga, tanto che il lettore non è mai scoraggiato dal consultarle. Infatti, le questioni di maggiore complessità vengono affrontate nel saggio introduttivo e a questo si rimanda per gli eventuali approfondimenti.

La soluzione prediletta da Longo per il commento, adottata anche da Giuseppe Savoca e Antonio Di Silvestro per le edizioni delle lettere ai familiari⁶, è frutto di una scelta deliberata: quella cioè di costruire dei sussidi alla lettura, dei supporti al testo, senza soffocare in ogni caso la centralità di questo⁷.

⁵ NADA, *Discussione*, in *Metodologia ecdotica dei carteggi*, cit., p. 37.

⁶ G. SAVOCA-A. DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, Acireale, Bonanno 2011 e G. SAVOCA-A. DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere ai fratelli (1883-1920)*, Leonforte, Euno 2016. I criteri di edizione osservati dai curatori sono più conservativi di quelli adottati da Longo, al fine di preservare tutte le caratteristiche dell'*usus scribendi* dell'autore e permettere di registrare l'eventuale scarto rispetto alle lettere riservate a destinatari più colti. La scrittura di Verga ai familiari si offre infatti decisamente meno sorvegliata e più soggetta all'andamento umorale del mittente.

⁷ La scelta non è così scontata. Ad esempio per il carteggio tra Manzoni e Faurel si è optato per realizzare un commento piuttosto denso e specialistico, che su-

2. *Per una nuova edizione commentata del carteggio Verga-Capuana*

Il carteggio tra Giovanni Verga e Luigi Capuana venne edito da Gino Raya nel 1984⁸. Dalla morte di Verga, diverse lettere o anche semplici brani di esse erano state pubblicate dagli studiosi dello scrittore in riviste, in contributi di varia natura, scientifica e divulgativa (soprattutto da Lina e Vito Perroni), e nelle biografie dei due maestri del verismo che Nino Cappellani e Corrado Di Blasi avevano tentato di ricostruire⁹. La raccolta completa dei testimoni autografi e a stampa della corrispondenza tra i due siciliani è comunque solo opera di Raya, a cui è da ascrivere il merito di aver proceduto alla trascrizione dei numerosissimi inediti e di averne tentato un riordinamento sulla base del criterio cronologico. Sebbene queste operazioni non siano state condotte nel segno del maggior rigore filologico e non siano rari gli errori – anche clamorosi – di trascrizione o di confusione nella successione dei testimoni¹⁰, tuttavia il lavoro di Raya resta ad oggi l'unica e più sistematica edizione della corrispondenza.

Nel 1975 Raya si era cimentato in una prima edizione in forma di epistolario, con la selezione delle sole lettere di Verga¹¹. Negli stessi anni il *corpus* delle missive scambiate con Capuana era oggetto di studio anche da parte di Giovanna Finocchiaro Chimirri la quale, venuta a conoscenza del lavoro di Raya, in sta-

pera spesso la lunghezza della missiva stessa, trascende il livello informativo e fornisce interpretazioni linguistiche e storico-letterarie, proponendosi più come un commentario (cfr. I. BOTTA (a cura di), *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani 2000).

⁸ G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984. Da ora in poi CVC.

⁹ N. CAPPELLANI, *Vita di Verga*, Firenze, Le Monnier 1940 e C. DI BLASI, *Luigi Capuana: vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, Edizioni Biblioteca Capuana 1954.

¹⁰ A giustificare le imprecisioni concorrono certamente: la grafia dei corrispondenti, di difficile decifrazione perché piuttosto uniforme e corsiva; la frequente disposizione, soprattutto da parte di Verga, del testo 'a gabbia', con il riutilizzo del foglio ruotato di novanta gradi; i frequenti errori di datazione da parte di entrambi gli scrittori, i quali soprattutto nei primi mesi del nuovo anno fanno confusione.

¹¹ G. RAYA (a cura di), *Lettere a Luigi Capuana*, Firenze, Le Monnier 1975.

to evidentemente più avanzato del suo, decise però di abbandonare l'impresa¹².

Un importante contributo all'arricchimento del *corpus* epistolare in questione è stato costituito dal ritrovamento da parte di Antonio Di Silvestro di dieci epistole di Verga a Capuana e una di Capuana a Verga, per un totale di undici testimoni. Si tratta di missive inedite, delle quali non è stato rinvenuto l'autografo, ma di cui si conserva la riproduzione in microfilm nel Fondo Mondadori¹³. Tra queste, preziosissimo risulta il rinvenimento di una epistola in versi composta da Giovanni Verga, rara testimonianza delle capacità poetiche dello scrittore.

L'aspetto umano del rapporto tra Verga e Capuana è stato frequentemente oggetto di studio, soprattutto nel primo Novecento, da parte di quegli scrittori che avevano avuto modo di conoscere i due maestri, e da parte dei biografi¹⁴. Lo stesso Raya, nell'introduzione al carteggio, si sofferma lungamente sull'indole dei due interlocutori e sui vari aspetti della loro amicizia; ma trascura di mettere nella giusta luce il circuito intellettuale nel quale i due operavano, il confronto sui temi letterari, i giudizi reciproci sulle opere, l'osmosi di pensieri e teorie. Nel caso di Verga e Capuana è invece proprio la complicità resa evidente dalla loro corrispondenza a fornirci delle importanti notizie non solo sulle dinamiche che regolarono l'ambiente culturale italiano di fine Ottocento, ma soprattutto sulla genesi delle opere e sulla maturazione del pensiero poetico ed etico dei due scrittori.

Si rende necessario quindi uno studio dettagliato del carteggio, che ne illumini le questioni più rilevanti in maniera analitica

¹² Nel volume delle *Postille a Verga* Giovanna Chimirri dedica un capitoletto al carteggio Verga-Capuana, dichiarando esplicitamente che si trattava di uno studio preparatorio all'edizione del carteggio, interrotta alla notizia della prossima pubblicazione dell'edizione di Raya (cfr. G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti*, Roma, Bulzoni 1977, pp. 44-50).

¹³ Bob. XV. Cfr. A. DI SILVESTRO, *Verga 'poeta' e 10 lettere inedite al Capuana (+ 1)*, in «Otto/Novecento», 2 (2012), pp. 53-68.

¹⁴ Immane nelle biografie di Cappellani, Di Blasi e Raya il riferimento a *Cicco e Cola*, locuzione siciliana utilizzata da Verga in una lettera del 20 aprile 1879 per riferirsi al sodalizio umano con Capuana (cfr. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 67; DI BLASI, *Luigi Capuana: vita amicizie relazioni letterarie*, cit., p. 32 e G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder 1990, p. 56).

e sistematica. E che preveda un'edizione dei testimoni finora rinvenuti, condotta con criteri filologicamente più rigorosi.

L'introduzione predisposta da Gino Raya all'edizione 1984 presenta, infatti, diverse lacune. In sole sedici pagine, tre delle quali dedicate allo stato delle carte, Raya si limita a proporre un paragrafo riassuntivo dei temi, nel quale ripercorre rapidamente il carteggio, mettendo in risalto alcuni episodi specifici: il richiamo alla pubblicazione di *Lu Cumpari*, bozzetto di Capuana che Verga rivela essere stato la prima ispirazione alla maniera siciliana della sua produzione; l'articolo di Capuana sui *Malavoglia*; il presunto plagio di *Cavalleria Rusticana* da parte di Capuana in *Malia*. In un altro paragrafo, intitolato 'Interlocutori', Raya traccia un profilo dei due scrittori, circoscrivendo però le sue osservazioni alla citazione di alcuni brani tratti dal carteggio stesso¹⁵.

Il curatore non fornisce una dettagliata descrizione del *corpus* epistolare, si limita alla definizione della sua consistenza, fornendo qualche indicazione sulle precedenti pubblicazioni (quando, invece, una più solerte ricostruzione della travagliata tradizione delle lettere verghiane avrebbe magari rallentato il processo di dispersione del materiale). Raya raccoglie, infatti, anche diverse lettere precedentemente pubblicate parzialmente o per intero su varie riviste da Lina e Vito Perroni¹⁶.

¹⁵ Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 1-16.

¹⁶ Molte sono ad oggi le missive verghiane comparse nell'edizione Raya del carteggio con Capuana i cui autografi non sono più reperibili. È probabile che, se non la totalità, almeno buona parte di questi, faccia parte del consistente manipolo di carte appartenute a Giovanni Verga che stavano per essere messe all'asta e che dal 2013 la Procura di Pavia ha posto sotto sequestro. Per la ricostruzione della complessa vicenda delle carte verghiane cfr. S. BOSCO, *Le carte rapite*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. V (2015), pp. 127-152. Per quanto riguarda invece le carte reperibili, le lettere di Verga a Capuana sono conservate in due fondi differenti. Il *corpus* delle missive verghiane inviate dal 1872 al 1880 è quasi interamente posseduto dalla Biblioteca Comunale Capuana di Mineo (B.C.C.), ad eccezione delle lettere dell'aprile 1872, del 16 agosto 1874 e del luglio 1879. Queste ultime, insieme al *corpus* delle missive che va dal 1881 fino al 1915 (anno della morte di Luigi Capuana) sono conservate presso il "Fondo Verga" della Biblioteca Regionale Universitaria Caruso di Catania (B.R.U.C.), con segnatura U.MS.EV.001, ad eccezione delle lettere del 3 giugno 1881, del 23 ottobre 1882, del 22 gennaio 1883, dell'8 maggio 1883, dell'1 gennaio 1900, dell'8 ottobre 1911, possedute dalla B.C.C. Per quanto riguarda invece le lettere di Capuana a Verga, l'intero *corpus*

L'edizione Raya non fornisce notizia alcuna nemmeno in relazione alle abitudini scritte dei corrispondenti. Sarebbe invece quantomeno interessante conoscere, anche sommariamente, l'*usus scribendi* epistolare dei due sodali¹⁷ e avere notizie sui materiali scrittori da loro utilizzati¹⁸.

Sono rare anche le osservazioni sulla continuità del rapporto epistolare. Sembra che i due nuclei che lo costituiscono debbano aver subito diverse traversie. Ad esempio, non si ha testimonianza delle lettere che certamente Capuana scrisse a Verga dall'inizio della loro corrispondenza – il 18 febbraio 1872 – alla metà di settembre 1873, quando il primo inviò da Mineo, su carta intestata della Biblioteca comunale del paese, «due parole in fretta», dimostrando una consumata confidenza epistolare. Nelle lettere di

autografo ad oggi rinvenuto è conservato presso il "Fondo Verga" della B.R.U.C. con segnatura U.MS.EV.014.

¹⁷ Ad esempio, le lettere di Capuana si presentano sempre piuttosto ordinate e ortodosse nella disposizione del testo sul foglio, tanto da far pensare che lo scrittore si servisse di minute per la progettazione e poi ricopiassero in bella, in alcuni casi aggiungendo piccoli poscritti. Le lettere di Verga invece subiscono una sorta di evoluzione, legata all'intensificarsi del rapporto con l'amico Capuana. Man mano che si va avanti con il carteggio e i rapporti tra i due si fanno confidenziali, le lettere di Verga risultano sempre meno sorvegliate, non solo nella forma, ma anche nella disposizione del testo; ed è negli anni '80 che ritroviamo frequentemente la classica *facies* 'a gabbia' delle epistole verghiane: finito lo spazio canonico, se molto rimaneva da dire, lo scrittore era solito ruotare il foglio di 90° e scrivere incrociando ortogonalmente il testo già scritto, secondo un'abitudine che si afferma proprio dagli anni Settanta dell'Ottocento (cfr. A. PETRUCCI, *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Bari-Roma, Laterza 2008, p. 135).

¹⁸ Il materiale scrittorio di Verga corrisponde quasi sempre a una carta da lettera non rigata, raramente quadrettata), di consistenza e spessore differenti (in alcuni casi fogli di velina). Nei casi eccezionali nei quali lo scrittore si serve di carta intestata, si tratta in genere di quella dell'albergo nel quale momentaneamente si trova; più frequenti invece i fogli o i bifogli listati a lutto: questi venivano adoperati da Verga non solo nei periodi di lutto ma anche in prossimità di anniversari, soprattutto in ricordo della madre (cfr. SAVOCA-DI SILVESTRO, *Lettere ai fratelli*, cit., p. 50). Anche Capuana si serve quasi esclusivamente di carta da lettera non rigata (con qualche eccezione, come la lettera dell'1 dicembre 1873), ma ricorre spesso alla carta intestata del Municipio o della Biblioteca di Mineo negli anni della sindacatura. A differenza di Verga, Capuana non utilizza carta listata a lutto. Entrambi gli scrittori ricorrono invece frequentemente alle cartoline, più raramente al telegramma, sistemi il cui uso inizia a diffondersi proprio negli anni Settanta dell'Ottocento (cfr. PETRUCCI, *Scrivere lettere*, cit., p. 143).

Verga numerosi indizi interni confermano invece l'esistenza di missive di Capuana antecedenti il settembre '73¹⁹.

Allo stato dei ritrovamenti però nessuno dei due corrispondenti può essere accusato di particolare negligenza nella conservazione della corrispondenza con l'amico. Infatti, nell'edizione di Raya 260 sono le lettere di Capuana a Verga e 260 quelle di Verga a Capuana anche se, ovviamente, non vi è perfetto riscontro tra le stesse.

In linea di massima, l'andamento della corrispondenza sembra seguire il ritmo parabolico dell'attività degli interlocutori e, soprattutto, di Verga. Infatti, durante i soggiorni siciliani più lunghi, coincidenti con i periodi di crisi compositiva del catanese, il ritmo epistolare rallenta, le lettere sono spesso d'occasione o relative all'assolvimento di affari ordinari. Così accade ad esempio tra il 1876-1877, quando lo scambio consta di sole dieci missive, a fronte delle quasi quaranta del biennio successivo. Dal '78 si apre invece la grande stagione verista, il confronto con Capuana è necessario per la rielaborazione del processo creativo. E il carteggio mantiene un ritmo abbastanza costante fino al 1892, con una media di venti lettere l'anno, con il picco di quasi cento scambiate nel biennio 1882-83, che coincide con il culmine dell'impegno letterario a vario titolo per entrambi gli scrittori.

Dal 1893 si registra invece un vistoso rallentamento²⁰; la frequenza degli scambi si assottiglia sempre più fino ad arrivare al 1900, quando Verga, ormai residente a Catania in maniera stabi-

¹⁹ Nella prima lettera, il catanese esordisce ringraziando l'amico della lettera e dei consigli contenuti in essa (CVC, p. 17); il 21 febbraio 1873 Verga risponde «a rigor di posta» ad una missiva che Capuana gli avrebbe inviato il 13 dello stesso mese (CVC, p. 22); il 5 aprile dichiara di rispondere «al solito [...] dopo lungo ritardo» ma questa volta perché, dice Verga, «ho atteso il ritratto che mi promettevi nella tua» (CVC, p. 24). La prima missiva di Capuana risale al ritorno di Verga a Catania dopo il primo soggiorno milanese. La lacuna di un intero blocco potrebbe essere spiegata ipotizzando che Verga avesse portato con sé le prime lettere ricevute dal mineolo prima di partire per Milano, perché ricche di consigli e suggerimenti inerenti l'attività letteraria, ma anche di indicazioni pratiche (i contatti chiesti da Verga per introdursi in società a Milano). Queste, insieme alle missive ricevute durante la permanenza in continente, potrebbero poi essere andate smarrite durante il viaggio di ritorno in Sicilia.

²⁰ Vd. *infra*, p. 13.

le, si relega ai margini della vita culturale. Risalgono all'ultimo quindicennio di corrispondenza poco meno di sessanta lettere, quasi sempre d'accompagnamento ad una nuova pubblicazione (di Capuana), richieste di prestito di denaro, biglietti d'occasione, spesso anche per fissare appuntamenti: i due infatti vivono entrambi a Catania e hanno modo di incontrarsi con maggiore frequenza. Ma forse manca anche quel bisogno, impellente in gioventù, di confrontarsi e ritrovarsi nei giudizi dell'altro, soprattutto da parte di Verga; è infatti solamente Capuana in quest'ultimo periodo a richiedere con insistenza l'opinione dell'amico sui suoi scritti.

Anche a voler lasciare in secondo piano l'aspetto più prettamente filologico-descrittivo, la necessità di una nuova edizione commentata del carteggio Verga-Capuana si fa più pressante quando la poca accuratezza della precedente curatela ha conseguenze sulla lettura del carteggio stesso. Ad esempio, non sono rari i casi nei quali Raya attribuisce datazioni errate alle missive, mistificandone così il significato e spezzando l'andamento della corrispondenza.

È il caso della lettera dell'1 settembre 1875²¹, nella quale Verga parla a Capuana della trattativa che ha in corso con l'editore Ottino per la pubblicazione dei *Profili di donne*. La data indicata sulla missiva è effettivamente di difficile decifrazione: il numero dell'anno potrebbe essere interpretato come un '75, un '76 o un '78. Raya propende per il 1876, limitandosi probabilmente all'interpretazione della grafia, non tenendo invece conto del contenuto della lettera. Ma che la trattativa con Ottino per l'esordio narrativo di Capuana risalisse al 1875 lo dimostrano le lettere precedenti e successive.

Alla fine del 1874 Verga deve aver già accennato dell'affare all'editore, se il 4 dicembre Capuana gli risponde: «Ti rimando la lettera dell'Ottino. Non aspetterò certamente. Nei primi di febbraio spero di essere in Milano. Però se tu potresti occuparti di questa faccenda prima del mio arrivo e scrivermene qualcosa, mi

²¹ CVC, 53. Le lettere relative alla contrattazione con Ottino che verranno citate da ora in poi, quando non diversamente indicato, sono tutte contenute in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 39-54.

faresti piacere». A questo punto la complessa macchina della trattativa si mette in moto, guidata da un Verga non ancora pienamente navigato in faccende di questo genere.

Il 25 febbraio Verga risponde: «l'Ottino s'incarica della pubblicazione ma schiettamente mi ha confessato che pel momento avrebbe tanti impegni da esser costretto a domandarti se saresti disposto ad assumerti la metà della spesa»; richiesta alla quale Capuana ribatte il 6 marzo 1875, con riferimento interno diretto («Rispondo subito alla tua graditissima del 25 febbraio»), richiedendo «un piano particolareggiato di tutti i patti e di tutte le condizioni». Il 14 marzo Verga invia «le proposte del sig. Ottino», con acchiusa una bozza del possibile contratto; a questo punto cala il silenzio per alcuni mesi. Fino al 5 agosto 1875, quando Capuana invia a Verga la prima metà del manoscritto dei *Profili*, aggiungendo:

Ho trovato la lettera di lui [Ottino, ndr] che contiene le bozze del contratto da sottoscrivere: su due cose trovo da ridire: sul numero delle copie da tirare che mi par piccolo e tale che, tolte le spese, non darà nulla da guadagnare all'editore ed all'autore; e sull'anticipo da fare alla firma del contratto. Vorrei che la tiratura fosse almeno di 3000 copie, e che la metà delle spese che toccherebbe a me io la dovessi, per lo meno dare, a stampa finita, nei primi giorni della pubblicazione del libro²².

Si arriva così alla lettera dell'1 settembre nella quale Verga scrive a Capuana:

Ora ecco quali sono le condizioni che in tuo nome ho stabilito: l'Pagherai la tua metà di spesa alla pubblicazione del volume, vuol dire da qui a due mesi al più presto, e senza nessuna anticipazione da farsi ora, e il numero delle copie sarà di 2000 invece di 1500. Ho creduto adottare questo mezzo termine convinto come sono per esperienza fattane che un'edizione di 3000 esemplari si esaurisce difficilmente alla prima²³.

²² CVC, p. 49.

²³ CVC, pp. 53-54.

È evidente che si tratti della risposta alla precedente del 5 agosto, risultato di una nuova conversazione tra Ottino e Verga volta a ridefinire i punti critici del contratto messi in luce da Capuana: cioè pagamento anticipato delle spese e tiratura a 1500 copie, con la richiesta di 3000 da parte dello scrittore, non presa in considerazione nemmeno dallo stesso Verga. Capuana tornerà a scrivere il 4 settembre, ringraziando con enfasi l'amico, sottolineando che ha «fatto benissimo a stabilire col sig. Ottino quello che ha stabilito».

Le lettere del 5 agosto e del 4 settembre 1875 sono inoltre dirimenti nella datazione di quella dell'1 settembre per almeno altri due indizi. Il 5 agosto Capuana scrive che avrebbe inviato a Verga «la musica di Beppino», da consegnargli affinché il musicista apportasse le correzioni desiderate, ma che avrebbe rivoltato averla indietro al più presto, anzi «subito». Il Beppino in questione è Giuseppe Perrotta, amico di vecchia data di Verga. Perrotta fu compositore di diverse romanze, almeno due delle quali vennero accompagnate da testi di Luigi Capuana²⁴. Nella lettera dell'1 settembre Verga esordisce proprio: «Peppino t'avrà scritto che ho indugiato a rispondere all'ultima tua perché aspettavo riscontro dall'Ottino», giustificando così il silenzio di quasi un mese su un affare tanto delicato. Il riferimento permette di ipotizzare che invece Perrotta e Capuana si siano scritti in merito alla musica e abbiano forse fantasticato su nuovi progetti, se nella missiva del 4 settembre Capuana può dire a Verga: «A Beppino Perrotta dirai che gli manderò fra non molto le altre romanze: che del melodramma me ne occuperò appena mi sarò levato di addosso il volume dei Profili». A tal proposito, lo spostamento in avanti di un anno della lettera dell'1 settembre induce Raya a commettere un altro errore. Riconosce, infatti, in Peppino «Giuseppe Costanzo, insegnante mineolo», senza dare spiegazione alcuna per questa identificazione²⁵. Sembra invece più plausibile che Peppino sia il Perrotta, che da Capuana viene chiamato Beppino e da

²⁴ Cfr. F. BRANCIFORTI-E. FERRATA, *Una ouverture per Cavalleria Rusticana*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2003.

²⁵ Il curatore non spiega perché un insegnante di Mineo si sarebbe dovuto servire della posta per comunicare con un compaesano, né in che rapporti fosse Costanzo con Giovanni Verga e Luigi Capuana.

Verga invece Peppino; ipotesi ulteriormente confermata dall'esplicita identificazione testimoniata dalla lettera di Capuana a Verga del 4 settembre 1886: «Il denaro da occorrere alle spese fatte e da fare è presso Peppino Perrotta»²⁶.

I riferimenti interni non finiscono qui. Nella lettera dell'1 settembre Verga scrive a Capuana: «Animo dunque, mano ai ferri, e *mica baggianate*, come dicono a Milano». Il 4 settembre Capuana risponde alla provocazione, relativa agli impegni municipali di quest'ultimo, apostrofando Verga: «Di che baggianate mi vai parlando? Va! non penso ad altro che a far fagotto». Qui nello specifico la ripetizione del milanesismo «baggianate» e la domanda retorica appaiono quali indizi decisamente dirimenti in relazione alla datazione.

Secondo la proposta di Raya, il 13 luglio 1876 Verga scriverebbe a Capuana che l'Ottino è piuttosto risentito perché non ha ancora ricevuto la seconda parte del manoscritto dei *Profili*; a questa lettera seguirebbe quella dell'1 settembre nella quale Verga dice di aver inviato all'Ottino la prima parte del lavoro: il contro-senso è evidente già alla semplice lettura²⁷.

²⁶ Lettera di L. Capuana a G. Verga da Mineo, 4 settembre 1886, in CVC, p. 258.

²⁷ La lettera del 5 agosto 1875 risulta fondamentale per la corretta datazione di un'altra missiva, sempre spostata in avanti da Raya di un anno: si tratta della lettera di Verga a Capuana del 9 settembre 1875, datata da Raya 1876 (CVC, p. 55). Oltre alla prima metà del manoscritto dei *Profili* e alla musica di Perrotta, il 5 agosto 1875 Capuana invia all'amico anche una serie di libri che gli consiglia di leggere, o che forse lo stesso Verga gli aveva chiesto in prestito, visto che il mineolo scriverà: «Ti mando i libri che ti promisi, cioè: due volumi del *Theatre complet* di A. Dumas fils ove potrai leggere *Un pere prodigue* e *l'Ami des femmes* rifatto. Due commedie di Barriere (in quella in 4 atti troverai belle cose); due volumi dei *Contes a Ninon* di Zola; la *Contagion* d'Augier; Musset, *Comedies et Proverbes*». L'1 settembre, lettera che ormai abbiamo appurato essere del 1875, Verga scrive a Capuana che gli avrebbe inviato quel giorno stesso una parte dei libri che ha letto: «Cioè i due volumi del Musset, i due del Zola, i due del Brunetiere [*sic*], uno del teatro di Dumas e la commedia d'Augier». Se quel giorno non riuscirà a portare a compimento quanto promesso, non tarderà troppo nella restituzione. La lettera del 9 settembre si apre con l'elenco delle restituzioni: «Ti rimando finalmente i libri – due volumi del Zola, due del Dumas, due del Musset, due del Barriere, una dell'Augier ed il Catullo del Rapisardi»; elenco che corrisponde a ciò che aveva avuto in prestito ad agosto, con l'aggiunta del *Catullo* e *Lesbia* di Mario Rapisardi, volume procurato da Salvatore Paola per Capuana, come si legge nella lettera dell'1 settembre 1875 («Ti manderò in seguito l'altro volume del Dumas e il Ca-

Un lettore che si fosse affidato alla disposizione operata dalla curatela Raya avrebbe quindi pensato che l'editore Ottino avesse accettato le condizioni per la pubblicazione dei *Profili* solo nel 1876, dopo aver preteso l'intero manoscritto e tenuto l'autore in sospenso per quasi due anni!

L'errata datazione delle lettere può essere anche causa dell'imprecisione nel commento. Un esempio è quello della lettera numerata da Raya quale 407²⁸. Secondo Raya questa sarebbe stata scritta da Verga il 13 agosto 1893 da Hospenthal, località turistica in Svizzera. Nella parte finale della missiva, di tono decisamente nostalgico, Verga scrive a Capuana: «ho saputo da altri il mutamento a cui accenni della tua vita, e ti auguro che te ne trovi contento e felice sempre». Raya commenta questo passo reticente individuando nel «mutamento» l'inizio della convivenza con Adelaide Bernardini. È noto però che la donna nel 1893 si trovasse ancora in Turchia e che la conoscenza tra i due sia avvenuta nel 1895²⁹. Pertanto, o il «mutamento» in questione è altro oppure, se si ammettesse che si tratta proprio della convivenza tra Capuana e Bernardini, si potrebbe ipotizzare che l'errore del curatore stia ancora una volta nella datazione.

Poiché la grafia di Verga non aiuta a dirimere l'annoso dubbio, sarà necessario fare affidamento agli indizi interni. Scrive Giovanni Verga:

Sarai sorpreso di ricevere questa mia dalla Svizzera mentre mi credevi a Catania. Sono scappato come un pazzo dal gran caldo, imbarcandomi da Catania a Genova direttamente; mi son ferma-

tullo che Paola mi ha dato per te», CVC, p. 53). Se l'epistola fosse datata davvero 1876, significherebbe che Verga ci avrebbe impiegato un anno per leggere e restituire i volumi a Capuana, circostanza non impossibile ma quantomeno improbabile; soprattutto perché, intanto, Capuana gli avrebbe certamente prestato *La faute de l'abbé Mouret* di Zola, che Verga avrebbe letto, restituito e commentato nella lettera del 9 febbraio 1876. Inoltre risulta difficile pensare che Capuana non avesse ancora letto il *Catullo e Lesbia* dell'amico Rapisardi a un anno di distanza dalla sua pubblicazione, avvenuta per Le Monnier nel 1875.

²⁸ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Hospenthal, 13 agosto 1893, in CVC, p. 354.

²⁹ Cfr. D. MARCHESE, *All'ombra di Capuana: Adelaide Bernardini scrittrice e drammaturga*, in «Revista Internacional de Culturas & Literaturas», 2016, p. 2.

to appena a Milano, dove si stava peggio ancora, e dove il buon De Roberto è andato dal maggio ad *estatare* ed eccomi qui³⁰.

La precedente lettera del carteggio risale al 26 novembre 1892, la successiva a dicembre 1893³¹: la lettura continuata non fornisce quindi alcuna informazione aggiuntiva. Attraverso il confronto con gli altri carteggi possiamo però ricostruire il percorso di Verga nell'estate del 1893. Dal 25 giugno fino al 4 luglio circa è certamente a Milano, città dalla quale scrive ai fratelli, annunciando anche che, a causa del caldo insopportabile, andrà «ai bagni di Tabiano per una ventina di giorni, verso il 12 corrente»³². Il 15 luglio è già a Tabiano, da dove scrive una lettera a Federico De Roberto³³ e si trova ancora lì almeno fino al 6 agosto, quando scrive a Mario che il giorno dopo sarebbe tornato a Milano³⁴. Il 18 agosto scrive ancora a Mario da Bormio, vicino Sondrio e il 20, sempre da Bormio, a Emilio Treves. A voler ritenere plausibile che Verga abbia trascorso qualche giorno in Svizzera tra l'8 e il 17 agosto – dove certamente passò poi la seconda parte dell'estate, ospite dei Greppi³⁵ –, il percorso descritto nella lettera sembra comunque non trovare corrispondenza con quello effettivamente intrapreso.

Inoltre il 15 luglio Federico De Roberto che, secondo la lettera 407, starebbe a *estatare* a Milano, si trovava a Catania, così come

³⁰ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Hospenthal, 13 agosto 1893, in CVC, p. 354.

³¹ In questo caso però Raya si dichiara dubbioso sulla datazione.

³² Lettera di G. Verga a M. Verga da Milano, 4 luglio, 1893, in SAVOCA-DI SILVESTRO, *Lettere ai fratelli*, cit., p. 399.

³³ Lettera di G. Verga a F. De Roberto da Tabiano, 15 luglio 1893, in A. AMADURI, *L'officina de I Vicerè. La genesi del romanzo attraverso l'epistolario di Federico De Roberto*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2017, p. 148.

³⁴ Lettera di G. Verga a M. Verga da Milano, 6 agosto, 1893, in SAVOCA-DI SILVESTRO, *Lettere ai fratelli*, cit., pp. 402-403.

³⁵ «Martedì andrò a trovare l'amico Greppi nella sua campagna, e vi starò sino ai primi di Settembre [...] D'ora innanzi quindi scrivimi, o telegrafami al caso, a Mendrisio per Loverciano (Svizzera) Villa Greppi» (Lettera di G. Verga a M. Verga da Bormio, 18 agosto 1893, in SAVOCA-DI SILVESTRO, *Lettere ai fratelli*, cit., p. 405). Da Loverciano scrive il 30 agosto a Giuseppe Giacosa (Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Loverciano, in O. PALMIERO (a cura di), *Carteggio Verga-Giacosa*, Leonforte, Euno 2016, p. 187).

il 22 e il 23 agosto, date nelle quali riceveva una lettera da Carlo Chiesa e ne scriveva una a Ferdinando Di Giorgi³⁶. L'ipotesi 1893 non poggerebbe quindi su puntelli solidi.

Se la datazione fosse davvero quella del 1893, il curatore con il suo commento avrebbe fornito al lettore un'informazione errata, anticipando di due anni la *liaison* tra Capuana e Ada e soprattutto attribuendo un significato diverso alle parole di Verga. Se invece la lettera non fosse del 1893 ma posteriore all'incontro con Ada, l'attuale sequenza delle lettere nel carteggio non ci permetterebbe di cogliere un dato importante: cioè che nel 1893 Verga e Capuana, per la prima volta da quando la loro relazione epistolare ha avuto inizio, probabilmente non si sono scambiati alcuna lettera. Infatti, anche per gli altri due biglietti superstiti non è possibile stabilire una data certa, poiché questa non è indicata e i riferimenti interni sono piuttosto generici.

In una nuova edizione commentata dovrà certamente avere un ruolo da protagonista lo studio dell'officina letteraria, analizzata in maniera sin troppo superficiale da Raya il quale però, bisogna riconoscerlo, non disponeva delle osservazioni che negli ultimi vent'anni diversi studiosi hanno prodotto. Il curatore avrebbe dovuto sostenere da solo un lavoro enorme di ricostruzione delle reciproche influenze, dei rapporti di forza, della definizione delle poetiche che gli avrebbe portato via non poco tempo e che non era nei suoi intenti. Prediligeva infatti la novità della pubblicazione degli inediti allo studio interpretativo delle carte. Tuttavia, oggi che i lavori sull'officina verista sono in fase avanzata, non si possono non mettere in risalto quei passi del carteggio nei quali l'osmosi di idee, ideologie e soggetti è più pressante³⁷.

³⁶ AMADURI, *L'officina de I Vicerè*, cit., pp. 148-49.

³⁷ Un importante contributo allo studio del carteggio Verga-Capuana al fine di valorizzarlo quale fonte di conoscenza del secondo Ottocento italiano viene da Antonio Di Silvestro, il quale vi ha dedicato un capitolo della sua monografia sulla scrittura epistolare di Verga (cfr. A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale, Bonanno 2012). Un secondo sistematico contributo all'indagine sul carteggio viene da Elisabetta Bacchereti, la quale ha messo a confronto la corrispondenza tra Verga e Capuana con quella tra Manzoni e Fauriel, rintracciando e commentando in entrambi i casi le «lettere di letteratura» (cfr. E. BACCHERETI, *“Ciarle letterarie”: Manzoni a Fauriel, Verga a Capua-*

Lo stesso vale per un altro dei motivi forti del carteggio Verga-Capuana, cioè quello della ricostruzione dell'ambiente intellettuale, siciliano, fiorentino e milanese, nel quale si muovevano i due scrittori. Ad esempio non si è ancora sottolineata abbastanza l'importanza per la definizione della poetica dell'impersonalità della figura di Giorgio Arcoleo, amico prima di Capuana e poi anche di Verga, nome ricorrente nel carteggio³⁸.

3. Verso un'edizione digitale

Se sia carteggio che epistolario comportano dei vantaggi ai quali è difficile rinunciare, quale forma in definitiva adottare per l'edizione delle lettere verghiane? Non è questione immediata nella sua risoluzione, ma si potrebbe prendere in considerazione di realizzare un'edizione mista.

Si potrebbe cioè pubblicare in versione digitale l'epistolario completo di Verga, con le singole missive disposte in ordine cronologico, commentate magari attraverso un sistema ipertestuale che permetta anche il rinvio facilitato ad altre lettere che affrontano un determinato argomento. In tal modo si potrebbe anche avviare all'annoso problema posto dalla dispersione delle carte verghiane: man mano che si procederà con le acquisizioni, il *corpus* potrebbe in tal modo facilmente essere integrato.

Si potrebbe invece pensare di riservare la stampa, o la doppia tipologia di pubblicazione, ai carteggi, magari proponendo la riproduzione integrale delle missive significative e ricorrendo al regesto – con rimando all'edizione digitale – per gli altri 'pezzi',

na, in G. TELLINI (a cura di), *Scrivere lettere. Tipologie epistolari nell'Ottocento italiano*, Roma, Bulzoni 2002, pp. 209-237).

³⁸ Arcoleo fu autore nel 1875 del saggio *La letteratura contemporanea in Italia*, una delle fonti ispiratrici per la poetica dell'impersonalità, come dimostrato da Roberto Bigazzi e Domenico Tanteri. Tra l'altro Verga possedeva un esemplare del volumetto e aveva segnato a lapis rosso proprio un passo che ispirò certamente la prefazione all'*Amante di Gramigna* (cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, pp. 235-42 e D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1989, pp. 151-153).

quali gli inviti, i biglietti d'auguri o quelli per fissare gli appuntamenti, i telegrammi.

D'altronde la strada in tal senso è già stata spianata dal CEOD (*Corpus Epistolare Ottocentesco Digitale*) il quale nasce proprio con l'intento di raccogliere un *corpus* piuttosto esteso, in modo da poter effettuare un'analisi linguistico-stilistica che sia statisticamente affidabile; ma anche di poter codificare i testi ad altissima densità, al fine di fornire quante più informazioni possibili sugli elementi più disparati presenti nel testo e poter facilmente incrociare i dati inseriti³⁹. Si otterrebbe così un ipertesto verghiano, che potrebbe essere col tempo integrato con i testi delle opere o confrontato con i testi di altri scrittori.

³⁹ Cfr. *Corpus Epistolare Ottocentesco Digitale*, <http://ceod.unistrasi.it/index.htm> e G. ANTONELLI-C. CHIUMMO-M. PALERMO (a cura di), *La cultura epistolare nell'Ottocento. Sondaggi sulle lettere del CEOD*, Roma, Bulzoni 2004.

STEPHANIE CERRUTO
(Università per Stranieri di Siena)

IL CARTEGGIO VERGA-MARTINI:
NOTAZIONI LINGUISTICHE E CULTURALI

Assumendo la lingua degli epistolari come caso di studio per la storicizzazione dell'italiano, si è osservato il carteggio tra Giovanni Verga e Ferdinando Martini per valutare le scelte linguistiche di due parlanti e scriventi colti nell'Italia postunitaria. Lo spoglio linguistico abbraccia lettere edite e inedite, qui accluse, e si articola sui livelli fonografemico, morfosintattico, lessicale e fraseologico. L'analisi ha mostrato la differenza tra l'uso linguistico del toscano Martini, orientato verso la medietà colloquiale e quello del siciliano Verga, ancora in bilico fra tradizione e innovazione.

Assuming the language of the letters as a case study for the historicization of the Italian language, the correspondence between Giovanni Verga and Ferdinando Martini has been observed to evaluate the linguistic choices of two educated speakers and writers in post-unification Italy. The linguistic examination embraces published and unpublished letters, annexed here, and is articulated on the phonographic, morphosyntactic, lexical and phraseological levels. The analysis shows the difference between the linguistic use of the Tuscan Martini, oriented towards colloquial language, and that of the Sicilian Verga, still between tradition and innovation.

1. Introduzione

L'importante ricostruzione del rapporto di Verga con i familiari attraverso l'epistolario¹ ha messo in evidenza quanto la scrittura privata possa essere una fonte imprescindibile per l'analisi della biografia dell'autore e della sua produzione letteraria, sia sul piano dell'ispirazione che a livello linguistico; questo vale a

¹ Cfr. G. SAVOCA - A. DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, Catania, Bonanno 2011; G. SAVOCA - A. DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere ai fratelli (1883-1920)*, Leonforte (EN), Euno 2016; A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga fra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno 2012.

maggior ragione per un autore così restio a parlare di sé e della propria poetica. Sembra dunque altrettanto importante ricostruire il contatto epistolare di Verga con scrittori e intellettuali del tempo: tale contatto può rivelarsi decisivo per interpretare una società culturale in fermento e in continua evoluzione². In questa sede si analizzerà dal punto di vista linguistico la corrispondenza epistolare, qui in parte pubblicata per la prima volta, fra Giovanni Verga e Ferdinando Martini³, figura di spicco della cultura toscana e italiana del secondo Ottocento⁴. Questo carteggio, dal quale emerge un rapporto professionale ma anche amicale, fondato su reciproca stima e fiducia⁵, potrebbe rivelarsi un tassello

² Questo contributo anticipa i primi risultati di un progetto di ricerca sull'evoluzione della competenza linguistica di Verga negli anni cruciali della sua formazione (1865-1885) attraverso lo studio dell'epistolario, nell'ambito del dottorato di ricerca in *Linguistica storica, Linguistica educativa e Italianistica. L'Italiano, le altre Lingue e Culture* presso l'Università per Stranieri di Siena, in cotutela con l'Università degli Studi di Catania, sotto la supervisione delle professoresse Laura Ricci e Gabriella Alfieri.

³ Ferdinando Martini (Firenze, 1841 – Monsummano Terme, 1928) fu intellettuale di spicco, attivo su vari fronti. Come autore teatrale scrisse proverbi drammatici (*Chi sa il gioco non l'insegna*, 1871; *Il peggior passo è quello dell'uscio*, 1873) e racconti lunghi (*Peccato e penitenza*, 1873; *La marchesa*, 1877). In qualità di giornalista e critico letterario, scrisse per *Il Fanfulla* con gli pseudonimi di *Fox* e *Fantasio*. Nel 1879 fondò e diresse il supplemento letterario *Il Fanfulla della domenica*, che lasciò polemicamente nel 1882 per dare vita alla *Domenica letteraria*. Fondò altresì nel 1881 il *Giornale per i bambini*, in cui fu pubblicato a puntate *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino* di Collodi. Fu anche uomo politico: deputato al Parlamento (1876-1919), sottosegretario (1884) e Ministro della Pubblica Istruzione nel primo governo Giolitti (1892-93). Fu inoltre nominato commissario civile della Colonia Eritrea dal 1897 al 1900 e più tardi, nel 1915, divenne Ministro delle Colonie. Le esperienze coloniali furono poi raccontate da Martini in scritti memorialistici quali *Nell'Africa italiana* (1891), *Cose africane* (1896) e *Relazione sulla Colonia Eritrea* (1913). Nel 1923 ottenne la nomina a senatore e due anni dopo aderì al *Manifesto degli intellettuali fascisti* (Cfr. R. ROMANELLI, *Martini, Ferdinando*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Vol. 71 (2008), http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-martini_%28Dizionario-Biografico%29/).

⁴ A conferma di ciò, si leggano le parole di Croce che lo considera «il più schietto rappresentante della "toscanità", di quell'equilibrio, di quella temperanza, di quel gusto discreto, di quell'amore per la proprietà e la precisione del linguaggio, che è comunemente riconosciuto alla Toscana odierna» (B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, III, Bari 1929, p. 333).

⁵ Il 17 marzo 1875 Verga scrive: «Parlami schiettamente e sii sicuro d'avere qui un altro te stesso» (G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979, p. 72).

significativo nella ricostruzione della competenza linguistica dell'autore siciliano, sempre alla ricerca di una lingua per l'espressione letteraria⁶, in quanto il rapporto con lo scrittore fiorentino costituisce uno dei contatti fondamentali e costanti di Verga con la toscania. Si legga a tal riguardo cosa scrive Verga in una lettera a Martini del 16 febbraio 1874: «Ho divorato il suo libro [*Peccato e penitenza*] prima, e l'ho riletto poi per mio conto esclusivo onde tentar di rubarle il segreto di quella grazia disinvoltata che sapete dare agli scritti voialtri toscani, parlo dei toscani che scrivono come lei»⁷. L'analisi qui proposta vorrebbe contribuire dunque a una più adeguata e documentata conoscenza della lingua di Verga, confrontata con la lingua privata di un fiorentino come Martini. Lo scrittore siciliano può essere considerato un rappresentante di quella generazione postunitaria di parlanti e scriventi colti che trovavano a Firenze un catalizzatore delle proprie esperienze e competenze linguistico-letterarie. Estendendo ad altre componenti idiomatiche l'appello di Nencioni che chiedeva «alle giovani forze [...] di studiare il toscanesimo di Verga»⁸, lo studio vorrebbe fornire una caratterizzazione più ampia delle stratificazioni idiomatiche dell'autore de *I Malavoglia*.

Lo scambio epistolare ha inizio nel 1873, in seguito alla calorosa accoglienza che Fantasio, pseudonimo di Ferdinando Martini, riservò su *Il Fanfulla* all'*Eva* di Giovanni Verga⁹, considerato

⁶ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Alla conquista di una lingua letteraria, in I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 novembre 1979), Catania, Fondazione Verga 1981, pp. 261-308; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, pp. 241-339.

⁷ L'autografo è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Martini cassetta 28,14/2 ed è stato pubblicato in FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, cit., pp. 58-59.

⁸ G. NENCIONI, *La lingua dei Malavoglia*, in ID., *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, p. 79.

⁹ In una lettera di Emilio Treves a Verga (5 agosto 1873), riguardo alla pubblicazione di *Eva*, si legge: «Mando io le copie ai giornali non solo; ma scrivo e riscrivo ai critici perché parlino, al caso male, secondo coscienza. – ma parlino. Così ho stimolato il Martini pel *Fanfulla*, D'Arcais per l'*Opinione*, [...] per *Diritto*, Basseggio per la *Persever.*, D'Ormeville pel *Pungolo*, Farina, Bersezio, De Gubernatis. Se tutti scrivono, sarà un bel coro» (G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 28).

un «romanzo bellissimo e de' migliori fra i molti scritti di recente in Italia»¹⁰, pur avanzando alcune riserve sull'introduzione e sulla «forma del libro»¹¹.

Martini torna a parlare del romanzo in un altro numero de *Il Fanfulla*, difendendo peraltro il libro e il suo autore dalle accuse di immoralità e confermando il proprio giudizio positivo:

Io ho detto che il libro del signor Verga mi piace e ne ho detto anche il perché. In sostanza mi piace perchè rivela un ingegno possente, originalissimo, a cui non fanno inciampo le pastoie della scuola; perchè è un libro profondamente vero. E non vi paia poco pregio questo in un tempo in cui la più gran parte degli scrittori vive delle briciole dei banchetti di altri tempi, in cui si compila più che non si scrive; un tempo nel quale i più badano non già a toccare le supreme altezze dell'arte, ma a contentare il volgo dei lettori, amministrandogli i beveroni cui s'è ormai assuefatto¹².

Alle recensioni di Martini, Verga risponde il 10 ottobre 1873 da Sant'Agata Li Battiati¹³, con una letterina che costituisce la pri-

¹⁰ *Il Fanfulla*, 11 settembre 1873, a. IV, n. 245, riedito in F. MARTINI, *Fra un sigaro e l'altro. Chiacchiere di Fantasio*, Milano, Brigola 1876, pp. 152-158 e in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo - G. Lombardo, Misterbianco, Rubbettino 2016, pp. 106-109.

¹¹ Attenuate poi nell'articolo ripubblicato in MARTINI, *Fra un sigaro...*, cit., pp. 152-158: cfr. «Non vede il signor Verga come il disegno si perda per soverchia smania di colore? come le immagini, accavallandosi l'un sull'altra in un barocchismo inelegante, tolgano ogni evidenza al pensiero?» (1873) vs. «Non vede il signor Verga come il disegno si perda nell'accatastarsi del colore? come le immagini, accavallandosi l'un sull'altra, nascondano il pensiero?» (1876: 157-158). Si legga però anche il commento alla prima recensione di Martini nella lettera del 18 settembre 1873 a Emilio Treves: «Avete letto l'articolo del *Fanfulla* sull'*Eva*? specialmente a proposito della prefazione? Chi la vuol cotta e chi la vuol cruda; secondo Fantasio io ho avuto torto di preoccuparmi del vociare dei paolotti della letteratura, e dall'altro canto avrei tanto di buono in mano, se mai fossi così matto da rispondere alle osservazioni dei giornali, che senza quella prefazione me ne sarebbero toccate di belle da quegli altri: la è stata una briglia da far sentire la fitta di qualche magagna anche ai puritani, e da tenerli in freno almeno nel rispettare le mie intenzioni. Del resto ho visto sempre che per quanto la critica sia intelligente e spassionata, è sempre fatta colle impressioni, ciò che è un gran guaio per i principii che potrebbero o almeno dovrebbero dedursene», RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 30.

¹² *Il Fanfulla*, 1° ottobre 1873, a. IV, n. 265, riedito in MARTINI, *Fra un sigaro...*, cit., pp. 171-174 e in *Giovanni Verga...*, cit., pp. 116-118.

¹³ Autografo mancante. Fotoprodotto in F. MARTINI, *Lettere (1860-1928)*, Mi-

ma testimonianza nota del carteggio, e che anticipa l'assertività e la coerenza dello scrittore maturo:

Pregiatissimo Signore,
 sento il bisogno di stringerle la mano, e di ringraziarla per aver preso le mie difese in una quistione sulla quale mi era proibito di aprir bocca. Sono lietissimo che i cuori onesti rendano giustizia alle mie intenzioni; ma per le mezze coscienze, e per le mezze intelligenze Ella ben vede che quella sfuriata posta in capo [2] all'Eva era proprio il caso, e non bastò neppure. Io non credo che l'arte abbia l'obbligo e il potere di raddrizzare le gambe ai cani – non ci riuscirono i romanzi del Bresciani! – ma non mi era parso nemmeno di avere inneggiato alle gambe torte e veggio con piacere che Ella mi assolve dall'accusa. Colgo l'occasione per ringraziarla dei suoi benevoli incoraggiamenti.

Dev.mo
 G. Verga¹⁴

Questi primi contatti danno inizio a un sodalizio, quasi esclusivamente epistolare, che si protrarrà con discontinuità fino al 1921 (per quanto ci è testimoniato dalle lettere pervenuteci). Il primo e forse unico incontro fra i due è raccontato da Verga alla madre in una missiva da Milano del 6 marzo 1875, che testimonia quanto la figura e il parere di Martini fossero già diventati importanti nella vita dello scrittore siciliano:

Sentite, vi racconterò quel che mi è avvenuto ieri. Ero a letto e dormivo tranquillamente, quando alle dieci sono svegliato da una scampanellata all'uscio mio particolare che ci ho sulla scala, oltre quello in comunicazione colla casa della Sig.^a Aminterio dove abito. Siccome il domestico non c'era infilo i pantaloni e le piane e vado ad aprire, e mi trovo in faccia di un bel giovane biondo che non conosco il quale mi saluta e mi dice Son Martini (il *Fantasio* del *Fanfulla*) sono a Milano per due giorni, e son venuto per conoscervi. Così, ancora fra veglia e sonno com'ero abbiamo

lano, Mondadori 1934, («Le scie», XXVIII) e poi pubblicata in FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, cit., p. 47.

¹⁴Due giorni dopo Verga scrive a Emilio Treves di aver ricevuto il secondo articolo del Fanfulla «che m'ha fatto piacere più di tutto quello ch'è stato scritto sull'*Eva* perché ha risposto come io avrei fatto se non me l'avesse vietato l'essere *parte interessata* nella quistione», RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 32.

dato in grossa risata pel modo bizzarro di quel primo incontro, ci siamo abbracciati, l'ho fatto entrare nella mia camera da ricevere, e gli ho domandato cinque minuti per andarmi a vestire, intanto che il domestico era finalmente venuto e accendeva il camino. Martini è un giovane pieno zeppo d'ingegno e di cuore, simpaticissimo, e ci siamo sentiti subito amici. Dalle dieci siamo stati sino al mezzogiorno a discorrere dei nostri affari, e quel che mi disse dell'Eros mi fece veramente piacere, detto con quel suo modo franco e schietto. Mi disse che il Fanfulla non ne aveva parlato appunto perché capiva che gli altri giornali si sarebbero scagliati contro tal libro, e aveva voluto lasciare il tempo di sbraitare per arrivare in ultimo a rispondere a tutti in una volta. Mi disse che al fine avea creduto essere venuto il tempo e adesso ha già scritti due articoli pei quali mi disse *ora me li tirevò tutti adosso io invece tua*. Pare che questi due articoli sieno piuttosto violenti sulla quiete artistica, e faranno rumore nella battaglia attuale dei due generi. *Non ti confondere mi disse, non ti scoraggiare, avanti che sei sulla buona strada*. La sua visita e le sue parole vi so dire che mi furono di vero conforto e sprone. Tra un quindici giorni sarà credo un diavoleto sui giornali. Intanto col Martini siamo a desinare insieme domani, non avendo egli potuto accettare il mio invito per oggi per essere stato invitato precedentemente¹⁵.

Ancora nel 1917 in una lettera a Martini del 30 maggio Verga ricorderà il primo incontro con queste parole che dimostrano un rapporto di amicizia mantenutosi costante negli anni:

Che piacere mi ha fatto la tua lettera! M'è sembrato di vederti come quando venni ad aprirti l'uscio della mia stanzetta in via P. Umberto. Ti rammenti? Quanti anni sono? Non importa. Ministro, Governatore, Eccellenza, io ti penso sempre come il Fantasio che mi dié il primo saluto inaugurale nel Fanfulla della Domenica, e che ho sentito ed amato nella sua opera d'arte¹⁶.

In breve tempo, i due passano prima dal *lei* al *voi* (Martini, 8 marzo 1874), e poi dal *voi* al *tu* (Martini, 13 marzo 1975) a dimostrazione del grado di confidenza e vicinanza ormai raggiunto.

¹⁵ SAVOCA - DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 428-429. Non si fa cenno nelle lettere successive al secondo incontro previsto per il giorno dopo.

¹⁶ L'autografo è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Martini cassetta 28,15/17 ed è stato edito in FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., pp. 408-409.

A livello tematico, il blocco di lettere può essere suddiviso in due parti: la prima (5 lettere, dalla missiva di Verga del 10 ottobre 1874 a quella di Martini dell'8 marzo 1874) è caratterizzata da discorsi riguardanti lo stato dell'arte e della letteratura in Italia e in Europa; la seconda (60 missive, dalla lettera di Verga del 30 giugno 1874 al bigliettino da visita dello stesso datato 1921), che costituisce la gran parte del carteggio, è contraddistinta da questioni legate alla pubblicazione di articoli, alla richiesta di favori e consigli reciproci, ai rapporti con gli editori e dunque anche ai contratti.

2. Frammenti di un carteggio

Allo stato attuale, l'intero carteggio consta di 65 lettere, di cui 39 di Verga e 26 di Martini. Come si è già accennato, lo scambio epistolare copre un arco temporale che va, più o meno con discontinuità, dal 1873 al 1921. Le lettere sono più numerose negli anni 1875 (10), 1882 (20) e 1888 (9), mentre si registrano vuoti non indifferenti, come ad esempio per l'anno 1877 e per gli anni 1884-1887. Inoltre, dopo il 1888 la corrispondenza è testimoniata solo nel 1917 dallo scambio di due lettere e da una sola missiva di Verga del 1921. Non sappiamo con quale frequenza i due si scrivessero, ma dal contenuto delle lettere è evidente che, anche negli anni in cui la corrispondenza è più fitta, vi sia una lacuna al momento non ricostruibile. Non sempre infatti è stato possibile stabilire con certezza l'assenza di missive, dal momento che attualmente, estendendo la ricerca anche ad altre fonti (soprattutto carteggi e biografie), sono stati rinvenuti solo di rado indizi utili a una seppur ipotetica ricostruzione. Tali vuoti comunque non sorprendono data l'intricata e nota vicenda dei manoscritti verghiani¹⁷.

Le lettere scritte da Verga a Martini sono conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (B.N.C.F.) nel Fondo Martini¹⁸, in cui sono confluite per volontà dello stesso scrittore

¹⁷ La ricostruzione della vicenda si trova in S. BOSCO, *Le carte rapite*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 5 (2012), pp. 127-152.

¹⁸ Collocazione: cassette 28,14 (21 lettere dal 1874 al 1882) e 28,15 (18 lettere dal 1882 al 1921).

fiorentino circa 11000 missive a lui indirizzate da personalità di spicco dell'epoca. Le epistole di Verga sono state edite prima da Navarra¹⁹ e poi da Finocchiaro Chimirri²⁰. Le lettere che hanno Verga come destinatario sono invece conservate presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (B.R.U.C.) e sono state pubblicate in parte in un volume che contiene una scelta di missive inviate da Martini a diversi destinatari²¹. Di alcune delle lettere già edite non è stato trovato l'autografo presso la B.R.U.C. e, allo stato attuale della ricerca, gli originali sono da ritenersi dispersi.

In questa sede si è scelto di presentare una parte del carteggio che include anche lettere e telegrammi inediti di Martini. A questi sono state aggiunte le altre lettere già pubblicate relative soprattutto agli anni 1882 e 1888, in quanto principali testimoni del rapporto epistolare tra i due scrittori. Sulla base dei manoscritti, si sono apportate integrazioni e correzioni alla lettura, a volte approssimativa, dei precedenti editori.

Per la trascrizione dei testi si è fatto riferimento in primo luogo al *Corpus Epistolare Ottocentesco Digitale* (CEOD)²². Tuttavia, dal momento che qui non si mira a un'edizione digitale del carteggio, è stato necessario, soprattutto per alcuni fenomeni correttori presenti negli autografi, integrare i criteri di edizione del CEOD con alcuni di quelli usati da Savoca e Di Silvestro per le edizioni delle lettere alla famiglia²³ e ai fratelli²⁴. Le lettere di Martini delle quali non è stato possibile reperire i manoscritti riproducono fedelmente le edizioni a stampa. Si forniscono qui di seguito le principali indicazioni per una corretta lettura dei testi, ricordando che la trascrizione è stata condotta rispettando le caratteristiche fonografiche e paragrafematiche dei manoscritti (maiuscole/minuscole, accenti, trattini, virgolette, sottolineature, cancellature, separazione tra le parole quando non accidentale, ecc.):

¹⁹ A. NAVARRIA, *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1976.

²⁰ FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, cit.

²¹ MARTINI, *Lettere (1860-1928)*, cit.

²² <http://ceod.unistrasi.it/criteri.htm>

²³ SAVOCA - DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 43-53.

²⁴ SAVOCA - DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere ai fratelli*, cit., pp. 59-63.

aggiunta interlineare: mi è venuta \scritta/ quale l'avevo sentita in mente
 aggiunta marginale: una nuova Rivista \\mensile// illustrata
 cancellatura: non intendeva ~~pubblicare~~
 sottolineatura: leggere il suo Peccato e Penitenza (un'eventuale doppia sottolineatura è sempre resa con una singola)²⁵
 omissione in un'edizione a stampa: Ø
 s.d.: senza data
 su: lettera/parola scritta o ricalcata su un'altra.

Le abbreviazioni sono state mantenute poiché di facile interpretazione, con due eccezioni: la *p* con l'asta tagliata, attestata in una sola lettera di Martini, qui resa con *p(er)*, e i mesi e gli anni delle date. È stato integrato il punto nelle abbreviazioni dei saluti (es. *affmo* > *aff.mo*) e per separare il nome dal cognome. Per segnalare gli incisi sono sempre stati usati i trattini lunghi, anche nei casi in cui l'autografo presenti un altro segno di interpunzione (es. = > -).

L'articolazione in capoversi è stata mantenuta, e il fine pagina è indicato con numeri arabi progressivi fra parentesi quadre. La fine del rigo (|) è indicata solo quando è utile a mettere in risalto l'uso dell'articolo pieno per evitare l'apostrofo in questa posizione, la ripetizione di una parola, l'assenza della marca dell'accapo di una parola in genere univerbata.

Il luogo, la data e la firma sono sempre posti a destra, a prescindere dalla posizione nell'autografo.

Infine, si forniscono in apparato i seguenti dati: notizie su collocazione, cartulazione, eventuali sedi di pubblicazione; fenomeni correttori, frequenti soprattutto nelle lettere di Verga; lacune ed errori riscontrati nei testi già pubblicati, indicati con richiami nel testo tramite lettere minuscole (^(a), ^(b), ecc.). In nota invece si danno osservazioni esplicative. Di seguito si elencano le sigle delle edizioni a stampa:

NAV= A. NAVARRIA, *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1976.
 LM = F. MARTINI, *Lettere (1860-1928)*, Milano, Mondadori 1934, («Le scie», XXVIII).

²⁵ Nelle edizioni a stampa le sottolineature sono rese con il corsivo.

LS = FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979.

PV = G. VERGA, *Per le vie*, edizione critica a cura di R. Morabito, Firenze, Le Monnier 2003.

NR = G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Novara, Interlinea 2016.

I

Martini a Verga

23 giugno 1875

Caro Verga,

A Firenze non posso venire. Son qui per un po' a Pisa desiderosissimo di abbracciarti. Se vieni avvisami: mi troverai Piazza S. Nicola n.° 11. e se lo so, verrò a prenderti alla stazione. Vieni dunque t'aspetto.

Ti stringo la mano

Tuo Aff.o
Ferd.o.martini

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.002. Lettera. C. 1. Inedita.

II

Martini a Verga

30 gennaio 1882

Non rispondere alcun invito collaborazione Fanfulla prima ricevere mie lettere pregoti nome antica amicizia – Martini.

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.005. Telegramma. Edito in PV, p. XV e in NR, pp. XXXIX-XL.

III

Martini a Verga

30 gennaio 1882

Caro Verga,

Sono uscito, lo sai, dal *Fanfulla*: per quali ragioni è inutile ch'io ti dica; le capisci da te. Mi seguono tutti i collaboratori. Se è vero che t'ho procurato una volta un buon momento con un articolo mio, ti prego di non mancare all'appello. Vieni tu pure; ma vieni coll'opera, non col nome soltanto. Vuoi farmi sei racconti in un anno? Ti lascio la proprietà. Quanto vuoi? Un rigo di risposta. Non mi dar il dolore di vederti lasciare il giornale *mio* per quel d'altri. Te ne prego e mi raccomando. Ti stringo la mano. Affezionatissimo

Autografo mancante. Edita in LM, p. 126 e in PV, p. XV.

IV
Verga a Martini

Milano, via P.a Umberto, 9.
2 febbraio 1882.

Caro Martini^(a)

Sai che ho risposto sempre volentieri e coi fatti al tuo appello, e che delle mie relazioni col Fanfulla, raramente simpatiche pur | troppo^(b), forse per colpa mia, rammento soltanto l'amicizia che mi legava [2] al suo direttore. Vuoi che ti prometta di scrivere 6 racconti nel corso di quest'anno pel tuo nuovo giornale? Volentieri.

Parmi che eravamo intesi quanto alle condizioni, allorché^(c) ne parliamo a Roma quest'autunno. Dopo, visto che non ti facevi più vivo, credetti che tu avessi cambiato idea e non ci pensai più. Ora [3] se vuoi si potrebbe fare due righe di contratto su^(d) quelle basi, e sta certo che non ti mancherò. Desidero solamente che tu mi ottenga dall'amministrazione del nuovo giornale un'anticipazione di qualche centinaio di lire, perché ho la cassetta vuota e un gran bisogno di batter^(e) moneta in tutti i modi. [4] Se la cosa ti va dimmi quando devo mandarti il primo racconto, col quale spero di contentare te e i tuoi lettori. E ti stringo la mano cordialmente

Tuo aff.mo
G. Verga

B.N.C.F. Martini 28,14/19. Lettera listata a lutto. Cc. 2 (un bifoglio). Edita in NAV, pp. 34-35 e poi in LS, p. 124.

^aMartini] NAV / LS: Martini;; ^bpur | troppo] NAV / LS: *purtroppo*;
^callorché] NAV / LS: *allorché*; ^dsu] NAV / LS: *con*; ^ebatter] NAV / LS: *battere*.

V
Martini a Verga

5 febbraio 1882

Caro Verga –

Grazie – e grazie di cuore.

Non ricordo più quali condizioni fossero stabilite; e non le ricordo perché^(a) mi ripromettevo parlare ancora teco al tuo ritorno da Catania. Tu cercasti di me, io di te^(b) inutilmente ambedue.

Dunque dimmi che cosa debbo pagarti per ogni racconto: anzi per 6 racconti in un anno. Circa all'anticipazione non ci sarà difficoltà perché^(c) il giornale è completamente mio. Facciam le cose meglio che si può, se si può, se^(d) no facciamole a ogni modo – Il tuo nome è così caro a me e a' lettori ch'io non voglio farne di meno.

Grazie ancora e una stretta di mano^(e)

Aff. tuo^(f)
Ferd.o Martini

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.006. Lettera. C. 1. Edita in LM, pp. 126-127 e, parzialmente, in PV, p. XV.

^aperchè] LM: *perché*; ^bdi te inutilmente] LM: *di te, inutilmente*; ^cdifficoltà perchè] LM: *difficoltà, perché*; ^dse si può, se] LM: *se si può: se*; ^edi mano] LM: *di mano*; ^fAff. tuo] LM: *affezionatissimo tuo*.

VI Verga a Martini

Milano, 7 febbraio, 1882

Caro Martini^(a)

Le condizioni erano^(b) le medesime della Rassegna Settimanale,^(c) te ne parlai già a Roma – 100 lire per ciascun articolo, riservandomi la proprietà letteraria. Dimmi quando vorresti [2] avere il primo.

Tornandomi sottocchio^(d) il tuo telegramma²⁶ credo però necessario dissipare anticipatamente ogni equivoco che fra di noi mi sarebbe doppiamente spiacevole. Intendi forse che scrivendo questi articoli pel tuo giornale io mi impegni [3] a non scriverne altri pel Fanfulla della domenica? Non lo credo perchè sai che vivo della penna, ma parmi preferibile parlar chiaro fra amici, per rimaner sempre tali. Mettiti nei miei panni, e dimmi se potresti accettare di non scrivere altro [4] che 6 o 12 articoli all'anno. – ^(e) Ben inteso che avresti sempre da me la primizia^(f) e la preferenza – ^(g)

Se questa non è, come spero, una difficoltà, mandami due righe che stabiliscano i nostri impegni scambievoli e che io ti confermerò, per servirci di norma a tutti e due. E a posta corrente, te ne prego.

Una stretta di mano dal tuo

G. Verga

B.N.C.F. Martini 28,14/21. Lettera listata a lutto. Cc. 2 (un bifoglio). Edita in NAV, pp. 36-37, in LS, p. 125-126 e, parzialmente, in PV, p. XV.

^aMartini] NAV / LS: *Martini*; ^berano] su sono; ^cSettimanale, te] LS: *Settimanale te*; ^dsottocchio] NAV / LS: *(...?)*; ^e –] LS: \emptyset ; ^fla primizia] NAV / LS: *le primizie*; ^gpreferenza –] LS: *preferenza*.

²⁶ Cfr. Telegramma di Martini del 30 gennaio 1882.

VII
Martini a Verga

9 ? 1882

Impostata lettera facile accordo. + saluto + Martini =

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.011. Telegramma inedito.

VIII
Martini a Verga

17 febbraio 1882

Posso sperare racconto per prossimo mercoledì [*sic*] saluto raccomandando. Martini =

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.007. Telegramma. Edito in NR, p. XLI.

IX
Verga a Martini

Milano, 17 febbraio 1882.

Caro Martini, spedii ieri l'articolo^{27, (a)} e deve esserti arrivato oggi dopo mezzogiorno. Se mai, fanne domandare alla Posta. Non era raccomandato. Se puoi mandamene subito le bozze a Torino^(b) dove sarò probabilmente domani sera.

Tuo aff.^(c) Verga

B.N.C.F. Martini 28,15/1. Cartolina postale indirizzata "All'onorev. Ferdinando Martini / Direzione della Domenica letteraria / Via del Corso 79 / Roma". Edita in NAV, p. 37 e poi in LS, p. 126.

^a*l'articolo, e*] NAV / LS: *l'articolo e*; ^b*Torino dove*] NAV / LS: *Torino, dove*; ^c*aff*] NAV / LS: *aff.mo*.

²⁷ Si tratta della novella *Libertà*, pubblicata il 12 marzo 1882 sulla *Domenica letteraria* e poi confluita nel 1883 nella raccolta *Novelle rusticane*.

X
Verga a Martini

Milano 22 febbraio 1882

Caro Martini, arrivo^(a) a Milano in questo momento, e non ho trovato le tue bozze, nè^(b) le ebbi a Torino. Hai avuto il manoscritto di Libertà? Temo, non vedendo sinora le prove, e avendo trascurato di raccomandarlo, che non ti sia giunto. Dimmene qualcosa.

Tuo aff.^(c) Verga

B.N.C.F. Martini 28,15/2. Cartolina postale indirizzata "All'onorevole Deputato Ferdinando Martini / Direzione della Domenica letteraria / Via del Corso, 79 / Roma". Edita in NAV, p. 38 e poi in LS, p. 127.

^aMartini, arrivo] NAV / LS: Martini / Arrivo; ^bnè] NAV / LS: né; ^caff] NAV / LS: aff.mo.

XI
Martini a Verga

25²⁸ febbraio 1882

Caro Verga.

Il tuo racconto è arrivato ritardatissimo: cioè tre giorni dopo la tua cartolina. Te ne avrei avvisato se fossi stato sicuro che tu fossi tornato a Milano. Ti manderò le bozze e i danari subito. Non hai nulla risposta [*sic*] alla mia lettera ultima. Fammi sapere qualcosa delle tue intenzioni

Ti stringo la mano

Affmo
Ferd. Martini

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.008. Cartolina postale indirizzata "Al Sig. Giovanni Verga / Via Umberto / Milano". Edita in NR, p. XLI.

²⁸ La coperta della lettera presso B.R.U.C. riporta la data del 28 febbraio 1882, ma il timbro postale e la data posta in calce confermano l'ipotesi che la data sia invece il 25 febbraio 1882.

XII
Verga a Martini

Milano, 28 febbraio 1882

Caro Martini^(a)

Si^(b), ti darò 6 racconti in questo anno, o da qui alla fine d'agosto, come vuoi, e dimmi tu il tempo nel quale dovrò di mano in mano rimetterteli – uno al mese,^(c) suppongo – e se devo calcolare nei sei anche quello [2] che ti ho già mandato²⁹. A proposito, non so capire come il Ms ti sia giunto 3^(d) giorni dopo la mia cartolina;^(e) e^(f) mi duole del ritardo, al^(g) quale, come avrai potuto vedere dal bollo postale, non ebbi colpa³⁰. Non ti farò aspettare gli articoli, e spero che | ~~che~~ ne sarete contenti^(h) tu ed i lettori del [3] tuo giornale. Al Fanfulla della domenica darò soltanto 6 articoli in quest'anno. Non voglio nè⁽ⁱ⁾ posso impegnarmi per più lungo tempo e per un numero maggiore di articoli che desidero far pensatamente, e il meglio che mi sarà possibile. Così, alla fine dell'anno, [4] sarai libero di rinnovare o no il contratto secondo che te e i tuoi lettori sarete contenti dell'esperimento. Ti va?

Una stretta di mano dal

Tuo aff.mo
G. Verga

B.N.C.F. Martini 28,15/3. Lettera listata a lutto. Cc. 2 (un bifoglio). Edita in NAV, p. 38-39 e poi in LS, p. 128.

^aMartini] NAV / LS: *Martini*; ^bSi] NAV / LS: *Si*; ^cal mese, suppongo] NAV / LS: *al mese suppongo*; ^d3] NAV / LS: *tre*; ^ecartolina; e] NAV / LS: *cartolina, e*; ^fe] su *m[e]*; ^gal] su parola difficilmente leggibile (forse *che*); ^hspero che | ~~che~~ ne sarete contenti] NAV / LS: *spero ne sarete contenti*; ⁱnè] NAV / LS: *né*.

²⁹ Si riferisce alla novella *Libertà*.

³⁰ Il costrutto insolito *al quale non ebbi colpa* potrebbe essere frutto di un cambio di progetto sintattico.

XIII
Martini a Verga

s.d. [marzo 1882]

Caro Verga.

Ho mutato tipografia e, messo alle strette son costretto a rimandare la pubblicazione del racconto e a indugiare la spedizione delle bozze. Ma ho il vago sospetto che l'indugio che più t'incresce è quello de' danari.

Eccoli dunque: rispondimi qualcosa rispetto alle offerte che ti farò³¹ ed abbimi per

Af. Tuo
Ferd. Martini

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.017. Lettera. C. 1. Inedita.

XIV
Verga a Martini

Milano, 3 febbraio [marzo] 1882³².Caro Martini^(a)

Ho ricevuto la tua lettera colle 100 lire pel racconto Libertà, ma non so da che ti sia venuto il sospetto che l'indugio il quale più mi incresca^(b) sia quello dei denari. Io desideravo soltanto che il tuo [2] giornale avesse primo il mio scritto, come tu volevi, e come t'avevo promesso. Col Fanfulla della domenica non ho altro impegno che di mandargli 6 racconti, \ in tutto quest'anno/ il primo domenica prossima;^(c) 6 ne darò a te,^(d) da qui all'agosto, e altri^(e) se ne vuoi^(f) in seguito, ma non più di uno al mese, [3] sino alla fine dell'82. Risolvi tu,^(g) con comodo, e dimmi quando dovrei spedirti di mano in mano i manoscritti. Abbimi sempre per^(h)

Tuo aff.mo
G.Verga

B.N.C.F. Martini 28,14/20. Lettera listata a lutto. Cc. 2 (un bifoglio). Edita in NAV, pp. 35-36 e poi in LS, p. 125.

^(a)Martini] NAV / LS: *Martini*; ^(b)incresca] NAV / LS: *incresce*; ^(c)prossima; 6] NAV / LS: *prossima, 6*; ^(d)a te, da] NAV / LS: *a te. Da*; ^(e)altri] su più; ^(f)se ne vuoi] NAV / LS: *ne avrai*; ^(g)Risolvi tu, con] NAV / LS: *risolvi tu con*; ^(h)per] NAV / LS: Ø.

³¹ Il riferimento è al direttore del *Fanfulla della domenica*.

³² Come scrive Forni (NR, p. XL) e come confermato dalla ricostruzione della vicenda, la data con cui è stata pubblicata la lettera è errata, ma nella missiva Verga scrive effettivamente 3 febbraio 1882.

XV
Verga a Martini

Milano, 4 marzo 1882

Caro Martini,

la tua seconda lettera³³ di ieri sera mi spiega la prima, secca secca^(a), giuntami colle 100 –^(b) lire la mattina. Sei in collera perché non mi son rifiutato alle preghiere dei miei amici Boito e Giacosa, ed ho promesso all'Avanzini³⁴ di scrivergli 6^(c) racconti in quest'anno. Lascia stare, se vuoi, [2] l'ironia, e le 150 lire che potrei pigliare per ogni articolo del Fanfulla della domenica^(d). Il Fanfulla non mi dà nè più nè^(e) meno di quel che tu mi dai^(f); non credevo^(g) e non volevo^(h) fare la concorrenza⁽ⁱ⁾ al tuo giornale scrivendo pegli^(l) altri, nè che tu prendessi in questo senso la mia collaborazione al Fanfulla – me ne appello alla tua lettera del 5 Febbraio^(m). Pretendevo di lavorare il meglio che [3] potessi, con coscienza e senza legami. Intendevo venderti i miei articoli e non la mia persona. Ora temo che forse tu troverai quelli troppo cari, e tengo a tua disposizione le 100 lire che mi mandasti, essendo che preferirai pubblicare o no il mio racconto, che ti lascio libero pienamente di restituirmi, se vuoi, e non me lo avrò a male. A male potrei prenderla in seguito probabilmente, giacchè per [4] quanto potessi fare ci sarebbe sempre il pericolo che ti sembrasse di aver servito gli altri meglio di te. E capirai quanto ciò sarebbe mortificante per me⁽ⁿ⁾. Mi rassegno piuttosto a rinunciare alle proposte che mi facesti nella tua del 5 scorso mese, e a non collaborare al tuo giornale pur di restare in buoni termini con te. Non m'importa di qualche centinaio di lire di più o di meno. Mi duole di quello che è avvenuto e perché è^(o) avvenuto fra di noi. Sarà una lezione che mi servirà in avvenire a non prendere impegni che possano sembrar vincoli^(p). Voglio esser libero e padrone di me anzitutto, e restare tuo amico, anzitutto^(q)

aff. mo

Verga^(r)

B.N.C.F. Martini 28,15/4. Lettera listata a lutto. Cc. 2 (un bifoglio). Edita in NAV, p. 39-40 e poi in LS, p. 128-129.

^asecca secca] NAV / LS: Ø; ^b–] NAV / LS: Ø; ^c6] NAV / LS: sei; ^ddomenica: il] NAV / LS: domenica; il; ^enè più nè meno] NAV / LS: né più né meno; ^fdai] su devi, NAV / LS: darai; ^gcredevo] NAV: volevo, LS: tollero; ^hvolevo] NAV: credevo, LS: cercherò; ⁱconcorrenza] con su tua; ^lpegli] p su n; ^mFebbraio] su scorso mese, NAV / LS: febbraio; ⁿme] su

³³ Manca una delle due lettere a cui si riferisce Verga.

³⁴ Direttore del *Fanfulla* dal 1870 al 1891 e del *Fanfulla della domenica* dopo Ferdinando Martini e prima di Enrico Nencioni.

te (soprascritto con inchiostro di diverso colore); °è] su *a*[vvenuto]; ^P*vincoli*] NAV / LS: *venali*; ⁹*anzitutto*] su *amicissimo* (soprascritto con inchiostro di diverso colore); ¹*aff.mo* / *Verga*] scritto trasversalmente su due righe sulla parte destra dell'ultima facciata ruotando il foglio di 90° in senso antiorario con sovrapposizione della scrittura dalla riga 8 alla riga 12.

XVI Martini a Verga

5 marzo 1882

Caro Verga,

Se ti dico che non capisco nulla, tu te ne hai certo per male. È così.

Scusa, e parliamoci a cuore aperto, proprio come fra vecchi amici. Ti telegrafo: «lascio il *Fanfulla della Domenica* e fondo un nuovo giornale. Vuoi essere con me?» Mi rispondi: «volentieri, salvo a intendersi sulle condizioni»: le tue relazioni col *Fanfulla domenicale* erano state sempre poco simpatiche, e tu non serbavi buoni ricordi se non del suo direttore. E io alla mia volta: «Vuoi tu darmi tutto quanto produrrà di qui ad agosto?» E s'intendeva che io ti domandavo di non scrivere sino ad agosto se non per me; s'intende quanto a *giornali letterarii che si stampino* in Roma. Tu non mi dici nulla in proposito, ed oggi mi rimproveri un'ironia che non m'è mai passata per il capo, e ti sdegni perch'io voglio comprare non i tuoi scritti ma la *tua persona*. Io casco dalle nuvole. La tua persona? Ma vende la propria persona chi contrae con un giornale l'obbligo di non scrivere che per esso? Io sono un gran colpevole allora perché quest'obbligo l'ho contratto più volte. E so che altri ha fatto lo stesso sia con capocomici, sia con editori. E Verdi ha venduta la propria persona a Ricordi? Del resto, mio caro, io non m'ho punto a male che tu abbia dati i racconti all'Avanzini: tanto è vero che non mutò sillaba ai patti già stabiliti. Soltanto abbi questa cortesia: di evitare che due tuoi racconti si stampino nei due giornali, in una stessa domenica: la qual cosa non giova né a me, né all'Avanzini, né a te. E perché non rimangano né freddezze né dubbiezze, ti prego di mandarmi *tutti* i libri tuoi; che mi son pervenuti via via, ma che altri mi ha preso. Desidero fare di te un *profilo* nella *Domenica*. E ti stringo la mano, coll'antico affetto. Tuo affezionatissimo

Autografo mancante. Edita in LM, p. 134-135.

XVII
Verga a Martini

Milano, 7 marzo 1882

Caro Martini,

se tu sapessi i dispiaceri, le contrarietà che mi ha dato questo benedetto affare^(a) avrei almeno la soddisfazione di pensare che mi scuserai se involontariamente ne ho dati anche a te. Perché^(b) [*sic*] mi preme anzitutto che tu non abbi^(c) [*sic*] a pensar male di me e ad aver noie per mia cagione. Ti scrissi promettendoti l'opera mia, volentieri, ma senza capire che la volevi esclusivamente. Ho avuto torto certamente [2] poichè^(d) ciò era nelle tue intenzioni. Mea culpa! ora^(e) ho promesso 6 articoli al Fanfulla: tu mi scrivevi il 12 febbraio^{35,(f)} Se credi di dover fare partecipe del tuo lavoro anche il Fanfulla domenicale^(g) subito, cioè prima che siano^(h) passati 6 mesi, allora scrivimi sei racconti pel⁽ⁱ⁾ prezzo stabilito – offrendomi pure nello stesso tempo di prender per te, se preferivo, tutti i racconti che avrei scritto da qui all'agosto. –^(j) Io credo e suppongo che a te non te ne importi gran che se non dico [3] di no a Boito a Giacosa e all'Avanzini, ed ecco.^(k) Replico mea culpa. Ora mi casca un'altra tegola sul capo. A te volevo mandare pel primo il mio racconto; e l'hai già da due o tre settimane; suppongo che non perderai tempo a pubblicarlo, e prometto all'Avanzini di mandargli un altro racconto tre settimane dopo, cioè^(l) per domenica scorsa. M'arriva il tuo dispaccio³⁶ di ieri sera^(m) ragionevolissimo, al quale m'affretto di provvedere come meglio posso, pregando il mio amico Frasconi direttore della [4] Posta⁽ⁿ⁾ qui di telegrafare al suo collega di Roma di non consegnare il manoscritto che avevo spedito la mattina raccomandato e rimandarmelo per alcune correzioni che avevo pensato in questo tempo di fare. Il telegramma del Frasconi partì ~~stamattina~~^(o) \ ieri alle 10 o dovette partire a quell'ora,^(p) ieri, perché io gli scrissi e gli mandai il denaro pel dispaccio ieri mattina alle 9/^(q), e in pari data telegrafai a te. In questo momento mi giunge il telegramma dell'Avanzini che ti acchiudo^(r) a mia giustificazione, e per provarti che quanto potevo e posso per contentarti l'ho^(s) fatto e lo farò. Immagino che il telegramma del Direttore^(t) della Posta sia arrivato a Roma con ritardo. Che vuoi che l'io^(u) faccia? Ora tratterò le bozze, se l'Avanzini me^(v) le manda come promette sino a venerdì sera; e se occorre gli scriverò di [5] sospendere la pubblicazione dell'articolo, perché^(w) desidero per te, per lui, per me,^(x) che non escano nello stesso giorno nella stessa città due articoli miei, per ragioni di convenienza che lui comprenderà. Dicendogli pure che il racconto a te era stato spedito precedente-

³⁵ La lettera di Martini cui allude Verga non si trova nella cartella «Domenica letteraria» che contiene le lettere di Martini a Verga conservate presso la B.R.U.C.

³⁶ Anche il dispaccio cui allude Verga non si trova presso la B.R.U.C.

mente, e solo per ragioni indipendenti dalla tua e mia volontà ha tardato sinoggi ad esser stampato. Che te ne pare? Credimi che son molto dolente dell'accaduto; dopo l'equivoco corso fra di noi, doppiamente dolente; e che vorrei, ti giuro, non aver scritto, nè^(y) scrivere un rigo [6] per te, pel Fanfulla, pei giornali, pel diavolo, pur di non trovarmi in questo imbroglio che mi stanca, mi paralizzza, mi da^(z) [sic] noia e dispiacere, e me ne fa temere degli altri. Fa tu quello che vuoi; dimmi se devo continuare a scrivere per te o smettere^(a). Farò tutto volentieri, purchè^(b) mi prometti che ~~tutto~~ ~~ciò non lasci~~^(y) \ questo pasticcio non lascerà^(b) un'ombra fra di noi. Della tua lettera di oggi ti ringrazio, e mi fa bene. Appena avrò le bozze dall'Avanzini le terrò sino a sabato, e gli [7] scriverò nel tempo istesso scongiurandolo di sospendere la pubblicazione sino a quest'altra settimana, dicendogli i motivi che ti ho accennati. Ma capisci^(c) che ha^(c) il manoscritto in mano, e se vuol pubblicarlo, facendo a meno delle correzioni può farlo. Spero che tutto andrà bene. ad⁽ⁿ⁾ ogni modo perdonami, e perdonami anche questa lettera scucita che ti mostrerà in che ballo sono i miei nervi. Ti scrivo in cravatta bianca e al^(o) momento d'andare alla Scala. [8]

Ah, il bel tempo in cui non avevamo giornali, nè denari cui pensare! \ Ogni volta che mi ricordo di te mi par di tornare a quei begli anni giovani di spensieratezza.⁽ⁱ⁾ Ora ti manderò i miei libri, compreso l'ultimo, una ciambella riescita senza buco³⁷, e i Malavoglia^(k) cui voglio bene dippiù.

E vogliamene anche^(l) tu del bene, e se ti ho dato delle noie senza saperlo e senza volerlo, pensa che anche tu a tua insaputa, e probabilmente per colpa mia che ho sempre la testa in viaggio, me ne hai dato; e mettiamoci sopra una buona e forte stretta di mano.

Il tuo Verga

P.S.

Ho pensato meglio. Telegrafo stasera stesso così all'Avanzini. ^(u) La prego vivamente rimandare al 19 marzo il mio racconto. – Spero che mi contenterà, e non potrà lagnarsi che io non l'abbia avvertito in tempo e gli abbia lasciato il giornale senza materiali sufficienti^(v) e all'improvviso per questa domenica.^(z)

B.N.C.F. Martini 28,15/5. Lettera listata a lutto. Cc. 4 (due bifogli). Edita in NAV, p. 41-44 e poi in LS, p. 129-131.

^aaffare avrei] NAV / LS: *affare, avrei*; ^bperche] NAV / LS: *perché*; ^cabbi] NAV / LS: *abbia*; ^dpoichè] NAV / LS: *poiché*; ^eora] NAV / LS: *Ora*; ^f!

³⁷ Si tratta del *Marito di Elena* (1882). In una lettera del 24 marzo 1882 indirizzata a Capuana Verga definisce il romanzo «un aborto» (G. RAYA (a cura di), *Caruggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 155).

LS: .; ⁸Fanfulla domenicale] NAV / LS: in corsivo anche se non sottolineato nella lettera; ^hsiano] NAV / LS: *sieno*; ⁱpel] su *al*, LS: *del*; ^j-] NAV / LS: Ø; ^kecco. *Replico*] NAV / LS: *ecco*, *Replico*] NAV / LS: *per*; ^mier sera] NAV / LS: *iersera*; ⁿPosta] NAV / LS: *posta*; ^ostamattina] NAV / LS: Ø; ^pora, *ieri*] NAV / LS: *ora ieri*; ^qieri ... alle 9/] NAV / LS non segnalano che si tratta di un'aggiunta interlineare; ^racchiudo] LS: *accludo*; ^sl'ho] su *lo f*[accio]; ^tDirettore] NAV / LS: *direttore*; ^uche | io] *che* su *ch'*, NAV / LS: *ch'io*; ^vme] NAV / LS: *non*; ^wperchè] NAV / LS: *perché*; ^xme, *che*] NAV / LS: *me che*; ^ynè] NAV / LS: *né*; ^zda] NAV / LS: *dà*; ^asmettere] su *finire*; ^bpurchè] NAV / LS: *purchè*; ^ctutto ciò non lascerà] NAV / LS: Ø; ^d\ questo pasticcio non lascerà/] NAV / LS non segnalano che si tratta di un'aggiunta interlineare; ^ecapisci] NAV / LS: *capirai*; ^fha] su *Av*[anzini]; ^gad] NAV / LS: *Ad*; ^hal] su *nel*; ⁱ\ Ogni volta ... spensieratezza/] NAV / LS non segnalano che si tratta di un'aggiunta interlineare; ^kMalavoglia] NAV / LS: in corsivo anche se nell'autografo non è sottolineato; ^lvogliamene anche] su *se mi vuoi b*[ene], NAV / LS: *vogliami*; ^m-] NAV / LS: due punti; ⁿsufficienti] LS: (... ?); ^oP.S. *Ho...domenica*] scritto trasversalmente su nove righe del recto della prima carta ruotando il foglio di 90° in senso antiorario con sovrapposizione della scrittura dalla prima all'ultima riga.

XVIII Verga a Martini

Milano, 8 marzo 1882

Caro Martini,

Ecco la lettera che ho scritto or ora all'Avanzini, dopo che gli ebbi telegrafato *ier*^(a) *sera* ^(b)“La prego vivamente di rimandare al 19 marzo pubblicazione mio articolo.”^(c)

“Dopo che le ebbi mandato il racconto mi giunsero le bozze di un altro che [2] avevo spedito tempo fa alla Domenica letteraria. Per riguardo a questo giornale, al Fanfulla della domenica, ed a me stesso, non vorrei pubblicare due scritti miei nella medesima città e in^(d) due giornali letterarii^(e) entrambi. Mi pare che non sarebbe bene^(f) pel Fanfulla e per la Gazzetta^(g) \Domenica letteraria/^(h), e che sarebbe conveniente per me. Ecco perché⁽ⁱ⁾ volli [3] sospendere per questa settimana la consegna dell'articolo, e le telegrafai *ier sera*^(l) pregandola di rimandare all'altra domenica, 19 marzo, la pubblicazione del mio scritto. Preghiera che le rinnovo adesso e caldamente per iscritto, e mi lusingo che Ella stessa troverà giusta^(m) e conveniente per tutti.”

[4] Credo così di aver fatto tutto quanto potevo per riparare l'inconveniente della pubblicazione simultanea, dichiarando francamente i motivi soli, veri, e giusti. Il direttore della Posta di qui pare che abbia fatto la cosa con comodo, malgrado la mia preghiera urgente. Ma se il Fanfulla⁽ⁿ⁾ si ostina a fare la pubblicazione non

saprei che farci, perchè^(o) ha già il manoscritto in mano,^(p) e può obbietarmi che non ne ha altro da sostituire pel prossimo numero. In ogni caso ti prego di esser persuaso^(q) della mia buona volontà, della quale ho voluto darti le prove e di credere che son dolente dell'accaduto. Quando promisi all'Avanzini di spedirgli il manoscritto la scorsa domenica avevo già^(r) [*sic*] mandato il primo articolo a te da circa due settimane, ed ero sicuro di vederlo comparire prima di quello che mandavo al Fanfulla. Ad ogni modo spero che tutto finirà bene, e che non avrò altri^(s) dispiaceri con te o coll'Avanzini. Credimi sempre con vera amicizia tuo Verga

B.N.C.F. Martini 28,15/6. Lettera listata a lutto. Cc. 2 (un bifoglio). Edita in NAV, p. 44-46 e poi in LS, p. 132-133.

^aier] NAV / LS: *ieri*; ^b] NAV / LS: -; ^c=] LS: -; ^din] NAV / LS: *su*; ^eletterarii] *su* *domenicali*; ^fbene] *b* su *p[el]*; ^gGazzetta] NAV / LS: Ø; ^h\Domenica letteraria] NAV / LS non segnalano che si tratta di un'aggiunta interlineare; ⁱperchè] NAV / LS: *perché*; ^lier sera] NAV / LS: *ier sera*; ^mgiusta] *g* su *c[onveniente]*, NAV / LS: *giusto*; ⁿFanfulla] NAV / LS: in corsivo anche se nell'autografo non è sottolineato; ^operchè] NAV / LS: *poiché*; ^pin mano, *e*] NAV / LS: *in mano e*; ^qpersuaso ... tuo Verga] scritto trasversalmente su undici righe del verso dell'ultima carta ruotando il foglio di 90° in senso antiorario con sovrapposizione della scrittura delle prime nove righe su tutte le altre scritte, le ultime due righe sono scritte sul margine sinistro; ^rgià] LS: *già*; ^se che non avrò altri] NAV / LS: in corsivo solo *altri*.

XIX Martini a Verga

10 marzo 1882³⁸

Sta' tranquillo. Tutto accomodato
Grazie. Scrivo – Martini –

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.009. Telegramma. Editto in NR, p. XLII.

³⁸ In NR il telegramma è datato 10 febbraio, ma la ricostruzione della vicenda confermerebbe come data il 10 marzo 1882.

XX
Martini a Verga

29 marzo 1882

Caro^(a) Verga,
Sono stato ammalato per quindici giorni: e però non ho risposto alle tue lettere³⁹.
Mi duole che abbia avuto p(er) colpa mia noie le quali puoi immaginarti [*sic*] se avrei voluto ti fossero risparmiate. Appena mi sentirò un po' meglio leggerò il marito d'Elena e bacierò il tuo profilo simpatico e forte.
Quando mi mandi qualch'altra cosa?
Io l'aspetto a gloria. Frattanto ti saluto e ti stringo la mano
Aff.mo
Ferdo Martini

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.010 Lettera. C. 1. Edita in NR, p. XLII.

^(a)*Caro*] C quasi del tutto cancellata.

XXI
Verga a Martini

Milano, 16 aprile 1882

Caro Martini,
ti ho fatto aspettare la novella⁴⁰ perchè^(a) ho male alla destra, e posso appena scrivere.
Mandami le bozze da correggere che ti rimanderò a posta corrente.^(b) | e vedi di stampare se puoi nel prossimo numero, o al più tardi in quello del 30 aprile, giacchè il 1^o Maggio deve esser pubblicato un altro mio racconto⁴¹ dal Fanfulla^(c)
Un saluto dal
Tuo aff.^(d) Verga

B.N.C.F. Martini 28,15/7. Lettera. C. 1. Pubblicata in NAV, p. 46 e poi in LS, p. 134.

^a*perchè*] NAV / LS: *perché*; ^b*corrente*. | *e*] NAV / LS: *corrente e*; ^c*Fanfulla*] NAV / LS: in corsivo ma non sottolineato nel manoscritto; ^d*aff*] NAV / LS: *aff.mo*

³⁹ Mancano le lettere inviate da Verga.

⁴⁰ Si tratta della novella *Il canarino del n. 15*, pubblicata sulla *Domenica letteraria* il 21 maggio 1882 e poi nella raccolta *Per le vie* (1883).

⁴¹ Il riferimento dovrebbe essere alla novella *Amore senza benda*, pubblicata invece il 6 agosto 1882 sul *Fanfulla della domenica* e poi confluita in *Per le vie* (1883).

XXII
Verga a Martini

Milano, 24 luglio 1882^(a)

Caro Martini

Sono stato assente più di due mesi;^(b) ora mi rimetto in carreggiata, e ti manderò presto qualcosa. Vidi il mio ultimo raccontino nella tua Letteraria molto tempo dopo, e mi dolsi di non aver [2] potuto correggere sulle bozze, come te ne avevo pregato^(c). Alcuni difetti non mi saltano agli occhi che nello stampato. Ti scongiuro quindi per l'amore del^(c) tuo giornale di fare in modo che possa rivedere le mie bozze^(d) di stampa. [3] Ora fammi il piacere di mandarmi quelle cento lire del Canarino del N^(e) 15^(f) e se non ti scomoda ^(g) anche 100 altre a conto del racconto che ti manderò. Ma proprio se non ti scomoda, veh! Ho avuto il viaggio, ora ho il lago,^(h) e sono col [4] stretto a battere a raccolta. Insomma fa come puoi meglio, e tiemmi⁽ⁱ⁾ sempre

Tuo aff.mo

G. Verga

9. Via Principe Umberto^(l)

B.N.C.F. Martini 28,15/9. Lettera. Cc. 2 (un bifoglio). Pubblicata in NAV, p. 46 e poi in LS, p. 134.

^a1882] NAV / LS: 1883; ^bmesi; ora] NAV / LS: mesi: ora; ^cdel] su della; ^dbozze] *bo* su due lettere di difficile lettura (forse *pr*); ^eN] NAV / LS: *n*; ^f-] NAV / LS: Ø; ^g-] NAV / LS: Ø; ^hlago, e] NAV / LS: *lago e*; ⁱtiemmi] ricalcato forse su *tiemmi*; ^l9. Via Principe Umberto] LS: Ø.

⁴² Il 24 luglio 1882 scrive a Capuana: «Ricevetti ier sera la *Domenica letteraria*; e quel *Canarino* non mi sarebbe parso mal riescito se Martini mi avesse fatto rivedere le bozze come mi aveva promesso» (in RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 167).

⁴³ Il 16 novembre 1882 Verga non ha ancora ricevuto il denaro e scrive a Capuana: «Dammi un consiglio in tutta confidenza, ma non ne fare cenno con nessuno. Il Martini mi deve ancora quelle 100 lire della novelluccia pubblicata quest'estate dal suo giornale. Dovrei rinfrescargli la memoria?» (ivi, p. 178). Degna di nota è anche la risposta di Capuana: «So che il Martini si trova in bruttissime acque. Faresti bene a rinfrescargli la memoria del tuo avere; e non lasciarti cogliere a mandare altri scritti, perché anche i suoi più fidi lo abbandonano e affluiscono al *F. della D.* per esempio il Biagi», ivi, p. 179.

XXIII
Martini a Verga

23 Aprile 1883

Caro Verga

Ti scrivo di cosa, intorno alla quale ti prego di rispondermi subito; e impegno la tua amicizia perchè tu serbi il silenzio.

Si tratta di fondare una nuova Rivista \\ mensile// illustrata sul genere dei Magazines inglesi. Il bailleur de fonds è il Sig. Obliieght. – La Rivista uscirà prima o dopo poco importa; ma dentro il maggio io avrei bisogno di un romanzo o del principio di un romanzo che continuasse poi per tre, quattro mesi consecutivi.

Non occorre ch'io ti dica che si pagherà meglio qui che altrove: ma per fissare le condizioni ti puoi rivolgere [2] al Sig. Obliieght medesimo indicando il compenso che desideri e la mole del lavoro.

Fo appello all'amicizia antica perché tu non mi dica di no e ti stringo la mano

Aff.

Ferd. Martini

Il genere della Rivista e [sic] l'Harper Magazine; racconti, viaggi, profili, scienze, arti ecc.: il romanzo ha naturalmente da destare interesse; ma a te questo non occorre dire. Se tu avessi qualcosa sul genere del Marito d'Elena quello sarebbe proprio cosa per noi

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.012. Lettera. C. 1. Inedita.

XXIV
Verga a Martini

3 maggio 1883.^(a)

Caro Martini,

In questo momento ho sulle spalle l'editore Casanova che mi fa premura per la consegna di Mastro don Gesualdo. Ma se mi vuoi nella tua Rivista in Luglio o Agosto^(b), [2] appena avrò terminato questo romanzo, sarò volentieri ai tuoi ordini.

Quanto alle condizioni mi rivolgerò all'Obliieght, come mi scrivi, e spero che c'intenderemo.

Un saluto dal tuo

aff.^(c) G. Verga

B.N.C.F. Martini 28,15/8. Biglietto su carta intestata *Milano, Corso Venezia, 82*. Edita in NAV, p. 47 e poi in LS, p. 143.

^a3 maggio 1883] nell'autografo 3 mag 83 con inchiostro di colore diverso, NAV / LS: Milano, gennaio 1883; ^bLuglio o Agosto] NAV / LS: luglio o agosto; ^caff.] NAV / LS: aff.mo.

XXV
Verga a Martini

3 giugno 1883.

Caro Martini,

Giacchè la tua Rivista verrà in luce a Gennaio^(a), spero di scrivere a tempo anche per il primo numero. Ho adesso fra le mani quel tal lavoro che sai, e conto terminarlo in Sicilia fra qualche mese. Dopo [2] penserò al tuo, e te ne comunicherò pure l'argomento se vuoi; giacchè^(b) sai quanto mi tenga cari i tuoi consigli. Come^(c) vedi non posso dirti fin d'ora il titolo del lavoro, perchè^(d) non ci ho nulla in testa. Ma insieme al soggetto te lo comunicherò a suo tempo. Intanto ti prometto il segreto. Riguardo alle condizioni c'intenderemo facilmente. Anzi ti prego di proporle tu. Ti stringo la mano

~~Tuo aff. Verga~~^(e)

Tuo aff. mo G. Verga^(f)

B.N.C.F. Martini 28,15/8. Biglietto su carta intestata *Milano, Corso Venezia, 82*. Edita in NAV, p. 47-48 e poi in LS, p. 145.

^aGennaio] NAV / LS: *gennaio*; ^bgiacchè] NAV / LS: *giacché*; ^cCome] C su V[edi]; ^dperchè] NAV / LS: *perché*; ^e~~Tuo aff. Verga~~] NAV / LS: Ø; ^fTuo aff. mo G. Verga] scritto trasversalmente su due righe del verso della cartolina ruotando il foglio di 90° in senso antiorario con sovrapposizione della scrittura dalla prima alla decima riga.

XXVI
Martini a Verga

7 Marzo 1888

Caro Verga,

il Protonotari direttore della Nuova Antologia desidera ch'io ti domandi se hai qualcosa di pronto e se sei disposto a pubblicarlo in quella Rivista. Ha per la metà d'aprile, per la fine alla più lunga bisogno di un romanzo ed è naturale che si rivolga a te. Se tu non potessi per quel tempo, penso che una dilazione, se breve, non farebbe difficoltà. – Dato che la cosa sia possibile, v'intenderete [2] poi circa al prezzo. Intanto ti son grato se mi manderai un rigo di risposta. Ti stringo la mano in furia

Aff.mo

F. Martini

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.013. Lettera. C. 1. Inedita.

XXVII
Verga a Martini

Catania, via S^a Anna, 8
10 marzo 1888

Caro Martini^(a)

La tua lettera giunge a proposito. Ci avrei Mastro-don Gesualdo, lungo all'incirca quanto I^(b) Malavoglia, che devo pubblicare in volume dal Casanova. Se l'Antologia me ne dà 3000 [2] lire, vedrei^(c) d'intendermi con l'editore per cedere all'Antologia il diritto di pubblicare prima il romanzo, e avutone il consenso, potrei cominciare a spedire il 1° maggio.

Ma coteste tremila lire mi occorrerebbero subito,^(d) o quasi. Se [3] ti sembra che l'affare possa andare su^(e) queste basi, fammelo subito sapere, perché devo^(f) risolvere in proposito col Casanova,^(g) e con altro giornale. Ti stringo la mano come nei bei tempi. Mandami il tuo volume,^(h) per ricordarmeli

Tuo aff. mo
G. Verga

B.N.C.F. Martini 28,15/11. Lettera. Cc. 2 (un bifoglio). Pubblicata in NAV, p. 49 e poi in LS, p. 199.

^aMartini] NAV / LS: *Martini,*; ^bI] su i; ^cvedrei] *v su i*[ntenderei]; ^dsubito, o] NAV / LS: *subito o*; ^esu] NAV / LS: *con*; ^fdevo] NAV / LS: *debo*; ^gCasanova, e] NAV / LS: *Casanova e*; ^hvolume, per] NAV / LS: *volume per*.

XXVIII
Verga a Martini

Catania, via S^a Anna, 8
22 marzo 1888

Caro Martini^(a)

Puoi assicurare^(b) il direttore della Nuova Antologia⁴⁴. Mastro-don Gesualdo non indurrà in tentazione nessuno dei suoi lettori. Né il nudo né il crudo mi son piaciuti mai di proposito; e se alle volte ho creduto doverne avere l'ardimento per ragioni [2] artistiche, capisco che in un giornale non si possa permettersi questo lusso. Scrivo oggi stesso al Casanova per domandargli se mi permette di pubblicare prima il romanzo nella Antologia, e^(c) se la sua risposta sarà, come spero, favorevole [3] ti manderò subito lo schema del contratto pel Protonotari.

Intanto ti ringrazio, e soprattutto^(d) della promessa di farmi avere

⁴⁴Manca sicuramente una lettera di Martini in cui viene espressa la preoccupazione del Protonotari.

il tuo volume che aspetto con vivo desiderio, come da un gran pezzo non m'avviene^(e) più. E ti stringo la mano cordialmente

Tuo aff.mo

G. Verga

B.N.C.F. Martini 28,15/12. Lettera. Cc. 2 (un bifoglio). Pubblicata in NAV, p. 50 e poi in LS, pp. 199-200.

^aMartini] NAV / LS: *Martini*,; ^brassicurare] NAV / LS: *assicurare*; ^cAntologia, e se] LS: *Antologia, se*; ^dsoprattutto] NAV / LS: *soprattutto*; ^em'avviene] NAV / LS: *mi avviene*.

XXIX

Verga a Martini

Catania, via Sant'Anna, 8

25 marzo 1888

Caro Martini^(a)

Casanova acconsente, e quindi possiamo concludere col Proto-notari.

Egli acquisterebbe per lire tremila il diritto esclusivo di pubblicare nella Nuova Antologia il mio romanzo "Mastro-don Gesualdo,"^(b) – salvi tutti i diritti di proprie | [2] tà letteraria per la | edizione in volume, diritto di traduzione, ecc., che mi sarebbero espressamente riserbati.

Io mi obbligo a consegnare il manoscritto di mese in mese, cominciando dal 1° maggio, senza interruzione; come senza interruzione [3] dovrebbe essere pubblicato nella Nuova Antologia^(c), almeno per 16 pagine di ciascun fascicolo.

Il pagamento a 30 marzo, o almeno 2000 lire a quella data, e 1000 il 15 aprile.

Su questa condizione ti prego d'insistere, caro Martini, giacché per me, in questo momento, [4] è essenziale.

Fammi il piacere al caso di telegrafarmi la risposta, e credimi sempre

Tuo aff.mo

G. Verga

B.N.C.F. Martini 28,15/13. Lettera. Cc. 2 (un bifoglio). Pubblicata in NAV, p. 50-51 e poi in LS, pp. 200.

^aMartini] NAV / LS: *Martini*,; ^b"Mastro-don Gesualdo,,"] NAV / LS: virgolette omesse e titolo in corsivo anche se non sottolineato nell'autografo; ^cNuova Antologia] NAV / LS: in corsivo anche se non sottolineato nel manoscritto.

XXX
Martini a Verga

2 aprile 1888

Caro Verga,

Hai saputo la notizia dei giornali. Il povero Protonotari è morto d'un accesso subitaneo di perniciososa a Firenze. Ho aspettato il cognato ed erede di lui che oggi è tornato qui e gli ho parlato del tuo contratto. Mi ha pregato di scriverti a fine che tu gli concedessi qualche giorno a risolvere perchè ancora non sa se terrà lui o se venderà l'Antologia. Ed io, secondo ho promesso, ti scrivo. Giudica tu e sappimi dire che cosa vuoi [2] e puoi fare. - Ti scrivo in grandissima fretta e ti stringo la mano

Aff.mo
Martini

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.014. Lettera. C. 1. Inedita.

XXXI
Verga a Martini

Catania. 3 aprile 1888

Caro Martini^(a)

Non so cosa avverrà ora della Nuova Antologia, dopo la morte del suo proprietario;^(b) ma suppongo a ogni modo che del nostro progetto non si parlerà più, almeno [2] per qualche tempo. Però ti prego di sapermi dire, più presto che puoi, se mi credi libero d'ogni impegno, per sapermi regolare.

Credimi sempre

Tuo aff.mo
G. Verga

B.N.C.F. Martini 28,15/14. Lettera. Cc. 2 (un bifoglio). Pubblicata in NAV, p. 51-52 e poi in LS, pp. 200-201.

^aMartini] NAV / LS: Martini;; ^bproprietario; ma] NAV / LS: proprietario: ma.

XXXII
Martini a Verga

s.d. [aprile 1888]

Caro Verga,

Stavo per scriverti quando t ho [*sic*] saputo a Roma. Gli eredi Protonotari sono più che mai disposti a comprare il romanzo; non soltanto; ma io so che ne hanno urgente bisogno. Nondimeno, e nonostante io abbia attestato quali fossero i patti stabiliti fra il professore e te, vorrebbero non spendere più di 2000 lire o poco più. – Poichè sei a Roma il meglio mi pare che tu li veda e tratti direttamente con loro. Cerca nel Corso n.466 del V. Giuseppe Protonotari che troverai sempre la mattina prima delle 10. Se non partissi p(er) la Toscana t'accompagnerei io stesso. Del resto gli scrivo e forse prima che tu vada da lui verrà egli da te. Se ti troverò tuttavia a Roma tornando ti stringerò la mano con desiderio d'amicizia oramai vecchia e non mutata nè mutabile.

Intanto la stringo idealmente.

E tu seguita a volermi bene

Af.tuo
Martini

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.018. Lettera. C.1. Inedita

XXXIII
Verga a Martini

Catania, 30 aprile 1888

Caro Martini.^(a)

Scusami ancora il disturbo, e fammi il piacere di fare osservare al Sig. Protonotari, colla scorta della mia del 25 marzo, che vi è errore sul prezzo del romanzo. Aggiungi pure che scorso ora più di un mese, da che se ne parlò, io non potrei cominciare a consegnare il manoscritto prima del 1° Giugno, se il Sig. Giuseppe Protonotari crede di accettare le condizioni stabilite col suo povero fratello \e di farmelo subito sapere/^(b). Una stretta di \\mano cordialissima dal tuo aff.mo Verga/^(c)

B.N.C.F. Martini 28,15/15. Lettera listata a lutto. Cc. 2 (un bifoglio, è scritto solo il recto della prima carta). Pubblicata in NAV, p. 52 e poi in LS, p. 202. In allegato una lettera di Protonotari datata 27 aprile 1888.

^aMartini.] NAV / LS: Martini,; ^b\e di ...sapere/] NAV / LS: non è segnalato che si tratta di un'aggiunta interlineare; ^ce di ... sapere] NAV / LS: non viene segnalato che si tratta di un'aggiunta interlineare; ^cmano...Verga] scritto trasversalmente a sinistra su una riga ruotando il foglio di 90° in senso antiorario senza sovrapposizioni.

XXXIV
Martini a Verga

4 maggio 1888^(a)

Caro Verga.

Ho scritto subito al Protonotari e lo vedrò domani. Ho attestato la verità; ma non ce n'era bisogno; perchè gli eredi del professore hanno in mano la lettera da me scrittagli due giorni avanti la sua morte e nella quale, compendiando una tua, gli propono i modi del pagamento delle 3000 lire da lui consentite –

Ti stringo in furia la mano

Aff.mo
Martini

B.R.U.C. U.MS.EV.018.024.027.015. Lettera. C. 1. Inedita.

^aLa data, posta in fondo alla lettera, è cancellata quasi del tutto.

XXXV
Verga a Martini

Lunedì, 21 maggio 1888

Caro Martini^(a)

Prevedo che non si concluderà nulla colla Nuova Antologia pel mio romanzo. Per ciò che devo alla tua cortesia, ero quindi venuto a chiederti se mi ritieni sciolto da ogni impegno,^(b) prima di disporre altrimenti.

Ti prego di [2] farmelo sapere con due righe,^(c) all'Albergo di Milano, dove sono adesso, e di credermi,^(d) con un gran desiderio di rivederti e di stringerti la mano

Tuo aff.mo
G. Verga⁴⁵

B.N.C.F. Martini 28,15/16. Lettera. Cc. 2 (un bifoglio). Pubblicata in NAV, p. 53 e poi in LS, p. 202.

^aMartini] NAV / LS: *Martini*; ^bimpegno, prima] LS: *impegno prima*; ^crighe, all'Albergo] NAV / LS: *righe all'Albergo*; ^dcredermi, con] LS: *credermi con*.

⁴⁵ Il 18 maggio 1888 Verga aveva scritto al fratello Mario: «Domani poi vedrò cosa si conclude col Martini per l'affare più grosso da combinare colla Nuova Antologia», in SAVOCA - DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere ai fratelli ...*, cit. p. 184.

3. Notazioni storico-culturali

Il carteggio consente di mettere in luce, oltre agli usi linguistici su cui ci si soffermerà ampiamente più avanti, importanti dinamiche storico-culturali. Le lettere documentano infatti le perenni difficoltà finanziarie degli scrittori in un contesto segnato da instabilità economica e dal costante timore del fallimento letterario. Non a caso, lo scambio epistolare è caratterizzato dalla richiesta di intermediazione con gli editori: ad esempio Verga si fa mediatore fra Ottino e Martini⁴⁶, e quest'ultimo cura le trattative per la pubblicazione del *Mastro-don Gesualdo* prima con Francesco Protonotari e poi, dopo la morte del direttore della *Nuova Antologia* avvenuta il 30 marzo 1888, con il fratello Giuseppe Protonotari⁴⁷. Due aspetti interessanti per quanto riguarda le dinamiche editoriali del periodo sono il barcamenarsi fra la pubblicazione in riviste e quella in volume e la concorrenza fra le riviste, che tentavano di accaparrarsi l'esclusiva degli scrittori più in voga. Ciò emerge soprattutto dalle lettere del 1882, in cui la pubblicazione simultanea delle opere di Verga sia sul *Fanfulla della domenica* di Avanzini sia sulla *Domenica letteraria* di Martini mette a rischio l'amicizia fra i due scrittori. Dalla missiva del 4 marzo 1882 affiora anche la volontà di Verga di rivendicare autonomia e libertà di scelta rispetto ai meccanismi dell'industria culturale: «Intendevo venderti i miei articoli e non la mia persona». Indicativa in tal senso la parte finale della lettera, in cui da un lato lo scrittore siciliano dichiara di non essere disposto a rinunciare alla propria indipendenza intellettuale e dall'altro è pronto a non pubblicare più sulla *Domenica letteraria* pur di mantenere il rapporto di amicizia con Martini: si conferma così il conflitto interiore fra la carriera e i rapporti personali che opprimeva gli intellettuali del tempo. Affiora inoltre, dal punto di vista dei rapporti sociali, la difficoltà di conciliare l'amicizia con gli affari, testimo-

⁴⁶ Cfr. lettere qui non ripubblicate ed editate in FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, cit., del 17 marzo (pp. 71-72), 3 aprile (p. 73), 4 aprile (pp. 73-74) e 7 aprile 1875 (p. 74).

⁴⁷ Cfr. le lettere che qui si pubblicano per la prima volta del 7 marzo, 2 aprile e 4 maggio 1888.

niata da promesse non mantenute e, per quanto attestato dalle lettere, dall'unica visita che, come Verga avrebbe scritto alla madre, Martini gli aveva fatto senza preavviso⁴⁸. Le lettere di Verga documentano infine la nota preoccupazione per la mancanza di denaro, di cui si è accennato all'inizio di questo paragrafo, che è una costante anche nelle lettere ai familiari e ed è testimoniata qui dalla frequente richiesta di anticipi e dai solleciti di pagamento.

4. *Corpus di analisi e note metodologiche*

Al fine di caratterizzare la lingua della corrispondenza privata e per contestualizzare le scelte dei due autori all'interno del fluido panorama linguistico ottocentesco, l'analisi si è basata sull'intero carteggio pervenutoci, di cui si è già parlato. Si è proceduto a uno spoglio organico dei diversi livelli (fono-grafemico, morfologico, morfo-sintattico, lessicale, fraseologico), di cui si riportano i risultati più caratterizzanti. Come già detto, tutte le missive del corpus sono state riscontrate sugli autografi disponibili.

Per l'analisi dei fenomeni fono-grafemici, morfologici e morfo-sintattici è stata costruita una griglia di tratti basata su studi sia di testi letterari, come quello condotto da Serianni sulle varianti fonomorfologiche dei *Promessi sposi*, sia su testi epistolari, come il lavoro di Mengaldo sulle lettere di Nievo⁴⁹ e quelli di Antonelli sulle lettere private di mittenti colti dell'Ottocento⁵⁰.

Per il livello lessicale sono stati consultati innanzitutto il Tommaseo Bellini e il Battaglia-Barberi Squarotti. Per indagare il grado di toscanità delle lettere si è fatto inoltre ricorso a Giorgini-Broglio (1870-97), a Rigutini-Fanfani (1875) e a Petrocchi (1897). Per il fronte siciliano, al fine di verificare l'eventuale presenza di

⁴⁸ Cfr. lettera del 6 marzo 1875, sopra riportata (SAVOCA - DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere alla famiglia...*, cit., pp. 428-429).

⁴⁹ P.V. MENGALDO, *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, Bologna, Il Mulino 1987.

⁵⁰ G. ANTONELLI, *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento. Sondaggio sulle lettere familiari di mittenti colti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1987.

regionalismi nelle lettere verghiane o di convergenze siculo-toscane, si è fatto riferimento a Macaluso Storaci (1875), a Traina (1868), a Mortillaro (1876-81) e a Piccitto-Tropea-Trovato (1977-2002). Per il livello fraseologico infine, oltre alle fonti già citate, si è fatto ricorso a Castagnola (1863) e a Ballesio (1898-1903). Per la classificazione in locuzioni, modi di dire e proverbi si è invece fatto riferimento allo studio di Skytte (1988)⁵¹.

Sigle delle fonti lessicografiche

CAS = M. CASTAGNOLA, *Dizionario fraseologico siciliano-italiano*, Catania, Tipografia di Crescenzo Galatola 1863.

BA = G. BALLELIO, *Fraseologia italiana*, Firenze 1898-1903.

GB = G. GIORGINI – E. BROGLIO, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Firenze, Tipografia Cellini 1870-97.

GDLI = S. BATTAGLIA – G. BARBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet 1961-2009.

MOR = V. MORTILLARO, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Stabilimento tipografico Lao 1876-81.

MS = S. MACALUSO STORACI, *Vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano*, Siracusa, Tipografia di Andrea Norcia 1875.

PET = P. PETROCCHI, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves 1897.

RF = G. RIGUTINI – P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Cennini 1875.

TB = N. TOMMASEO – B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Società tipografica editrice 1865-1879.

TR = A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel Editore 1968.

VS = G. PICCITTO – G. TROPEA – S. C. TROVATO, *Vocabolario siciliano*, 5 voll., Palermo, CSFLS 1977-2002.

Per ogni fenomeno analizzato si indicherà tra parentesi il mittente con un'iniziale (V per Verga, M per Martini), seguita dal numero di occorrenze nel corpus relative al singolo autore e le cifre finali dell'anno della lettera preceduto da apostrofo. La ripetizione dello stesso anno indica che il tratto analizzato occorre in due o più missive diverse dello stesso anno. Per esempio, "V, 2 occ.: '85, '88" indica che il dato in esame è presente due volte nelle lettere verghiane, precisamente in una del 1885 e in un'altra del 1888.

⁵¹ S. SKYTTE, *Fraseologia*, in G. HOLTUS - M. METZELTIN - C. SCHMITT, *Lexicon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, IV, Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1988, pp. 75-83.

5. *Analisi linguistica*

Si daranno qui i primi risultati di un lavoro di ricerca più ampio sulle lettere verghiane⁵², includendo anche l'analisi linguistica delle lettere di Martini sui diversi livelli, in modo da caratterizzare e confrontare gli usi linguistici dei due autori.

Nell'Ottocento non esisteva ancora una norma per la scrittura delle parole composte⁵³, tanto vale che nelle lettere di Verga troviamo solo le scrizioni separate di *a rivederci* (V, 3 occ: '75, '75, '75) e *pur troppo* (V: '82). Un'oscillazione si registra in due lettere dello scrittore siciliano per *dippiù*⁵⁴ (V: '82) / *di più* (V: '82).

Si rilevano usi altalenanti anche in forme riguardanti il vocalismo atono: *danaro* (M: '82, ['82]) / *denaro* (V, 2 occ: '82, '82)⁵⁵; *quistione* (V, 3 occ: '73, '75, '78; M: '73) / *questione* (M, 3 occ: '74); *riescire* (V, 2 occ: '80, '82) / *riuscire* (V: '73; M: '74). Rispetto al toscano *danari*⁵⁶, preferito dai dizionari dell'epoca⁵⁷ e usato da Martini, Verga opta per la scelta più innovativa *denari*, meno comune nell'Ottocento come testimoniato anche da TB, GB e F. Per quanto riguarda l'alternanza *quistione* / *questione* e *riescire* / *riuscire*, si noti che Verga, seguendo una linea che accomuna gli epistolari del primo Ottocento⁵⁸ e distaccandosi dall'esempio manzoniano⁵⁹, sceglie in entrambi i casi la prima opzione, mentre Martini predilige la seconda. La scelta verghiana di *denari* e *quistione* è in

⁵² Cfr. qui nota 2.

⁵³ Cfr. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, 15ª ed., Milano, Bompiani 2016, p. 561.

⁵⁴ Cfr. ivi, p. 560. Migliorini ritiene che *dippiù* sia un «falso raddoppiamento» attestato soprattutto nei testi di scrittori settentrionali e molto diffuso nella prima metà dell'Ottocento.

⁵⁵ L'alternanza fra le due forme è attestata anche nell'epistolario neviano (MENGALDO, *L'epistolario di Nievo*, cit., p. 51).

⁵⁶ Cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica dell'italiano e dei suoi dialetti*, I, Torino, Einaudi 1966, p. 164.

⁵⁷ Cfr. GB e TB.

⁵⁸ Cfr. MENGALDO, *L'epistolario di Nievo*, cit., p. 51; G. ANTONELLI, *Tipologia linguistica*, cit., pp. 97, 170.

⁵⁹ Cfr. L. SERIANNI, *Le varianti fonomorfologiche dei «Promessi sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in ID., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano 1989, pp. 177-178.

linea con le tendenze riscontrate nella raccolta *Vita dei campi*, in cui predominano queste forme, ma è attestata maggiormente la forma rizoatona *riuscire*, secondo l'uso manzoniano⁶⁰.

La *i* prostetica è poco documentata nel corpus e l'unico a usarla è Verga in contesti marcati a livello fraseologico, come nel caso di *per iscritto* (V: '82), o dopo parola terminante per vocale: *dolente istoria* (V: '80), espressione quasi fraseologica di ascendenza letteraria⁶¹, e *nel tempo istesso* (V: '80, '82).

Per quanto riguarda fenomeni relativi al consonantismo, si riscontrano solo in Verga l'alternanza di *riserbare* (V, 3 occ: '75, '75, '88) / *riservare* (V: '82), con una prevalenza per la prima forma, maggiormente frequente negli usi ottocenteschi e preferita anche in *Vita dei campi*⁶², e l'unica occorrenza di *rinunziare* (V: '82), in linea con le scelte manzoniane⁶³. Infine, si segnala l'alternanza *conchiudere* / *concludere*: in Martini (M: '81) occorre solo la prima variante, di ascendenza toscana, in Verga invece si rileva l'uso alternativo di entrambe le forme in due lettere del 1888. Si ricordi che *concludere* è la forma preferita da Manzoni⁶⁴ e da TB.

A livello morfologico, per ciò che concerne l'uso delle preposizioni articolate, Verga e Martini si mantengono quasi sempre vicini all'uso premanzoniano preferendo le forme sintetiche, come si può evincere dal prospetto qui di seguito riportato:

⁶⁰ Cfr. D. MOTTA, *La «lingua fusa». La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 100-101, 105.

⁶¹ Il modulo è attestato dal GDLI in Tasso (s.v. *istoria*), in Vai (s.v. *esanimare*) e in Imbriani (s.v. *ulzione*). Ricorre inoltre nel *Pastor fido* di Guarini.

⁶² Cfr. MOTTA, *La lingua fusa...*, cit., p. 110.

⁶³ Cfr. SERIANNI, *Le varianti fonomorfologiche...*, cit., p. 186.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 185.

PREPOSIZIONI SINTETICHE	PREPOSIZIONI ANALITICHE
<i>colla</i> : 6 occ. (V: '74,'75, '81, '88, '88; M: '75)	<i>con la</i> : 2 occ. (V: '88, '88)
<i>colle</i> : 6 occ. (M: '73, '74,'74; V: '80, '82, '82) <i>coll'</i> : 9 occ. (V: '74, '79, '80, '80, '81, '81, '82, '917; M: '82)	<i>con le</i> : 1 occ. (M: '75)
<i>co'</i> : 1 occ. (M: '73) <i>coi</i> : 1 occ. (V: '82)	<i>con i</i> : 0 occ.
<i>cogli</i> : 4 occ. (M: '73, '75; V: '74, '81)	<i>con gli</i> : 0 occ.
<i>pel</i> : 26 occ. (V: '75, '75, '79, '80, '80, '80, '80, '81, '81, '81, '81, '81, '81, '82, '82, '82, '82, '82, '82, '82, '82, '82, '82, '82, '82, '83, '88, '88)	<i>per il</i> : 2 occ. (M: '80, '82)
<i>pe'</i> : 1 occ. (M: '75) <i>pei</i> : 1 occ. (V: '82)	<i>per i</i> : 0 occ.
<i>pegli</i> : 1 occ. (V: '82)	<i>per gli</i> : 1 occ. (V: '75)

Anche nell'ambito dei pronomi personali soggetto di terza persona singolare si nota una scelta che va in direzione opposta a quella manzoniana⁶⁵, in quanto *lui* in contesto non marcato si riscontra solo in una lettera di Verga del 7 marzo 1882: «desidero per te, per lui, per me, che non escano nello stesso giorno nella stessa città due articoli miei, per ragioni di convenienza che *lui* comprenderà». Al contrario *egli* è attestato 7 volte, di cui 4 nelle missive dello scrittore siciliano (V: '75, '75, '80, '88) e 3 in quelle di Martini (M: '75, '75, '75). In due lettere dello scrittore fiorentino occorre inoltre l'arcaizzante forma contratta *teco* (M: '75, '82), di contro alle 4 occorrenze di *con te* nelle lettere verghiane (V: '81, '81, '82, '82).

È un dato imprevisto che il sistema tripartito di aggettivi e pronomi dimostrativi, in direzione dell'uso toscano, sia presente solo in Verga, dove si attestano 7 occorrenze di *cotesto* (5 come aggettivo e 2 come pronome neutro). Un'indagine a campione su

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 177.

alcune opere di Martini⁶⁶ ha rivelato la presenza di *cotesto/codesto* sia aggettivo che pronome, lasciando supporre che il contesto delle lettere non ne implicasse l'uso.

L'alternanza nei temi verbali si rileva solo nelle lettere dello scrittore siciliano, dove troviamo *veggo* (V: '73) / *vedo* (V, 3 occ.: '74, '75, '81) e *debba* (V: '75) / *devo* (V, 8 occ.: '80, '80, '82, '82, '82, '88, '88, '88). Si noti però che i primi allomorfi di ogni coppia sono usati solo nelle prime lettere, il che dimostra una certa uniformità nelle lettere successive al 1875. In Martini occorrono invece solo le forme *debbo-a* (M, 3 occ.: '75, '82, '917) e *voglio* (M, 4 occ.: '80, '82, '82, '917). Una trattazione a parte richiedono i toscaneggianti *vo* e *fo*. Si riscontra una sola attestazione di *vo* in Verga nell'espressione *vo per le spiccie*⁶⁷ (V: '74), mentre nelle lettere successive si riscontra univocamente *voglio* (V, 3 occ.: '82, '82, '82), e nessuna occorrenza di *fo*. È importante sottolineare che queste forme non compaiono neanche nelle opere letterarie coeve come *Vita dei campi* e *I Malavoglia*, mentre compariranno solo più tardi nel *Mastro-don Gesualdo*⁶⁸. Degna di nota nelle lettere di uno scrittore fiorentino come Martini è l'assenza di tali doppioni morfologici, se si esclude l'unica occorrenza di *fo* nella locuzione *fo appello* (M: '83), scarsamente attestato anche nelle altre opere dello scrittore⁶⁹.

Esclusivamente nelle lettere di Verga sono stati riscontrati, per ciò che concerne la sintassi, costrutti marcati, tipici del parla-

⁶⁶ *Del teatro drammatico in Italia. Cenni di Ferdinando Martini*, Firenze, Tipografia Bencini 1862; *Roma. La libertà ed i partiti*, Milano, Treves 1870; *Teatro di Ferdinando Martini, Vol. II. I nuovi ricchi. Commedia in quattro atti*, Milano, Barbini 1873; *Teatro di Ferdinando Martini, Vol. IV. Il peggio passo è quello dell'uscio. Proverbio in versi martelliani*, Milano, Barbini 1874; *Confessioni e ricordi (Firenze Granducale)*, Firenze, Bemporad 1922.

⁶⁷ Si noti inoltre che Verga sceglie il plurale in *-cie* anche se preceduto da consonante.

⁶⁸ Cfr. F. BRUNI, *Sulla lingua 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. 257-432.

⁶⁹ Per le opere consultate cfr. qui la nota 66.

to e dell'italiano dell'uso medio⁷⁰: il *ci* attualizzante⁷¹, in *ci ho* (V, 2 occ.: '80, '83) e *ci avrei* (V: '88), una ridondanza pronominale in *a te non te ne importa* (V: '82), quest'ultima attestata in una lettera scritta in seguito a un malinteso con Martini e connotata sul piano emotivo, e la dislocazione a destra *vogliamene anche tu del bene* (V: '82)⁷². Ancora a livello sintattico è degno di nota l'uso di alcuni connettivi nelle lettere di Martini, come ad esempio *però* con valore causale, ancora non desueto nell'Ottocento («Sono stato ammalato per quindici giorni: e *però* non ho risposto alle tue lettere» M: '82), il nesso *secondo* per introdurre una subordinata modale («*secondo* ho promesso» M: '88) e la locuzione *dato che* seguita dal congiuntivo con valore concessivo («*Dato che* la cosa sia possibile, v'intenderete poi circa al prezzo» M: '88).

Passando ora all'analisi lessicale, si procederà distinguendo lessemi di uso medio e medio-alto, toscanismi, convergenze siculo-toscane, aulicismi, tecnicismi e forestierismi nei due autori, in modo da mettere in risalto le scelte individuali. All'interno di ogni rubrica si presenteranno gli esempi in ordine alfabetico.

LESSEMI DI USO MEDIO E MEDIO-ALTO

La frequenza del lessico di uso medio e medio-alto per ciò che concerne l'intero corpus si equivale numericamente nei due autori e si distribuisce omogeneamente lungo l'arco cronologico dello scambio epistolare, il che conferma la qualità e la durata del rapporto amicale.

Verga:

accomodare ('80); *imbroglio* ('82); *lusingarsi* ('82); *pasticcio* (2 occ.: '82, '917); *petulante* ('74); *pigliare* (3 occ.: '74, '81, '82), supportato peral-

⁷⁰ F. SABATINI, 'L'italiano dell'uso medio': una realtà tra le varietà linguistiche italiane, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di G. Holtus-E. Radtke, Tübingen, Narr 1985, pp. 154-184. Ora in F. SABATINI, *L'italiano nel mondo moderno. Saggi scelti dal 1968 al 2009*, a cura di V. Coletti-R. Coluccia-P. D'Achille-N. De Blasi-D. Proietti, con *Bibliografia degli scritti*, a cura di R. Cimaglia, Napoli, Liguori editore 2011, tt. 3, t. II, pp. 3-36.

⁷¹ Riguardo all'uso del *ci* attualizzante nelle opere letterarie, cfr. ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 242, 262.

⁷² Cfr. lettera del 7 marzo 1882, qui ripubblicata.

tro dal dialetto siciliano; *riscontrare* ('75); *risolvere* (2 occ.: '82, '88), nel significato di "concludere una faccenda o una trattativa con una decisione definitiva" (GDLI), s.v. *risolvere*; *scambievole* ('82); *schiarimento* ('75); *seccare* ('80); *seccature* (2 occ.: '75); *sottocchio* ('82)

Martini:

accomodare (2 occ.: '75, '82); *barattare* ('74); *cascare* ('74); *cicalata* ('74); *commiato* ('75); *dilavate* ('75); *freschezza* ('75); *gaiò* ('75); *garbato* ('75); *imbroglio* ('75); *meschino* ('75); *picchiare* (2 occ.: '73); *raccapezzare* ('75); *risolvere* ('88), nello stesso significato con cui lo usa Verga; *roba* ('75); *sborsare* ('75); *scorciare* ('75); *seccature* (3 occ.: '75); *trastullarsi* ('74)

TOSCANISMI

Non sono numerosi i toscanismi che occorrono nel corpus, ma costituiscono comunque una spia della tendenza alla toscانيتà da parte di Verga. Si noti che i toscanismi usati dallo scrittore siciliano sono in realtà quelli più comuni e diffusi, quasi di routine, acquisiti probabilmente durante il soggiorno fiorentino; al contrario, Martini usa toscanismi probabilmente per lui colloquiali, ma di certo più ricercati dal punto di vista di un osservatore esterno, come *gonzo* e *gavazzare*.

Verga:

babbo ('74) riferito affettuosamente a *Omero*, mentre in un contesto non marcato troviamo *padre* ('80); *cantuccio* (2 occ.: '80, '80); *nicchiare* ('80), 'indugiare'; *scappare* ('75) 'recarsi in luogo per breve tempo'; *uggioso* (*cerimoniale*) ('74) 'noioso'; *uscio* ('917)

Martini:

avvezzato (2 occ.: '75); *gonzo* ('74) 'credulone, ingenuo'; *gavazzare* ('74); *piccino* ('75); *punto* ('82); *dubbiezza* ('82)

Degna di nota è l'alternanza fra il toscaneggiante *capo* e il panitaliano *testa* che ricorre però solo in espressioni idiomatiche. Nelle lettere verghiane troviamo ad esempio *cascare una tegola sul capo* (V: '82) e *avere in testa* (V: '83). Lo stesso discorso vale per il corpus di Martini in cui insieme a *vuotare la testa* (M: '74) occorre anche *passare per il capo* (M: '82).

CONVERGENZE SICULO-TOSCANE

Nel corpus sono totalmente assenti i sicilianismi. Solo in due casi Verga usa parole che trovano una corrispondenza in siciliano: *contentare* (V, 3 occ.: '82, '82) = sic. *cuntintarìsi* (MOR) e *lagnarsi* (V: '82) = sic. *lagnarisi* (MS), 'lamentarsi'. Questo dato rispecchia quanto emerge dai sondaggi condotti sulle lettere familiari da Di Silvestro, secondo cui «pur nel contesto di una scrittura linguisticamente e stilisticamente meno controllata quale quella familiare, la presenza di vocaboli e locuzioni dialettali [ha] un'incidenza marginale»⁷³. Si riportano i contesti in cui compaiono i siculo-toscanismi:

Se la cosa ti va dimmi quando devo mandarti il primo racconto, col quale spero di *contentare* te e i tuoi lettori. (2 febbraio 1882)

Quanto potevo e posso per *contentarti* l'ho fatto e lo farò. (7 marzo 1882)

Spero che mi *contenterà*, e non potrà *lagnarsi* che io non l'abbia avvertito in tempo e gli abbia lasciato il giornale senza materiali sufficienti e all'improvviso per questa domenica. (7 marzo 1882)

AULICISMI

Per quanto riguarda gli aulicismi i sondaggi sembrano rivelare un uso più considerevole da parte di Verga, anche se molti possono essere ascritti allo stile formale tipico delle lettere del periodo. Inoltre, come nel caso di *onde* e di *tosto*, alcuni possono essere considerati «aulicismi d'inerzia e *routine*, usati al di qua di una vera intenzione stilistica, come uno strumentario neutro attinto alla koinè scritta dell'epoca»⁷⁴.

Verga:

acchiudere ('82); *adornare* ('74); *avvedersene* ('74); *cagione* ('82), in alternanza con *ragione* (3 occ.: '80, '80, '88), quest'ultima l'unica forma a essere attestata in Martini; *correre* ('82), in *c. l'equivoco corso fra di noi*; *disporre* ('88), in *prima di disporre altrimenti*; *giovare* ('80); *increscere* ('82); *indugiare (la spedizione)* ('74); *indugio* ('82),

⁷³ DI SILVESTRO, *In forma di lettera*, cit., p. 150.

⁷⁴ MENGALDO, *L'epistolario di Nievo*, cit., p. 228.

'ritardo'; *avvenire per succedere* ('88); *primizia*⁷⁵ ('82); *rammentare* (5 occ.: '80, '80, '80, '82, '917) in compresenza con il più colloquiale *ricordare* (4 occ.: '78, '80, '82, '88) quest'ultimo però attestato in 3 casi nei saluti conclusivi, come formula di routine; *scorrere* ('88) per *trascorrere*; *smascolinato*⁷⁶ ('74) aggettivo riferito alle opere letterarie, dovuto forse alla necessità di tradurre un disfemismo quale ad esempio *scoglionato*; *tocco* ('81) 'stile, modo di scrivere'; *onde* (3 occ.: '74, '75, '80), non attestato in Martini dove si trovano più frequentemente *affinché* e *perché*; *tosto* ('75) stessa lettera in cui si trova anche *onde*

Martini:

ameno ('75); *attecchire* ('75), usato metaforicamente; *bisognare* (4 occ.: '73, '75, '75, '917); *compassionare* ('74); *compiandare* ('88); *de-stare* (3 occ.: '75, '80, '83); *dimorare* ('73); *dirigere per inviare* ('73); *discorrere* ('74); *indugiare* ('75, ['82]), 'ritardare'; *indugio* (['82]), 'ritardo; *inibire* ('79) in *inibiremo la riproduzione di alcuni degli scritti*; *nomea* ('75); *perorazione* ('75); *profittare* (2 occ.: '75, '81); *rammentare* ('80) ma è più frequente *ricordare*, solo in un caso in chiusura di lettera (4 occ.: '75, '75, '82, '82); *svolgere* ('75), «tutta questa roba [gli articoli già pubblicati] raggrupparei scorciando qua, *svolgendolo* là, ecc. ecc.»

TECNICISMI

Non sorprende la presenza di tecnicismi appartenenti al campo dell'editoria e dell'economia, più numerosi nelle missive dello scrittore siciliano.

Verga:

compenso (4 occ.: '75, '75, '80, '917); *fruttare* (2 occ.: '75, '75); *destrarre* ('75); *stamponi* ('79); *tirare (sul compenso)* ('75); *tiratura* ('80)

Martini:

compenso (8 occ.: '75, '75, '75, '80, '80, '80, '83, '917); *dilazione* ('88); *falcidiare (sul prezzo)* ('75);

⁷⁵ GDLI, s.v. *primizia*: "saggio di un'opera presentato a un destinatario o a poche persone prima della pubblicazione" attestato in Lubrano, Ghislanzoni, Verga, Bacchelli.

⁷⁶ GDLI, s.v. *smascolinato*: "Figur. Privo di vigore espressivo, leziosamente sentimentale (un componimento poetico)" attestato in Baretti, Carducci, Salvadori, Manifesti del Futurismo.

FRANCESISMI

Il lessico francese è attestato solo nelle lettere di Martini e fa riferimento soprattutto all'ambito della letteratura:

berquinade ('74), 'romanzo banale'; *causerie* ('75), 'conversazione, chiacchiera'; *feuilletoniste* ('75), 'scrittore/trice di romanzi d'appendice'

Si inseriscono qui infine, in quanto poco numerose, anche due locuzioni francesi appartenenti alla sfera semantica dell'editoria, il primo attestato in Martini e il secondo in Verga:

baillieur de fonds (M: '83), 'finanziatore' e *à forfait* (V: '917), 'a prezzo fisso'.

Per ciò che concerne l'ultimo livello di analisi, l'importanza delle espressioni fraseologiche nelle opere letterarie di Verga è comprovata da numerosi studi, primo fra tutti quello di Alfieri sulla fraseologia dei *Malavoglia*⁷⁷. Allo stato attuale non esiste però nessuno studio organico che ne attesti la consistenza e il valore nella scrittura privata. I sondaggi sulle lettere verghiane qui analizzate hanno mostrato che anche nella scrittura privata la frequenza di locuzioni e modi di dire è molto alta, indice forse della ricerca di un tono colloquiale e amicale. Sono invece totalmente assenti i proverbi. Si daranno qui alcuni esempi di idiomatismi, in quanto contribuiscono maggiormente, rispetto alle locuzioni, a dare vivacità al discorso. Oltre ad alcune locuzioni o modi di dire più comuni e panitaliani come ad esempio *alla falsariga* ('75)⁷⁸; *colla scorta della mia* [lettera] ('88), *nudo e crudo* (V: '88), *carta bianca* (V: '75), *lettera scucita* ('82), *acchiappare mosche* (V: '78), *aprire bocca* (V: '73), *lasciare correre* (V: '74), *annaspire nel vuoto* (V: '78), *saltare agli occhi* (V: '82), *avere in mano* (V, 2 occ.: '82, '82), occorrono nel testo espressioni più prettamente toscane, che deno-

⁷⁷ G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani ne «I Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV (1980), pp. 221-296.

⁷⁸ Cfr. Guerrazzi: «La lettera del Mazzini... parmi scritta tenendo a falsariga qualche omelia di San Cipriano» (GDLI, s.v. *falsariga*).

tano più degli altri livelli di analisi un avvicinamento alla colloquialità. Qualche esempio: *raddrizzare le gambe ai cani* (V: '73), *francare la spesa*⁷⁹ (V: '74), *perdere [la logica e] la tramontana*⁸⁰ (V: '78), *avere la cassetta vuota* (V: '82), *batter moneta* (V: '82), *battere a raccolta* (V: '82). In quest'ultimo caso il modo di dire attestato dalle fonti lessicografiche, tipico del linguaggio militare, è *suonare a raccolta*. Verga, così come nelle opere letterarie, rivitalizza anche nelle lettere le espressioni cristallizzate tramite due operazioni: da un lato lo scrittore siciliano inserisce altri elementi all'interno della costruzione fissa, come nel caso di *tanto battere di gran cassa* (V: '78) rispetto all'attestato *battere la grancassa* o nel già citato *perdere la logica e la tramontana* con l'aggiunta di *la logica*; dall'altro invece riletteralizza gli idiomatismi inserendoli direttamente nel contesto, tanto da scalfire la fissità dell'idiomatismo stesso. Numericamente più rilevanti sono gli esempi frutto di questa seconda operazione: *tu sei stato vestito degli stessi panni per metterti senz'altro nei miei* (V: '79)⁸¹; *perdonami anche questa lettera scucita che ti mostrerà in che ballo sono i miei nervi* (V: '82); *Ora ti manderò i miei libri, compreso l'ultimo, una ciambella riescita senza buco* (V: '82); *mettiamoci sopra una buona e forte stretta di mano* (V: '82).

Fatta esclusione per la formula giuridica *dire la verità, tutta la verità, niente altro che la verità* (M: '75) diventata ormai proverbiale, anche nelle lettere di Martini non ricorrono proverbi. Ben attestati sono invece gli idiomatismi. Anche in questo caso si distinguono i modi di dire panitaliani come *fare l'occhio torvo* (M: '73), *essere all'asciutto* (M: '75), *essere un terno al lotto* (M: '75), *parlare a cuore aperto* (M: '82), *cascare dalle nuvole* (M: '82), *mettere alle strette* (['82]) dalle espressioni idiomatiche toscane quali *gridare la croce addosso a qualcuno* (M: '74), *avere la testa in cembali* (M: '75), *mandare fuori* (M: '80) nel senso di 'pubblicare', *aversela per male* (M: '82) *passare per il capo* (M: '82), *serbare il silenzio* (M: '83).

⁷⁹ Idiomatismo preferito da RF che al lemma *francare* scrivono: «uno dei modi che dovrebbero usarsi invece dell'esotico *Non valer la pena*».

⁸⁰ Attestato anche nella novella *La coda del diavolo* (in *Primavera e altri racconti*, 1876).

⁸¹ Nelle lettere occorre anche *Mettiti nei miei panni* (V: '82).

6. Conclusioni

Tenendo sempre in considerazione il momento di transizione che caratterizza l'Ottocento linguistico italiano, i risultati dei sondaggi hanno rivelato una certa instabilità linguistica soprattutto nelle lettere verghiane fino al 1882, in cui più evidenti sono le oscillazioni nei livelli fonografemico, morfologico e morfosintattico in confronto alle missive di Martini. L'analisi dei tratti fonografemici ha infatti evidenziato che, se da un lato Martini ovviamente predilige forme toscane (*danari, conchiudere*), dall'altro Verga sceglie sia forme più tradizionali (*quistione, riescire, riserbare*) sia forme più innovative, come la quasi totale assenza della *i* prostetica, la forma *denari*, contro la scelta manzoniana in *-a*⁸², e *rinunziare*, in linea invece con la tendenza della quarantana. Il confronto con le varianti dei *Promessi sposi* ha fatto emergere inoltre che entrambi gli autori preferiscono a livello morfologico gli usi premanzoniani delle preposizioni articolate e dei pronomi personali soggetto.

L'apertura a uno stile più colloquiale, tipico della scrittura privata, in genere meno sorvegliata, è data da due fenomeni riscontrati nelle lettere dello scrittore siciliano a livello morfosintattico, quali il *ci* attualizzante (*ci ho*) e la ridondanza pronominale (*a te non te ne importa*).

L'analisi lessicale ha evidenziato la compresenza del registro colloquiale, del registro toscano e del registro aulico sia in Verga sia in Martini, e l'assenza di sicilianismi nel primo, come se Verga avesse adeguato la propria lingua a quella dell'interlocutore. Come si è avuto modo di vedere, i toscanismi usati da Verga, anche se non numericamente rilevanti, sono quelli più consueti e legati alla quotidianità (*uscio, cantuccio, uggioso*), entrati probabilmente a far parte della sua competenza linguistica durante il soggiorno a Firenze. Non stupisce, visti i temi trattati nelle lettere, la presenza di tecnicismi legati al mondo dell'editoria e dell'economia. Sempre a livello lessicale sono infine da segnalare nelle lettere di Martini i francesismi, totalmente assenti invece in Verga.

⁸² Sia GB sia TB considerano più comune l'esito con la *-a-* in posizione protonica.

È comunque la fraseologia a dimostrare un avvicinamento maggiore alla colloquialità e alla toscanità nelle lettere dei due autori. Limitandoci agli idiomatismi, se ne contano circa 50 in Verga e 30 in Martini, numeri rilevanti se si tiene conto della consistenza del corpus.

In definitiva, mentre le scelte di Martini rivelano un andamento piuttosto deciso, con poche oscillazioni, gli usi verghiani dimostrano ancora da una parte uno slancio verso l'innovazione e dall'altro un ancoramento alla tradizione, come già rilevato da Alfieri per le lettere del periodo 1865-1874⁸³. Da evidenziare però che anche nelle missive dello scrittore siciliano successive al 1882 vi è una certa tendenza all'uniformità.

Sarebbe utile per verificare l'influenza del contatto di Verga con la toscanità allargare il corpus di analisi alle opere letterarie verghiane, sia racconti e romanzi sia opere teatrali, e agli scritti di Martini, almeno quelli letti certamente da Verga⁸⁴.

Infine, le numerose sviste e lacune emerse dal confronto delle edizioni a stampa con gli autografi delle lettere, soprattutto verghiane, mostrano quanto sia importante una restituzione filologica dei carteggi al fine di documentare l'autentico uso linguistico di scrittori e intellettuali nella prospettiva più ampia dello studio socio-linguistico dell'italiano postunitario.

⁸³ ALFIERI, *Verga*, cit., p. 251.

⁸⁴ Come si è detto nella nota 2 la ricerca è in corso e confluirà nella mia tesi di dottorato.

FRANCESCA PULIAFITO
(Università di Pavia)

APPUNTI SULLE SUGGERZIONI NATURALISTE
NE *IL MARITO DI ELENA*

Il contributo si propone di offrire alcuni spunti di riflessione sulla presenza dell'influenza naturalista nel romanzo *Il marito di Elena* (1882), in particolare mettendo in luce il rapporto tra i contenuti delle carte di un originario progetto rifiutato e gli importanti modelli della scuola francese, un rapporto che coerentemente individua un originale tentativo di collocazione del romanzo all'interno della ricerca verghiana sulla "fisiologia dell'amore".

The purpose of this paper is to offer some remarks on naturalist influence in the novel Il marito di Elena (1882), in particular showing the connection between the content of a first refused draft and the important models of French school, a connection that consistently identifies an original attempt to consider this novel inside Verga's research on "physiology of love".

Ho comprato il *Fanfulla* ultimo per la tua *Mostruosità*. La *Mostruosità* me l'hai fatta a me, ch  m'hai fottuto d'avance quel *Marito* ecc. Il mio dispetto per  non mi fa velo al giudizio, e ti dico che, specialmente in principio, sin oltre la met , c'  forza, originalit , efficacia irresistibile. La fine avrebbe dovuto essere meno precipitata. Capisco le ragioni dello spazio, ma le capisco io solo, e qualchedun'altro. Come io solo e qualchedun'altro, comprendiamo la rivoluzione che succede nei sentimenti rispettivi di quei due coniugi poco rispettabili, senza quel maggiore sviluppo che l'argomento avrebbe richiesto¹.

Durante l'estate del 1881, impegnato nella tormentata stesura del *Marito di Elena*, con questi commenti Verga si confrontava con l'amico Capuana – la cui ultima novella a suo parere molto aveva in comune con il proprio romanzo ancora in cantiere – e la-

¹ Lettera a Luigi Capuana del 30 luglio 1881; cfr. G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 129-130.

mentava implicitamente le frequenti pressioni del suo editore che impedivano un compimento dell'opera secondo tempi di maturazione più distesi. Difatti la concezione del nuovo romanzo, già con molta probabilità abbozzato nel corso del 1878 e proposto per la prima volta a Emilio Treves nel gennaio dell'anno successivo², presto aveva lasciato spazio ai grandi e fertili progetti della sperimentazione verista, e ai *Malavoglia* in particolare, arrestandosi così fino alla primavera del 1881, quando ormai un ingente ritardo di consegna si accompagnava al rammarico per un lavoro promesso in modo forse troppo avventato e spinto da contingenti necessità economiche³.

Nonostante le premesse, non si era rivelata per niente semplice la rappresentazione della «rivoluzione che succede nei sentimenti» dei due protagonisti del *Marito di Elena*⁴. Quella mondana e borghese «vernice di buona compagnia» capace di mascherare la tragedia con la leggerezza dell'ironia, preannunciata a Treves come uno dei principali ed edulcoranti ingredienti dell'intreccio, faticosamente si armonizzava con un'originaria impostazione del romanzo ispirata invece al modello naturalista francese ormai penetrato nella Milano letteraria dell'epoca. Evidenti tangenze legano infatti alcune dichiarazioni teoriche nell'abbozzo del primo capitolo del *Marito di Elena*⁵ con le prefazioni zoliane alla *Fortune des Rougon* (1871), primo romanzo del grande ciclo

² Cfr. la lettera a Emilio Treves del 9 gennaio 1879 (G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder Editore 1986, pp. 45-46). A questo proposito si legga inoltre la testimonianza che Capuana rilascia a Rod: «Il *Marito di Elena* era già scritto, in gran parte, prima che il Verga mettesse mano ai *Malavoglia* e si risente un po' del passaggio che faceva in quel punto l'ingegno dell'autore; fu ripreso e terminato dopo la pubblicazione dei *Malavoglia*» (cfr. J.J. MARCHAND, *Édouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, Genève, Droz 1980, pp. 144-147).

³ Per una dettagliata ricostruzione della vicenda testuale del *Marito di Elena* si rimanda al capitolo introduttivo dell'edizione critica di recente pubblicazione (G. VERGA, *Il marito di Elena*, edizione critica a cura di Francesca Puliafito, Novara, In-terlinea 2019, pp. XI-XXXV).

⁴ Significativo il commento di Treves: «Il marito di Elena doveva essere un intermezzo, un passatempo: finisce invece con l'essere il vostro lavoro dell'81» (lettera datata 26 giugno 1881, cfr. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 56).

⁵ Riprodotto nei ftt. 414-415-416-417-431-418 del Microfilm VIII e attestato da sei carte numerate 1, 2, 3, 4, 5, 5 (6).

dei *Rougon-Macquart*, e alla seconda edizione della *Thérèse Raquin* (1868), oltre che al manifesto firmato dai fratelli Goncourt nella *Germinie Lacerteux* (1864). Più che di un vero e proprio abbozzo si tratta di una versione decisamente diversa da quella che sarà definitiva (dove al contrario, virando in direzione meno sperimentale, tracce esplicite dei modelli francesi verranno cassate)⁶: la scena si apre su un'affollata aula di tribunale, dal momento che il marito di Elena si è reso colpevole di omicidio contro un amante della donna⁷. Se il contesto del processo penale è già metafora di uno scandaglio analitico nel mondo delle menzogne, è però attraverso la figura dell'avvocato difensore che l'avvicinamento alla letteratura naturalista si fa evidente:

La difesa sembrava disperata, allorchè l'avvocato si avvisò, malgrado il reo, di esporre la storia della passione assoluta, dispotica, irresistibile, per spiegare la cecità, la rassegnazione, l'abbiezione; e, cosa strana, l'esame di cotesta debolezza progressiva, di questa vigliaccheria invadente, lo scoppio di quella gelosia tardiva, nel quale il disgraziato non vuol salvare altro che il nome di tal moglie, fece impallidire i giurati⁸.

L'analisi rigorosa ha soventi simili fosche dimostrazioni, e il difensore aveva forse calcolato sullo sgomento che deve gettare nelle coscienze non insospettite dagli artifici del raziocinio, quella diagnosi esatta delle passioni umane colle loro febbri e colle loro prostrazioni, quell'esame implacabile che seguendo passo passo tutta la concatenazione del male va a saldare i primi anelli nell'animo più intemerato. (c. 3)

La «diagnosi esatta delle passioni umane» trova un'eco nella «clinique de l'Amour» teorizzata dai Goncourt, nel nuovo esem-

⁶ Per quanto riguarda la datazione dell'abbozzo, un frammento di una sua precedente versione, cassato e riprodotto nel ft. 257 del Microfilm VII, conferma che la composizione avvenne prima del termine dell'anno 1879, perché il testo è vergato sul verso di un abbozzo della novella *Jeli il pastore* datato 15 novembre 1879.

⁷ Dall'esame degli autografi si evince che l'elemento dell'uxoricidio entrò a far parte della trama del romanzo solamente in un'ultimissima fase compositiva (cfr. VERGA, *Il marito di Elena*, cit., pp. XXIX-XXX).

⁸ Nel profilo dell'avvocato è facile scorgere l'*alter ego* dell'autore, come si legge in questa aperta confessione all'amico Capuana: «[...] mi sono incaponito a spiegare minutamente come si arrivi ad esser tanto abbietti, lusingandomi che l'abbiezione in tal modo abbia un lato interessante» (lettera dell'11 agosto 1881; cfr. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 130-131).

pio di romanzo che «par l'analyse et par la recherche psychologique» vuole tracciare una obiettiva «Histoire morale contemporaine», rifacendosi a «les études et les devoirs de la science»⁹.

Nelle ultime due carte dell'abbozzo l'avvocato prende la parola e diventa così narratore interno di secondo grado, recuperando una tipologia di focalizzazione che aveva caratterizzato la produzione verghiana giovanile, con la differenza che ora, nelle intenzioni enunciate nell'abbozzo del *Marito di Elena*, la testimonianza sarà orientata in senso espressamente naturalista e alla semplice rievocazione degli eventi si accompagnerà una disamina psicologica finalizzata a svelare ogni occultata verità. In questi passi le allusioni al pensiero del filosofo positivista Hippolyte-Adolphe Taine appaiono fin troppo scoperte, forse ancora da levigare e rifondere all'interno del discorso dell'uomo in toga che è mosso dal dovere a «dire tutta intera la verità dolorosa su questo avvenimento e su quest'uomo»:

Farò passo passo la storia di quel che ha sofferto costui, per dimostrarvi il processo morboso di questa passione che irrompe ad un tratto furibonda e irresistibile, dopo una lunga rassegnazione. Ho bisogno di intera libertà nel citare uomini e circostanze, di farvi entrare intimamente nella vita e nel cuore dell'accusato, in ogni fase, coi più minuti particolari, coll'influenza del tempo e del luogo, per darvi completa, nota evidente éla necessità naturale e logica della catastrofe. (cass.)

Ora che la giustizia degli uomini è passata non è forse inutile rifare il processo al fenomeno psicologico, coll'analisi precisa e tranquilla dell'anatomista. (c. 5 e c. 6<)

Un'immagine di uno scrittore scienziato, quindi, che con la propria «analisi precisa e tranquilla dell'anatomista» richiama il modello del «médecin» che «s'oublie dans un amphithéâtre», nella prefazione alla *Thérèse Raquin*¹⁰. Sull'«influenza del tempo e del luogo» si ritorna insistentemente in uno dei brevi passi del romanzo, successivamente cassati, che testimoniano come il pri-

⁹ Cfr. E. ET J. DE GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, Paris, Charpentier 1864, pp. VII-VIII.

¹⁰ Cfr. É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, Paris, Lacroix Verboeckhoven 1868, p. IV.

mitivo progetto d'impianto naturalista fosse stato esteso ai capitoli che seguirono il primo¹¹:

Risaliamo alle prime cause, analizziamo il temperamento, l'educazione che l'ha trasformato, l'ambiente in cui si è sviluppato. Io non ho che a ricordarmi e a scendere dentro le mie prime impressioni, prima di tuffarmi nella mischia di una grande città, perchè son quasi compatriotta di costui. Anch'io son venuto dalla provincia, un paesetto di provincia, una (c. 21)

Si tratta di un abbozzo dell'incipit del terzo capitolo¹². Spetta ancora all'avvocato introdurre la vicenda del marito di Elena e condurre il suo uditorio attraverso una lunga narrazione testimoniale retrospettiva nei retroscena che hanno portato silenziosamente al delitto. Il «temperamento», l'«educazione» e l'«ambiente» che hanno influenzato l'accusato non sono altro che la «double question des tempéraments et des milieux» che condizionano l'agire umano e l'«étude du tempérament et des modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances», concetti salienti delle teorie naturaliste resi noti nello specifico dalle prefazioni ai due romanzi *La fortune des Rougon* e *Thérèse Raquin*¹³. Oltretutto le precise scelte lessicali verghiane non sembrano occasionali, se si considera che la differenza tra *temperamento* e *carattere* era uno dei principali elementi messi in evidenza da Zola nella sua prefazione alla *Thérèse Raquin*: «Dans *Thérèse Raquin* j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier»¹⁴.

Nella citazione di «quell'esame implacabile che seguendo passo passo tutta la concatenazione del male va a saldare i primi anelli nell'animo più intemerato» si ritrova quel concetto, caro all'autore, di relazione tra causa ed effetto nel manifestarsi dei sen-

¹¹ Sulla struttura a cornice, con narratore di secondo grado, e sulla diversa disposizione dei primi capitoli del romanzo, si rimanda alla storia del testo ricostruita in VERGA, *Il marito di Elena*, cit., pp. XII-XXIII.

¹² Riprodotto nel ft. 419 del Microfilm VIII.

¹³ Cfr. É. ZOLA, *La fortune des Rougon*, Paris, Lacroix Verboeckhoven 1871, p. 5 e ZOLA, *Thérèse Raquin*, cit., p. VII.

¹⁴ Cfr. ZOLA, *Thérèse Raquin*, cit., p. II.

timenti umani. In questo senso sicuramente la prefazione alla novella *L'amante di Gramigna*, non casualmente composta nel 1879, è un testo chiave che non solo mostra quanto le teorie naturaliste erano state lucidamente assimilate dallo scrittore catanese, ma anche rivela una sorprendente vicinanza con le parole che pronuncia il personaggio dell'avvocato nell'abbozzo del primo capitolo del *Marito di Elena*. Benché si aggiungano compiute annotazioni sul metodo di indagine, nelle pagine verghiane resta comune quel vivo interesse per lo studio e la rappresentazione del cuore umano:

il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico¹⁵.

A conferma, in una lettera confidenziale indirizzata a Luigi Capuana, lo stesso Verga ammetteva chiaramente di essersi voluto ispirare alle teorie del coevo movimento naturalista¹⁶.

All'interno dell'iter compositivo verghiano non era una novità il tema della «concatenazione» delle passioni, che affondava le sue radici nella produzione giovanile del decennio 1870, e nello specifico nei tre romanzi *Eva*, *Eros* e *Tigre reale*, ma anche in alcune interessanti novelle incluse nella raccolta *Primavera ed altri raccon-*

¹⁵ Cfr. G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier 1987, pp. 91-92.

¹⁶ «Non ho mai visto così nettamente posata dallo stesso Zola e così felicemente risolta la questione del naturalismo, o realismo che si voglia, ma che tu nettamente definisci il portato dello studio scientifico, *positivo* nella forma del romanzo, la perfetta impersonalità dell'opera d'arte. Lasciami montare in superbia un po' anche me per rammentarti che cotesta necessità l'avevo intraveduta e avevo accennato ad essa in alcuni passi dell'*Amante di Gramigna*, confusamente, assai meno nettamente di come tu l'esprimi, e che ora son lieto di vedere espresso così nettamente il mio pensiero tanto ingarbugliato nelle frasi» (lettera del 29 maggio 1881; cfr. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 118-120). Come attestano i quattro abbozzi dell'*Amante di Gramigna* che si sono conservati e la redazione in rivista, la conquista di tale consapevolezza teorica avvenne in modo molto graduale (cfr. VERGA, *Vita dei campi*, cit., pp. 181-192).

ti, come *X* e *La coda del diavolo*, oltre che nelle pagine programmatiche di *Fantasticheria*. Quella «fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano» (*X*), quella «incognita che chiamano *cuore*» (*Eva*), quella «reciproca azione e reazione» tra i sentimenti studiati da «chimici» e «alchimisti» (*La coda del diavolo*), quel «guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori» (*Fantasticheria*), infine, sono tutti analoghi motivi di interesse ripresi e riassunti con l'abbozzo del *Marito di Elena* nella «diagnosi esatta delle passioni umane», nell'«analisi precisa e tranquilla dell'anatomista», attraversando quindi gli stilemi romantici e contaminandoli ormai con quelli propriamente naturalisti.

Il periodo in cui avviene la stesura del *Marito di Elena* coincide anche con gli anni in cui la lettura dei fratelli Goncourt e di Émile Zola fu particolarmente assidua, ovvero a partire dagli ultimi anni del 1870 e nel decennio 1880-1890. Queste informazioni si ricavano consultando le date delle edizioni di cui l'autore era in possesso: il volume della *Fortune des Rougon* presente nella biblioteca verghiana, in particolare, è datato 1879 (undicesima edizione), mentre quello della *Thérèse Raquin* 1880 (sesta edizione), così come quello di *Germinie Lacerteux* (terza edizione)¹⁷.

Inizialmente si è detto che *Il marito di Elena*, annunciato all'inizio del 1879 ma non ancora compiuto, venne ripreso solamente nella primavera del 1881. Difatti nel mese di aprile gli epistolari verghiani tornano a dare notizie del romanzo: è il momento in cui Verga decide di abbandonare definitivamente l'originario progetto, nonché di semplificarne la struttura cassando integralmente la cornice impregnata di reminiscenze naturaliste¹⁸. Ma i materiali scrittori, come altre volte accade¹⁹, verranno recuperati: la novella *Un processo*, confluita nella raccolta *Vagabondaggio*, so-

¹⁷ Cfr. *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Lanza – S. Giarratana – C. Reitano, introduzione di S.S. Nigro, Catania, Edigraf 1985, pp. 206-208 e pp. 488-492.

¹⁸ Cfr. la lettera inviata a Treves datata 18 aprile 1881: «Io sto lavorando per voi al vostro *Marito di Elena* che ho rifatto di sana pianta» (RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 55).

¹⁹ Cfr. per esempio, tra i casi più significativi, C. RICCARDI, *Gli abbozzi del Maestro-don Gesualdo e la novella Vagabondaggio*, in «Studi di filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 265-392.

stanzialmente costituisce uno sviluppo della scena di apertura ambientata nell'aula di tribunale, che trova così un suo compimento nella forma breve della novella; pur con varie modificazioni, tra i numerosi dettagli comuni ai due testi²⁰ emerge ancora il discorso dell'avvocato del colpevole che argomenta la sua difesa sulla «fatale concatenazione che c'è fra tutti i sentimenti e le azioni umane»²¹.

Nella versione definitiva del *Marito di Elena*, eliminando il contenuto dell'abbozzo di fatto scompare anche ogni aperto riferimento alle teorie naturaliste. In un certo senso era fallito l'originario progetto di emulazione, un progetto che avrebbe richiesto tempi di maturazione più lunghi, come scriveva l'autore nella sua corrispondenza con Luigi Capuana, ma che probabilmente avrebbe condotto in ogni caso allo stesso risultato, perché una diversa sensibilità nei confronti della rappresentazione letteraria del reale in modo piuttosto sottile distanzia appunto verismo e naturalismo. Difatti, a dispetto delle dichiarazioni teoriche espresse nell'abbozzo, si stempera l'intento propriamente scientifico nel *Marito di Elena*, non vi sarà alcun caso clinico da esaminare con il distacco dello scienziato, così come l'interazione psi-

²⁰ «un coltellaccio da cucina» (c. 2) e «un coltelluccio da tasca, poco più grande di un temperino, di quelli che servono a sbucciare i fichidindia» (G. VERGA, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Novara, Interlinea 2018, p. 61); «Sulla piattaforma, nei posti riservati, una folla di abiti di seta, di cappellini piumati, di ventagli che si agitavano nell'afa opprimente, delle gemme e degli occhi luccicanti dietro le velette, un bisbiglio sommesso di buona compagnia» (c. 3), «Era una giornata calda di luglio, e i signori giurati si facevano vento col giornale, accasciati dall'afa e dal brontolio sonnolento delle formule criminali. [...]. Le signore, che dovevano alla sua [del pubblico accusatore] galanteria i posti riservati dell'aula, rianimavano la loro indignazione col profumo della boccetta di sale inglese, soffocate dall'afa; e i larghi ventagli si agitavano vivamente a scacciare il lezzo immondo della colpa, come farfalle gigantesche» (ivi, p. 62 e pp. 70-71).

²¹ «Esaminò lo stato psicologico e morale degli attori del lugubre dramma; sciorinò le teorie più nove sul grado di responsabilità umana; [...]. Sì, egli lo sapeva, non erano le coscienze di uomini onesti, vissuti nel culto della famiglia, resi più sensibili dagli agi, che avrebbero potuto scendere negli abissi di quei cuori tenebrosi e di quelle infime esistenze per scoprire il movente di certe delittuose follie. Forse soltanto il sentimento più delicato e immaginoso di quelle dame eleganti, avrebbe potuto sorprendere il tenue filo per cui si legano i fatti più mostruosi al sentimento più nobile in quegli animi rozzi. Egli seguì cotesta fatale concatenazione che c'è fra tutti i sentimenti e le azioni umane con una analisi così acuta, [...]» (ivi, pp. 71-72).

cologica tra i personaggi non arriverà a spiegarsi toccando i confini del patologico²². Tuttavia di quel tentativo di studio di un caso di degenerazione della passione amorosa tra uomo e donna – quel «processo morboso» della passione, come recitava l'abbozzo – resta comunque qualche traccia nelle pagine del romanzo, nelle quali si sentono innegabilmente alcune suggestioni della coeva narrativa francese, e in particolare della *Thérèse Raquin* e della *Madame Bovary*²³.

A livello strutturale, il progetto originario del *Marito di Elena* prevedeva un prologo con funzione di cornice (l'abbozzo già citato), al quale seguivano i capitoli con diverso ordine rispetto al

²² A questo proposito si leggano le considerazioni di Paul Arrighi: «Mais par là Verga entend, encore une fois, non pas une fiche physio-pathologique, mais tout simplement la “tranche de vie” dans l’acception la plus large de l’expression, sans rechercher ni les cas exceptionnels ni les bases organiques des passions et des sentiments. Il adopte en partie la prétention scientifique de la littérature naturaliste quand il parle de “scrupule scientifique” dans l’analyse psychologique, ou de la “science du cœur humain” qui dérivera de “l’art nouveau”. Mais c’est uniquement le “grand livre du cœur” qu’il veut étudier, du cœur considéré comme un enchaînement de tendances, de sentiments et de passions et non comme muscle creux “sécrétant” ces sentiments et ces passions suivant les influences diverses de l’hérédité et du milieu» (P. ARRIGHI, *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin 1937, p. 301).

²³ Verga aveva dato un giudizio non pienamente positivo sul volume di Gustave Flaubert (pubblicato nel 1857 e tradotto per la prima volta in Italia nel 1881), negando apprezzamento per ciò che era da lui avvertito come «realismo dei sensi»: «Il libro di Flaubert [*Madame Bovary*], è bello, almeno per la gente del mestiere, ché gli altri hanno arricciato il naso. Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione. Forse è questa la ragione che non ti fa affezionare ai personaggi del dramma, malgrado il drammatico degli avvenimenti scelto con parsimonia maestra. Ma 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» (lettera a Luigi Capuana del 14 gennaio 1874, cfr. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 29). Sull'argomento si veda il recente saggio di A. DI SILVESTRO, *Per Verga e Flaubert*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XI (2018), pp. 109-126. Spunti interessanti sull'influenza del modello flaubertiano nel *Marito di Elena* si possono leggere nello studio condotto da M. DILLON WANKE, «*Il marito di Elena*», ovvero dell'ambiguità, in «Sigma», X (1977), pp. 113-136, in particolare, oltre che negli interventi di V. LUGLI, *Bovary italiane*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia 1959, pp. 21-25 e di G. RAGONESE, *Verga e Flaubert*, in ID., *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, Roma, Bulzoni 1977, pp. 110-136.

definitivo, ossia terzo, secondo e primo²⁴; il terzo capitolo ripercorre in retrospezione la vita di Cesare, l'educazione ricevuta e l'ambiente in cui è cresciuto, creando così un evidente parallelismo con le disposizioni del primo e del secondo capitolo, rispettivamente, nei romanzi di Flaubert e Zola, dove la presentazione del background culturale di Charles e Camille è una premessa fondamentale per l'avvio dell'intera vicenda nonché per la spiegazione del suo stesso svolgimento. In *Madame Bovary* la perfezione dell'equilibrio strutturale si riflette anche nell'uso delle focalizzazioni interne e fa sì che nella prima delle tre parti nelle quali è suddiviso il romanzo (e nel primo capitolo nello specifico) la narrazione sia filtrata dal punto di vista di Charles; diversamente, nella breve retrospezione del *Marito di Elena* è mantenuto un narratore tendenzialmente esterno, a tratti anche onnisciente, mentre alla focalizzazione interna di Cesare saranno riservati alcuni momenti successivi (come nell'undicesimo capitolo). In questo senso la tecnica del discorso indiretto libero è sicuramente comune ai due scrittori, anche se nel testo verghiano alcuni passi particolarmente estesi tendono a oltrepassare il confine con il monologo interiore (nella conclusione del settimo capitolo, per esempio).

Elementi ben precisi della trama della *Thérèse Raquin* e della *Madame Bovary* ritornano nel *Marito di Elena*, con la medesima funzione narrativa. Si tratta dei motivi che portano i personaggi verso la catastrofe, dei meccanismi che intrappolano le loro azioni e le rendono fatali: un matrimonio frustrato, innanzitutto, ma anche – in particolare nel romanzo di Flaubert – una vertiginosa situazione di indigenza economica. Elena e Cesare trasgrediscono la morale comune del paese organizzando una vera e propria *fuitina*, ma una volta sposati anziché ottenere la felicità prima sognata iniziano a provare una crescente sensazione di reciproca estraneità che porterà la donna all'adulterio (presunto o reale); analogamente per Emma il matrimonio romanticamente vagheggiato nelle sue letture, anziché avvicinarla a Charles, si rivela ben presto una tomba dalla quale evadere per non soffocare nella noia e nella mediocrità borghese della provincia parigina;

²⁴ Ciò si evince da una precedente serie di numerazione delle carte, vergata in matita blu (cfr. VERGA, *Il marito di Elena*, cit., in particolare pp. XXXVIII-XLVI).

per Thérèse l'ennesima tacita sottomissione alla volontà della madre adottiva è il matrimonio con il modesto Camille, matrimonio di fatto immediatamente macchiato dalla relazione con Laurent, l'uomo «sanguin et vivant en brute» che dopo l'omicidio del marito conduce la giovane a una seconda unione coniugale, fortemente (ed egoisticamente) desiderata da entrambi ma in realtà punto di partenza del processo di autodistruzione della coppia. L'assillo dei debiti tortura Cesare Dorello ed Emma Bovary: il primo con onesta abnegazione dedica la propria esistenza a mantenere il lusso della moglie ignara, finché assediato dai creditori vede la propria dignità definitivamente schiacciata dalle calunnie e dall'irricoscenza della consorte; la seconda invece è vittima della propria ingenuità sognante, che la porta a vezzeggiare follemente i suoi amanti per farla scontrare contro il freddo utilitarismo delle relazioni umane e infine lasciarla annegare nel vortice alimentato dal mercante usuraio Lheureux. Senza divenire un motore principale della catastrofe finale, anche nella storia di Thérèse e Laurent questo motivo è presente e si accompagna all'evolversi della dissoluzione dei due protagonisti.

C'è sicuramente una grande divergenza tra il profilo di Cesare e quello di Charles, nella diversa consapevolezza dei due personaggi: il marito di Emma è infatti totalmente all'oscuro delle relazioni extraconiugali e delle segrete insofferenze della moglie, fraintende ogni segnale d'allarme, non arriva a pensare al tradimento neppure quando dopo il funerale scopre una lettera di Rodolphe, perché gli è necessario leggere l'intero epistolario di Léon per comprendere la verità e iniziare così a soffrire fino all'annientamento di sé; Cesare è invece un protagonista molto più ricettivo e ha cognizione della realtà più lucidamente della moglie, anche se le sue reazioni, a differenza dei personaggi zoliani, sono costantemente frenate da un innato senso di salvaguardia della propria e altrui dignità, oltre che da un autentico affetto (inizialmente non contaminato dai timori e dai sospetti) che nonostante tutto continua a tenerlo legato a Elena. Il protagonista verghiano, al contrario di Charles, conosce bene il sentimento della gelosia, ma al tempo stesso è animato da una generosità di fondo, esattamente all'opposto di Camille, Laurent e Thérèse (ai quali si aggiunge anche la signora Raquin), spinti alle loro azioni esplicita-

mente e unicamente dal proprio egoismo. A contatto con Laurent, secondo i dettami naturalisti, Thérèse attiva una sorta di reazione chimica che risveglia i propri istinti carnali e primordiali, mentre Emma ed Elena, a contatto con i rispettivi mariti, assecondano anche loro l'adulterio, ma soprattutto come conseguenza del mancato soddisfacimento di istinti propriamente più umanizzati e in un certo senso anche borghesi, che si concretizzano, per esempio, in una tensione inappagata verso l'ascesa sociale e il possesso di beni materiali. La follia di Cesare, il personaggio che reprime fino alla fine ogni negatività dei propri sentimenti, non nasce improvvisamente: come Zola, ma con tinte meno fosche, Verga costruisce gradualmente una sempre più tormentata e contraddittoria psicologia del personaggio, che, messo alle strette dal disonore della tresca con il barone don Peppino e dall'imminente e inevitabile separazione dalla moglie, pensa in un primo momento di togliersi la vita – benché molto simile, si tratta di un dolore meno malinconico rispetto a quello di Charles Bovary, nelle ultime pagine del romanzo, che ormai consapevole della verità si lascia morire abbandonandosi alla solitudine – ma torna sui suoi passi (forse perché davvero la viltà, da lui stesso proclamata, ha infine il sopravvento) e in un estremo impeto di collera e gelosia compie l'uxoricidio²⁵. Nell'abbozzo del primo capitolo del *Marito di Elena* si legge che Cesare invece avrebbe dovuto uccidere un amante della moglie, secondo un modello più tradizionale di triangolo amoroso; in ogni caso fin dal principio del romanzo emerge la simpatia dell'autore nei confronti del protagonista, la cui colpevolezza va contestualizzata e spiegata risalendo lungo una catena di causa ed effetto che ha origine nella fatale bellezza di Elena. Se nel corso della vicenda questo aspetto si coglie implicitamente, alcune tracce autografe della prima stesura del romanzo attestano quanto appena affermato²⁶:

²⁵ Le riflessioni di Cesare sulle proprie debolezze e gelosie ricordano molto da vicino (a livello contenutistico e stilistico) i pensieri del pittore Enrico Lanti, protagonista del romanzo *Eva* (1873). In particolare, si possono confrontare i temi dell'illusione e della menzogna (capitoli quattordicesimo e sedicesimo del *Marito di Elena*), oppure il motivo della pazzia di chi ha trascorso l'intera vita nell'illusione (capitolo sedicesimo del *Marito di Elena*).

²⁶ I due passi sono vergati rispettivamente nel margine superiore della c. 172v

Cap. IV. | ^a»Ora »faccio« facciamo lo schizzo« ^bOra facciamo lo schizzo di questa famiglia »in cui« che ha prodotto l'Elena, »la complice se non altro la causa del delitto che volete punire,« l'eroina di cui »l'uditorio ammirava ora« il ritratto passava (*sps. a* correva) con un bisbiglio di ammirazione nelle mani della folla, la complice se non la causa del delitto che »il [...]« l'accusato si ostina a mettere fuori questione; che gli fa venire delle lagrime agli occhi anche in questo momento. Guardatela. La scena che »accade in quella casa appena si scopre la fuga della fanciulla« (c. 1).

Io l'ho visto passare di mano in mano nell'uditorio di quest'aula, il ritratto di cui parlo, e vorrei metterlo sotto gli occhi di chi deve giudicarmi per spiegare l'impressione che deve produrre quella bellezza delicata e provocante. Vorrei fare osservare due particolarità che spiccano su quel fine profilo arabo e gli danno una attrattiva irritante, le labbra un po' grosse e freschissime e quelle ciglia lunghe e sottili sugli occhi grigi, che alla radice del naso hanno certi peli ribelli (c. 37r).

D'altronde in un altro passo cassato, appartenente al primitivo progetto del romanzo, era riconosciuta apertamente la fatalità della relazione tra Cesare ed Elena²⁷:

Eccovi la cornice del ritratto che ora girava fra le mani dell'uditorio. Eccovi l'ambiente, le origini del modo di essere, le cause prime del male quasi inconscio e quasi fatale (c. 10r).

Anche in questo caso il modello si ritrova nella narrativa realista: si tratta di quella «faute de la fatalité» confessata da Charles pronunciando l'unica frase solenne della sua vita – come scrive l'autore –, quando ormai il dramma è compiuto (ultimo capitolo della terza parte); una fatalità che, pur avendo indubbiamente sfumature diverse rispetto alla scientifica consequenzialità naturalista tipica dei meccanismi fisiologici rappresentati nella *Thérèse Raquin*, resta comunque uno dei temi portanti del *Marito di Elena*, dal momento che, esattamente come nei due romanzi di Zola

del manoscritto definitivo (numerata 1 in matita rossa) e nel margine inferiore della c. 37r del manoscritto definitivo. Per un esame di questi abbozzi in rapporto alle fasi di composizione dell'opera cfr. VERGA, *Il marito di Elena*, cit., pp. XI-XXXV.

²⁷ Il passo è vergato nel margine inferiore della c. 10r del manoscritto definitivo.

e Flaubert, l'inesorabilità della tragedia inizia a manifestarsi molto prima dell'epilogo finale.

DANIELA DE LISO
(Università "Federico II" di Napoli)

MATILDE SERAO, LA "LETTERATA VIAGGIANTE".
STORIE DI VITA E DI VIAGGI TRA NAPOLI E IL MONDO
SUL FINIRE DELL'OTTOCENTO

Il saggio ricostruisce le coordinate della scrittura odeporica di Matilde Serao, grazie alla cui esperienza la letteratura di viaggio sul finire dell'Ottocento cominciò finalmente anche in Italia a coinvolgere le donne. I suoi principali contributi sono *Nel Paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina* (1899), che racconta il viaggio in Terra Santa compiuto dalla Serao nel 1893 quale inviata de «Il Mattino», e *Lettere di una viaggiatrice* (1908), frutto di corrispondenze inviate al giornale dalla "letterata viaggiante" e ibridato dall'aggiunta di lettere private all'amica Duse e di pagine diaristiche, rielaborate con gusto narrativo.

The essay retraces the features of Matilde Serao's odeporic writing; thanks to her experience, travel literature at the end of XIX century finally began to involve women. Her main contributions are Nel Paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina (1899), which describes the journey to the Holy Land that M. Serao did in 1893 as a correspondent for «Il Mattino»; and Lettere di una viaggiatrice (1908), which is made of articles sent to the same newspaper by the "traveling woman-writer", and is hybridized by private letters that Matilde Serao sent to her friend Duse and by some pages rielaborated from her diary.

Nella sua autobiografia, *A backward glance*, uscita nel 1934, Edith Wharton, l'autrice de *L'età dell'innocenza*, raccontando della sua partecipazione al celebre salotto parigino di Rosalie de Fitz-James, ricorda di avervi conosciuto un'italiana:

Fra le donne che c'incontrai [nel salotto Fitz-James], quella di gran lunga più notevole era Matilde Serao, romanziera e giornalista napoletana. [...] Era una tozza e grassa donna, rossa in faccia e sul collo, che affondava tra spalle rotonde e a cuscinetto. I suoi capelli neri, acconciati laboriosamente come quelli di una contadina napoletana, sembravano una parrucca. Era di età indefinibile [...]. La sua bizzarra figura [...] era sempre in vesti scoliate [...] Con quegli abiti e quei colori [...] appariva una figura incongrua, in quel salotto dove tutto era in penombra e in semitoni.

Ma quando incominciava a parlare si imponeva a tutti. Nei paesi latini, le poche donne che brillano come conversatrici interferiscono spesso a detrimento di un rapido scambio di battute. Non così Matilde Serao. [...] i suoi monologhi raggiungevano punte che non ho mai rilevato nel discorso di nessun'altra donna. [...] era nutrita di larghe letture e di una molteplice esperienza di classi e di tipi fornite dalle occasioni della sua carriera giornalistica: e cultura ed esperienza erano fuse nello splendore di un forte intelletto¹.

La descrizione della Wharton ci restituisce un'immagine di Matilde Serao che, trovando conforto nei moltissimi *souvenirs* di autori italiani suoi contemporanei, conferma l'indole curiosa e cosmopolita della scrittrice, nata in Grecia, ma napoletana di fatto. La biobibliografia di colei che tutti i contemporanei chiamavano "donna Matilde" è ormai notissima: dal matrimonio con l'ambizioso Edoardo Scarfoglio alla policromia della sua scrittura giornalistica, dalla penna *larmoyante* della produzione teatrale al verismo minuzioso di certa narrativa, dalla passione per la mondanità al bisogno di intimistico afflato religioso. È noto il suo *maternage*² verso la città e verso le artiste che entravano nella sua orbita, noti l'amore e la cura dei molti figli suoi e di quella non sua, ma dell'amante di Scarfoglio, che sulla porta di donna Matilde era andata a togliersi la vita. Meno nota è invece la sua produzione odepórica, che, essenzialmente, si riassume in due opere: *Nel Paese di Gesù* e *Lettere d'una viaggiatrice*.

Tra il 1893 ed il 1899 compare, sulle colonne de «Il Mattino»³, il resoconto del viaggio in Egitto ed in Terra Santa compiuto dalla Serao tra la primavera e l'estate del 1893. Gli articoli, con il so-

¹ D. TROTTA, *Ritratto di una grafomane: un miracolo artistico ed esistenziale*, in *Visibili invisibili. Matilde Serao e le donne nell'Italia post-unitaria*, a cura di G. Liberati - G. Scalerà - D. Trotta, Roma, CNR 2015, pp. 40-41.

² Sull'argomento si legga TROTTA, *ivi*, pp. 42-47.

³ Sul più importante quotidiano napoletano, negli anni seraiani, segnalo il lavoro di S. DELLA BADIA, «Il Mattino» 1892-1917, prefazione di R. Giglio, Napoli, Loffredo 2011. Alcuni articoli relativi al resoconto del viaggio in Terrasanta furono pubblicati anche sul «Mattino-Supplemento», il cui primo numero uscì il 1° luglio 1894 e l'ultimo il 22 dicembre 1895. Per questo supplemento della domenica e la sua storia rimando alle pagine di D. TROTTA, *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura, con antologia di scritti rari e immagini*, Napoli, Liguori 2008, pp. 44-62 e 87-92.

pra titolo, rispettivamente, *Nel Paese di Cleopatra*⁴ e *Nel Paese di Gesù*⁵, saranno, poi, accolti, con modifiche, in un volume, pubblicato dall'editore napoletano Tocco nel 1899, con il titolo *Nel Paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina*⁶.

Il viaggio in Oriente non era più particolarmente pericoloso, da quando una serie di agenzie europee, prime fra tutte quelle di Thomas Cook, avevano incrementato il numero dei viaggiatori e migliorato la qualità dei servizi offerti⁷: quello della Serao è an-

⁴ Gli articoli pubblicati con il sopratitolo *Nel Paese di Cleopatra* sono: *Navigando* (8 giugno 1893), *Il Nilo* (11 giugno 1893), *Il Paradosso* (13 giugno 1893), *Le Piramidi* (15 giugno 1893).

⁵ Gli articoli pubblicati con il sopratitolo *Nel Paese di Gesù* sono: *La ferrovia* (23 giugno 1893), *Il Santo Sepolcro* (24 giugno 1893), *L'adorazione del Sepolcro* (27 giugno 1893), *La notte, presso il Sepolcro* (28 giugno 1893), *Il Calvario* (29 giugno 1893), *Gerusalemme, la città* (30 giugno 1893), *Il Monte degli Ulivi* (18 luglio 1893), *Ghetsemane* (19 luglio 1893), *La via dolorosa* (21 luglio 1893), *La valle di Giosafat* (22 luglio 1893), *Betlemme* (24 luglio 1893), *Il Presepio* (25 luglio 1893), *Gerico?* (27 luglio 1893), *In Palanchino* (30 ottobre 1893), *Sodoma e Gomorra* (7 novembre 1893), *Il precursore* (12 novembre 1893), *Il Giordano* (12 dicembre 1893), *In Galilea* (26 dicembre 1893), *La storia della Madonna* (30 dicembre 1893 e 3 gennaio 1894), *La resurrezione* (24 marzo 1894), *Verso Nazareth* (1 maggio 1894), *Il Monte delle Beatitudini* (13 settembre 1899), *Una giornata a Nazareth* (8 settembre 1899), *San Francesco in P.: l'opera* (18 settembre 1899), *Una speranza* (25 settembre 1899).

⁶ La vicenda editoriale del libro è, in realtà, singolare. La rivista napoletana «Flegrea» ne annuncia l'uscita nel numero del 20 settembre 1899, che poi commenta come avvenuta nel numero del 20 ottobre dello stesso anno. In realtà le bibliografie seraiane riportano le seguenti edizioni: Napoli, Aurelio Tocco 1898; Napoli, Francesco Perrella 1898; Napoli, Aurelio Tocco 1899; Napoli, Aurelio Tocco 1900; Napoli, Francesco Perrella 1900. Il Perrella ne stampò un'altra edizione nel 1905. Dell'edizione Tocco del 1899, menzionata in tutte le bibliografie seraiane, non resta, però, alcun esemplare. La circostanza appare almeno strana, visto che proprio nell'ottobre del 1899 è annunciata dalla stessa Serao l'uscita del libro. In realtà, come dimostra la corrispondenza della Serao di questi anni, nel 1898 il libro era pronto in bozza, ma non fu stampato se non nell'ottobre del 1899, senza tuttavia correggere il frontespizio, su cui si legge, infatti, «MDCCCXCVIII». Dunque, l'edizione Tocco del 1898 non esiste: il libro ebbe la sua *princeps* nell'ottobre 1899, come recita il finito di stampare. Piuttosto recenti sono le ultime edizioni: Milano, Messaggerie Pontremolesi 1989; Roma, Edizioni Benincasa 1995; Ischia, Imagaenaria 2005; Catanzaro, Alicebook 2010. Nessuna di esse è un'edizione critica.

⁷ Cfr. A. CAVAGLION, *Verso la Terra Promessa. Scrittori italiani a Gerusalemme da Matilde Serao a Pierpaolo Pasolini*, Roma, Carocci 2016, pp. 14-16. Sull'argomento, più in generale, si vedano anche M. FARNETTI, *Reportages. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Milano, Guerini 1994 e G. DE PASCALE, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri 2001.

nunciato, con toni orgogliosi, da un articolo a firma redazionale⁸ apparso su «Il Mattino», il 18 maggio 1893, in cui il viaggio è definito il «pellegrinaggio artistico» di una «letterata viaggiante». Nonostante la Terrasanta sia una meta ambita per i credenti, la Serao è ancora una pioniera e scriverà pagine utilissime di ordine tecnico, per spiegare dettagli organizzativi, tempi, prezzi, abbigliamento, mezzi di trasporto⁹. Non è, insomma, una sprovveduta “donna Matilde”, che, nell’*Introduzione* premessa alla prima edizione in volume di *Nel Paese di Gesù*¹⁰, dopo una disamina del-

⁸ «Ieri [...] Matilde Serao è partita per Alessandria d’Egitto, d’onde passerà a Giaffa e a Gerusalemme per visitare e descrivere tutti i santuari di Palestina e le rovine e i paesaggi che la leggenda di Gesù ha fatto sacri e imperituri nella memoria degli uomini. Il pellegrinaggio ai luoghi Santi non ha più ora le difficoltà e i pericoli che aveva ai tempi del pio Buglione e in appresso, sino al principio di questo secolo [...]. Se non che, fra queste centinaia di più viaggiatori, gl’italiani rappresentano una quantità affatto trascurabile; e mentre le terra Santa ha fornito a tutte le letterature europee calde ispirazioni, l’Italia non possiede neanche una descrizione sommaria del paese ove la nostra fede nacque, e a cui Torquato Tasso conferì una quasi cittadinanza italiana: anzi Gerusalemme e la Galilea sono più sconosciute in Italia dell’Africa centrale e delle sierre dell’Himalaja. Noi siamo dunque sicuri che il pellegrinaggio artistico di Matilde Serao offrirà, non pure alle anime credenti, ma anche agli spiriti che cercano solamente emozioni estetiche, una serie di lettere vivamente interessanti, nelle quali la rappresentazione fotografica dei luoghi e delle cose quali presentemente sono, sarà animata e illuminata dalla visione della più grande storia e della leggenda più patetica che siano state mai al mondo» (*Matilde Serao in Terrasanta*, in «Il Mattino», 18 maggio 1893).

⁹ Sull’argomento si vedano: S. FRANCHINI - S. SOLDANI, *Introduzione*, in *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, a cura di S. Franchini e S. Soldani, Milano, FrancoAngeli 2004; R. RICORDA, *La scrittura di viaggio delle donne nel giornalismo degli anni Settanta e Ottanta dell’Ottocento*, in *Spazi Segni Parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, a cura di F. Frediani - R. Ricorda - L. Rossi, Prefazione di L. Clerici, Milano, FrancoAngeli 2012, pp. 107-123.

¹⁰ I più recenti studi sul libro seraiano, volti per lo più ad indagare il contributo dell’autrice alla letteratura di viaggio e, in particolare agli *Itinera ad sancta*, sono: B. PIRONE, *Matilde Serao in Terrasanta*, in «Studia Christiana Orientalia», Collectanea, 34 (2001), Cairo- Jerusalem, Franciscan Printing Press pp. 201-232; B.F. DI BITONTO, *Nel Paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina. Teologia della sostituzione in uno scritto napoletano di fine Ottocento*, in «La Rassegna mensile d’Israel», vol. 75, n. ½ (gennaio-agosto 2009), pp. 125-142; M.C. RATTIGHIERI, *Matilde Serao: memories of Palestine*, a Thesis submitted for the degree “Doctor of philosophy”, supervised by Y. Ben Artzi and S. Debenedetti Stow, Univeristy of Haifa 2010; D. DE LISO, *Nel Paese di Gesù. I luoghi nella scrittura di Matilde Serao*, in «Critica letteraria», fasc. IV, n. 185, a. XLVII (2019), pp. 893-906.

le tipologie del viaggiatore¹¹, fornisce un preciso identikit dello scrittore di viaggio:

Ma io conosco un viaggiatore diverso da tutti gli altri [...] un viaggiatore sentimentale e bizzarro, che obbedisce singolarmente a una curiosità esclusiva, unica, assorbente. [...] Costui, viaggiando, mentre trascura certi aspetti di cose e di persone, che sembrano più importanti, ne ricerca altri più umili, meno interessanti: mentre resta poco tempo in una grande città, si attarda due giorni nell'albergo di un villaggio: mentre non penetra, in un museo, è attirato da una fiera campestre: mentre non sa estasiarsi dove tutti si estasiano, ha un grido di ammirazione per qualche cosa che non attira nessuno. Questo viaggiatore silenzioso, capriccioso, ostinato, preso dalla sua singolare ricerca, è colui che vuol vedere palpitar l'anima dei paesi che attraversa. Ogni paese ha un'anima, lo sapete. [...] Questo ho io cercato, nel mio viaggio in Palestina: ho cercato, umilmente, dove fremesse, dove vibrasse l'anima di quella Sacra Terra, che ha visto Iddio, e ne ha udito la voce¹².

Il viaggiatore sembra, dunque, irrimediabilmente attratto dai luoghi non turistici, appare quasi teleologicamente guidato alla scoperta della loro anima; è, insomma, una sorta di *Wanderer*¹³, che attraversa confini ed apre porte, solo per definire se stesso,

¹¹ «Vi è un viaggiatore comunissimo, che s'incontra dappertutto, il quale passa da un paese all'altro, con un'attività instancabile, sempre coi segni della più vivace curiosità sul volto, che compie le gite più faticose, che si azzarda nei luoghi più rischiosi, che stanca la pazienza di qualunque compagno di viaggio, che si fa maledire da qualunque cicerone, e che ritorna costantemente, da tutti i punti del globo, da lui minuziosamente descritti, manifestando la soddisfazione più sincera. Se, cortesemente, voi gli chiedete conto delle sue impressioni, egli vi comunicherà, con la massima importanza, e come se vi rivelasse una profonda verità segreta, scoperta solo da lui, che le trattorie sono care a Parigi, che Londra ha una metropolitana, che la corsa nei vaporini ferrovia sul Canal Grande di Venezia costa due soldi, che i battelli russi sono meno celebri di quelli austriaci [...] Questo viaggiatore, innocuo, del resto, e talvolta anche simpatico nella sua frivolezza, è numeroso come gli astri del firmamento: ed ha la più completa rassomiglianza con uno dei suoi eleganti bauli [...]» (M. SERAO, *Nel Paese di Gesù*, Napoli, Tocco 1899, pp. IX-X).

¹² Ivi, pp. X-XII.

¹³ Per il valore spirituale del viaggio in Terra Santa e dei suoi resoconti, dal Medioevo all'Otto/ Novecento, segnalo l'Introduzione al lavoro di A. TEDESCO, *Itinerario ad loca sancta. I libri di viaggio delle Biblioteche francescane di Gerusalemme*, Milano, Edizioni terra Santa 2017, pp. 17-36.

perché, in fondo, come sostiene Leed, in un testo fondamentale della critica odeporica, «noi siamo i nostri cammini, non i nostri luoghi»¹⁴. Nelle pagine del *Paese di Gesù* queste premesse saranno tutte realizzate, facendo del libro, nonostante il lungo protrarsi della sua storia ecdotica, un successo editoriale. La descrizione dei luoghi, imprescindibile caratteristica dell'odeporica contemporanea¹⁵, non sarà sacrificata al bisogno intimistico di *secessus*, animata dal quale la Serao sembra essere partita alla volta della Terrasanta.

Il libro, costituito da nove capitoli, si apre con il malinconico notturno napoletano della partenza, ma il mattino si annuncia con l'arrivo in Egitto e alla «letterata viaggiante» pare d'aver in testa non «un cervello, ma una galleria di quadri» così che, nell'immaginario del lettore, prendono forma il Nilo e la sua poesia «indicibile», la folla del Cairo, coi suoi asinelli *bourichi*, accompagnati da giovanissimi asinai, monelli bruni, seminudi e dalle gambe sottili, «arabetti fini e svelti come un dardo»¹⁶ e infine le Piramidi, di cui, sconvolta dal fatto che siano di proprietà effettiva dei rozzi e affaristi beduini, si limiterà a dire: «In quanto alle Piramidi... credo di aver detto, più volte, che esse sono altissime»¹⁷. Pur essendo l'Egitto, per il viaggiatore occidentale, tappa ineludibile del viaggio verso la Terrasanta, la Serao vuole quasi fuggirne¹⁸. Con l'approssimarsi del porto di Jaffa l'intonazione cambia. Il racconto si arricchisce di notazioni moraleggianti, visivamente rappresentate, con buona forza icastica, dall'incrociarsi,

¹⁴ E.J. LEED, *Per mare e per terra. Viaggi, missioni, spedizioni alla scoperta del mondo*, trad. it. di E. J. Mannucci, Bologna, Il Mulino 1996, p. 7. Sull'argomento si vedano anche: ID, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino 1992; R. MARTINONI, *Odeporica e imagologia. La letteratura di viaggio e la questione dell'«altro»*, in *Letteratura comparata*, a cura di R. Bertazzoli, Brescia, La Scuola 2010, pp. 128-157; R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La Scuola 2012, pp. 5-63.

¹⁵ Tra gli scrittori odeporici contemporanei della Serao devono essere almeno segnalati Edmondo De Amicis, Giovanni Faldella e Ferdinando Martini (Cfr., per una panoramica sull'esperienza odeporica di questi autori, RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia*, cit., pp. 53-60).

¹⁶ SERAO, *Nel paese di Gesù*, cit., p. 11.

¹⁷ Ivi, p. 17.

¹⁸ Cfr. CAVAGLION, *Verso la Terra Promessa*, cit., pp. 21-28.

in opposte direzioni, dell'imbarcazione dei pellegrini della Terra Santa e di quella dei pellegrini diretti alla Mecca: incontro di due popoli diversissimi (la nave occidentale ricca stride contro il «letamaio» dei musulmani), che si sfiorano, come le imbarcazioni su cui viaggiano, senza incontrarsi. E quando il descrittivismo verista sta per smarrirsi in toni bourgettiani, ecco sopraggiungere la *Ferrovìa*, brano incipitale del nuovo capitolo, il primo ambientato in Terra Santa, *Sciolto il voto*. Il lettore non avrà il tempo di abituare lo sguardo ai colori di Jaffa, alle sue donne «bianchissime», ai giardini fioriti come quelli della penisola sorrentina, che si ritroverà a bordo del treno diretto a Gerusalemme. La descrizione di questo viaggio in treno (dagli orari improvvidi all'inesistente separazione tra prima e seconda classe) sembra una discesa agli Inferi piuttosto che un *iter* salvifico. La preoccupazione del viaggiatore occidentale per la promiscuità degli ambienti, la confusione ed il vociare ininterrotto dei passeggeri arabi, ebrei ed europei, catapultati in un improvvisato *melting pot*, impediscono non solo la meditazione e la preghiera, ma anche ogni tentativo di intimo raccoglimento. La situazione non muta all'arrivo presso la chiesa in cui è custodito il Santo Sepolcro: regna sovrana una confusione di uomini e cose. La portineria è una piattaforma di legno, coperta di tappeti e cuscini, situata sotto l'arco d'ingresso, su cui sono sdraiati due o tre musulmani, impegnati a far girare tra le dita le palline d'ambra dei loro *comboloï*, i rosari turchi. Il risultato è che neanche in chiesa il cristiano riesce a pregare. Dal punto di vista tecnico l'arrivo al Santo Sepolcro si configura come l'apice del *climax* ascendente, sapientemente costruito nell'intera articolazione delle pagine precedenti:

Pregare, pregare?

Colui che entra curvato, si rialza come abbarbagliato dalla soverchia luce e brancola, quasi cercando la tomba: e come il suo corpo crolla innanzi a quella pietra, così pare che crolli l'anima, in un oblio di ogni formola, in un abbandono spirituale, senza parole e senza idee. La preghiera? Il pellegrino, venuto di lontano, che ha superato stenti e difficoltà per giungere sino a Lui, che ha subito privazioni e tristezze, che ha sognato, così ostinatamente e così ardentemente, questo minuto di avvicinamento fra sé e il suo Signore, non ha forza di pregare. Prosciolte le membra, smarrita l'anima, non può esso riunire la parola al pensiero, non può do-

minare il suo pensiero; la fronte poggia sul sacro marmo, immobile; la bocca schiusa, immobile, tocca così il sacro marmo, quasi non avesse neppure la forza di baciarlo: non un atto: non un gesto: l'abbattimento più profondo, come se quella emozione avesse infranto tutte le corde dell'essere¹⁹.

La «pellegrina del cuore»²⁰ giungerà a Gerusalemme, ma non riuscirà a carpirne l'anima, distratta e infastidita dal ritualismo ebraico, dalla confusione turca, dell'irriverente mercato di inimuginabili false reliquie²¹. In tale confusione alla Serao sembra di aver smarrito anche il senso della propria religiosità fino al *limen* di quella *via dolorosa* che parte dal Monte degli ulivi e giunge al Ghetsemani, alla via Crucis, al Calvario, al muro del pianto²², cui sono dedicate pagine toccanti.

¹⁹ SERAO, *Nel paese di Gesù*, cit., p. 31.

²⁰ Il discorso sull'autenticità dell'afflato religioso della Serao è ancora aperto. Alberto Granese riassume bene, a grandi linee, in maniera complessiva, le diverse opinioni critiche: «Se Benedetto Croce liquidava come un «ghiribizzo» la fase mistica della Serao, in cui influssi francesi e fogazzariani si sarebbero mescolati con elementi di religione piccolo-borghese, Luigi Capuana stigmatizzava l'uso seraiano del linguaggio, mutuato dai predicatori della quaresima nei quartieri popolari di Napoli» (cfr. B. CROCE, *Matilde Serao* [1903], *La letteratura della nuova Italia* [1915], III, Bari, Laterza 1973; L. CAPUANA, *Lettere all'assente*, Torino, Roux e Viarengo 1904). Per Borgese, la religiosità della Serao era fondamentalmente falsa, dal momento che la scrittrice non credeva alle leggende, narrate solo in base a un «compromesso di fede parolaia e di diffidenza dissimulata» (G.A. BORGESE, *San Gennaro secondo Matilde Serao*, in *La vita e il libro*, Torino, Bocca 1910, p. 382); per Scappaticci, lo spiritualismo seraiano era organico a un'ideologia conservatrice, volta a frenare le tensioni sociali attraverso un nuovo compito pedagogico affidato agli intellettuali (T. SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, Bari, Laterza 1995, pp. 123-31). Equilibrati i giudizi della Martin Gistucci, che nell'adesione della scrittrice alla mentalità convenzionale del tempo non esclude un suo bisogno di religione (M. GRACIEUS – M. GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, Grenoble, Pug 1973, pp. 307 e sgg.), e della De Nunzio Schilardi, che, pur ritenendola «troppo spiegata, tutta espansa all'esterno, più rituale che intimamente spirituale», riconosce tuttavia come «autentica» la sua religiosità (W. DE NUNZIO SCHILARDI, *Introduzione a M. SERAO, San Gennaro nella leggenda e nella vita*, Bari, Palomar 2000, p. XVII)» (A. GRANESE, *L'onomastica mistica di Matilde Serao*, in «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», V (2003), pp. 133-134).

²¹ Sulle caratteristiche dell'odeporica seraiana si veda anche L. BANI, «L'assenza è un Male necessario!». *I libri di viaggio di Matilde Serao*, in *Spazi Segni Parole*, cit., pp. 169-186.

²² «Bizzarro ed emozionante spettacolo! Certo, è un pianto contagioso: certo, la nevrosi del pianto aleggia in quel vicolo: certo, quel muro di Salomone li ipnotizza. Ma a che servono, queste parole della scienza? Essi gemono colà sovra

Il pellegrinaggio ed il racconto proseguono con la descrizione dell'arrivo a Betlemme, presentata come Ephrata, il suo nome ebraico, che significa la fruttuosa, una sorta di *nomen omen* per la terra in cui nacque Gesù. Ma proprio quando il libro sembra aver trovato la propria vocazione mistica, l'occhio curioso della «letterata viaggiante» si abbandona al puro gusto descrittivo, conservando uno stupore attonito di fronte alla pericolosità affascinante del percorso verso Gerico, con il racconto del lungo viaggio *In palanchino*²³, che apre alla descrizione di paesaggi sospesi nella magia della loro storia, attraverso il Giordano, verso la Galilea, che per la Serao è non solo il paese di Gesù giovane, nel tempo felice, ma è soprattutto il paese di Maria. La pellegrina di Cristo si trasforma in *touriste*, quando racconta la sua conoscenza con il signor Hardegg, proprietario del *Grand Hotel* di Gerusalemme o riscopre la sua *curiositas* di giornalista quando ricostruisce il dialogo con il mercante Ibrahim, maronita libanese, alla ricerca di Dio. L'ultima parte del libro, intitolata *L'ultimo giorno*, è poi una guida di viaggio, in cui l'autrice fornisce informazioni meramente pratiche (la durata minima, gli alberghi, i luoghi da visitare, i costi),

una vera sventura: essi espiano il più grande dei peccati, essi trovano nella religione un nuovo soggetto di dolore, quando a noi è soggetto di consolazione. Come irridarli? Hanno ucciso il Signore; ma sono così miserabili, malgrado la loro tenacia, sono così privi di ogni conforto morale, malgrado il loro coraggio, che la grandezza della loro punizione impone. Una fatalità li avvolge: e il loro pianto del venerdì, è lo scoppio delle anime che, dopo duemila anni, sono ancora oppresse dal fato» (SERAO, *Nel paese di Gesù*, cit., p. 62).

²³ «E il palanchino va, va, in tutto quel nero, penetrandovi dentro, scendendo, inclinandosi, [...] avendo solo, innanzi, un pezzo di cielo stellato. Allora, sì, che quell'andare, in tal maniera, pare l'entrare in un paese di sogno, sconosciuto, misterioso, per vie inesplorate, per cammini incerti e fantastici, in un breve nido alto, che è una sedia, una culla, una casetta, la dimora di un personaggio appartenente, oramai, anche a una esistenza di sogno. [...] Quel movimento, nella notte, diventa sempre più proprio a un viaggio fatto nei solinghi delirii dell'allucinazione: movimento incerto, confuso, avvolto di tenebra, fra piante di tenebre, fra sentieri ignoti, sotto un arco di cielo, le cui stelle non furono mai viste da chi viene da lungi. Invano lo sguardo si acuisce, nella notte: invano l'anima sognante fa piegare il corpo fuori del palanchino, cercando di scorgere la via. Vi è, forse, una via? E la meta, dov'è? Ma esiste forse, una meta, o questo viaggio ha qualche cosa d'interminabile, d'infinito, nelle oscure onde dell'aria notturna? Non andrà l'anima, per sempre, per sempre, in una grande tenebra, chiusa fra tre pareti di legno, con un moto di nave o di culla, vedendo cullarsi innanzi le stelle di una piaga ignota?» (ivi, p. 86).

concludendo con la speranza che il suo libro e le informazioni in esso contenute possano indurre molti a compiere un viaggio, che «malgrado tanti passaggi dal mare alla ferrovia, dalla ferrovia alla carrozza, al palanchino, al cavallo, malgrado tanti giorni di moto continuo, e, certo, per questo, ha un fascino che si porta via, nel sangue»²⁴.

Le *Lettere di una viaggiatrice*, pur rientrando, come il *Paese di Gesù*, nella produzione odepórica, sono un libro assai diverso, che nasce nel 1908 ed ospita *reportages*, scritti soprattutto per «il Mattino». La Serao, inviata del suo giornale, ha realizzato degli articoli per lo più descrittivi, con molte suggestioni narrative e, quando decide di mettere insieme questi testi, intende conferire loro una coerenza ed una coesione formali, che, per natura, difficilmente essi potrebbero avere²⁵. La soluzione tecnica è offerta dalla *fictio* della forma epistolare, che, soprattutto nei primi *reportages*, è accuratamente condotta attraverso il palesamento di una destinataria, Eleonora Duse. L'obiettivo è, così, raggiunto: nel *fieri* del libro il lettore, pur non ritrovando più esplicitato il destinatario, continuerà ad immaginare, confortato da una scrittura intima e, in certi luoghi, quasi confidenziale, la meravigliosa Eleonora, intenta a leggere le lettere della sua grande amica Matilde. La *fictio* del destinatario reale, piuttosto che del pubblico non meglio precisato del *reportage* pubblicato sul giornale, contribuisce, perciò, a rendere unitaria la struttura del libro, pur senza sottrarre ad esso la policromia della curiosa scrittura odepórica di “donna Matilde”. La soluzione epistolare²⁶, adottata sin dal Cinquecento «al ritorno o durante la fase terminale di un viaggio»²⁷, avrà una

²⁴ Ivi, p. 144.

²⁵ Sul *reportage*: *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del Convegno (Cassino, 9-10 dicembre 1999), a cura di N. Bottiglieri, Cassino, Università di Cassino 2001; R. STELLA, *L'immagine della notizia, nuovi stili giornalistici nella società dell'informazione*, Milano, FrancoAngeli 2004; C. BERTONI, *Giornalismo e letteratura*, Roma, Carocci 2009.

²⁶ Cfr. L. CLERICI, *Introduzione a Scrittori italiani di viaggio (1861-2000)*, a cura di L. Clerici, Milano, Mondadori 2013, pp. LXVII-LXXIV.

²⁷ Cfr. I. LUZZANA CARACI, *Introduzione a Scopritori e viaggiatori del Cinquecento e del Seicento*, Milano, Ricciardi 1996, pp. XIX-XX.

certa fortuna anche in tempi modernissimi, basti pensare alle *Lettere contro la guerra* di Tiziano Terzani²⁸.

Il titolo del libro rimanda poi ad un altro elemento: la giornalista si definisce viaggiatrice. Il profilo della viaggiatrice, che può apparire scontato oggi, è ancora pionieristico ai tempi della Serao. Le donne europee avevano cominciato a viaggiare da sole per scrivere dei loro viaggi, come *wanderer* indipendenti, già a partire dagli inizi dell'Ottocento; in Italia solo sul finire del XIX secolo le donne sono inviate, soprattutto di riviste femminili, e viaggiano senza figli e mariti al seguito²⁹. La Serao viaggia per scrivere, non per riviste femminili, ma per il quotidiano del Meridione. Se nel *Paese di Gesù* si era definita «pellegrina», nella brevissima *Prefazione alle Lettere*, apparentemente molto è cambiato:

Non cerchi, l'amico lettore, in queste lettere di una viaggiatrice, né l'itinerario preciso, né l'ordine cronologico. La viaggiatrice che le ha scritte è partita tante e tante volte, in epoche diverse, per paesi diversi o per gli stessi: il viaggio è, per essa, il secondo dei due soli piaceri della sua anima, mentre il primo è il lavoro dell'arte. E per quest'anima, talvolta, vi sono stati viaggi, vi sono stati paesi, vi sono stati tempi, in cui le impressioni non sono giunte, o sono giunte attenuate, vaghe, vane: mentre, in altri momenti, in altre lontananze, in altri contatti col mondo ignoto, l'anima sensibilissima ha avuto impressioni profonde e incancellabili.

Non itinerario e non cronologia, dunque: ma una serie di visioni, in tempi più antichi o in tempi più moderni, in paesi che sono restati come erano o che si sono mutati: una serie di visioni che la fantasia sogna novellamente, dopo dieci anni o dopo sei mesi: una serie di visioni che non sono più la realtà, forse, ma che furono una realtà: o una serie di visioni che, ancora, palpitano di verità.

E, sopra tutto, non la descrizione precisa e netta delle vie, dei monumenti, delle chiese e dei musei: ma ciò che essi esprimono nel passato e nel presente: ma ciò che è lo spirito profondo e l'intimo fluido delle cose, che ebbero vita dal pensiero e dal sentimento:

²⁸ «Avrei solo voluto viaggiare il mondo per scrivere delle lettere. Il giornalismo in qualche modo mi ha permesso di fare una cosa simile, ma con la limitazione dello spazio, la fretta delle scadenze, gli obblighi del linguaggio» (T. TERZANI, *Lettere contro la guerra*, Milano, Longanesi 2001, p. 14).

²⁹ Cfr. R. Ricorda, *La scrittura di viaggio delle donne nel giornalismo degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento*, cit., pp. 107-123.

ma ciò che è l'anima degli uomini, sparsa dovunque, nelle memorie immote e nel volto delle persone. La viaggiatrice non viaggia che per veder questo, per intender questo, per sentire questo. E voi pure, io credo, amico lettore³⁰.

Le *Lettere* offrono, perciò, fedeli a queste premesse, uno spaccato della società alto-borghese della *belle époque*, intenta a spostarsi da Roma a Parigi, da Venezia al Tirolo, fino all'utopica Cosmopoli, fondata dalla fantasia odeporica della Serao³¹. Il libro comincia da Roma, con una lettera alla Duse. La città non è affatto descritta attraverso il fascino immortale delle sue rovine, secondo il retaggio di quel gusto tardo-romantico e poi decadente, ancora ben attestato nella prima parte del ventesimo secolo³². Appare, piuttosto, la tappa mondana obbligata di una certa società *bienfaisante*, le cui avventure piacciono ai lettori del «Matti-
no» e all'italiano medio, che forse a Roma non andrà mai:

Io amo, nell'inverno, fra il gennaio e il febbraio discendere a Roma, nel magnifico *Grand Hotel*, fra una folla di *snoobs* cosmopoliti: le medesime donne cariche di merletti e di pellicce, ricoperte di gemme che s'incontrano nei quattro o cinque ritrovi cosmopoliti, a Nizza, al Cairo, a Parigi, a Aix, a Lucerna, a saint Moritz: gli stessi uomini dal *monocle* fissato nell'orbita, dalla marsina fiorita, dalla fisionomia scialba e corretta: gli stessi bimbi floridi ed elegantissimi: le stesse bimbe dai capelli a lunghi ricci, sulle vesti candide. Tutti *snoobs*, è vero: ma già così affinati, così squisiti, così vibranti nel senso estetico, da intendere profondamente la beltà moderna di Roma, nelle sue strane mescolanze col passato³³.

³⁰ M. SERAO, *Lettere d'una viaggiatrice*, Roma, Elliot 2017, p. 5.

³¹ «In questo periodo anche i reportages giornalistici si orientano secondo direttive mondano-cosmopolitiche, e nel 1908 vengono raccolti e pubblicati in volume, con il titolo *Lettere di una viaggiatrice*, vari articoli scritti in occasione di viaggi in centri della mondanità internazionale. Sono descrizioni, impressioni e prose d'arte, dense di richiami autobiografici che in parte sono imposti dalle regole del genere letterario, ma ancor più derivano dalla celebrità della Serao, ormai figura di rilievo degli ambienti mondano-culturali, delle cui esperienze e sensazioni i lettori desiderano essere informati» (SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, cit., p. 149).

³² Interessante prospettiva, per il discorso della raffigurazione di Roma secondo il gusto delle "rovine", è offerta da *La forza delle rovine*. Catalogo della Mostra (Roma, 8 ottobre 2015-31 gennaio 2016), a cura di M. Barbanera - A. Capodiferri, Milano, Electa 2015.

³³ SERAO, *Lettere di una viaggiatrice*, cit., p. 14.

Questi *snoobs* non visitano chiese e monumenti, ma passeggiano fino a piazza di Spagna, muovendosi tra fiorai ed antiquari, fanno il giro dei caffè e di ristoranti, passano accanto agli svolazzi degli abiti talari, come obbedendo a regole non scritte, ma ineludibili per sancire l'appartenenza al bel mondo. Solo qualche volta tra le righe s'avverte la distanza tra questi *snoobs* e la Serao, che a Roma ha vissuto, che ne conosce le stagioni morte, come quelle mondane e, dunque, col conforto dell'amica Duse, può coglierne la magia. Diversa è l'intonazione delle pagine dedicate a Firenze, città-letteratura, di cui la Serao tenta di restituire al lettore l'anima antica, senza indulgere a notazioni di carattere mondano. Ombre onnipresenti tra le pagine sono Dante e Beatrice e poi Fiammetta, Savonarola, Lorenzo il Magnifico e Machiavelli: è evidente che l'autrice, come la sua scrittura, che non conosce qui frizzi né improvvise illuminazioni, di cui pure, invece, è capace in pagine dedicate ad altri luoghi, non riesca ad affrancare Firenze dall'ingombro della sua immagine topica, di culla della cultura italiana; un'anima antica, insomma, sospesa dentro un'icona fuori dello spazio e del tempo. Da Firenze il viaggio letterario prosegue, raggiungendo Venezia, città d'acqua, alla quale la Serao arriva alla ricerca di silenzio:

Freschissima sera delle calende di giugno. Il palazzo Ferro apre la sua lunga e stretta veranda di marmo bianco, sul Canal Grande: e gli scalini di questa veranda si bagnano nelle acque oscure, ove le grandi lampade elettriche mettono un immobile e bizzarro fondo di argento opaco. Su questa loggetta terrena, lungo il muro, sono disposte delle poltrone di paglia, larghe e confortevoli: delle donne, degli uomini, vi sono seduti, contemplando e tacendo. Dirimpetto a questo *Grand Hotel*, la massa fine e pure imponente di Santa Maria della Salute si profila appena, sul cielo notturno: e i cento lumicini delle gondole ferme o filanti nell'ombra, i lampioncini multicolori delle grandi barche ove si suona e si canta, le lampade degli altri alberghi, non giungono a diradare le belle tenebre ove le chiese e i palazzi morbidamente si ammantano. Questi uomini, queste donne che prolungano la loro serata, immoti in una poltrona, muti e tranquilli, sono stranieri [...] E io sono uno di questi stranieri: e sono qui, immersa in una lunga immobilità, come se vi stessi da un tempo immemorabile, e questa immobilità fosse la mia guarigione e la mia salute, come se questa immobilità si dovesse, ancora, prolungare per un tempo infinito, sanandomi da tutti i miei orrendi mali, rifacendo, inte-

riormente, la vita dei miei nervi, delle mie fibre, versando un balsamo misterioso e possente nel mio sangue riarso e consumato, versando nel mio cuore esulcerato un filtro indescrivibilmente benefico. Io sono uno straniero, come questi altri: io non li conosco: essi non mi conoscono: essi hanno sofferto, forse, come me, per obbedire a un impulso di creazione, in qualche cosa che sia arte, scienza, politica, qualche cosa di spirituale e di vibrante: io non voglio sapere la loro storia: essi non vogliono sapere la mia: siamo e rimarremo estranei, ma tutti questi ignoti, ma io, ignota a loro, abbiamo i medesimi bisogni dell'anima, gli occhi stanche di tanti banali spettacoli, che ne desiderano uno che non somigli a nulla e che abbia in sé la solenne tranquillità delle cose che furono; [...]»³⁴.

Nelle pagine dedicate a Venezia c'è la scrittrice verista che descrive e quella tardo-romantica che costruisce atmosfere languide, ci sono certe suggestioni dannunziane e sembrano essere anticipate certe immagini che saranno paesaggio inconfondibile de *La Morte a Venezia* di Thomas Mann³⁵. Le pagine successive dedicate a Verona, città imprigionata nell'immagine icastica del balcone di Giulietta, preludono a quelle che raccontano la sosta estiva sui monti del Tirolo, dove, ancora una volta, il segreto del viaggiatore è disporsi non a vedere i luoghi, ma ad ascoltarne la voce.

La parte centrale delle *Lettere* è occupata dal *Viaggio a Cosmopoli*. L'idea di questo luogo, che esiste nella geografia mentale della Serao, ma non nella realtà, nasce nel 1898, da una serie di articoli inviati al «Mattino» dalla Costa Azzurra, per allontanare lo spettro degli eventi drammatici di quell'anno, proiettando i lettori nel mondo seducente della villeggiatura dell'Alta Società, di cui, però, emergeva anche tutta la vacuità³⁶:

(Io prego il tipografo e il correttore a non lasciar passare, per errore di stampa, che io sia andata a Costantinopoli: e supplico i miei lettori a leggere *Cosmopoli* e non *Costantinopoli*. *Cosmopoli* è un romanzo, uno dei più belli di Paolo Bourget: *Cosmopoli* era una grande rivista, stampata in tre lingue, dalla copertina rossa:

³⁴ Ivi, p. 37.

³⁵ Cfr. BANI, «*L'assenza è un Male necessario!*», cit., p. 181.

³⁶ Cfr. SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, cit., p. 149.

ma io non voglio parlare di ciò. Cosmopoli è un paese... cioè, sono cento paesi diversi... Cosmopoli è a Nizza, ma non soltanto a Nizza... Cosmopoli comincia alla frontiera di Ventimiglia, ma neppure là comincia.... Infine, leggete appresso!)³⁷.

«Infine, leggete appresso» è un invito retoricamente pregnante. Apparentemente l'autrice sembra dichiararsi incapace di circoscrivere dentro una definizione un luogo, in realtà sta solo sollecitando la *curiositas* del suo lettore. La carta geografica di Cosmopoli comincia a Genova, in una stazione ferroviaria popolata da una folla di viaggiatori tedeschi, russi, ungheresi, americani, spagnoli, un'Europa ricca e gioconda pronta a partire alla volta delle capitali internazionali del gioco. Ma prima di essere a Montecarlo, c'è un'ineludibile tappa a «Nizza la bella», presentata come la città dei fiori, delle eleganze, degli agi. In questa bellezza ed eleganza si specchia, in maniera perfetta, Eleonora Duse, cui è dedicata la seconda parte del *reportage* nizzardo. Nella descrizione di questa città, la Serao oscilla tra l'incanto estatico di gusto dannunziano e il verismo compito delle cose semplici, come le violette, in ogni angolo della città vendute per quattro soldi da bambine, che non partecipano della ricchezza e della gioia diffuse. Nizza è, però, solo l'anticamera del cuore di Cosmopoli, costituito dalla ricchissima Montecarlo e dal suo Casinò, distanti da Nizza solo trentatré minuti di ferrovia. L'intonazione cambia decisamente:

Ci si arriva sempre, sempre a tempo, a Montecarlo, perché la Fortuna vi sorrida o vi volti le spalle, secondo le giornate, secondo l'amore, secondo l'ora e secondo il vicino che vi è antipatico o la vicina che è noiosa. Tutte le vie sono così piane, così facili, così aperte ai più stanchi, ai più vecchi, ai più malati, tutte le ore che volete, perché nessun ostacolo vi si opponga, perché nessun fastidio vi disturbi.³⁸

Lo scopo di tutti i viaggiatori europei, giunti a Cosmopoli, è il gioco, al quale la Serao non è certo estranea, anzi offre ai lettori tutte le informazioni pratiche necessarie: dove e come acquistare

³⁷ SERAO, *Lettere di una viaggiatrice*, cit., p. 69.

³⁸ Ivi, pp. 88-89.

il biglietto, dove lasciare il *paletot*, dove, insomma sbrigare tutte le formalità prima che ognuno diventi una monade, prima che le coppie si dividano, le famiglie si lascino, le «coteries» si disperdano e ognuno vada «da sé, solo, solo, nelle sale da gioco»³⁹. Dopo queste premesse si materializzano, grazie alla prosa «curiosa» dell'autrice, davanti agli occhi del lettore medio che non ha mai visto il mondo oltre la sua città probabilmente, i tavoli della *roulette*, i *croupiers*, il tintinnio del denaro e delle *plaques* d'oro e le donne, alle quali senza dubbio la scrittura seraiana dedica le pagine più brillanti, dipingendole nella variopinta galleria di abiti e costumi che sa evidenziarne un'allettante poliedricità:

La vecchia di settant'anni, magra, impresciuttita e rabbiosa, e la miss inglese di venti anni, alta, florida, fiera, la borghese di Francia, quarantenne, grassa, carica di gioie e col borsellino pieno di danaro; e la signora viennese, fine, graziosa, prodiga, capace di perdere migliaia di lire in un'ora; la gran signora inglese, che viene sempre di sera, vestita di ricchissime toilettes, col cappellino guarnito di rose, coperta di gioie, che chiacchiera vivamente, sempre, con un'amica; la piccola genovese che arriva col suo vestitino modesto, con la mano che tiene ferma la borsetta, quasi gliela dovessero rubare; la principessa tedesca, vestita male, quasi sempre, ma avendo spesso *grand air*, e circolando sovranamente nelle sale; e la sposina francese, elegantissima, briossissima, che viene a gittare nel giuoco gli *cheques* donatili al suo partire, pel viaggio di nozze; [...] anche tutte le donne dagli aspetti più strani, le bellissime, fresche come fiori, le cui mani bianche toccano i napoleoni, come se le dita di una fata li sfiorassero, e le più brutte, tinti i capelli, tinti gli occhi, tinte le labbra, malgrado questo e per questo, forse, mostruose, [...] e tutte quante, infine, povere e ricche, vecchie e giovani, [...] prese da questa segreta passione del giuoco⁴⁰.

La mondanità lussureggiante di Cosmopoli si chiude a Cannes e a Cap Martin, per giungere però nella «città del sogno», Parigi, in una lunga pagina descrittiva che ha un *incipit* insolito, ma tipico della scrittura odeporica seraiana. Lungi dal fornire al suo lettore il topico *incipit* da *revêrie*, la Serao si mette a discutere di orari di treni, dell'impoeticità delle ferrovie, della nebbia mattu-

³⁹ Ivi, p. 91.

⁴⁰ Ivi, pp. 96-97.

tina che accoglie il viaggiatore al mattino del suo arrivo. Nelle pagine successive, però, si cede al topico gusto descrittivo, disegnando la Parigi cartolina dei *boulevards*, del *Bois de Boulogne*, della *rue de la Paix*, dei *quais* della Senna, in un affollarsi colorato di abiti pastello e cappellini alla moda, specchio della città civettuola. Questa atmosfera subisce una brusca *variatio*, nel capitolo dedicato alla *Morgue*, il luogo destinato ad ospitare i cadaveri non ancora identificati. La giornalista sente di dover visitare questo luogo, per dovere di cronaca e per quella innata *curiositas* che anima tutte le pagine odepatiche, ma nessuno dei suoi amici parigini, disposti ad accompagnarla senza indugi nei mille luoghi fantastici della città, vuole condurvela. Così la Serao vi si reca da sola e, come se li appuntasse su un taccuino, obbedendo alla sete scandalistica del suo *target*⁴¹, descrive sensazioni e luoghi, le stanze, le vetrate, i cadaveri, con una prosa asciutta e realistica, indulgendo ad un certo gusto *noir*, che ricorda alcuni luoghi di De Roberto, ma anche di Di Giacomo. Che l'ampia pagina sulla *Morgue* obbedisca ad una certa richiesta voyeuristica e morbosa alla moda, lo dimostra il repentino e sorprendente ritorno ad una prosa amena e leggera, che si concentra, con naturalezza sulle abitudini culinarie francesi ed elargisce i soliti consigli pubblicitari ai lettori, per chiudere la prospettiva parigina consacrando sulla pagina, secondo l'uso dei suoi compatrioti Verga e D'Annunzio, Parigi come sempre frivola ed amena capitale del bel mondo⁴².

L'ultimo capitolo delle *Lettere* è dedicato alle stazioni montane tra Francia ed Italia, con l'evocativo titolo dannunziano «*Alla montagna debbo ritornare*». La viaggiatrice racconta l'estate di montagna, dove le piogge improvvise di dannunziana bellezza lasciano il passo a cieli tersi e liquidi, in cui si specchiano i silenzi dei mattini. Il racconto, in cui le sequenze narrative si alternano con quelle riflessive, è, in realtà, un percorso dell'anima. Si parte alla ricerca di «visioni» e si giunge allo smarrimento del viaggiatore di fronte alla maestosità silenziosa della montagna. Roma, Firenze, Venezia, Verona, Cosmopoli, Parigi sono rumori e colo-

⁴¹ Cfr. BANI, «*L'assenza è un Male necessario!*», cit., pp. 183-184.

⁴² Cfr. SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, cit., p. 150.

ri, ma la viaggiatrice non era alla ricerca di quei rumori e quei colori, anelava, piuttosto, il silenzio e il bianco delle albe d'altura:

è una fredda e pallida giornata di settembre, l'ultima che io passo in montagna. Ancora ho la fronte gelida dagli ultimi soffi dell'aria montana: ancora io stringo, al petto, un fascio di fiori alpestri. Siamo giunti molto presto, purtroppo, in questa città che già, quasi, appartiene alla pianura. E mentre gli altri entrano nel caffè, per aspettare l'ora del treno, io volgo le spalle e guardo, in alto, lontano, lontano, verso le altre valli ove vissi, con profonda ed intima pace dello spirito, donde discendo, in preda a una segreta nostalgia. Io guardo e sogno⁴³.

È evidente che solo la forma libro, sebbene epistolare, possa suggerire un senso al lungo itinerario di viaggio seraiano. Quando le *Lettere d'una viaggiatrice* erano uscite per la prima volta, singolarmente, sul «Mattino», dovevano essere prose in sé concluse e restituivano al lettore un'immediata immagine di luoghi e villeggiature, di viaggiatori anonimi e famosi, in risposta ad una fame di sogni e di distrazioni, che aiutavano il lettore comune ad evadere dalla normalità quotidiana. Solo quando entreranno nella forma libro le *Lettere d'una viaggiatrice* diventeranno le tappe di un itinerario odepórico che disegna esterni per tornare, con l'ultima tappa, negli interni dell'anima. In questa prospettiva non è un caso che il congedo della viaggiatrice dal suo lettore avvenga in montagna, topico luogo dell'anima, in cui trova degno compimento un lungo e variopinto viaggio, che ha conosciuto diverse stazioni, lingue e persone, senza riuscire mai a definirne nessuna come «meta», perché, come avrebbe suggerito Kavafis, con la sua *Itaca* di lì a qualche anno (1911), in fondo la vera meta è il viaggio.

⁴³ SERAO, *Lettere di una viaggiatrice*, cit., p. 187.

ELISABETTA MANTEGNA
(Università del Piemonte Orientale)

LE «NOVELLE CHE SI LEGGONO DI UN SOFFIO»:
MATILDE SERAO E LA LETTERATURA EDUCATIVA
POST-UNITARIA

Il contributo indaga l'apporto di Matilde Serao alla testualità modellizzante e alla formazione di un canone di paraletteratura educativa che propagandava il ruolo della donna nell'ambito del progetto di *nation building* nell'Italia postunitaria. In questo progetto l'editoria aveva una funzione fondamentale. Qui si studia il genere della novella, nelle raccolte *Donna Paola* (1897), *Tre Donne* (1905) e *Cristina* (1908), individuando le strategie linguistico-testuali e stilistiche adottate dalla Serao ai fini dell'argomentazione formativa ed etico-didascalica.

The essay focuses on Matilde Serao's contribution to modelling textuality and to the creation of educational entertainment literature. One of the main aims of the nation-building project, developed in United Italy and encouraged by publishers, was to educate women through literature. The analysis investigates short stories published in the collections Donna Paola (1897), Tre Donne (1905) and Cristina (1908), tracing Serao's linguistic, textual and stylistic strategies for ethical-didactic argumentation.

0. Introduzione

Tra le numerose scrittrici e intellettuali che contribuirono con la testualità modellizzante alla formazione della donna, madre e sposa dell'Italia postunitaria nell'ambito del progetto di *nation-building*, oltre a Neera o alla Marchesa Colombi, spicca la figura di Matilde Serao¹.

¹ A partire dall'Unità d'Italia la scrittura praticata solo dall'universo maschile si apre alle donne, le quali, come già previsto dalla politica manzoniana (1868), assumono il ruolo di educatrici. Cfr. gli studi di G. ALFIERI, *'Fare le Italiane'. Il romanzo come testo modellizzante tra Otto e Novecento*, in «The Italianist», vol. 38, n. 3, (2018), pp. 384-401.1 (<https://doi.org/10.1080/02614340.2018.1515877>); G. ALFIERI -

Allora si formò un canone di paraletteratura educativa che, con romanzi, novelle, galatei, libri per l'infanzia e teatro, propagandava gli esempi da emulare dal punto di vista morale e comportamentale. La Serao, nata nella cittadina greca di Patrasso ma cresciuta in Italia, si distingueva per il suo attivismo sociale e per il suo impegno sul piano educativo. Tali peculiarità rientravano nella caratterizzazione del personaggio della scrittrice nella fiction *Assunta Spina*, trasmessa nel 2006 su RAI UNO². Matilde, energica giornalista, insegnava alla protagonista, umile lavandaia, a leggere e a scrivere per renderla più consapevole del suo ruolo di donna e per sottrarla a una relazione distruttiva. Analogamente a molti intellettuali dell'epoca, Matilde Serao, nell'arco della sua quarantennale attività letteraria, praticò diversi generi di scrittura, spaziando da articoli di giornali a novelle, romanzi, galatei, trattati di igiene e testi teatrali³. Nella sua copiosa produzione, indirizzata alla borghesia colta, non mancano i romanzetti sentimentali.

G. ALFONZETTI - R. SARDO, *Paraletteratura e divulgazione, galatei e libri per ragazzi*, in *Italiano elettronico. Vocabolari, corpora, archivi testuali e sonori*, Atti del congresso (Firenze, 6-8 novembre 2014), a cura di C. Marazzini - L. Maconi, Firenze, Accademia della Crusca 2016, pp. 171-192. Invece per Matilde Serao cfr. A. BANTI, *Matilde Serao*, Torino, Utet 1962; P. BIANCHI, «Fascino muliebre» di Matilde Serao: la scrittura tra consenso e persuasione, in «Studi sulla letteratura italiana della modernità, per Angelo R. Pupino». Dal secondo Novecento ai giorni nostri, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2009, t. I, pp. 23-30; e G. LIBERATI - G. SCALERA - D. TROTTA (a cura di), *Visibili e invisibili. Matilde Serao e le donne dell'Italia post-unitaria*, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche editore 2016.

² La serie televisiva, per la regia di Riccardo Milani e la cui sceneggiatura è stata curata da Patrizia Carrano, Peppe D'Argenzio e Leandro Piccioni, si rifà all'omonimo dramma teatrale di Salvatore Di Giacomo del 1909.

³ In merito all'attività giornalistica si ricorda la sua partecipazione nella redazione del «Capitan Fracassa» e la collaborazione con il «Corriere del Mattino», «Fanfulla della Domenica», «Nuova Antologia» e «Cronaca Bizantina». Ha ideato la rubrica mondana «Api, mosconi e vespe» e assieme al marito Scarfoglio ha fondato il «Corriere di Roma (illustrato)», dopo il divorzio dal marito, ha creato assieme all'avvocato Giuseppe Natale la testata «Il Giorno», di cui divenne direttrice nel 1927. Non secondaria la fondazione de «Il Mattino» (1892). La scrittrice era nota al pubblico con gli pseudonimi Anonimo, Tuffolina, Chiquita, Angelo di Cabrana, Paolo Spada, Paolo Joanna, Riccardo Joanna, e Gibus, cfr. P. BIANCHI, *La riscoperta di «Tuffolina»: le prime prove narrative di Matilde Serao*, in «Filologia e Critica», XXXIII, 3 (1998) pp. 444-458, a p. 448, invece per il nomignolo *Anonimo* si rimanda a R. MELIS, *Narrativa popolare/rusticana e modello verghiano nei periodici napoletani di fine '800: tra il «Corriere del mattino» e «Fantasio»*, in *Il verismo nelle regioni*, Atti del Convegno (Catania 1992), Catania, Fondazione Verga, vol. 2. (1996),

Il formato raffinato e la copertina «graziosa» di quei volumetti, di cui è rappresentativa la Collezione Margherita, erano considerati dalla stessa Serao un punto di forza per incentivare le vendite. La preoccupazione di far circolare sul mercato questa testualità amena ed educativa è testimoniata dalla raccomandazione della scrittrice al suo amico avvocato Gaetano Bonavenia di non prestare il volumetto in cui era pubblicata la propria novella *Opale*, ma anzi di consigliarne l'acquisto. In particolare la Serao insisteva sulla confezione allettante del prodotto testuale:

Ti mando Opale. È un librettino azzurrino, caratteri elzeviriani, te lo raccomando. Non prestarlo, fammi questo favore ed invece consiglia di comprarlo, parla della copertina graziosa, della carta distinta, dei caratteri elzeviriani, soprattutto degli elzeviriani. Quello che c'è dentro non importa molto. Il tipografo ha l'ignobile e stupida pretesa di esser pagato! Se tu non riesci a nulla non te ne prender pena, quando il tipografo mi farà processo tu mi difenderai dicendo che una scrittrice non commette l'assurdità di dar denaro allo stampatore. Ho il piacere che i miei articoli ti vadano a genio: sei dei pochi⁴.

Nella nota intervista a Ugo Ojetti del 1894, la Serao, oltre a dichiarare la propria appartenenza al "verismo militante", è consapevole delle accuse di "sgrammaticatura" che la critica le rivolgeva:

pp. 465-530, a p. 466. Tra le novelle prodotte dalla Serao si ricordano: *Opale* (1878), *Dal vero* (1879), *Piccole anime* (1883), *Le virtù di Checchina* (1884), *Il romanzo della fanciulla* (1886), *All'erta sentinella!* (1889), *Preghiere* (1921); invece in merito i romanzi si menzionano: *Cuore inferno* (1881), *Fantasia* (1883), *Il ventre di Napoli* (1884), *La conquista di Roma* (1885), *Vita e avventura di Riccardo Joanna* (1887), *Addio, amore!* (1890), *Il paese di Cuccagna* (1891), *Suor Giovanna della Croce* (1901), *L'anima dei fiori* (1903), *La mano tagliata* (1912), *Ella non rispose*, (1914), *Mors tua...* (1926). Alla poliedrica produzione seraiana appartengono anche un manuale d'igiene per i galatei *Saper vivere. Norme di buona creanza* (1900) e le opere teatrali *Dopo il perdono* (1908) e *O Giovannino o la morte* (1912). Ai fini di questo contributo, per inquadrare la "vivace" e copiosa produzione della scrittrice cfr. A. GHIRELLI, *Donna Matilde*, Venezia, Marsilio 1995, V. PASCALE, *Sulla narrativa di Matilde Serao. Con un contributo bibliografico (1877- 1890)*, Napoli, Liguori 1989; M. PRISCO, *Matilde Serao. Una napoletana verace*, Roma, Newton Compton 1995, D. TROTTA, *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*. Napoli, Liguori 2008 e P. VILLANI, *Ritratti di signore. I galatei femminili nell'Italia della belle époque e il caso Serao*, Milano, Franco Angeli 2018.

⁴ Si cita da BIANCHI, *La riscoperta di «Tuffolina»*, cit., pp. 444-458, a p. 451.

Io che sono stata tanto accusata di scrivere in una lingua cattiva imperfettissima, io che anzi confesso di non saper scrivere bene, ammiro in ginocchio chi scrive bene, chi fissa le idee sue in quella lingua aulica e lucente.

Da questo rilievo Matilde Serao si difende spiegando di non sapere «scrivere bene per due ragioni»: «gli studii cattivi e compiuti (ho fatto tutta la scuola normale)» e l'«ambiente», vale a dire il contesto sociolinguistico in cui si era formata:

a Napoli: abbiamo tre lingue, una letteraria, aulica, sognata, non reale; una dialettale viva, chiara, pittorica, sgrammaticata, asintattica; una media che dirò *borghese*, che è scritta dai giornali, che ripulisce il dialetto sperdendone la vivacità e tenta imitare la lingua aulica senza ottenere la limpidezza. [...] Ma se la mia lingua è scorretta, se io non so scrivere, se io ammiro chi scrive bene, vi confesso che, se per caso imparassi a farlo non lo farei. Io credo con la vivacità di quel linguaggio incerto e di quello stile rotto di infondere nelle opere mie il *calore*, e il calore non solo vivifica i corpi ma li preserva da ogni corruzione del tempo. Questo io penso. Le altre opere (e sono poche) redatte nel linguaggio purissimo e gelido vivranno?⁵

Come avrebbe osservato il critico letterario Francesco Flora, il tono moralistico con cui la Serao cercava di accattivarsi il pubblico femminile da educare ai valori familiari si identificava con il binomio di «osservazione e sentimento», che, secondo Croce, caratterizzava la prosa «schietta e cantante passionalità mediterranea» dei racconti della scrittrice napoletana⁶. Effettivamente gli ideali e i codici comportamentali sbandierati nella testualità praticata dall'autrice, oltre ad affiorare nel repertorio di novelle esaminate, come si tenterà di mostrare in questo contributo, erano stati esplicitati già nella *Prefazione al Romanzo della fanciulla*:

Chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato dal rispetto

⁵ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati: colloqui con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro, Leoy, Verga, Praga, De Roberto, Cantù, Butti, De Amicis, Pascoli, Marradi, Antona-Traversi, Martini, Capuana, Pascarella, Bonghi, Graf, Scarfoglio, Serao, Colautti, Bracco, Gallina, Giacosa, Oliva D'Annunzio*, Firenze, Le Monnier 1946, pp. 275-277. I corsivi sono dell'autore.

⁶ Cfr. F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori 1940.

umano, dalla educazione strana e variabile, dalla modestia obbligatoria, dalla ignoranza imposta, dalla inconsapevolezza a ogni costo, e trascinata poi da una forza contraria d'impulsione a gravitare intorno al sole del matrimonio, la fanciulla si sviluppa in condizioni morali difficilissime. Ella deve vivere a contatto con gli uomini senza che tra essi e lei s'apra una corrente di comunione; deve indovinare tutto, dopo aver tutto sospettato, e sembrare ignorante; deve avere un'ambizione cocente e consumatrice, un desiderio gigantesco, una volontà infrenabile di aggrapparsi a un uomo; e deve essere fredda e deve essere indifferente. Il romanzo della Rosa si trasforma nel dramma della Rosa⁷.

Altamente indicativa ai nostri fini l'allusione all'etichetta coniata dall'immaginario D'Annunzio per la propria trilogia fondata su tematiche amorose,⁸ poi banalizzata da editori come Salani per le collane di romanzetti sentimentali intitolati appunto «I romanzi della Rosa».

1. Obiettivi, metodo e corpus

Le considerazioni che seguono non ambiscono a un'analisi organica dei testi, ma si limitano a sondaggi non sistematici condotti nell'ambito della copiosa produzione novellistica della scrittrice. Il corpus è costituito dalle raccolte *Donna Paola* (1897), *Tre Donne* (1905) e *Cristina* (1908), tre volumi appartenenti al macrotesto formativo della *Collezione Margherita* diffusa dall'editore Voghera⁹. Lo studio qui proposto mira a individuare le strategie

⁷ M. SERAO, *Il romanzo della fanciulla*, Milano, Treves 1893, p. 4.

⁸ Com'è noto, la serie era formata da *Il piacere* (1889), *L'innocente* (1892) e il *Trionfo della morte* (1894).

⁹ M. SERAO, *Donna Paola*, Roma, Voghera Editore 1897; M. SERAO, *Tre donne*, Roma, Voghera Editore 1905 e M. SERAO, *Cristina*, Roma, Voghera Editore 1908. Recentemente si deve all'editore Carlo Delfino il rilancio di alcuni volumi della collana «Piccola collezione Margherita». Tra le opere ripubblicate nel 2016 nella «Collana Nazionale» si rammentano *In America* di Edmondo De Amicis e *Amori moderni* di Grazia Deledda. I volumi della «Piccola collezione Margherita» si contraddistinguono per l'impaginazione in colonne centrali, con ampi margini, e soprattutto per le piccole dimensioni (3x 5.70 cm), come rimarcava il titolo della collana. Il formato tascabile dei volumi li rendeva facilmente maneggevoli e consentiva una loro lettura anche fuori casa e in carrozza.

linguistico-testuali e stilistiche adottate per l'argomentazione formativa ed etico-comportamentale del pubblico composto prevalentemente da lettrici. Sul piano della pragmatica linguistica ci si è poi concentrati sui segnali discorsivi, nello specifico allocuzioni dirette o indirette al lettore. Per oggettivare l'analisi si sono confrontate le soluzioni della Serao con quelle già evidenziate per la scrittura memorialistica di Neera e per i galatei: lingua accessibile e toscaneggiante, ibridazione di sottotipi testuali nel testo narrativo e correlata escursività stilistica. A differenza di *Tre donne* e *Cristina*, che furono pubblicate per la prima volta in volume, le novelle della silloge *Donna Paola* erano state divulgate precedentemente in rivista secondo la prassi tipica dell'editoria ottocentesca¹⁰.

¹⁰ Cfr. G. ALFIERI - E. MANTEGNA, *L'italiano paraletterario tra divulgazione e popolarizzazione: propaggini novecentesche della trattatistica postunitaria*, in *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei (1915-2014): analisi, interpretazione, traduzione*, Atti del XIV Congresso SILFI (Palermo, 22-24 settembre 2014), a cura di G. Ruffino - M. Castiglione, Firenze, Franco Cesati 2016, vol. 1, pp. 463-491; G. ALFONZETTI, «Mi lasci dire». *La conversazione nei galatei*, Roma, Bulzoni 2016. Il "riciclaggio" praticato dalla Serao è stato già messo in luce da P. BIANCHI, «Fior di passione», «Gli amanti», «Le amanti»: *linguaggio e narrazione delle passioni*, in *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Atti del congresso di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), a cura di A. R. Papino, Napoli, Liguori 2006, pp. 21-37. Si cfr. anche il contributo di L. PALMA, *Matilde Serao tra riedizioni di testi e studi critici: una rassegna (1996-2002)*, in «Esperienze letterarie», XXVII, 3 (2002), pp. 111-115. Invece per la prassi del riciclaggio verghiano si ricordano come esempi rappresentativi *Vita dei campi* e *Novelle rusticane* per le novelle, e per i romanzi il caso del *Mastro-don Gesualdo*, opera divulgata a puntate nella rivista «Nuova Antologia» nel 1888 e successivamente pubblicato in volume dall'editore Treves nel 1889. (Cfr. G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987 e G. VERGA, *Novelle Rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea-Fondazione Verga 2016). La ristampa anastatica del 2011 della raccolta *Donna Paola* dell'edizione del 1897 presenta l'introduzione di Ilaria Puggioni, la quale ricorda le dinamiche filologiche di *Donna Paola*, novella apparsa precedentemente con il titolo *Novella d'amore* nel n. 37 del «Fanfulla della Domenica» del 12 settembre 1886 e nella raccolta *Fior di Passione*, pubblicata dall'editore Galli nel 1888. Quest'ultima silloge conteneva anche *Il mio segreto* e la novella autobiografica *Molti anni dopo*, con il titolo *La settimana delle novelle*. Inoltre, entrambe le opere erano apparse anche nei seguenti giornali: *Molti anni dopo* sul «Corriere di Roma» il 2 ottobre e 25 dicembre 1886 (numeri 278 e 357), *Il mio segreto* su «La Domenica Letteraria» del 4 febbraio 1883 n.5 con il titolo *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*. Per *Il mio segreto* si segnala anche una riduzione teatrale intitolata *Cavallucci di legno*. (Cfr. I. PUGGIONI, *Introduzione a Donna Paola* di Matilde Se-

2. *Analisi tematica del corpus*

Il volume *Donna Paola*, costituito complessivamente da tre novelle, era stato presentato dall'editore Voghera nel «Bollettino bibliografico della Piccola collezione Margherita» dell'agosto 1897 come «un grazioso libro di novelle che si leggono di un soffio»¹¹. Nel racconto che dà il titolo all'intera raccolta, *Donna Paola*, domina la tematica della fedeltà coniugale; in *Molti anni dopo*, bozzetto autobiografico e storico, ambientato durante gli anni del Risorgimento, affiora il valore del patriottismo. Tra quelle contenute nella silloge, proprio questa novella è stata considerata «certamente la migliore, sia per la trovata, sia per la naturalezza, sia per la condotta»¹². Infine in *Il mio segreto* prevale lo psicologismo femminile, in quanto la scrittrice denuncia il ruolo e la condizione assegnati dalla società alla donna. La strategia stilistica adottata per tale denuncia è il monologo interiore, con la libera rappresentazione dei pensieri della protagonista, la quale rivela: «Scrivo il mio segreto non per sollievo, perché non spero, ma perché si sappia la verità sul mio caso»¹³.

Anche nella breve raccolta *Cristina* il titolo generale riprende quello di una novella, che si caratterizza per l'aspetto moraleggiante e tragicomico, come si dice nel finale: «il comico di tutto ciò fu che Peppino Ferlito guarì». Invece in *Sacrilegio* psicologismo e “fisiologia” – nel senso ottocentesco di spiegare con metodi e strumenti scientifici raffinati il funzionamento dell'organismo umano per raggiungere l'equilibrio psico-fisico –¹⁴ conver-

rao. Forthcoming whit Delfino Editore, Sassari 2011, pp. XV-XVII; P. BIANCHI, «*Fior di passione*», «*Gli amanti*», «*Le amanti*»: linguaggio e narrazione delle passioni, in *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Atti del congresso di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), a cura di A.R. Papino, Napoli, Liguori 2006, pp. 21-37; PASCALE, *Sulla narrativa di Matilde Serao*, cit.).

¹¹ L'efficace messaggio pubblicitario, ripreso nel titolo di questo contributo, potrebbe essere esteso anche alle altre novelle della Serao pubblicate nella stessa collana.

¹² PUGGIONI, *Introduzione a Donna Paola*, cit., p. 11.

¹³ SERAO, *Donna Paola*, cit., p. 108.

¹⁴ L'accezione ottocentesca di *fisiologia* è testimoniata dal Tommaseo Bellini: «Secondo l'orig. varrebbe Filosofia naturale o della natura, non esclusi dalla natura gli enti spirit.; e comprenderebbe ogni scienza fuori della Teologia pura e di

gono per mettere in luce le dinamiche della passione, in definitiva la 'fisiologia' dell'amore tra uomo e donna. Infine, la contaminazione tra novella e romanzo epistolare contraddistingue il volumetto *Tre Donne*¹⁵.

3. *Analisi linguistico-testuale*

3.1. *Strategie descrittive: ambiente e personaggi*

Nella maggior parte delle novelle i luoghi in cui Matilde Serao sviluppa la narrazione sono a lei ben noti: *Donna Paola* e *Tre Donne* sono ambientate rispettivamente nei salotti borghesi di Napoli e Roma, città in cui la scrittrice ha vissuto. In particolare nella prima novella il lettore è catapultato in *medias res* nelle serate della mondanità napoletana con le battute dei personaggi e con una romanza di Bizet in sottofondo:

Fulvio s'inclinò, prese dalla mano di donna Paola il gelato che ella, sorridendo dolcissimamente, gli porgeva, e le disse, guardandola negli occhi:

- Vi amo.
- Non dovete amarmi- mormorò lei senza scomporsi, seguitando a sorridere.
- E perché?
- Perché ho marito- ribattè ella, placidamente. (DP pp. 15-16)

In questo caso, l'assenza di dettagli descrittivi dell'ambiente è compensata dall'illustrazione di Aleardo Terzi in apertura della novella¹⁶. Il valore di tali illustrazioni è sottolineato dalla pubbli-

quelle parti delle umane discipline che concernono l'ideale», specificando al punto 3 la funzione di trattato «3. *Fisiologia*, dunque, anco il Trattato, il Libro. E ass. intendesi segnatam. della animale, e più specialm. del corpo umano. T. *Fisiologia del Gallini, piena d'equivocazioni, che la filosofia e il senso comune chiamano spropositate*».

¹⁵ D'ora in avanti, per facilitare l'analisi gli esempi estrapolati dalle novelle saranno siglati rispettivamente: *Donna Paola* (DP); *Molti anni dopo* (MAD); *Il mio segreto* (MS); *Cristina* (CRI); *Sacrilegio* (SACR) e *Tre Donne* (TD).

¹⁶ Cfr. DP, p. 15. La rappresentazione figurativa delle vicende narrate era tipica dei romanzi d'appendice e questo tratto conferma l'appartenenza del volumetto della Serao alla paraletteratura. Sulla copertina di DP, sotto il titolo, oltre al nome del disegnatore è specificato anche quello dell'incisore: prof. Orlando. Ter-

cità editoriale della «Collezione Margherita», secondo cui i testi iconici rendono la raccolta «ancor più attraente». Difatti tale rifinitura caratterizza anche altri volumetti dell'editore Voghera, come la raccolta *Conchiglie* di Neera (1905), librettino impreziosito dai disegni di Castellucci e dalle incisioni di Ballarini¹⁷.

Le raffigurazioni di interni o delle *silhouettes* dei protagonisti vicini agli ambienti descritti rispondono senz'altro a una strategia editoriale che mira a instaurare un legame più intimo con il lettore e a catturarne l'attenzione. Attraverso l'immagine il destinatario del volume può ricreare con maggiore facilità e rendere più concreti l'ambientazione e i protagonisti delle vicende tratteggiate.

Tra gli inserti descrittivi di *Donna Paola* vale la pena di soffermarsi sulla rappresentazione liricheggiante di un notturno, in cui il paesaggio riflette i sentimenti più intimi dei protagonisti, secondo un tipo tardo romantico.

La notte era alta, ormai, sul golfo napoletano, e lontanissime, scintillavano le tremolanti stelle; sulla deserta strada di Posillipo, che sovrastava alla terrazza della villa, una fila di lumi correva fino a Napoli; *alta la solitudine*, alto il silenzio. *Le imposte del balcone che davano sul terrazzo si chiusero pianissimamente* e un'ombra bianca, lieve lieve, scivolò sino a *Fulvio che aspettava da ore.* (DP p. 36)

Nella raffigurazione i dettagli delle luci di Posillipo e delle «tremolanti stelle» che illuminano la notte e le strade deserte contribuiscono ad accentuare il senso di tristezza e solitudine che

zi era un noto disegnatore e pubblicitario che collaborava sia con le case editrici (Emil M. Engel e l'Istituto d'arti grafiche di Bergamo) sia con diverse riviste italiane («La lettura» -mensile del «Corriere della Sera»-, «Natura ed Arte» e «Vita internazionale»), e persino con il «Corriere dei Piccoli», noto supplemento del «Corriere della Sera».

¹⁷ Cfr. NEERA, *Conchiglie*, Roma, Voghera Editore 1905. Castellucci e Ballarini hanno anche curato i disegni e le incisioni di *Tre Donne* e di *Cristina*. Il bolognese Ernesto Ballarini era un noto pittore, incisore e illustratore. Realizzò incisioni per l'Esercito Italiano, e per un'edizione delle tragedie di Alfieri su disegni di Gonin, e infine per l'Illustrazione italiana. I disegni sono assenti nel volume *Novelle sentimentali* della Serao, edito nella «Collezione Elena» della casa editrice livornese S. Belfiore & C. per un pubblico meno ricercato. Nella silloge si trovano le seguenti novelle della Serao: *Lettera di amore*, *Il disegno*, *Zig-zag* e *Aspettando*.

irrompe nella vita dei protagonisti. Il tono liricheggiante è accentuato dall'andamento anaforico «alta solitudine, alto il silenzio», dalla ripetizione di «lieve lieve» e dall'ipotiposi di «ombra bianca». Infine si conferma come tanto il legame tra paesaggio e personaggio quanto la raffigurazione della finestra, elemento tipico delle descrizioni naturaliste e veriste, siano uno dei tratti caratterizzanti della produzione letteraria del momento¹⁸.

In *Tre donne* sono prevalentemente tratteggiati particolari degli interni borghesi: salotto della festa, stanza del protagonista Francesco e stanza di Marina. Inoltre l'assenza di ampie descrizioni è compensata dalla presenza dei toponimi circostanzianti impliciti. Il contesto pragmatico implicito può essere giustificato dal fatto che Roma, capitale italiana, era nota a tutti i cittadini del Regno e potenziali lettori. Tra gli odonimi riscontrabili nel testo si ricordano: «Trinità dei Monti», «villa Pamphily», «Pincio» e «villa Savella»¹⁹.

Per caratterizzare l'architettura di interni, analogamente a Neera²⁰, la Serao fa ricorso a forestierismi come *hall*, *whist* o *buffet*:

Io leggevo, nel grande *hall*, innanzi all'immenso caminetto, dove ardeva un gran fuoco: ma fuori nelle vie, e penetrante dalle finestre larghe nell'*hall*, vi era ancora il sole. (TD p. 125)

Ma la cercò invano, per tutte le sale di casa Sutri: incontrò don Ferdinando di Nerola, fratello di donna Clara, nella sala del

¹⁸ Per Verga basti ricordare come esempi rappresentativi i romanzi di *Eros*, *Una peccatrice*. Il tema della finestra ricorre anche in Zola, cfr. P. PELLINI, *La descrizione*, Roma, Laterza 1998. In generale per il tema della finestra sia nel Naturalismo che nel Verismo si rimanda a R.M. MONASTRA, *Le finestre di Verga e altri saggi tra '800 e '900*. Acireale-Roma, Bonanno Editore 2008; e P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*. Zola, Verga e la poetica del romanzo, Milano, Mondadori-Le Monnier 2010.

¹⁹ «– Sei stata alla Trinità dei Monti? Domandò donna Clara»; «un giorno a villa Pamphily, quando ebbi paura di quel cavallo che pascolava libero, nel prato»; «Era andato al Pincio, dove al sole caldo e buono, la Zamperini ha la sua sera: ma le rose erano piccole come gelate. Infine era andato a villa Savella, fuori porta s. Paolo, dove la povera folle di casa Savella, donna Lucrezia Savella, l'ultima di casa Savella, colei che languiva in una dolce e molle follia, coltivava il gran giardino, tutto rose» (per gli esempi cfr. TD pp. 60; 87 e 143-144)

²⁰ Per i forestierismi in Nerea cfr. ALFIERI - MANTEGNA, *L'italiano paraletterario...*, cit., vol. 1, pp. 463-491, a p. 485.

whist: incontrò donna Olimpia di Nerola, madre di donna Clara, un salone di conversazione (TD pp. 30-31)²¹

– Ora prendete qualche cosa – disse lui, entrando in una sala del *buffet*. – Voglio che mangiate. (TD p. 35)

Come i toponimi impliciti, i forestierismi adoperati dalla Serao producono una sensazione di familiarità e di condivisione socioambientale tra autore e lettore. Come notato da Bianchi per la raccolta *Dal vero*, infatti, i forestierismi presenti nel corpus qui esaminato sono forestierismi “acclimatati”, vale a dire diffusi e non percepiti più come tali²². La medesima tendenza si riscontra per l’adozione di parole italiane alternative ai francesismi, come nel caso di “mazzolino” per *bouquet*²³.

Invece il racconto risorgimentale *Molti anni dopo* è ambientato a Ventaroli, piccola frazione di Caserta nonché paese natale del padre dell’autrice²⁴. Anche le figure della greca Cariclea e della figlia Caterina celano dei riferimenti autobiografici, in quanto la prima è facilmente riconducibile alla madre dell’autrice, invece la piccola Caterina raffigura la stessa Serao, che non a caso nella corrispondenza privata si firmava *Caterina*²⁵. Come si è già visto per *Donna Paola*, in *Molti anni dopo* l’illustrazione di A. Terzi introduce uno scenario visibile della vicenda, facilitando la ricostruzione ambientale.

La Serao nella sua scrittura educativa, come in quella più specificamente narrativa, rispetta le caratteristiche del genere storico, in quanto esplicita le coordinate cronologiche²⁶ e geografiche sin dall’*incipit*:

²¹ Com’è noto il *whist* era un gioco di carte di moda nel XVIII e nel XIX secolo.

²² Cfr. P. BIANCHI, *Scrivere alla maniera verista: ambiente e personaggi in alcuni scrittori campani*, in *Il verismo nelle regioni*, cit., Vol. 2, pp. 531-534, a p. 536.

²³ La studiosa esaminando i forestierismi della moda in *Dal vero*, ha notato la preferenza delle forme italiane rispetto alla variante francese. Infatti Serao preferisce mazzetto a *bouquet* o diadema a *bandeau* (*Ibidem*).

²⁴ Il padre di Matilde Serao, avvocato e giornalista, era originario di Ventaroli ma risiedeva a Napoli, città che fu costretto ad abbandonare per rifugiarsi in esilio in Grecia a causa delle sue idee antiborboniche.

²⁵ Cfr. PUGGIONI, *Introduzione a Donna Paola*, cit. p. XVI.

²⁶ Cfr. MAD pp. 61-62.

Né voi troverete Ventaroli sulla carta geografica. Ventaroli è anche meno di un villaggio, è un piccoletto borgo sulla collina, più vicino a Sapanrise che a Gaeta. Vi sono duecentocinquantasei anime, tre case di signori, una chiesa tutta bianca e un cimitero tutto verde: vi erano allora un gobbo idiota, una vecchia pazza e un eremita in una cappelluccia, nella campagna: il nome del paese era inciso grossolanamente sopra una pietra: i protettori sono i SS. Filippo e Giacomo, in cui festa ricorre il primo di maggio; la protettrice è la Madonna della Libera, che sta nella cappelluccia dell'eremita. (MAD pp. 62-63)

Mediante l'allocuzione «Né voi troverete» Serao cattura subito l'attenzione del pubblico e contestualmente conquista la sua fiducia, rendendogli familiare l'ambiente in cui si svolgerà la storia. Le dimensioni di Ventaroli sono marcate dalla concomitanza tra l'aggettivo in forma diminutiva e i sostantivi che connotano un minuscolo centro abitato («Ventaroli è anche meno di un villaggio, è un piccoletto borgo»). La descrizione si arricchisce di dettagli passando in rassegna, quasi come un elenco, o per dirla con Bruni come «una pioggia di dettagli»²⁷, sia gli elementi architettonici della cittadina che i suoi abitanti. Infine per perseguire l'esaustività verista, la Serao completa la descrizione rivelando i nomi dei patroni del villaggio («SS. Filippo e Giacomo» e «la Madonna della Libera»), puntualizzando altresì per i santi la data della festa («il primo maggio») e per la Madonna il luogo di culto (la «cappelluccia dell'eremita» in mezzo alla campagna). Nella seconda parte della descrizione affiora il ritmo di vita dei villaggi preindustriali, scandito dalle funzioni religiose e dai tempi di lavoro:

A Ventaroli ci si alza alle sei del mattino, si mangia a mezzogiorno, si dorme, si passeggia, si cena alle sette e si dorme alle otto. Alla mattina vi è la messa; alla sera il vespro e il rosario. (MAD p. 63)

In un altro villaggio campano, ma stavolta coevo all'autrice, la Serao ambienta la novella *Cristina*, ritraendo scene di vita quo-

²⁷ Cfr. F. BRUNI, *Sulla lingua 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, 2 voll., pp. 357-432, a p. 418.

tidiana del mondo piccolo borghese²⁸ molto simili a quelle raffigurate nelle tele dei Macchiaioli.

Mentre Cristina si chinava a cogliere un ramoscello di basilico odoroso, da mettere come aroma nella salsa di pomodoro che bolliva in cucina, udì un sibilo breve e dolce. Ella levò il capo, ma non vide nulla; il sol batteva sulla terrazza dove si allineavano, nei vasi di creta, le rose di ogni mese, fiorite, i peperoncini rossi, i garofani schiattoni, il prezzemolo e i gelsomini bianchi; il sole l'abbagliava. Ma di nuovo un sibilo dolce attraversò quel silenzio meridiano; ella si rialzò vivamente, fece solecchio con la mano e si guardò intorno. Il sole la illuminava tutta, nel suo vestito di percallo bigiognolo a fiorellini azzurri, molto stretto alla cintura, col grembiule di merino nero, che cingeva la persona: a un occhiello del vestito, sul petto, erano passati due gelsomini bianchi, dal gambo sottile; i folti capelli castani, divisi in due trecce, raccolti sulla nuca, strettamente lasciavano libera una piccola fronte bianca (CRI pp. 15-16).

In questo caso la descrizione dell'ambiente, il terrazzo, - modellata sul terrazzino di donna Rosolina ne *I Malavoglia* - è affiancata al ritratto della protagonista *Cristina* (p. 19). La scena si caratterizza per la compresenza di percezioni uditive e visive, queste ultime messe ben in evidenza dalla luce del sole, che assume la stessa funzione di un riflettore sul palcoscenico («il sole batteva sulla terrazza» e «il sole la illuminava tutta»). Connotata anche l'ipotiposi dei peperoncini rossi. Nella prima parte dell'inserito, la percezione acustica seguita dalla coppia aggettivale («un sibilo breve e dolce») introduce la descrizione ambientale, invece nella seconda parte la stessa percezione acustica, che ci informa del momento cronologico, è ripresa per presentare la descrizione fisica di Cristina («Ma di nuovo un sibilo dolce attraversò quel silenzio meridiano»).

Infine, a differenza dalle altre novelle, in quelle psicologiche (*Il mio segreto* e *Sacrilegio*) la Serao tralascia le descrizioni ambientali per concentrarsi sui protagonisti. Non a caso si intuisce subito che la prima delle due novelle appena citate è ambientata in

²⁸ Il mondo della piccolo borghesia era stato esplorato da Serao anche nelle novelle di *Dal vero* e ne *Il romanzo della fanciulla*.

un manicomio, mentre nella seconda mancano del tutto i riferimenti logistici alle vicende narrate.

Gli esempi finora analizzati confermano quanto asseriva già Madrignani circa l'attenzione della Serao per i dettagli:

Descrivere è dunque narrare per gli scrittori naturalistici che assumono il compito di scomporre o ricomporre i dati della materia vivente e di farla muovere secondo le leggi oggettive e casuali che regolano la vita. La Serao è lontana da questo credo; ma percepisce egualmente il gusto di una rappresentazione calata nei particolari.[...] Nelle sue pagine, come in quelle di altri autori del tempo, il personaggio è ciò che si vede: una somma di caratteristiche derivate dall'ambiente e che all'ambiente ritornano²⁹.

Nelle novelle finora esaminate, ad esclusione di *Molti anni dopo*, affiorano i ritratti dei protagonisti. In *Tre donne* la descrizione dei personaggi si sviluppa secondo un ordine simmetrico: Miss Daisy (pp. 11-13), Donna Clara (pp. 13-15), Don Francesco (pp. 16-17) e Donna Maria di Lanciano (pp. 72-75). Come vedremo, l'unica differenza nella presentazione dei personaggi è che Don Francesco è caratterizzato in maniera più essenziale rispetto a tutti gli altri personaggi; i particolari forniti dall'autrice servono esclusivamente a valorizzare la bellezza mentale e fisica, rara e d'altri tempi del protagonista maschile:

Don Francesco accarezzò il mostaccio e sorrise alla propria purezza. Don Francesco era assai bello: bello di forza e bello di grazia, così robusto e così fine nello stesso tempo, che pareva uno di quelli italiani antichi, felice risultato di razze nobili, vincenti nell'esercizio migliore del corpo e nella bella sanità dello spirito. (TD pp. 16-17)

Le figure di Miss Daisy e di Donna Clara sono completate dal profilo realizzato dall'illustratore della collana:³⁰

Miss Daisy guardava il ballo. I suoi occhi di un azzurro di pervicaca malata, seguivano le coppie lente dei ballerini, che giravano, con mollezza, fra l'ampio giro della folla. Miss Daisy avea biondi

²⁹ C. A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione. Ricerche e discussioni*, Roma, Savelli 1974, pp. 133-160, a pp. 136-137.

³⁰ TD rispettivamente pp. 13 e 17.

di capelli su cui pareva fosse piovuta della cenere, arricciati in un grosso ciuffo sulla fronte, stirati assai sulle tempie e riuniti in uno stretto e grosso nodo sulla nuca. Miss Daisy era vestita di **seta bianca**, una **morbida e smorta seta bianca**, castamente scollata a cuore sul petto velato di candide onde di *tulle*: e sulle spalle e sul petto miss *Daisy aveva delle margherite fresche, in cui si riproduceva il suo nome*. Sedeo, placida, immota, e stringeva un mazzolino di margherite, piccole e grandi, il mazzolino che tutte le donne inglesi portano al ballo: e un po' il collo le si piegava, stanco, in atto gentile di lassezza. (TD pp. 11-13)

Il profilo descrittivo di Daisy è impreziosito dall'elevata presenza di dittologie aggettivali (“stretto e grosso”, “morbida e smorta”, “piccole e grandi”) che lo rendono anche più concreto. Sul piano lessicale nella descrizione più estesa di Daisy, oltre al francesismo *tulle* si evidenzia la *variatio* sinonimica “lente” e “mollezza”, che peraltro rima a distanza con l’aulicismo “lassezza”, con cui si chiude l’inserito descrittivo. Lo schema rappresentativo seguito dalla Serao si sviluppa da indicazioni relative alle caratteristiche fisiche, prosegue con dettagli sul vestiario e si conclude con i particolari degli accessori, che produrranno una referenza evocativa nell’onomastica. Com’è noto, in inglese il nome *Daisy* corrisponde a *Margherita*, e non a caso il personaggio tiene in mano un mazzo di margherite. Il parallelismo tra i fiori e il nome, che come vedremo più avanti, ha un forte riferimento extratestuale, è riproposto anche in un’altra sequenza della novella:

Questa miss Daisy viveva sola sola, con una dama di compagnia, in un appartamento di piazza di Spagna: ma dall’ambasciatore d’Inghilterra alla più fiera dama romana, tutti proteggevano la gracile fanciulla dal nome di fiore. (TD p. 28)

Lo schema descrittivo adottato dalla Serao per i suoi protagonisti ritorna per «altri due personaggi» di *Tre donne*: Maria di Lanciano e Donna Clara.

A un tratto, sotto la porta del salone da ballo, una dama compare, donna Maria di Lanciano: una dama alta e snella, dal busto lungo e fine, dalle braccia magnifiche, dal collo grasso. I fulvi capelli erano rialzati sul capo, in una fulva massa corruscante: e un diadema ducale, a stella vi scintillava. Essa vestiva di nero, cosa strana in un ballo: un lungo strascico di amoerro nero le ondeg-

giava dietro, con onde cupe. Una collana di brillanti scintillava sul petto: e le maniche erano due fitte strisce di brillanti, che reggevano il vestito sulle spalle nude. La bocca grande espressiva scopriva i denti brillanti, come quelli di Bernice, nella novella di Eduardo Poe. Gli occhi verdi, verdi, verdi, erano profondi di luce smeraldina. Essa era ferma sotto l'arco della porta – e non parlava, sorrideva a qualcuno che era ancora nel salone da ballo. Questo qualcuno la raggiunse, le offrì il braccio, muto, guardandola negli occhi, guardandola nel sorriso. Era don Francesco. (TD pp. 70-74)

Donna Clara passò. Portava in neri capelli rialzati sul sommo del capo e mantenuti da una freccia d'oro: e nella bianca fronte s'inquadrava, fitta, nera, la radice dei capelli, senza un sol ricciolino: e nella bianca fronte si delineavano sottilmente le sopracciglia nere. Vestiva un abito di raso giallo, tutto giallo, al contatto del quale le braccia e le spalle diventavano così rosee, che da vicino pareva vedervi correre, velatamente, un'onda di sangue. Nel sottile giro della cintura erano ficcate tre rose rosse: e si mordea le labbra, vivamente, donna Clara, quasi volesse far diventare le labbra come quelle rose. E sorridea dopo aver morsicchiato le labbra simili alle rose, voltandosi ancora a guardare miss Daisy, tutta bianca e piegante il collo. (TD pp. 15-16)

In quest'ultima raffigurazione vanno notati innanzitutto il costrutto participiale aulico (“piegante il collo”) e i particolari dei capelli e delle sopracciglia nere di Donna Clara introdotti dalla ripetizione con andamento anaforico di “e nella bianca fronte”. Quest'ultima è rafforzata dalla tecnica chiaroscurale³¹ che crea opposizione cromatica, mettendo in risalto il colore scuro e intenso, a sua volta marcato dai due particolari e dall'allusione implicita al significato del nome Clara. La descrizione culmina con il paragone dei fiori che la ragazza porta attorno alla vita.

3.2 *Il codice galante dei fiori*

Il riferimento ai fiori, al loro codice e al galateo delle emozioni, tipico dell'epoca, non stupisce in un'autrice di galatei. Ecco alcuni esempi rappresentativi dalla novella TD:

³¹ Per la tecnica chiaroscurale si cfr. G. ALFIERI *Le “mezze tinte dei mezzi sentimenti” nel «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il Centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., pp. 433-516.

- Erano forse un dono? – insistette lui.
- No, no – ribattè lei, precipitosamente. – Chi volete che mi dia delle rose?
- Ma tutti! Le rose sono fatte per essere date alle belle fanciulle.
- Non sono un dono.
- Datemene una – fece lui, con quella sua voce seduttrice.
- Gli è che ne hanno viste tre, ora ne vedranno due...
- Chi pensa a una rosa dispersa, donna Clara? Il mondo è fatto di fiori che si smarriscono. (TD p. 37-38)

- Perché nel nostro paese, le ragazze non danno fiori ai giovanotti. Quando li danno, vuol dire che sono state abbandonate, **come Ophelia**: e che sono amorosamente folli, **come lei**, e che debbono morire **come lei**.
- Noi non moriremo mai, miss. Datemi una margherita.
- *I fiori sono segno di amore*, principe – mormorò Daisy. (TD p. 49-50)

Nel secondo dei due contesti si segnala innanzitutto l'ammaestramento comportamentale alle fanciulle, invitate a non donare fiori. Sul piano della linguistica pragmatica colpisce la vivacità della fraseologia che conferisce alla narrazione una vivacità accentuata dall'effetto onomatopeico di "mormorò". La riformulazione del modulo "ogni fiore è un gesto d'amore" in «I fiori sono segno di amore» accresce la forza illocutoria dell'enunciato proverbiale. Il nome Ophelia rimanda chiaramente al dramma shakespeareiano, con allusività enfatizzata dal polisindeto, dall'andamento epiforico e della similitudine finale che trasmettono simmetria alla struttura sintattica («**come Ophelia**: *e che* sono amorosamente folli, **come lei**, *e che* debbono morire **come lei**»).

Ritornando al nome Daisy, che come osservato precedentemente è assegnato a una delle protagoniste di TD, è opportuno ricordare come la simbologia dei nomi affidata a referenze floreali caratterizzasse la narrativa romantico-realistica: basti ricordare l'archetipica *Signora delle Camelie* di Alexandre Dumas figlio (1848), o ancora la *Narcisa*, protagonista del romanzo verghiano *Una peccatrice*, o infine la *Giacinta* di Capuana. Anche nel teatro borghese il frasario della galanteria era spesso fondato su allusioni ai fiori, come dimostra il dramma di Verga *Rose caduche*, in cui Motta ha rilevato come la metafora della rosa, tradizionale simbolo della fragilità e della caducità della giovinezza, della

bellezza e soprattutto dell'amore-passione presenti ben 8 occorrenze nel testo. L'esempio più significativo riguarda la spiegazione del titolo, in un dialogo dagli intenti moralistici:

LUCREZIA «[...] Un bel proverbio del resto... ed anche gentile!...
le rose cascano e le spine rimangono... Il cavaliere non ha voluto dirmi se ci sieno poi delle rose che durano più delle spine»
 FALCONI (*con galanteria*) Sì, quelle che somigliano a lei! (I, 116)

ADELE [...] Meglio ingenui che scettici!... Credere al cuore, a qualche cosa sì vero, di profondo, di santo che non si consuma, che non avvizzisce, che non muore!
 CONTESSA Pure è nato! Le rose cascano! *La caducità è una legge*³²

3.3 Riferimenti extratestuali

Le novelle della Serao sono ricche di richiami extratestuali riconducibili alla drammaturgia. Oltre al già osservato riferimento ad Ophelia, in un altro dialogo tra don Francesco e Daisy si segnala la riformulazione del nesso fraseologico «meglio perdersi che salvarsi», con palese riferimento al Faust:

– Avete voi letto Faust?
 – Sì.
 – Vi rammentate di Siebel? Povero Siebel! Era innocente, ma Mephistophele gli buttò addosso una magia. E non poteva, povero Siebel, toccare un fiore, senza che appassisse!
 – Siete voi, Siebel?
 – No, miss: il contrario. Mephistophele, dunque.
 – Margherita lo ha conosciuto, miss - disse lui guardandola negli occhi.
 – Sì; ma ne ebbe orrore.
 – Per salvarsi. Era una egoista, Margherita: e Mephistophele, forse, l'amava. *Meglio perdersi che salvarsi*, quando vi è l'amore.
 – È tardi principe – mormorò la fanciulla inglese quasi smarrita.
 (TD pp. 53-54)

³² D. MOTTA, *Il "formulario della galanteria": stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di «Rose caduche»*, in *Il teatro verista*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2007, pp. 157-185, a p. 179.

Oltre i richiami extratestuali relativi al drammaturgo tedesco Goethe, nella novella sono presenti riferimenti a Goldoni o all'opera del compositore austriaco Haydn, nonché ai versi del famoso poeta inglese Tennyson³³.

Il riferimento ad autori esemplari nell'Ottocento traduce l'intensità dei sentimenti provati dai protagonisti. Ad esempio in *Sacrilegio* il *topos* letterario della sofferenza di Leopardi, autore letto da Teresa, è sfruttato per creare un confronto con le sofferenze provate da lei e Guido. I due personaggi smentiscono, sulla base della loro terribile esperienza di vita, il *topos* che il poeta recanatese abbia veramente sofferto. La loro convinzione è resa più incisiva dalla ripetizione in stile anaforico delle battute pertinenti, e dal commento del narratore esterno che trasforma il «mormorò» di Teresa nel «gridò» riferito a Guido, e ulteriormente enfatizzato dall'avverbio *rabbiosamente* che introduce il paragone con l'autore de *L'infinito*:

- Che leggete? – chiese lui, lasciando cadere la domanda, non curante della risposta.
- Leopardi – rispose lei, senza alzare la testa.
- Un uomo che dice di avere sofferto.
- E non è vero – mormorò Teresa.
- E non è vero – gridò lui, rabbiosamente. – Non permetterò a nessuno di dire che ha sofferto, quando non ha vissuto la mia vita (SACR. pp. 121-122)

In *Cristina* la presenza di richiami extratestuali è funzionale a evidenziare la distanza culturale tra i due protagonisti: la fanciulla semplice e bigotta e il suo giovane innamorato:

³³ «Avete voi letto Faust?» (TD p. 53); «leggere Goethe, leggere il *Faust*, il *Faust*». (TD p. 126); «La bocca grande espressiva scopriva i denti brillanti, come quelli di Berenice, nella novella di Edgardo Poe. Gli occhi verdi, verdi, verdi, erano profondi di luce smeraldina». (TD p. 73); «Tre volte mi avete detto che mi volete bene: una sera al teatro Valle, mentre facevano sul palcoscenico, la commedia degli *Innamorati* di Goldoni: un giorno, a villa Pamphily, quando ebbi paura di quel cavallo che pascolava libero nel prato: e una sera, a quell'*Oratorio* di Haydn, mentre la divina musica turbava i cuori» (TD p. 87); «Leggevo Tennyson, vi rammentate, il poeta dei pallidi e gracili amori: Tennyson, che voi non intendete. Mi faceste leggere qualche strofa ed io obbediva, poiché quello che voi volete, io voglio: ma non ascoltavate e tacqui». (TD p. 125)

- Ma Peppino Fiorillo aveva declamato un grande discorso a don Ciccio Cannavale, sull'eternità del vero amore, su Dante e Beatrice, su Petrarca e Laura, sulla libertà del sentimento. (CRI pp. 40-41)

- Un giorno arrivò un giornale letterario, *l'Alcione*, che usciva a Sarno, ogni domenica, dove ci era un sonetto dedicato *alla mia divina Cristina*, tutto idealità e firmato Giuseppe Aldo Fiorello. (CRI p. 47)

- Alla sera, mentre Cristina leggeva il *Pungolo* a suo padre, trovò nella cronaca che per i tumulti universitari, fra gli studenti di primo anno *abbasso Senofonte*, era stato arrestato, poi rilasciato G. Aldo Fiorello; poi giunse un giornale repubblicano, la *Spira*, dove Aldo Fiorello che era stato ritenuto in carcere mezza giornata, si vantava del martirio sofferto e sacrava le teste dei tiranni all'augurata ghigliottina. (CRI p. 48)

- Trovò anche mezzo di scriverle certe lunghe lettere piene di punti ammirativi, di citazioni poetiche, specialmente del Cavalotti, di cui aveva comperate le *Anticaglie*, nominando financo Victor Hugo, che Cristina non aveva mai letto. (CRI p. 42)

A conferma della sua vasta cultura, oltre a Dante e Petrarca Peppino conosceva Felice Cavalotti³⁴ e il francese Hugo. Lasciando intuire che tali autori costituivano un canone di letteratura inusuale per le ragazze, la Serao intende biasimare indirettamente le fanciulle che prediligevano le letture frivole. La frivolezza di Cristina è ulteriormente enfatizzata in un'altra parte della novella, in cui la protagonista legge nel giornale politico letterario di Forlì, il *Satana*, l'«Ode barbara di Aldo Fiorillo dedicata a una fanciulla sciocca»:

In essa l'autore si burlava, in metro alcaico, di una fanciulla provinciale, BACCHETTONA, che ancora aveva la volgarità di credere nel **VECCHIO JEHOVA DEI SACERDOTI**, che era **anemica**, **ammalata d'isterismo**, **ipocrita** e desiderava l'amore solo sotto il giogo coniugale, che **è la galera dei liberi cuori**. L'autore, Aldo Fiorello, dichiarava d'essere stato ingenuo sino al punto di amare questa stupida, ma che allargatosi innanzi l'orizzonte, sapute le tempeste, egli preferiva, sì, preferiva l'amore che la *chellerina* gli offriva, insieme con la tazza spumante di birra. Di questa poesia

³⁴ Poeta improvvisatore, patriota e critico antiverista che partecipò alle cinque giornate di Milano.

Cristina non capì la parola *Jehova*, ma la credette una bestemmia e si segnò; non capì la parola *chellerina*, ma intese, in generale, che lo studente si permetteva d'insultarla e pianse di collera. (CRI pp. 49-50)

Notevole la strategia narrativa della Searo di affidare all'ode di Peppino Fiorillo la caratterizzazione dell'approccio della ragazza alla religione, più vicino alla superstizione che a un'autentica fede. L'attitudine è rimarcata dalla *gradatio* «fanciulla provinciale», «bacchettona», che «aveva la volgarità di credere nel vecchio Jehova dei sacerdoti», nonché dalla giustapposizione negativa degli epiteti.

A questa tipologia negativa di ragazza si contrappone la «kellerina», germanismo che designa «quella donna, più o meno giovane, e più o meno ammaliziata, che nelle botteghe da caffè, nelle birrerie e nelle trattorie attende a servire gli avventori»³⁵. Con questo filtro diegetico la Searo indirettamente addita alle fanciulle gli atteggiamenti e i comportamenti da evitare se si desidera trovare marito («anemica, ammalata d'isterismo, ipocrita») e nel contempo ammonisce i giovani scapoli che è meglio sposarsi perché il matrimonio non è la «galera dei liberi cuori». Gli ammonimenti assumono particolare forza illocutoria trovandosi inseriti in contesti epistolari, secondo una strategia stilistico-diegetica più volte adottata dalla scrittrice.

3.4 *Il testo nel testo: inserti epistolari e bigliettini, confessione intimistica.*

In *Tre donne* sono presenti le tipologie testuali relative alla corrispondenza, il cui unico destinatario è don Francesco: le voluminose lettere di Rosa (pp. 79- 103) e Daisy (pp. 104- 136), e il «semplicissimo e piccolissimo biglietto da visita, chiuso frettolosamente in una busta» sul quale Maria di Lanciano si era limitata a scrivere «Oggi portami una rosa» (TD pp. 77, 141)³⁶.

³⁵ Con la sigla GDLI si fa riferimento a S. BATTAGLIA - G. BARBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana* Torino, UTET 1961-2001.

³⁶ Tale bigliettino ricorda nel *Mastro-don Gesualdo* quello scritto dalla teatrante

Nel *Mio segreto* la scrittura si presta alla confessione intimistica. Come ricorda Bianchi, il verismo della Serao si caratterizza per una «dimensione del tutto personale in cui tra l'altro il vero non è disgiunto dal sentimento»³⁷. Il monologo interiore della protagonista, che si apre con una pregnante allocuzione al lettore, si sviluppa in flusso di coscienza. Grazie a questo espediente stilistico la protagonista è tratteggiata come donna dalla personalità complessa e contraddittoria:

vestita di un nero che contrasta con il ramoscello di corallo rosso portato sul collo, non è altro che la mannaia sociale che incombe minacciosa su chi rifiuta il matrimonio e la costituzione di un nucleo familiare come unica forma di emancipazione personale³⁸.

SENTITE ora il mio segreto, uno spaventoso segreto che rode l'anima. L'ho taciuto sinora per l'orrore della mia mostruosità. Ma dentro, lo spasimo mio assume mille forme, io sento due martellini battermi sul cuore mortificandolo di colpi; io ho una vite d'acciaio che mi rotea nel petto come un cavaturacciolo; io ho un migliaio di spilli FICCATI sotto il cranio; io ho un chiodo CONFITTO nella tempia dritta. Eppure in questa lunga agonia, io non posso morire; dalla febbre il mio sangue si rinnovella, dalla tortura le mie fibre si disseccano, ma si rinvigoriscono dall'incitamento; la forza dei nervi si raddoppia. MORIRE NO, NON MI È CONCESSO. ALTRI DOVREBBERO MORIRE, MECO. Scrivo il mio segreto non per sollievo, perché non ne spero, ma perché si sappia la verità sul mio caso. (MS pp. 107- 108)

L'introspezione è marcata dall'anafora del pronome personale "io" ripetuto con intensità psicologica, mentre ha un valore terminologico la parola "caso" posta a chiusura della sequenza. Si noti come l'esplicitazione del dolore fisico e morale sia inizialmente generica («lo spasimo mio assume mille forme»), per poi essere definita più in dettaglio, contribuendo a elencare e descrivere le diverse tipologie di dolore. Si va dal sentire «due martel-

Aeglae al barone Rubiera per concordare l'appuntamento. (Cfr. G. VERGA, *Maestro-don Gesualdo 1889*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1993, p. 488).

³⁷ Cfr. BIANCHI, *Scrivere alla maniera verista*, cit., vol. 2, pp. 531-534, a p. 534.

³⁸ Cfr. PUGGIONI, *Introduzione a Donna Paola*, cit., p. xviii.

lini battermi sul cuore mortificandolo di colpi», con metafora che rimotiva il modo di dire “mi batte il cuore come un martello,” alla «vite d'acciaio che mi rotea nel petto *come un cavaturacciolo*», in cui la caratterizzazione del dolore è affidata a una similitudine, per finire con una seconda metafora che rimotiva il *topos* dei chiodi o delle spade che feriscono («un migliaio di spilli *ficcati* sotto il cranio» e «chiodo *confitto* nella tempia dritta»). L'intensità del dolore provato dalla protagonista è accentuata dalla *gradatio* “spille” e “chiodi”, nonché dalla ripresa a distanza di “ficcati” e “confitto”. Gli effetti positivi del dolore distruttivo sono connotati mediante l'antitesi («dalla febbre il mio sangue si rinnovella, dalla tortura le mie fibre si disseccano, ma si rinvigoriscono dall'incitamento; la forza dei nervi si raddoppia»). La descrizione riecheggia, per lo stile e la tematica della monacazione forzata, la storia di Maria nella verghiana *Storia di una capinera*. Nella novella della Serao la chiusura in manicomio, come si evince dalle tipologie di tortura a cui la protagonista è sottoposta («la doccia sulla testa, il camerotto foderato di materassi, il bagno caldo, la sorveglianza continua»), equivale alla drammatica morte della verghiana Maria, impazzita per amore dopo la chiusura in convento. Infine, non certo casualmente, “spasimo” e “tortura” riecheggiano i titoli di due importanti opere veriste: rispettivamente un romanzo di De Roberto e una novella di Capuana.

Il paragone con la clausura riaffiora anche in *Sacrilegio*:

Nella casa di Teresa vi era un silenzio intenso e una penombra triste che conveniva a Guido: non vi erano uccellini che cantassero, mancavano i fiori nelle giardiniere, il pianoforte era chiuso a chiave. Visite non ne venivano mai. Lei vestiva di nero, *come una monaca*. Non portava né profumi, né gioielli. Parlava poco e piano. Per lo più, dopo averlo salutato, si rimetteva a leggere con un'attenzione concentrata, senza levare la testa, se non quando lui se ne andava, per salutarlo di nuovo. Oppure rimanevano ambedue in silenzio, senza guardarsi mai, pensando. L'uno non si accorgeva più dell'altro, indifferenti, sottratti alla nozione del tempo e dello spazio: talvolta Guido se ne andava in punta di piedi, senza salutare e Teresa non si accorgeva che più tardi di quella partenza (SACR. pp. 117-121).

In questa novella i due protagonisti, Guido e Teresa, erano «esseri devastati e rovinati» dall'amore; tuttavia mentre «l'anima di Guido si immergeva in un cinismo tacito» ripensando alle sconfitte vissute, «l'anima di Teresa era più dignitosa e severa, chiusa nell'asprezza dell'orgoglio, meditante nella solitudine» (SACR. p. 116).

3.5 Fisiologia, psicologia e patologia

Il bozzetto *Sacrilegio* è vicino al romanzo psicologico di Bourget, con richiami anche alla *Medicina delle passioni* di Descuret, come molti altri testi narrativi di questo periodo, si avvicina per la tematica e lo stile ai trattati di fisiologia dell'amore e delle patologie³⁹. Com'è ampiamente noto, la descrizione dei sentimenti vissuti dai personaggi sul piano fisico e psicologico è motivata in numerosi scrittori francesi dal legame tra fisiologia e patologia, introdotto dalle idee scientifiche del positivismo. La vicenda narrata in *Sacrilegio* potrebbe essere schematizzata nei seguenti punti:

1. cartella clinica dei due protagonisti: Guido e Teresa. In particolare si sviluppa la descrizione fisica e si ricostruiscono le loro vite e le loro storie passate finite male;
2. incontro e inizio del dialogo tra i due protagonisti;
3. inizio della terapia della narrazione: raccontarsi le sofferenze passate per esorcizzarle e guarirne⁴⁰;
4. tormenti della storia d'amore impossibile tra Guido e Teresa.

Com'è evidente la novella della Serao ha la stessa trama del romanzo *Fede e bellezza* di Tommaseo (1840), a cui la scrittrice attinge rimanipolando e parafrasando la storia per adeguarla alle modalità del racconto verista.

³⁹ La corrispondenza tra le opere della Serao (*Opale, Cuore inferno, Fantasia* e le novelle *Fior di Passione*) con gli autori dello psicologismo, fisiologia e patologia francesi era stata già rilevata da Patrizia Bianchi. Cfr. BIANCHI, *La riscoperta di «Tuffolina»*, cit., pp. 444-458, a p. 452.

⁴⁰ «Da quel giorno, l'uno fu necessario all'altro. A vicenda si imponevano il proprio egoismo e senza impietosirsi l'un per l'altro si prestavano attenzione». (SACR. p. 130)

Egli era un vinto. Portava in sé tutte le tracce delle battaglie combattute con accanimento, ma perdute senza gloria. Come in tutti gli uomini di lotta, l'armonia della sua bellezza virile si era guastata e corrotta. Per quindici anni, dai venticinque ai quaranta, lo spasimo interno aveva corrugato quella fronte, aggrottate quelle sopracciglia, fatto fremere quelle nari mobili, curvate al sogghigno quelle labbra. ora i capelli ricciuti s'eran fatti radi sulla fronte, come se fossero abbruciati: l'occhio era vitreo, inerte: sotto il mustacchio che si brizzolava, le labbra s'erano appassite, quello inferiore era cascante come per stanchezza. Talvolta, in alcuni momenti di profonda distrazione, di sguardo *interiore*, le palpebre plumbee si abbassavano, il viso si allungava, tutte le linee si atonizzavano e quella faccia pareva già morta, già decomposta. Ritornava in sé lentamente, quasi rinvenisse, con un'espressione di pena: così una lieve animazione ridava un senso di vita a quella faccia che aveva troppo vissuto, consumandosi in una esagerazione della vitalità. Dell'antica bellezza non gli rimaneva che il vigore di un corpo gagliardo e la seduzione morbida di una mano carezzevole, quasi femminile (SACR pp. 89-93)⁴¹.

Era una donna fulminata. Null'unica, immensa battaglia che aveva sopportato il suo cuore femminile, aveva perduto nell'amore, aveva fatto naufragio. Nulla si vedeva dal volto, poiché istintivamente il volto femminile dissimula: talvolta, senza che la volontà gli imponga la dissimulazione. Solo un sottile osservare poteva notare che la vivezza dello sguardo aveva del fittizio, che l'ombra sotto gli occhi era di un bistro carico come segno di molte notti vegliate, che le labbra avevano un sorriso più fremente che dolce. Ma lei ergeva la testa così alteramente, ma una severità così orgogliosa era diffusa nella sua fisionomia, che niuno osava chiederle se si sentisse male. Poi, la rispettavano come un essere colpito da una grande disgrazia. Era una donna fulminata, vivente in una immobilità dolorosa, che piangeva dentro, che sanguinava dentro, senza respiro di dolore. Invero aveva perduto tutto (SACR p. 104).

Le modalità stilistiche e i registri lessicali che animano le descrizioni sono tipicamente positivistiche in quanto si basano sull'osservazione e sulla memoria. Effettivamente i due incipit con le descrizioni di Guido e Teresa possono essere paragonati alle loro cartelle cliniche. In entrambi i casi le descrizioni si aprono con una forte condanna sociale: «L'uomo era considerato un

⁴¹ Le pagine 91 e 92 sono occupate rispettivamente dal ritratto di Guido e da una pagina bianca.

vinto» e la donna una «fulminata». La struttura della descrizione si sviluppa simmetricamente: dopo la condanna sociale e la metafora darwiniana della «battaglia» della vita, la Serao passa alla fisiognomica, riciclando tutte le strategie precedentemente esaminate, che vanno dall'attenzione dei dettagli, alle sequenze ricche di aggettivi. Sul piano lessicale si osservi che il termine "nari" ha forti richiami alla poesia dannunziana.

Nella descrizione di Teresa spiccano sia la similitudine sia lo stile dei commenti alla descrizione, entrambi tipici della prosa didascalica («era una donna fulminata [...] il suo cuore femminile, aveva perduto nell'amore [...] Era una donna fulminata»). Peraltro, la riformulazione della definizione caratterizzante è enfatizzata dalla topica metafora didascalica del naufragio, espediente retorico che ricorre anche nella descrizione dei sentimenti di entrambi i protagonisti, i quali non provavano «Né simpatia, né curiosità, né pietà: la tempesta che aveva squassato quelle fragili imbarcazioni, aveva inghiottito tutto» (SACR. p. 117). In questo caso la metafora è ben messa in evidenza dai due punti, ed è introdotta da una catena di sostantivi con andamento anaforico⁴². Ritornando al profilo di Teresa si noti come il costante ricorso alla similitudine aiuti a connotare l'acuta sofferenza della donna tradita: il suo sguardo è caratterizzato dall'ombra «di un bistro carico come segno di molte notti vegliate». Notevole anche il dato informativo che la società rispettava il suo dolore senza chiedere informazioni poiché era considerata «come un essere colpito dalla grande disgrazia». Sempre sul piano retorico si riscontra la sequenza con andamento epiforico «piangeva dentro sanguinava dentro» e la climax ascendente "piangeva", "sanguinava" e "senza respiro". L'insistenza sui particolari fisici e sulla «sua fisionomia» accusa l'abilità della Serao che, come ogni scrittore ve-

⁴² La presenza dei due punti nella prosa della Serao non passava inosservata a critici, colleghi e pubblico coevi. Melis ricorda il giudizio dello scrittore e critico abruzzese, Giuseppe Mezzanotte, che così caratterizzava lo stile della Serao: «fotografico in una prosa dal lessico enfatico e esagerato, da romanzo d'appendice, inserito in periodi fortemente segmentati, con utilizzazione vistosa dei due punti». (cfr. R. MELIS, *Narrativa popolare/rusticana e modello verghiano nei periodici napoletani di fine '800: tra il «Corriere del mattino» e «Fantasio»*, in *Il verismo nelle regioni*, Atti del Convegno (Catania 1992), Catania, Fondazione Verga 1996, Vol. 2, pp. 465-530, a p. 466).

rista, possiede lo spirito di un «sottile osservatore», animato da metodo scientifico nello studiare la realtà. La rappresentazione del sentimento dell'amore in entrambi i protagonisti del racconto è affidata alla topica metafora dell'incendio. In Guido questo sentimento è descritto con andamento chiastico e connotato con la metafora della partita:

Quando s'innamorò, giuocava l'ultima carta. Tutti i suoi amori del passato erano stati creati dall'amor proprio, piuttosto come una prova di potenza, come un esercizio di scherma per mantenersi acuto l'occhio e agile la mano. [...] Così s'innamorò tardi, troppo tardi. Sulle prime era freddo, glacialmente stanco delle sue sconfitte, non arrivando a riscaldarsi, guardando imperterrito la donna che seduceva, scherzando col sentimento, facendo fare un pericoloso giuoco d'altalena a quella povera anima femminile che già gli apparteneva. [...] D'un tratto, egli col suo temperamento eccessivo si buttò nell'amore, come si era buttato nella politica, nella speculazione, nell'arte, portandoci gli ultimi slanci, le ultime collere, gli ultimi ardori. Fu una vampata. Fu un incendio sanguigno. Fu un fuoco divorante e stringente. Fu una selvaggia espansione, l'avvinghiamento disperato di colui a cui tutto è sfuggito, il terrore bianco della solitudine (SACR pp. 98-102).

Non sapeva che fossero le quiete, dolcissime lacrime che rinfrescassero le guancie accaldate dalla febbre; *ignorava* le dolcezze di una umiliazione innamorata; *ignorava* le voluttà del sacrificio: tutto ignorava. QUESTA SCIENZA DELL'AMORE, giunta di un colpo solo, si era poi sviluppata lentamente, togliendo di mezzo la varietà, scacciando le volgarità, divorando come un fuoco purificatore tutte le bassezze. Allora senza pensare un minuto, senza riflettere, di sua libera elezione, di sua spontanea volontà, buttò via la sua reputazione, il suo nome, la sua posizione, il suo avvenire, come si gitta via un fardello che inceppa il viaggio. Lui non le chiedeva niente e lei gli volle dar tutto (SACR p. 111-112).

3.6 Strategie di ammaestramento

Passando al piano metatestuale dell'ammaestramento del suo pubblico la Serao dissemina nei suoi testi consigli morali o comportamentali per formare ragazze e ragazzi di sani principi. Talvolta questa finalità è affidata a battute in stile tipicamente teatrale, come nel caso di *Molti anni dopo* in cui la narrazione di

eventi legati alla microstoria della campagna garibaldina mira a trasmettere il valore del patriottismo. In realtà tale messaggio può considerarsi ormai attardato perché la novella, prima di essere pubblicata nella *Collezione Margherita* nel 1897, era apparsa per la prima volta in rivista nel 1886:

- Non vi vergognate, non vi vergognate? – chiese ella, tremando di emozione.
- Egli non rispose. Si vergognava forse. Stava buttato sulla sedia, grande corpo accasciato dalla viltà.
- E i vostri soldati?
- Chissà! – disse il maggiore, levando le spalle.
- Chi ha vinto, dunque?
- Non lo so. Avranno vinto gli Italiani.
- E siete fuggito?
- Già. Vi ripeto, avevo paura. Che m'importa della battaglia? Voi dovete salvarmi, signora. (MAD pp. 93-94)

In queste battute scambiate tra una donna napoletana che patteggia per Garibaldi e il soldato borbonico da lei accolto nella sua dimora, il primo personaggio si fa portatore del messaggio formativo legato al patriottismo, che assume un valore universale indipendentemente dalla posizione per cui si combatte. Nel dialogo con la domanda iniziale «Non vi vergognate, siete fuggito?» all'autrice preme sottolineare «la viltà»:

- Napoli ha le sue spiagge piene di barchette e le sue case piene di vestiti bianchi.
- Né vi è scarsezza di mandolini – aggiunse il marito di Paola.
- Che m'importa della barchetta e della musica e del vestito bianco! Quelli si amano: io li invidio.
- Oh il sentimentale, il sentimentale! – esclamarono due o tre.
- L'amore è una bellissima cosa – disse Fulvio, con una convinzione profonda.
- Che scoperta, perdio! – Gridò il marito di Paola.
- Bisogna ammogliarsi – disse il maestro di musica. – Fulvio, guarda la signora Paola e suo marito: bisogna ammogliarsi.
- Bisogna ammogliarsi – ripetette soavemente Paola.
- Bisogna morire – mormorò Fulvio (DP pp. 27- 28).

Anche in *Donna Paola* nel dialogo in stile teatrale tra Paola e Fulvio è palese l'intento parenetico di incoraggiare la scelta del

matrimonio ripetendo con ritmo anaforico l'imperativo "bisogna". Lo scambio di battute tra i due amanti è ricco di tratti tipici dell'oralità come le ripetizioni e le esclamazioni («Oh il sentimentale, il sentimentale!» e «Che scoperta, perdio!»).

La medesima strategia è una costante anche negli esempi che seguono, alcuni dei quali si caratterizzano anche per la presenza di stereotipi etnici o di genere, funzionali a impartire lezioni di seduzione a entrambi i sessi:

Amate moltissime donne, voi italiani, voi meridionali, (TD p. 108)

Voi siete realmente l'uomo d'Oriente, quello che ama vivere sdraiato sopra un divano, ascoltando il canto di una fontanina di profumi, guardando dalla grande finestra spalancata, l'oleandro roseo e il mare azzurro. Voi siete l'uomo d'Oriente, coi suoi lunghi sogni dove scompare ogni senso del reale, con le sue indefinite contemplazioni, dove si smarrisce il concetto e la forza d'azione: l'uomo egoista, fiacco e cattivo e felice, nello stesso tempo. Oh come aveva sognato, anche io, di vincere in voi l'indolenza dell'uomo orientale, di renderci meno egoista, più buono e più felice! (TD pp. 110-111).

– Gli uomini dicono tante bugie!
 – Non a me; io capisco le bugie!
 – Oh poverina, non dirlo, che le capisci! Gli uomini c'ingannano sempre, quando ci amano e quando non ci amano. (TD p. 64)

– Voi altre ragazze siete incorreggibili, in Italia e in Inghilterra – disse don Francesco [...]
 – Perché dite che siamo incorreggibili, principe? – chiese la fanciulla, quando il giro fu finito e mentre si avviavano per raggiungere donna Clara.
 – Perché prendete la vita per un romanzo da camera dove *amor* fa rima con *ognor*,
 – E con *dolor*, principe – rispose la fanciulla inglese, dopo aver pensato un poco (TD pp. 25-26).

In quest'ultimo esempio il dialogo in stile teatrale è enfatizzato dalla rima a distanza tra "amor", "ognor" e "dolor". Inoltre l'espressione metaforica «romanzo da camera» riassume la visione romantica con cui le ragazze concepiscono l'amore. Tale paragono, tipicamente colloquiale, si avvicina all'attuale modo di dire

“farsi un film”, che si riferisce a tutte quelle storie lontane dalla realtà e che vivono solo nell’immaginazione umana. Lo stereotipo ingannevole della donna non interessata al matrimonio è stato invece reso con l’espressione metaletteraria «romanzetto sciocco».

Le fanciulle tutte, brune o bionde, fiorenti di salute o languenti di anemia, non avevano altro segreto desiderio, o palese, secondo lui, che **il matrimonio**. [...] Miss Daisy? Una inglese che cerca marito fingendo di non volerne. Un romanzetto sciocco, come quello di tutte le altre ragazze (TD pp. 29-30).

Nei dialoghi in stile teatrale la Serao dissemina anche degli avvertimenti, mettendo in guardia del rischio di restare nubili tutte le ragazze con un temperamento troppo romantico, portate a seguire le passioni e tendenti a «fare il romanzo». La sostituzione dell’ipotesi «forse rimarrai zitella» con l’affermazione «Tu rimarrai zitella», posta quasi a chiusura del dialogo, trasforma l’iniziale avvertimento in una sentenza. Peraltro, il termine “zitella” assume una sfumatura dispregiativa e riflette la condanna sociale delle donne non sposate:

- Quanto sei romantica, Daisy!
- Sono romantica: e ciò non mi dà fastidio.
- Sicché Daisy, tu devi fare il romanzo, quando ti mariterai?
- Già.
- E forse rimarrai zitella.
- Così credo.
- Gli uomini di adesso sono aridi come il sughero: non sanno nulla di passione e di romanzo. Tu rimarrai zitella.
- Tanto meglio. (TD p. 65)

Un’altra strategia usata dalla Serao per educare le future madri e mogli è quella oratoria:

- Ebbene, guarirete. La passione è una cosa disonesta. Io ho marito, vedete. Questa sembra una risposta volgare; è onesta, invece. Quando siamo giovanette, la madre ci dice; l’uomo che sposate dovete amarlo. Se non potete amarlo dovete almeno rispettarlo, dovete essergli fedeli e obbedienti, conservargli il vostro corpo e la vostra anima, anche a costo di morire di dolore. E queste parole non solo le dice la madre, ma ce ne dà l’esempio quotidiano. Questo dovere di ONESTÀ, questa tradizione di FEDELITÀ, questa eredità di VIRTÙ, ci si trasmette nel sangue di madre in figlia.

Non vi è nulla di sublime, vedete: è un dovere, si compie. (DP pp. 49-50)

Io volevo sapere, da mia madre, se una donna che porta un altro amore nel matrimonio, può conservarsi onesta; se una donna che incontra ogni giorno l'uomo che è il dolce peccato, può salvarsi dal peccato; se vi è una forza, nella coscienza che resista alla tentazione quotidiana, quando tutto, tutto vi mette in tentazione; se ella, mia madre, non amando e vedendo ogni giorno l'uomo del suo amore aveva resistito. Questo ho osato chiedere a mia madre, guardandola negli occhi per strapparle la verità. Ella ha guardato la Madonna della Seggiola e solennemente, semplicemente mi ha detto:

– Va in pace, figliuola. Io non ho peccato: tu non peccherai. (TD pp. 95-96)

Nei due contesti affiora l'importanza del ruolo della madre come educatrice, modello da emulare in quanto donna che tramanda valori autentici sia con l'esempio che con i saggi consigli; tale ruolo è accentuato dalla battuta finale della madre («Io non ho peccato: tu non peccherai»), in cui i due punti con funzione testuale introducono l'enunciato assertivo quasi sillogistico. Nel primo dei due contesti citati, la Serao ricorre a delle chiose per rendere chiari e meno astratti i valori di "onestà", "fedeltà" e "virtù". Il momento delle confidenze intime tra madre e figlia presenta diverse spie che ricordano il rito della confessione: i termini "peccato" e "tentazione"; nonché la metonimia relativa all'icona della Madonna della Seggiola che investe la madre dell'autorità adeguata a pronunciare la canonica formula dell'assoluzione finale: «Va in pace, figliuola». Il ruolo educativo è assunto anche dall'autorità ecclesiastica:

Cristina lesse le lettere, ma non volle mai rispondere: anzi, nella confessione, padre Raffaele la rimproverò di conservarle, ed ella le bruciò. (CRI p. 43)

Nozioni comportamentali sono trasmesse anche tra pari, vale a dire in questo caso tra amiche, come nella scena dell'opposizione tra le ragazze «romantiche» e quelle «tranquille» estrapolata dalla novella *Cristina*:

Una parte delle sue amiche, quelle che amavano i giovanotti spiantati, le cosiddette *romantiche*, la consigliavano a confortare di amore quel povero Peppino Fiorillo, che si struggeva per lei, che si consumava, che vegliava le notti intere, che non mangiava più, che aveva sputato sangue, una mattina: ma le altre, **quelle tranquille** come lei, in minoranza, glielo ripetevano continuamente che Peppino Fiorillo pativa nel cervello, che era un miserabile sfaccendato, che permetteva sua madre andasse in giornata a stirare, per comprarsi le sigarette e pagare i bicchierini di assenzio al caffè Mola. La buona creatura si ribellava ogni tanto contro questo amore di cui non sapeva che farsi, che la tormentava, che le impediva di uscire. (CRI pp. 43-44)

Inoltre, l'ammaestramento ai giusti sentimenti sia per gli uomini che per le donne avviene anche attraverso lo stile persuasivo:

Pensate che scandalo, se qualcuno lo sapesse! ma il silenzio e il riserbo e la compostezza e la freddezza a cui siamo obbligate noi ragazze – né, forse, potrebbe essere diversamente – ci isolano: e avendo l'apparenza di gentili bambole indifferenti, insensibili, noi viviamo profondamente, una vita interiore tumultuosa, spesso, che ci esalta. (TD pp. 98-99)

L'intento di persuadere è enfaticizzato dalle sottolineature ritmiche come gli isocoli "silenzio – riserbo", "gentili bambole" (senario) e "indifferenti insensibili" (decasillabo diviso in due quinari), nonché con l'omoteleuto "compostezza-freddezza". Non secondaria l'allitterazione dei sostantivi "ragazze", "freddezza" e "compostezza".

Lo stile letterario slitta sul piano colloquiale, come dimostra la spia del costruito colloquiale «gentili bambole indifferenti», che riecheggia il titolo del testo teatrale di Ibsen *Casa di bambola* (1879), tradotto da Capuana (1894). Inoltre il costruito colloquiale della Serao connota perifrasticamente un disvalore, in merito al quale l'autrice si mostra solidale con l'universo femminile:

– Che ne sapete voi? Noi sole donne conosciamo chi ci ama. Parlate di diritti voi? O povero uomo che dormi, va, adora una donna sino a sposarla; dà a costei la miglior parte della tua vita, riponi in costei tutta la tua speranza: **siile fratello, padre, marito, amante, amico, consigliere, infermiere**, soffri per lei, nel corpo e nell'anima! (DP p. 54)

In questo caso l'ammaestramento, introdotto da interrogative scheggianti, è rivolto all'uomo e riecheggia non a caso nell'enumerazione dei ruoli maschili l'addio di Ettore e Andromaca, ulteriormente enfatizzato e attualizzato dai sostantivi finali ricordati dall'omoteleuto.

La Serao indirettamente mette in guardia le lettrici circa l'inaffidabilità degli uomini, elencandone le caratteristiche con predicati verbali collegati da omoteleuto («Oh, perché non siete voi uno fra tanti, uno di quelli che *ballano, cavalcano, fumano, giuocano*, come mio fratello Ferdinando di Nerola», TD pp. 100-101).

Le novelle della Serao miravano anche ad aiutare le ragazze a gestire le emozioni, e possono essere considerate dei manuali di educazione sentimentale. Tra gli ammaestramenti comportamentali si distingue quello tipico della passeggiata come unica modalità d'incontro lecita tra fidanzati al di fuori delle pareti domestiche:

Alla domenica, dopo la messa, passeggiavano tutti insieme pel Corso Garibaldi, don Cosimo accanto alla madre di Giovannino Sticco, i due fidanzati innanzi, senza darsi il braccio, perchè non conviene. (CRI p. 63)

Rappresentativo anche il modello di uno scambio di battute tra due giovani che flirtano:

- Le fanciulle non debbono mai saper l'ora, miss.
- In Italia, principe?
- Dappertutto, miss. Che vi fa l'ora? Voi non dovete saperla: e se la sapete non ditela: e se la pensate, dimenticatela. (TD pp. 45-46)

Implicitamente in *Donna Paola* affiora la condanna sociale per le donne che al pari degli uomini si concedevano il piacere della sigaretta («Ora Paola offriva le sigarette ai giovinotti e alle signore che osavano fumare», DP p. 18). La condanna del vizio del fumo è presente anche in *Cristina*, dove la dislocazione a sinistra anima il rimprovero della giovane protagonista, che con tono deciso e autoritario, assolve le veci di "piccola madre" nel riprendere il fratello minore per avere accettato la sigaretta da Peppino Fiorillo:

Non te la doveva dare la sigaretta; vedete se è possibile, un ragazzino di dodici anni, fumare! Se è vizioso lui, non deve far diventare viziosi gli altri, le creaturine... (CRI p. 24).

Come in tutta la paraletteratura educativa⁴³, il toscanismo rinalda sul piano della normatività linguistica l'imposizione delle regole comportamentali: se questo ruolo è affidato nell'esempio precedente alla toscanizzazione ("creaturine") del napoletano *criature*, nel contesto che segue il toscanismo "sudicione" rimarca i dettami di igiene trasmessi da Cristina al fratello:

– Glielo dirò: subito, a lavarsi le mani e i denti, via, soldatino. Non si viene a pranzo, così, come un sudicione (CRI p. 26).

Conclusioni

Dall'analisi emergono alcuni aspetti significativi. Innanzitutto il messaggio educativo obliquo, per cui la Serao non si sottrae al mandato di «fare gli italiani»: pur rivolgendosi a un pubblico apparentemente di donne, la scrittrice non risparmia infatti l'universo maschile da ammaestramenti e ammonimenti. Sul piano testuale e pragmatico il rapporto tra autore e pubblico è ricreato mediante le allocuzioni rivolte al lettore: al fine di rendere chiari e inequivocabili gli ammaestramenti proposti, l'autrice si richiama costantemente al patrimonio culturale dell'epoca (es. il *Faust* di Goethe). I richiami ad altri autori e opere possono essere indirettamente considerati degli inviti a una loro lettura o a un loro eventuale approfondimento come modelli etici.

L'intento divulgativo e formativo si sviluppa contestualmente sia sul piano denotativo sia su quello connotativo. Sul piano denotativo si assiste a una funzionalizzazione delle tipologie testuali con un costante e continuo slittamento da un sottotipo testuale all'altro. L'identificazione e la complicità tra lettore e personaggio è accentuata dalla giustapposizione tra testo descrittivo e visivo (come messo più volte in evidenza, le descrizioni di personaggi o ambienti sono spesso affiancate da rappresentazioni

⁴³ ALFIERI, *'Fare le Italiane'*, cit., pp. 384-401.

bozzettistiche). Con le sue opere l'autrice spera di invitare il lettore a momenti di riflessione. Una forte empatia tra pubblico e personaggi si raggiunge nei sottotesti epistolari, destinati ad accogliere le confessioni intimistiche e i flussi di coscienza dei protagonisti. Talvolta, soprattutto in *Il mio segreto* e *Sacrilegio*, si assiste all'ibridazione tra le confessioni intimistiche e i trattati di fisiologia: in particolare quest'ultimo genere sembra essere più accentratato nella seconda novella.

Invece il sottotesto con impianto dialogico e teatrale allontana il testo dalla dimensione narrata e astratta, conferendogli vivacità e avvicinandolo a un reale discorso etico-didascalico. La distanza con l'immaginario e il fantastico è inoltre assottigliata dalla presenza di scene e particolari di vita quotidiana. Le novelle della Serao, seppure caratterizzate da una patina romantica, non trascurano gli intenti educativi e di formazione: l'intento educativo riguarda sia comportamenti quotidiani quali il fumo, la passeggiata, sia comportamenti riconducibili alla sfera più profonda, vale a dire quella etico-morale. Per raggiungere tali obiettivi, la scrittrice ricorre sia alla strategia oratoria (richiami della madre, del prete o della sorella) sia alla strategia del comportamento emotivo (ricorrente in tutti quei casi in cui vi è l'ammaestramento dei giovani verso i giusti sentimenti). Infine, la costante e copiosa presenza di strategie retoriche e stilistiche (similitudini, metafore, anafore, chiasmi e isocoli) aiuta la scrittrice a rendere i suoi ammaestramenti inequivocabili e a raggiungere un pubblico di lettori sempre più ampio.

DINO MANCA
(Università di Sassari)

L'EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE
DI GRAZIA DELEDDA: I PERCORSI E I RISULTATI
DELLA PRIMA FILOLOGIA DELEDDIANA

Nel giugno 2019 è stato pubblicato il primo volume (*L'edera*) dell'Edizione Nazionale delle opere di Grazia Deledda, premio Nobel per la letteratura. L'edizione conoscerà anche una versione digitale. Durante gli anni è emersa con evidenza la necessità di dar vita a un'edizione sistematica, filologicamente rigorosa e criticamente aggiornata della sua opera *omnia*. In questa sede proponiamo i percorsi e i risultati della prima filologia deleddiana.

In June 2019 the first book (L'edera) of the National Edition of the works of Grazia Deledda, Nobel Prize for literature, was published. The edition will also have a digital version. Over the years, the need to give life to a systematic, philologically rigorous and critically updated edition of his complete works has emerged with evidence. Here we propose the paths and results of the first Deleddian philology.

Le prime edizioni critiche delle opere di Grazia Deledda hanno visto la luce – a partire dal 2005 – inizialmente nella collana «Scrittori sardi», inaugurata dal Centro di studi filologici sardi con la casa editrice Cuccu nel 2002, successivamente nella collana «Filologia della letteratura degli italiani», promossa dalla Edes di Sassari nel 2014¹.

Il lavoro di studio e allestimento si è inserito, in entrambi i casi, dentro una più generale e complessa opera di recupero di una testualità plurilingue che ha concorso a costruire nei secoli il va-

¹ Cfr. G. DELEDDA, *Il ritorno del figlio*, ed. critica a cura di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuccu 2005; *L'edera*, ed. critica a cura di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuccu 2010; [*Cosima*], ed. critica a cura di D. Manca, Sassari, Filologia della letteratura degli italiani/Edes 2016; *Elias Portoluu*, ed. critica a cura di D. Manca, Sassari, Filologia della letteratura degli italiani/Edes 2017; *Annalena Bilsini*, ed. critica a cura di D. Manca, Sassari, Filologia della letteratura degli italiani/Edes 2018.

riegato sistema linguistico e letterario dei sardi e degli italiani. Si era avvertita già allora l'esigenza di proporre, in edizioni filologicamente accurate, i testi dell'unica scrittrice italiana a essere stata insignita dall'Accademia svedese del premio Nobel per la letteratura (il 10 dicembre 1927 per l'anno 1926). La qual cosa comportava (e ha comportato) la messa a punto di approcci ecdotici, soprattutto in presenza di materiale autografo, tesi a privilegiare su quello statico, il momento dinamico (elaborativo) dell'opera letteraria e a coniugare, cosa raramente accaduta prima per l'opera della scrittrice sarda, filologia e critica².

Anche per queste ragioni durante gli anni è emersa con evidenza la necessità di dar vita a un'edizione sistematica, filologicamente rigorosa e criticamente aggiornata della sua opera *omnia*, che potesse ridisegnare in modo dettagliato e con un solido fondamento epistemologico – superando la frammentazione delle innumerabili pubblicazioni – la variegata ed eterogenea parabola tracciata dalla sua scrittura. Su questa base e grazie alla proposta organicamente presentata dal comitato promotore è arrivato nel 2016 il *placet*, da parte del Ministero per i beni e le attività culturali, per l'allestimento dell'Edizione Nazionale delle opere del Nobel sardo³.

² Tra i lavori di sintesi o comunque di impostazione filologica prima del 2005 si ricordano: B. MORTARA GARAVELLI, *La lingua di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda nella cultura sarda contemporanea*, Atti del seminario di Studi su «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900», (Nuoro 25-26-27 settembre 1986), a cura di U. Collu, Cagliari, STEF 1992, II, pp. 115-132 [anche in «Strumenti critici. Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria», VI (1991), pp. 145-163]; P. ZAMBON-P.L. RENAI, *La collaborazione di Grazia Deledda al «Corriere della Sera» e le varianti delle novelle dall'edizione in quotidiano all'edizione in volume*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, cit., pp. 225-266; S. MAXIA, *L'Officina di Grazia Deledda. Viaggio attraverso le quattro redazioni de «La via del male»*, in *Studi in memoria di Giancarlo Sorgia*, Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Cagliari, Nuova serie XV (vol. LII) (1996/97), pp. 281-294; G. PIRODDI, *Grazia Deledda e il «Corriere della Sera»*. *Elzeviri e lettere a Luigi Albertini e ad altri protagonisti della Terza pagina*, Sassari, Filologia della letteratura degli italiani/Edes 2016.

³ Fanno parte del Comitato promotore e scientifico: Patrizia Bertini Malgarini (LUMSA di Roma); Rino Caputo (Un. Tor Vergata, Roma); Duilio Caocci (Un. Cagliari); Anna Dolfi (Un. Firenze); Romano Luperini (Un. Siena); Dino Manca (Un. Sassari); Marco Manotta (Un. Sassari); Clelia Martignoni (Un. Pavia); Aldo Maria Morace (Un. Sassari); Giovanni Pirodda (Un. Cagliari); Roberto Puggioni (Un. Cagliari); Amedeo Quondam (Un. Roma La Sapienza).

L'approntamento delle prime edizioni non ha subito ritardi (che, in altri casi, sono stati determinati dalla difficile o contrastata o negata reperibilità del materiale autografo e/o documentario) anche per l'immediata disponibilità – con le dovute rivisitazioni e gli opportuni adeguamenti editoriali e redazionali⁴ – delle edizioni critiche già esistenti. Nel giugno del 2019, dunque, è stato licenziato il primo volume (*L'edera*) dell'Edizione Nazionale che presto conoscerà anche la sua versione digitale⁵.

Gli studiosi hanno adesso a loro disposizione una buona bibliografia che, soprattutto negli ultimi anni, ha – grazie agli apporti della filologia, della linguistica e dell'antropologia – aggiornato, se non riveduto e corretto, una vecchia e discutibile vulgata critica che aveva relegato la figura della Deledda in ambiti esclusivamente nazionali, se non addirittura regionali. Oggi finalmente si può parlare, alla luce delle ultime ricerche, di una grande scrittrice europea di respiro universale. I nuovi studi, infatti, dimostrano – anche attraverso le inedite indagini sulla produzione, restituzione, circolazione e fruizione del testo – come e quanto la

⁴ I testi della Deledda sono e saranno editi criticamente sia su cartaceo che in versione digitale. L'edizione in volume si struttura secondo le seguenti unità di contenuto: l'introduzione (nella quale si espongono e commentano i contenuti esegetici ed ermeneutici dell'edizione, calando nelle giuste coordinate storiche, culturali e letterarie l'opera restituita e indagata, chiarendo e stabilendo, alla luce degli studi fatti, i rapporti intertestuali e contestuali, illustrando, in ultimo, i risultati raggiunti dopo aver ricordato al lettore gli studi precedenti), la nota al testo, il testo fissato con a piè un apparato essenziale di note esplicative e di commento, la nota filologica (nella quale si espongono e commentano diffusamente e approfonditamente i soli contenuti ecdotici e linguistici) e la bibliografia. L'apparato diacronico, con rappresentazione del processo correttorio autorale, si trova invece esplicito nella sola edizione digitale. Si terrà conto delle diverse redazioni, di quelle pubblicate in giornali o periodici e di quelle in volume (oltre ovviamente, quando esista, dell'autografo). Gli autografi superstiti sono già stati censiti e, in parte, anche digitalizzati. Eventualmente, quando gli interventi siano consistenti, si pubblicheranno le due versioni. Si darà conto comunque delle varianti secondo i criteri e le metodologie di cui si avvalgono la filologia dei testi moderni e la filologia dei testi a stampa. Si cercherà, inoltre, di intervenire, attraverso la creazione di un *data base* ordinato secondo criteri ontologici, per la messa a sistema delle corrispondenze intratestuali, dei repertori intertestuali, delle corrispondenze e delle relazioni tra i testi letterari e i testi non letterari che sono entrati nel gioco della scrittura, condizionando a più livelli la scrittrice.

⁵ G. DELEDDA, *L'edera*, ed. critica a cura di D. Manca, Edizione Nazionale delle Opere di Grazia Deledda, I, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore 2019.

sua opera abbia nel Novecento rivestito un ruolo importante in un contesto internazionale, grazie alla capacità di suscitare nel lettore europeo (e non solo italiano) un bisogno di autenticità, attraverso l'apassionata rappresentazione dell'«automodello» sardo e la proiezione simbolica del suo universale concreto.

Tuttavia, il prospetto sintetico sullo stato dell'arte evidenzia ancora talune lacune nelle ricerche, tra le quali sarà importante evidenziare almeno quelle parzialmente colmabili con l'intrapresa editoriale autorizzata e commissionata dal MiBAC. Finora, ad esempio, si è dedicata scarsa attenzione alle relazioni tra la produzione precoce e i romanzi della maturità. Ci si dovrà, inoltre, sempre più dedicare alle questioni strettamente filologiche e linguistiche che, misurando l'impatto della variazione sulle diverse redazioni della medesima opera a distanza di anni, potranno aiutarci (come in parte hanno già fatto le prime edizioni Cuccia ed Edes) a ricostruire porzioni importanti del movimentato quadro della stagione durante la quale la lingua degli italiani si andava assestando.

La critica variantistica di alcune sue opere e lo studio dei processi correttori intercorsi tra autografi ed edizioni a stampa hanno infatti dimostrato l'esistenza di una lenta e graduale evoluzione della lingua letteraria nel senso della modernizzazione e della semplificazione (sarà interessante semmai misurare su altri romanzi la portata e il significato di questo vettore correttorio). I nuovi contributi confermano che la Deledda sia stata la prima grande (anche se non sempre riconosciuta) interprete di un'importante operazione insieme linguistica, culturale e letteraria. Proprio con lei si realizzò, infatti, quel salto di qualità nell'avvio, dirompente per le sue implicazioni, di una profonda e talvolta ardimentosa opera di adattamento dei modelli culturali autoctoni ai codici, ai generi, alle tipologie formali e alle modalità espressive proprie di un sistema linguistico e letterario d'appartenenza.

Le innovazioni più significative nella stagnante e anacronistica prosa d'arte tra Ottocento e Novecento in Sardegna arrivarono dalle sue opere, il cui lungo e diversificato artigianato compositivo inaugurò la moderna narrativa sarda in lingua italiana. A sessant'anni circa dalla «fusione» con gli stati di terra ferma e a cin-

quanta dall'unificazione nazionale, la scrittrice nuorese ebbe infatti il merito di traghettare il romanzo sardo nel Novecento italiano, di renderlo popolare e di successo presso il pubblico della media borghesia «continentale», che da una parte era cresciuta grazie ai classici della letteratura e della lingua (col supporto delle grammatiche normative e dei vari Petrocchi, Fanfani, Rigutini, Broglio e Giorgini) e dall'altra si andava formando con i romanzi d'appendice, con la produzione di consumo e con *L'idioma gentile* del De Amicis che proprio in quegli anni vedeva la luce con l'editrice Treves.

Possiamo dire che la Deledda sia stata per gli autori sardi in lingua italiana del Novecento ciò che Manzoni era stato per gli scrittori ottocenteschi delle tante Italie: un modello letterario e linguistico credibile e perseguibile (non da tutti perseguito, tuttavia perseguibile). La sua narrativa superò, dunque, non senza difficoltà e contraddizioni, il capo Horn dall'anacronismo, per meglio affrontare, proprio grazie alla *medietas*, il mare aperto del grande e variegato pubblico italiano, evitando – per restare dentro la metafora oraziana – sia l'alto pelago che la costa malfida. La medietà non è «grigiore», mediocrità (nel senso moderno) o povertà di linguaggio, ma equilibrio, «giusto mezzo» nel contesto dato, misura tra due estremi, contro gli eccessi verso l'alto o verso il basso, verso la tradizione o lo sperimentalismo, possibile punto d'incontro tra due mondi, due codici e due sistemi segnici (per la Deledda il sardo e l'italiano).

La scrittrice indicò inoltre una possibile e percorribile via d'uscita a tutti quegli scrittori sardi più avvertiti e consapevoli, che nel Novecento dovettero affrontare, da un punto di vista narrativo e linguistico, il vero «conflitto dei codici». La questione dirimente, infatti, fu come tenere insieme cultura osservata (il mondo sardo) e cultura osservante (sardo-italica), come costruire un narratore capace di raccogliere lo straordinario bagaglio conoscitivo di un autore implicito figlio del suo mondo e profondo conoscitore dei suoi linguaggi; un narratore che, ponendosi a una distanza minima dall'universo rappresentato, sapesse nello stesso tempo raccontare l'anima e il vissuto della propria gente a un pubblico d'oltremare. Una completa estraneità linguistica, culturale e morale rispetto al mondo narrato avrebbe, infatti, re-

so inautentica e soprattutto incomprensibile l'operazione letteraria. Anche per questo talvolta, per accrescere la naturalezza della resa «mimetica» dell'ambiente, alcuni autori novecenteschi in lingua italiana – non del tutto indifferenti, come detto, al modello deleddiano – hanno attinto (anche in anni recenti) dal ricco giacimento etnolinguistico, intraprendendo la strada del mistilinguismo, della mescolanza e dell'ibridismo; opzioni certamente più adeguate e rispondenti alla messa in scena di un microcosmo sardofono.

La Deledda per prima innestò con una certa sistematicità sul tronco della lingua di derivazione toscana elementi autoctoni, procedimenti formali del parlato e termini pescati dal contingente lessicale della lingua sarda; per corrispondere all'intento mimetico di *traducere*, trasportare, un universo antropologico fortemente connotato dentro un sistema linguistico altro; o viceversa, per modellare o rimodulare il codice letterario di riferimento (quello della tradizione letteraria italiana scritta) su un sostrato linguistico diverso, per secoli dell'oralità primaria e principale veicolo di comunicazione del tessuto semiotico e dei saperi della comunità rappresentata letterariamente.

Queste scelte linguistiche marcate dall'ibridismo e dal meticciato, determinarono peraltro una stratificazione del linguaggio che andò a rompere l'effetto monodico di alcune novelle e a preparare la polifonia dei suoi romanzi migliori. E una tale consuetudine tutta mimetica, di riprodurre, modulandole, le cadenze linguistiche del mondo isolano non poteva non investire in prima istanza l'aspetto dialogico, scenico e drammatico del racconto, ovvero gli atti linguistici di cui sono emittenti e riceventi i personaggi – cuore e motore dell'universo semantico – e specularmente le attribuzioni, le qualità e la sfera pragmatica in cui essi sono coinvolti.⁶

⁶ Le questioni letterarie e linguistiche più importanti, qui sinteticamente presentate nel loro orientamento di senso come risultato delle recenti e sistematiche indagini filologiche, si trovano ampiamente trattate nelle introduzioni delle prime edizioni critiche (Cfr. DELEDDA, *Il ritorno del figlio*, ed. critica a cura di D. Manca, cit., 2005; *L'edera*, ed. critica a cura di D. Manca, cit., 2010; [*Cosima*], ed. critica a cura di D. Manca, cit., 2016; *Elias Portolu*, ed. critica a cura di D. Manca, cit., 2017; *Annalena Bilsini*, ed. critica a cura di D. Manca, cit., 2018; *L'edera*, ed. critica a cura di D. Manca, cit., 2019).

Romanzo geneticamente tormentato fu, ad esempio, *La via del male*, considerato dalla critica, per tipologia d'impianto e maturità narrativa, il suo primo (Capuana lo recensì con giudizi lusinghieri). L'elaborazione durò oltre un ventennio (dal 1892 al 1916). Il testo ci è stato trasmesso attraverso quattro redazioni a stampa e due brevi prose narrative, *Gonare* e *Viaggio di nozze*, pubblicate rispettivamente su «Vita sarda» (dal 16 ottobre al 25 dicembre 1892) e su «Sardegna artistica» (nel primo numero del luglio 1893) e riproposte nei capitoli X e XVI della prima edizione. Il manoscritto, intitolato *L'indomabile*, è andato perduto (nelle lettere al Provaglio è altresì attestato il titolo *Pietro Benu*). Il romanzo vide la luce nel 1896 con l'editore Speirani, dopo il rifiuto di Chiesa, Vallardi e Perino.

Nel 1906 fu ripubblicato due volte, prima a puntate sulla «Gazzetta del popolo» di Torino (dal 13 febbraio al 6 giugno) con il titolo *Il servo*, e poi in volume per i tipi della Biblioteca romantica della «Nuova Antologia» nuovamente come *La via del male*. Nel 1916 fu riproposto dai fratelli Treves (l'unico della giovinezza nuorese) dopo un ultimo profondo lavoro revisorio. Treves era allora tra le maggiori potenze dei sistemi integrati editoria-giornali, in una Milano in cui molte imprese artigiane di librai-stampatori si erano andate convertendo in vere e proprie industrie editoriali. La trama del romanzo è di quelle melodrammatiche, con finale tragico e con doppia morale «un po' spirituale, un po' sociale», come scrisse nel 1893 la stessa Deledda ad Angelo de Gubernatis, direttore della «Società italiana per il folclore», con cui era in contatto per un progetto di studi sulle tradizioni popolari sarde.

Romanzo di svolta, propedeutico rispetto alla produzione superiore, è da considerarsi *Elias Portolu*. L'opera, il cui primo titolo in abbozzo fu *Il dolore*, ci è stato trasmesso attraverso cinque edizioni a stampa autorizzate. Fu pubblicato a puntate dal primo agosto al primo ottobre del 1900 sulla «Nuova Antologia» di Maggiorino Ferraris (NA). Nel 1903 vide la luce in volume, dopo una prima revisione, con la torinese Roux e Viarengo (RV) e nel 1917 il romanzo venne, dopo un secondo intenso lavoro revisorio, ripubblicato dai Fratelli Treves (T). Il libro conobbe poi due ristampe, prima nel 1920 e poi nel 1928.

I dati emersi dalla *collatio* attestano un processo elaborativo intenso e in molti luoghi ricco di ripensamenti, che restituisce un'identità testuale di **T** molto diversa rispetto a **NA** e che, in ragione di ciò, molto rivela sulla maturazione linguistica e letteraria della scrittrice sarda. La Deledda dopo quattordici anni non si limita nell'opera correttoria alla sola emendazione dei refusi, ma prima di rieditare innova ancora in centinaia di luoghi del testo. Secondo una stima prudenziale, nel passaggio da **RV** a **T**, vi sono quasi millequattrocento varianti. A questa numerosità, che fa sistema e determina orientamento di senso, si allude quando si parla di questo romanzo.

L'importanza documentaria, filologica e critica di **T**, dunque, sta proprio in questa non trascurabile (e ci pare fino a oggi trascurata) diffusa difformità di lezione con le primitive edizioni. Alcuni studiosi, infatti, hanno preferito, soprattutto nell'affrontare gli aspetti linguistici, concentrare la loro attenzione principalmente sulle redazioni del 1900 e del 1903 senza tenere nella dovuta considerazione la fisionomia assestata del testo, ossia l'ultimo anello della catena genetico-evolutiva che coincide appunto con l'edizione del 1917.

Il romanzo *L'edera* fu, invece, pubblicato a puntate nella «Nuova Antologia» (**NA**¹), dal primo gennaio al sedici febbraio del 1908 e riproposto in volume alcune settimane dopo con la «Biblioteca Romantica» (tipografia Colombo), diretta da Maggiorino Ferraris (**NA**²). In realtà l'opera aveva visto la luce un anno prima nella «Deutsche Rundschau», in lingua tedesca (poi in volume per i tipi della Daetel di Berlino)⁷, e di lì a qualche mese nella «Revue Bleue», in lingua francese⁸.

⁷ Cfr. *Der Efeu. Sardinischer Dorsroman, von Grazia Deledda*, in «Deutsche Rundschau», CXXX (Januar-März 1907), Berlin, pp. 161-185, pp. 321-349; CXXXI (April-Mai-Juni 1907), pp. 1-41, pp. 161-198 [*Der Efeu. Sardinischer Dorsroman, von Grazia Deledda*, Berlin, Daetel 1907].

⁸ Cfr. G. DELEDDA, *L'edera (Le lierre)*, traduit de l'Italien par M. Albert Lécuyer, in «Revue Bleue», V^e s., VIII (6 Juillet- 12 Octobre 1907), 1 (6 Juillet), Paris, pp. 10-16; 2 (13 Juillet), pp. 44-51; 3 (20 Juillet), pp. 77-83; 4 (27 Juillet), pp. 113-117; 5 (3 Aout), pp. 140-145; 6 (10 Aout), pp. 174-180; 7 (17 Aout), pp. 210-215; 8 (24 Aout), pp. 240-244; 9 (31 Aout), pp. 275-278; 10 (7 Septembre), pp. 308-312; 11 (14 Septembre), pp. 343-347; 12 (21 Septembre), pp. 374-379; 13 (28 Septembre), pp. 408-412; 14 (5 Octobre), pp. 434-440; 15 (12 Octobre), pp. 466-471.

La prima questione filologica che l'editore ha dovuto affrontare (e che merita – in questo contesto argomentativo – precedenza di trattazione) riguarda la datazione del romanzo. Inspiegabilmente, infatti, ci sono molte bibliografie dell'opera deleddiana che datano *l'editio princeps* al 1906. In realtà, da quanto risulta dai nostri studi e dalle nostre ricerche, la gestazione del libro fu più lunga, complessa e per certi versi insolita per circostanze, modalità e tempistica.

Infatti, la Deledda iniziò a redigere il manoscritto verosimilmente a Nuoro nella primavera del 1905. Il periodo di gestazione e di rielaborazione dell'opera si protrasse, dunque e prevedibilmente, per tutto il 1906. A seguito poi delle richieste e delle sollecitazioni che giungevano dal mondo editoriale tedesco e francese, poi, inviò un dattiloscritto (esemplato sul manoscritto) del suo «romanzo sardo» prima a Berlino e successivamente a Parigi (e, secondo Angelo De Gubernatis, anche a una rivista argentina), perché fosse pubblicato nel 1907, nel mentre che la «Nuova Antologia» di Roma editava *L'ombra del passato* (subito uscito anche in volume con la «Biblioteca Romantica» e riproposto nel febbraio del 1908 nella «Revue de Deux Mondes»)⁹.

Appare chiaro che la Deledda abbia voluto giocare con *L'ombra del passato* (che comincia fotografando il vicinato di un piccolo paese della bassa padania) nel 1907, la carta del «romanzo italiano» col pubblico italiano, e la carta del «romanzo sardo» – con *L'edera*, appunto – col pubblico tedesco e francese. Dopo d'allora (verosimilmente nei mesi di novembre o dicembre dello stesso anno), la scrittrice nuorese consegnò l'opera – riveduta in molte sue parti – alla «Nuova Antologia».

L'anno successivo l'opera venne pubblicata dalla Hachette di Parigi (tradotta dallo stesso Lécuyer che aveva curato l'edizione della «Revue Bleue»), in spagnolo dalla Biblioteca La Nación di Buenos Aires, in russo, a puntate, dalla «Sovremennyj mir» di Mosca e, dopo la riduzione drammaturgica del testo (realizzata con la collaborazione di Camillo Antona Traversi), il 6 febbraio

⁹ Cfr. G. DELEDDA, *L'ombra del passato*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», Serie V (1° gennaio - 16 marzo 1907), Roma, Nuova Antologia, «Biblioteca Romantica» Tipografia Carlo Colombo, 1907.

rappresentata al Teatro Argentina di Roma e replicata per dieci sere consecutive (la Deledda aveva tentato di coinvolgere la Duse). L'adattamento teatrale in tre atti restituisce un'architettura diegetica e drammatica sostanzialmente fedele al dettato del romanzo, tranne il finale che rimodula sull'asse diacronico la percezione durativa dell'esilio e, in virtù di ciò, le stesse modalità di ricongiungimento dei due amanti (la questione dei finali redazionalmente aperti rappresenta un'altra costante del *modus emendandi* deleddiano).

Nel 1921 *L'edera* venne – con non poche varianti d'autore – ripubblicata dai Fratelli Treves Editori, e ristampata nel 1928, qualche tempo dopo la fusione dei Treves con gli editori Bestetti e Tumminelli. Nella primitiva redazione del manoscritto (A), peraltro, Annese si separa definitivamente dal paese e dal suo amato padroncino, mentre in una successiva revisione di A e poi nelle edizioni a stampa, la protagonista, abbandonato Barunei, si sistema in città come donna di servizio e, solo dopo molti anni (sorprendente l'accelerazione temporale messa in essere attraverso sommari ed ellissi) rientra e sposa un Paulu oramai invecchiato.

Nel 1950 il romanzo venne tradotto in un soggetto cinematografico dal titolo *Delitto per amore (L'edera)*, a opera di Augusto Genina, coadiuvato in sede di sceneggiatura da Vitaliano Brancati, con la consulenza artistica di Emilio Cecchi e una direzione di fotografia (Marco Scarpelli) che gli valse il «Nastro d'Argento» e girato in Barbagia, tra i lecci secolari del Supramonte di Orgosolo. Il film, stroncato dalla critica (costò duecento milioni di lire circa, incassandone poco più di centotrentotto), conobbe – come già il manoscritto del romanzo e, in parte, la sua riduzione teatrale – un doppio finale, tutto giocato sulle diverse possibilità e modalità di ricongiungimento della coppia. La medesima incertezza che nella fase di stesura dell'autografo tormenta la Deledda – la quale inizialmente opta per un epilogo drammatico («Egli non la seguì») – sembra lasciare nel dubbio anche Genina e Brancati, ma soprattutto la produzione¹⁰.

¹⁰ Il testo venne nuovamente adattato per il piccolo schermo e trasmesso, in tre puntate, nel 1974. Lo sceneggiato, come la prima versione cinematografica, non prevede il lieto fine. Annese, infatti, abbandona la casa dei Decherchi per non farvi più ritorno.

Il romanzo *Annalena Bilsini* – opera ambientata in terra padana (ma con forti intertestualità sarde) – ci è stato trasmesso attraverso un autografo, oggi conservato presso l'Archivio fondi storici (Fondo Deledda - Donazione Madesani) della Biblioteca dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nùoro e tre edizioni a stampa autorizzate: Milano, Treves, 1927, 1928 e 1931. Il manoscritto consta di 381 carte sciolte più un ritaglio di giornale d'epoca, privo dell'intestazione e numerato 117, sul quale compaiono a penna correzioni e integrazioni di mano autorale. Lo studio dell'autografo sostanzialmente ci restituisce un esemplare con correzioni, aggiunte, varianti interlineari e marginali che attestano un processo elaborativo ancora in svolgimento molto vicino alla sua compiutezza. Mancherebbe un ultimo passaggio, verosimilmente una sorta di bozza di tipografia che accoglie le ultime correzioni. Infatti, non tutto il dettato di A e il suo esito emendatorio trova conferma nella redazione di T. *Annalena Bilsini* si caratterizza per la sua narrazione moderna, sobria ed elegante. Il lettore assiste alla messa in scena di un'umanità multiforme calata in una *domo* saldamente governata dalla *mater familias*, Annalena, figura di donna forte e risoluta che ritroviamo in altre opere deleddiane (*I Marvu*, *L'incendio nell'oliveto*, *La madre*).

Quando la Deledda scrisse la sua storia, calata nel paesaggio agrario della pianura Padana, si è in Italia nel bel mezzo delle campagne d'intervento promosse dal fascismo per una nuova politica agricola di orientamento autarchico (la «Battaglia del grano» per l'autosufficienza cerealicola, l'espropriazione dei grandi latifondi, la «sbracciantizzazione» e le trasformazioni dei mezzadri in coloni, la bonifica integrale, la riorganizzazione in senso centralista dell'intero settore). Il vasto fondo, già «antico feudo gentilizio», e la cascina di Annalena Bilsini diventano in tal modo, in quanto nucleo di organizzazione economica e sede delle più disparate attività agricole, centro di civiltà e modello di laboriosità, oltre che luogo deputato degli affetti. La rinascita parte dalla terra, dalla potenza del seme, dal lavoro («Così è il regno di Dio: come un uomo che getta il seme sul terreno»). In un caso è la Sardegna a costituire il *milieu*, entro cui si dipana l'intrigo e si consumano le coinvolgenti e appassionate vicende d'amore e d'amicizia, di laboriosità e sacrificio, nell'altro è l'agro di Cico-

gnara (Sigugnéra), frazione di Viadana, centro posto sulla riva sinistra del Po, in provincia di Mantova, borgo natio di Palmiro, e luogo, per i coniugi Madesani-Deledda (ospiti dei Tagliavini-Morini), delle vacanze settembrine. Anche questa storia romanziata, dunque, si rivela come una sorta di trasfigurazione letteraria di un vissuto familiare e affettivo. Annalena è Angelica Bacchi, cugina del marito. La cascina in cui vivono i Bilsini è la Corte Gentilmana, che la Deledda frequentava e conosceva bene. Il prete è Don Mazzolari, nello studio del quale – durante i suoi soggiorni in terra viadanesa, tra una gita in barca sul Po e le fatiche letterarie (il romanzo maturò a Cicognara) – la scrittrice si rifugiava spesso, intrattenendo lunghe conversazioni.

La geografia antropica e le tradizioni popolari della landa mantovana – come peraltro già era accaduto per quelle della sua Barbagia – nelle pagine del romanzo emergono con buona resa descrittiva, grazie allo scrupolo con cui il narratore onnisciente (proiezione autorale) le fa rivivere. I vari riferimenti ai luoghi (il paesaggio agrario, il Po, i suoi ponti, il clima), ai personaggi (si pensi, tra tutti, al ricco commerciante di scope Urbano Giannini, del quale si invaghirà Annalena), alla lingua – sfruttata nei suoi modi dire e nel contingente lessicale (*sorgòn, gnocchin, smortìn, biolca, formentone, marcantina*) – alla cultura materiale e al contesto sociale ed economico della regione (trilogia della vita rustica, elementi di agronomia e di tecniche di coltivazione), sono il frutto di uno studio minuzioso e di un'attenta ricerca sul campo.

Sarebbe tuttavia riduttivo considerare *Annalena Bilsini* un romanzo semplicemente e unicamente ingentilito dai buoni sentimenti, impreziosito da un'umanità tutta volta, nella sua pragmatica, alla ricomposizione di un ambiente idillico, familiare e campestre, imbevuto di serena operosità e di coraggio («la vera religione è il lavoro»). In realtà, in questa sorta di *locus amoenus* si esplicano dinamiche di relazione più complesse, non immuni dal conflitto e da quelle pulsioni distruttive che la Deledda aveva già raccontato. Anche nel romanzo della maturità, infatti, ritorna, accanto allo slancio vitale e alle sane volontà fattive, la prostrazione della sofferenza provocata dal male generato dalle pulsioni primigenie di piacere (*eros*), non di rado sovrastate dall'icona incombente della morte (*thànatos*). Già in altri contesti argomentativi ci

è capitato di rilevare come la Deledda, in linea con la grande letteratura europea, non manchi di scandagliare gli universi psichici abitati da pulsioni e rimozioni, compensazioni e censure. Il paesaggio dell'anima, reso sapientemente attraverso una prosa sorvegliata ed essenziale, è infatti inteso, anche in questo caso, come luogo di un'esperienza interiore dalla quale riaffiorano ansie e inquietudini profonde, impulsi proibiti che recano angoscia. Pertanto, i profili attanziali di Pietro, elemento perturbatore dell'equilibrio iniziale e primo agente dell'azione complicante – oltre che paradigmatica incarnazione del principio di piacere convertito in pulsione distruttiva («amava la vita in tutti i sensi [...] tutto gli procurava un piacere sensuale») –, di Gina, insoddisfatta del suo matrimonio e corteggiata dal cognato, di Isabella, sedotta e abbandonata nonché oggetto delle incestuose attenzioni del giovane Bardo, della stessa Annalena, indotta in tentazione da Urbano Giannini, proprietario del fondo e vittima anch'egli di un matrimonio infelice, di Lia, figlia votata alla clausura ed ennesimo desiderio amoroso di Pietro (che la vuole sposare perché Isabella non lo rende felice), dello zio Dionisio – la cui morte («che conferma l'ineliminabilità della legge del dolore nel mondo») induce l'indomito rampollo Bilsini, angustiato dal senso di colpa, al ravvedimento, e contribuisce a riportare il racconto all'equilibrio dietgetico e familiare iniziale –, sono tutti coerentemente in linea, pur in un contesto mutato, con il già collaudato filone narrativo delle opere di ambientazione sarda della precedente produzione.

Altre importanti questioni filologiche ha posto, infine, il romanzo postumo *Cosima*. La Deledda morì, come si sa, a Roma il 15 agosto 1936. Dopo qualche settimana il direttore della «Nuova Antologia» Luigi Federzoni, a seguito dell'iniziativa intrapresa dall'allora redattore capo Antonio Baldini e dietro sua sollecitazione, si interessò del materiale manoscritto lasciato dalla scrittrice. Il primogenito Sardus, allora trentaseienne, aveva infatti trovato in un cassetto della sua casa romana, dentro una custodia di «carta turchina», un autografo di 277 carte sciolte, senza titolo e senza la parola «fine»¹¹.

¹¹ Fatto unico, questo, tra i manoscritti della Deledda. Faceva parte del suo *usus scribendi*, infatti, concludere le proprie opere apponendo in calce, prima della firma autografa, la parola «fine».

Si trattava di un elaborato inedito contenente memorie romanizzate della madre sul periodo nuorese, una sorta di schermata autobiografia tradotta in finzione letteraria, il cui intreccio si dipanava sul filo di una narrazione di sé fatta in terza persona. Quindici giorni dopo la dipartita il settimanale illustrato di Roma «Quadrivio», a corredo di un articolo intitolato *Grazia Deledda davanti alla morte*, propose in prima pagina ai suoi lettori una parziale riproduzione *facsimilare* dell'ultima carta del manoscritto, da Sardus ceduta ad Alfredo Mezio dietro compenso.

Lo stesso Sardus contestualmente donò a Remo Branca, xilografo e pittore sassarese, la prima carta. Agli inizi di settembre verosimilmente un altro familiare, ricevuto preciso mandato, consegnò un preliminare blocco di circa cinquanta carte alla redazione della «Nuova Antologia» affinché l'inedito potesse essere, ancorché incompleto, nella disponibilità del suo redattore capo. Il 16 settembre la rivista diretta da Federzoni iniziò la pubblicazione a puntate del romanzo, col titolo *Cosima, quasi Grazia* (settembre-ottobre 1936).

Il testo fu fatto oggetto, in tempi diversi, di un non trascurabile lavoro di *editing* dello stesso Baldini e di un importante intervento revisorio del figlio della scrittrice. Otto mesi dopo, nel maggio del 1937 – ulteriormente e significativamente riveduta e corretta, oltre che dal suo primo curatore annotata – l'opera uscì per i tipi della Treves (T), che nell'agosto dello stesso anno ne licenziò una seconda edizione, non difforme dalla prima se non per l'aggiunta di alcune pagine di note.

Da quel momento il testo fissato da T (sorta di edizione purgata) conobbe vicende ed evoluzioni diverse. Dopo dieci anni, nel settembre del 1947, la collana «il Ponte» rieditò, secondo la redazione Treves, il romanzo postumo impreziosito da otto illustrazioni di Aligi Sassu. Conforme a quella lezione fu anche la successiva versione inserita nell'ottobre del 1950 nel terzo volume della raccolta della Mondadori di *Romanzi e novelle* («*Omni-bus*»). Solamente con l'edizione del 1964, curata da Eurialo De Michelis per i «Classici contemporanei italiani» (M), il testo stabilito conobbe una nuova revisione in senso restitutivo.

In realtà anche il lavoro critico di De Michelis, la cui edizione possiamo considerare cautamente interpretativa, per quanto me-

ritorio nell'essere riuscito a restaurare buona parte di quella verità testuale alterata dagli innumerevoli interventi seriori, ci pare, come abbiamo dimostrato, perfettibile per talune scelte emendatorie non indiscutibili. Considerazione a parte merita, infine, l'edizione Ilisso del 2005 curata da Giovanna Cerina (IL). La versione proposta dalla studiosa – che pure si basa sull'autografo e che nelle intenzioni della curatrice avrebbe dovuto ristabilire «il testo originario laddove erano presenti interventi da parte dei curatori delle edizioni precedenti»¹² ci pare rappresentare, per rigore filologico, un arretramento rispetto a **M** e per certi versi una sorta di ritorno a **NA** e a **T**.

L'edizione critica del romanzo è il risultato di un lavoro di ricerca, raccolta, descrizione e comparazione delle fonti (manoscritte e a stampa), di ricostituzione del testo nella sua forma originaria, grazie alla scelta delle varianti d'autore, all'individuazione ed eliminazione delle interpolazioni e delle innovazioni trasmesse dalla tradizione postuma, all'interpretazione e alla ricostruzione congetturale, quando possibile, delle lezioni lacunose¹³.

L'opera della Deledda (e di tanti autori sardi), si colloca, dunque e a partire dall'universo antropologico sardo, veicolato da un sistema linguistico peculiare e complesso (nuorese, logudorese, italiano), in quella più generale temperie culturale che tentò, tra Ottocento e Novecento, per reazione alla dilagante soluzione fiorentina dei manzoniani e alla «declamata superprosa» di matrice dannunziana, di recuperare – assecondando un rinascente orientamento centrifugo e riattivando circuiti alternativi della comunicazione letteraria – il significato e la funzione di un policentrismo che, nella storia culturale e linguistica degli italiani, si era connotata nei secoli di valenze molteplici.

Va da sé che tutte le riflessioni proposte in questo contesto argomentativo, implicino una rilettura e una diversa considerazione di tanti autori, oggi ancora considerati «minori» o «periferici», che in Sardegna e in Italia scelsero di attivare la funzione poetica del «parlar materno», principale veicolo di quel patrimo-

¹² G. CERINA, *Introduzione a Cosima*, Nuoro, Ilisso 2005, p. 27.

¹³ [*Cosima*], ed. critica a cura di D. Manca, cit.

nio di saperi che nei secoli ha concorso a costruire l'identità culturale e civile degli italiani. La «letterarietà», oltre che il risultato di un'alta elaborazione e stilizzazione artistica del codice e una manipolazione del valore denotativo della lingua d'uso attraverso molteplici procedure scritturali, è infatti un sapere particolare che spesso è impiegato nelle lingue che si «padroneggiano», quelle del «cuore». Il segno letterario non può, infatti, prescindere dal suo sostrato, che è il codice linguistico, meglio se d'appartenenza. Una concezione, questa, che ha condotto nel secondo Novecento a uno studio diverso della fenomenologia letteraria. Una fenomenologia che, come ha scritto Tanda, non può essere più inclusa in modo semplice nei vecchi termini della storia della letteratura in una sola lingua ma, semmai, in quelli nuovi di storia della comunicazione letteraria, di uno studio della produzione ma anche della circolazione e della fruizione dei testi in uno spazio storicamente circoscritto e in situazioni complesse di plurilinguismo e di pluriculturalismo.

MARIA CARRERAS I GOICOECHEA
(Università di Catania)

NOTA ALLA POLEMICA SULLE TRADUZIONI SPAGNOLE
DE *I VICERÉ*: IL CASO DI M. NAVARRO E J.R. MONREAL

Con questa nota si vuole far chiarezza sulla prima polemica attorno alle traduzioni spagnole de *I Viceré* di De Roberto, quella di J.R. Monreal (1994, ristampata nel 2008) e quella di M. Navarro (1994). Si cerca di capire se alcuni degli errori di traduzione segnalati dalla critica in queste traduzioni fossero tali e se il timore di Navarro riguardo al rischio che De Roberto rimanesse sconosciuto in Spagna a causa di quella che lei considerava una pessima traduzione fosse fondato.

This paper aims at clarifying the first controversy on De Roberto's I Viceré Spanish translations: the one by J. R. Monreal (1994, republished on 2008), and the one by M. Navarro (1994). Particularly, we try to understand if some elements that the critics have pointed out were actually translational mistakes and if Navarro's fear that, due to a bad translation, De Roberto would have remained unknown in Spain was actually well-founded.

Introduzione

Redigiamo questa nota con il desiderio di far chiarezza riguardo ad un aspetto probabilmente marginale nella critica delle traduzioni spagnole del romanzo *I Viceré* di De Roberto: avere considerato come errori di traduzione delle scelte che, come vedremo, non sono tali. Gli autori dell'esigua bibliografia esistente sull'argomento (Navarro e Molina), pur dimostrando di conoscere le due edizioni del testo dell'autore catanese¹, non ne tengono conto

¹ Per quanto riguarda la questione delle due edizioni de *I Viceré*, ricordiamo solo che la prima stampa, dopo una lunga e travagliata stesura, vide la luce con l'editore milanese Galli nell'agosto del 1894 e che nel 1920 uscì una seconda edizione riveduta dall'autore, in due volumi, presso altro editore milanese, Treves. In generale le edizioni che se ne sono fatte dagli anni '50 in poi, a partire da quelle del 1950 e del 1956 ad opera di Luigi Russo per la casa editrice Garzanti, si rifan-

in alcune loro critiche alle traduzioni di J.R. Monreal². Da un raffronto con l'edizione Treves del 1920 tra i punti segnalati nei due studi, si scopre però che alcuni di quelli che vengono identificati come errori di traduzione – attribuibili a delle sviste, a una cattiva interpretazione del testo originale o a dei semplici refusi – non sempre lo sono. A volte si tratta di giudizi troppo severi, altre di errori che non lo sono affatto. Ci interessa fare chiarezza soprattutto su questi ultimi, nell'auspicio che queste traduzioni possano essere guardate con maggiore consapevolezza critica, e da qui, che si possa fare il punto sulla 'nuova' fortuna spagnola di De Roberto, nella quale Monreal ha avuto senz'altro un ruolo: perché, benché buona parte dell'opera di Federico De Roberto non sia ancora conosciuta in Spagna, rispetto al passato si sta assistendo ad un rinnovato interesse nei confronti dell'autore catanese; nonostante il suo primo romanzo abbia dovuto attendere cento anni prima della traduzione in spagnolo, nell'ultimo quarto di secolo³ sono stati tradotti altri quattro suoi romanzi ed un racconto.

no alla seconda edizione, ma non per questo sono da ritenere identiche: se analizzate, infatti, contengo numerose differenze. Le edizioni che qui si confrontano sono quella Galli del 1894 grazie ad una microforma della *Columbia University Libraries* (cfr. <<https://archive.org/details/ivicer00dero/page/n1>>) e quella Treves in due volumi del 1920 grazie ad un esemplare conservato presso l'Università di Toronto (cfr. <<https://archive.org/details/ivicerromanzo00derouoft/page/n69>>), entrambe ora informatizzate. Sono quindi F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, Milano, Galli 1894 e ID., *I Vicerè*, «nuova edizione (in due volumi)» Milano, Treves 1920. Altre edizioni chiamate in causa in questo saggio sono F. DE ROBERTO, *I Vicerè e altre opere*, a cura di G. Giudice, Torino, UTET 1982; ID., *I Vicerè*, Introduzione di V. Spinazzola, Milano, Rizzoli, Oscar Mondadori 1991; ID., *I Vicerè*, a cura di N. Zago, Rizzoli, Milano, I grandi romanzi BUR 2012.

² F. DE ROBERTO, *Los Virreyes. Con un prefacio de Leonardo Sciascia*, traduzione di J.R. Monreal, Madrid, Anaya & Mario Muchnik 1994 (d'ora in poi *Virreyes* 1994a). Per il mese di pubblicazione si veda la scheda del Catalogo ISBN España; F. DE ROBERTO, *Los Virreyes. Traducción de J.R. Monreal*, Barcelona, Acontilado 2008 (d'ora in poi *Los Virreyes* 2008).

³ In Italia vi è stata un'importante rivalutazione dell'autore sia grazie al Convegno celebrativo del centenario de *I Vicerè* (1994) tenutosi presso l'Università degli Studi di Catania e i cui Atti hanno visto la luce nel 1998, sia con il volume di A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, Catania, Fondazione Verga 1998 – volume che, come sostiene Agnese Amaduri, «segna la critica successiva e riaccende l'interesse per il ciclo degli Uzeda attraverso inedite riflessioni sostenute dall'analisi di tutta la produzione derobertiana e alla luce del dato biografico offerto da documenti autentici come il vasto epistolario conserva-

Bisogna quindi cogliere questo nuovo interesse come un'occasione per districare certi nodi e guardare obiettivamente e senza pregiudizi all'opera traduttiva di Monreal che ha senza dubbio contribuito alla diffusione in spagnolo di un autore ancora in parte da scoprire. Curiosamente, sebbene i romanzi di De Roberto tradotti in spagnolo sono ancora pochi rispetto alla sua produzione⁴, alcuni hanno avuto più di una versione, anche ad opera di più di un traduttore, in alcuni casi persino a breve distanza l'una dall'altra. È il caso del primo romanzo tradotto, *I Viceré*, di cui abbiamo tre traduzioni.

1. «*Los Virreyes*»

Le due prime versioni sono apparse nel centenario della pubblicazione in Italia de *I Viceré*: prima quella di Juan Ramón Monreal, pubblicata nel mese di gennaio del 1994, e subito dopo quella a cura di María Teresa Navarro, pubblicata a febbraio dello stesso anno⁵.

Los Virreyes 1994a veniva introdotta dal famoso saggio di Sciascia *Perché Croce aveva torto*, pubblicato su «La Repubblica» nell'agosto del 1977 ed era corredata da un quadro genealogico degli Uzeda (p. 14) e da una serie di note del traduttore. *Los Virreyes* 1994b invece, era preceduta da un'introduzione (pp. 9-66) della stessa curatrice, corredata da bibliografia critica (pp. 67-69) e da 256 note.

to in primo luogo presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania Giambattista Caruso» (cfr. A. AMADURI, *L'officina de «I Viceré»*. *La genesi del romanzo attraverso l'epistolario di Federico De Roberto*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Tutor: M. Paino, aa. 2014-17, p. 5). Non è quindi sorprendente che l'autore abbia attirato anche l'attenzione degli studiosi e delle case editrici spagnole.

⁴ *Atestados* (1995), *El miedo* (2010, 2014), *El Imperio*, *La ilusión*, (2014), *Extremecimiento* (2015, 2018). Per questioni di spazio, lasciamo lo studio della ricezione spagnola di De Roberto (2008-2018) ad un'altra sede.

⁵ F. DE ROBERTO, *Los Virreyes*. Edición de María Teresa Navarro, Madrid, Cátedra 1994 (d'ora in poi *Virreyes* 1994b).

I primi giudizi sulle due traduzioni del centenario sono proprio della stessa Navarro, e appaiono in un suo saggio pubblicato nel volume del 1998 dedicato a De Roberto⁶:

Di recente e sulla scorta di quello che forse andrebbe definito come la cultura dei centenari, nel 1994 De Roberto è stato presentato al lettore spagnolo per la prima volta con la traduzione dei *Viceré*. È questo un duplice esordio: due edizioni diverse del romanzo sulla famiglia Uzeda; due versioni assai differenti per quanto a concezione e a rigore nell'edizione.

La prima nel tempo non offre una vera e propria introduzione, ma riproduce la nota di Sciascia *Perché Croce aveva torto*. Il volume è cinto da una smagliante fascia rossa in cui si legge: «La mejor novela italiana después de *Los novios*. Leonardo Sciascia». Il nome di Sciascia diviene una sorta di specchietto per le allodole che attira l'attenzione del pubblico (...). Questa casa editrice, che non si è mai occupata specificamente di letteratura italiana, affida quindi l'accettazione della sua edizione dei *Viceré* – di cui si dirà di seguito – più al prestigioso nome di Sciascia che al valore intrinseco dell'opera che viene presentata al lettore spagnolo.

La seconda versione è apparsa due settimane dopo, in una collana di nota serietà e scientificità, nella quale vengono, da anni, regolarmente pubblicate edizioni di autori italiani⁷.

Navarro fa capire subito qual è la sua valutazione della traduzione di Monreal nel ricorrere ad espressioni come 'specchietto per le allodole' e 'smagliante fascia rossa', e ha ragione nell'affermare che la casa editrice che pubblica la sua fatica è invece di riconosciuta fama. Non è oggettivo però il giudizio sulla casa editrice concorrente, né quello espresso riguardo alla presenza del saggio di Sciascia, perché è lo stesso che accompagna diverse edizioni Einaudi de *I Viceré* dal 1990 ad oggi: averlo tradotto (*Por qué Croce no tenía razón*) e accluso alla prima traduzione spagnola del romanzo svolge in qualche modo la stessa funzione che gli aveva dato Sciascia, e cioè quella di offrire al testo stroncato in precedenza da Croce la possibilità di essere finalmente rivalutato.

⁶ M.T. NAVARRO, *Tradurre la lingua dei Viceré: il modello spagnolo*, in *Gli inganni del romanzo. «I Viceré» tra storia e finzione letteraria*, Catania, Fondazione Verga 1998, pp. 487-527.

⁷ Ivi, pp. 488-489.

Proseguendo nel testo e chiariti i principi sui quali si regge una buona traduzione (pp. 493-494), Navarro si propone di:

illustrare come, nella prima delle due versioni spagnole, certe inadeguatezze, dovute alla semplice incompetenza linguistica – che riesce persino a falsare il significato storico di una frase emblematica nella vicenda risorgimentale – la noncuranza dell'adattamento dei registri linguistici, il trafugare termini ormai grammaticalizzati nel retaggio patrimoniale della letteratura italiana e il maldestro livellamento semantico di dialettalismi e voci di bassissima frequenza falsando il contenuto dell'originale. *Un sì forte squilibrio inficia gravemente l'intelligibilità dell'opera e ne condiziona la ricezione*⁸.

Ora, questa pare una preoccupazione un po' eccessiva: dal momento che lei stessa aveva pubblicato una traduzione di qualità superiore a quella del suo predecessore che poteva correggere «certe inadeguatezze» e condizionarne positivamente la ricezione.

Che la traduzione di Monreal sia uscita solo un mese prima, bruciando nei tempi l'operazione culturale immaginata da Navarro e dalla casa editrice Cátedra, deve avere influito sui suoi giudizi. La traduzione di Navarro presentava al pubblico spagnolo un lavoro ragionato, filologico, con una ricerca linguistica che risaliva alle origini di talune espressioni, come dimostrano il raffinato studio introduttivo, la bibliografia e le cospicue e articolate note al testo. Diversamente quella di Monreal si può considerare piuttosto una traduzione divulgativa, come testimoniano le note del traduttore (molto meno articolate), e la mancanza di un vero e proprio studio introduttivo. Il dispiacere di essere stata preceduta per così pochi giorni dovette essere grande: e infatti, se molte delle critiche sono obiettive, altre risultano dettate dall'amarrezza per il lavoro di chi le sottrasse una porzione di utenza (di sicuro non quella parte di pubblico specializzata alla quale si rivolgono queste traduzioni filologiche).

Ci troviamo di fronte a due traduzioni molto diverse, come diversi sono i traduttori e le case editrici che affrontano l'avven-

⁸ Ivi, p. 494. Corsivo mio.

tura di introdurre per la prima volta un autore straniero completamente sconosciuto al pubblico spagnolo.

José Ramón Monreal ad oggi ha tradotto più di 240 testi tra letteratura e saggi dall'italiano, dal francese, dall'inglese, dal russo, dal polacco e dal cinese. Il suo è il profilo di un traduttore professionista che lavora per numerose case editrici, inizialmente soprattutto di tipo commerciale come De Bolsillo, Grijalbo, Planeta De Agostini, etc.⁹

María Teresa Navarro, dal canto suo, già incardinata presso la prestigiosa Universidad a Distancia UNED, è autrice, tra gli altri, di uno studio sul romanzo storico¹⁰. Le sue traduzioni sono tutte dall'italiano e spaziano dal secondo Quattrocento in poi¹¹. Di Federico De Roberto traduce soltanto *Los Virreyes*. Emerge, in generale, il profilo di una studiosa specializzata nella traduzione letteraria, dedita alla traduzione di pochi autori di grossa levatura, e alla pubblicazione di saggi sulla letteratura italiana e sul romanzo storico.

Come si è già anticipato, nel maggio del 2008 Monreal pubblica una nuova traduzione (*Los Virreyes* 2008); versione che ora si presenta senza il saggio della prima. La corredano 139 note la cui numerazione riprende ad ogni pagina e il nome del traduttore appare in copertina essendo diventato nel frattempo uno dei traduttori più affermati di quella casa editrice nella quale vanta 43 traduzioni. E, come accaduto per la prima, questa attira subito l'attenzione della critica. Così Fernando Molina:

La editorial Acantilado (Barcelona, 2008), en su línea de difusión en España de la gran literatura de todos los tiempos y países, ha

⁹ Numerose sono le traduzioni dall'italiano tra cui spicca Valerio Massimo Manfredi. Ha anche tradotto Sapienza, Sciascia, Nievo, Tommasi di Lampedusa, Capuana e Pirandello. Di Federico De Roberto ha tradotto anche *Atestados*. Dal francese ricordiamo Balzac, Chateaubriand, Voltaire, Flaubert, Maupassant, etc. È stato direttore editoriale delle collane «Libro Amigo» e «Narradores» della casa editrice Bruguera dal 1978 al 1984 ed editore di Planeta Internacional per sei anni.

¹⁰ M.T. NAVARRO, *Novela histórica europea*, Madrid, UNED 2008, 2014.

¹¹ Con una particolare attenzione ad autori e autrici a cavallo tra '800 e '900: Bacci, Deledda, Machiavelli, Guicciardini e Pirandello e cura un'edizione con testo a fronte del *Nigromante* di Ariosto. Si è occupata inoltre di studi di donne, in particolare della sarda Deledda, e di studi sul lessico italiano.

publicado una traducción española de *I Viceré* de De Roberto, a cargo de José Ramón Monreal. En 1994, en el centenario de la novela, ya vieron la luz en nuestro país otras dos traducciones: una del mismo Monreal (Madrid, Anaya & Mario Muchnik) y otra de María Teresa Navarro (...). Aquella primera traducción de Monreal ha sido revisada antes de ser de nuevo publicada en Acantilado, de manera que ésta puede ser considerada una nueva traducción¹².

Rispetto alla sua analisi, Molina spiega di avere lavorato senza conoscere il saggio di Navarro che ha consultato solo quando il suo era già in bozze:

Ya en fase de corrección de pruebas de este trabajo, conocí, dentro del citado volumen *Gli inganni del romanzo*, el artículo «Tradurre la lingua dei Viceré: il modello spagnolo» (p. 487-525), de María T. Navarro (a quien agradezco su diligencia en facilitarme una copia), en el que se analizan y contraponen las dos traducciones de la novela publicadas en 1994, la propia de Navarro y la de Monreal¹³.

Per lui, molto più equilibrato nei giudizi rispetto alla sua predecessora, la traduzione di Monreal non si può considerare buona, benché presenti numerosi esempi di scelte traduttive adeguate:

El traductor muestra una amplia capacidad para afrontar terminologías específicas, que abundan en la novela, relativas, por ejemplo, al campo de las finanzas y la economía, el derecho, la heráldica, etc..., así como la fraseología italiana. También es acertada la introducción de cambios en la puntuación (ej. p. 63), creando párrafos más breves que contribuyen a oxigenar un texto original en ocasiones excesivamente denso, y de ese modo, agilizar su lectura¹⁴.

[...]

No obstante, y más aun tratándose de un texto extenso, *la traducción no está exenta de pasajes puntuales que, a mi modo de ver, no reflejan de la mejor manera posible el texto original*¹⁵.

¹² F. MOLINA CASTILLO, *Análisis de la traducción de «I Viceré» de De Roberto* (Los Virreyes) por José R. Monreal, in «Quaderns d'italià», XIV (2009), pp. 195-214, a p. 195. In nota (1) indica le due edizioni del testo italiano, quella del 1894 e quella del 1920 e fa riferimento all'edizione critica che segue per la seconda, F. DE ROBERTO, *I Viceré*, a cura di N. Zago, Milano, Rizzoli, I grandi romanzi BUR 1998.

¹³ Ivi, pp. 195-196, n. 3.

¹⁴ Ivi, p. 196.

¹⁵ Ivi, p. 197. Corsivo mio.

[...]

He constatado que, salvo muy escasas excepciones, los errores de traducción (en sus distintos grados de gravedad) que Navarro detecta en M 1994, muy numerosos, siguen apareciendo en la versión nueva, de 2008. Por otra parte, dichas críticas a la traducción de M 1994 señaladas por Navarro apenas coinciden con las que yo recojo de la nueva versión y comento en este trabajo, de manera que puede decirse que ambos artículos, el de Navarro y éste, lejos de solaparse, se suman, reforzando así la consideración de que la traducción de Monreal, en cualquiera de sus dos versiones, no puede considerarse, en rigor, buena¹⁶.

Di seguito lo studioso confronta la seconda traduzione di Monreal tenendo sempre presente quella di Navarro come modello ideale alla quale ogni tanto farà però delle osservazioni avanzando delle proposte traduttive alternative. Il tutto, come dichiara, guidato dalla curiosità intellettuale:

(...) en este comentario se expondrán y analizarán dichos pasajes —en su mayoría puntuales y aislados— sin otro afán que el de la colaboración y la curiosidad intelectuales, y el de la búsqueda de la precisión filológica, así como el de la reflexión sobre la traducción en sí. La reseña aspira a ser así una aportación que propongo, modestamente, para una eventual futura revisión del trabajo¹⁷.

La stessa curiosità che ci spinge ad interrogarci su taluni di questi errori dal momento che a volte ci sono sembrati davvero troppo grossolani per essere tali.

2. Errori di traduzione

Dal momento che alcuni errori di traduzione tra quelli segnalati dalla critica ci sembravano troppo banali, e considerata la ben nota ricerca linguistica caratteristica degli autori dell'Ottocento, ci è sembrato subito plausibile che taluni errori fossero attribuibili alla storia variantistica del testo originale. Siamo partiti

¹⁶ Ivi, p. 196, n. 3. Corsivo mio.

¹⁷ Ivi, p. 197.

quindi dalla Nota a *I Viceré* di Madrignani e abbiamo preso in considerazione le due edizioni del testo, Galli 1894 e Treves 1920.

Iniziamo da Navarro che nello studio introduttivo a *Los Virreyes* (1994b) dichiara:

Entre la primera y la segunda edición de *Los Virreyes*, ambas publicadas en Milán, median más de veinte años, por lo que parecería quizá más lógico tomar como base de nuestra traducción la edición más reciente, es decir, la de 1920, revisada por el autor. No ha sido nuestro criterio, puesto que hasta que se pueda ver ultimada la edición crítica de la obra, que está llevando a cabo Gianvito Resta, hemos querido considerar válidos los criterios esgrimidos por Madrignani en su edición de la novela, que *es la que nos ha servido de base para la presente traducción*¹⁸.

Come base, dice Navarro, si parte appunto dall'edizione dell'84, perché da un confronto tra la sua traduzione e le due edizioni italiane del romanzo, appare chiaro che ogni tanto guardi anche alla seconda, discostandosi dal testo curato da Madrignani. Ma questi segnalava già qualche correzione dello stesso De Roberto nelle Note alla sua edizione de *I Viceré* (pp. 1772-1774) che la studiosa riassume:

En cuanto a las correcciones realizadas por de Roberto en la segunda edición de *Los Virreyes* son en su mayoría microcorrecciones y salvo en rarísimas ocasiones en las que se modifica una frase completa, o se eliminan datos para evitar referencias temporales demasiado concretas, la novela sigue conservando la misma estructura, aun después de haber sufrido la revisión¹⁹.

E Navarro conclude ribadendo la sua scelta di seguire la prima edizione anziché la seconda con motivazioni che vanno senz'altro rispettate:

De hecho, por lo menos en una época determinada, el mismo De Roberto no parecía estar de acuerdo con la «traición» lingüística que podía suponer el proceso de revisión y se había pronunciado

¹⁸ NAVARRO, *Los Virreyes*, cit., pp. 64-65. Si riferisce a F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di Carlo A. Madrignani, Milano, Mondadori, I Meridiani 1984. Corsivo mio.

¹⁹ NAVARRO, *Los Virreyes*, cit., p. 65.

en contra de las correcciones que Verga había estado a punto de incluir en su *Nedda*²⁰.

Per quanto riguarda Molina, egli dichiara di seguire per il suo studio l'edizione italiana a cura di Spinazzola (1991)²¹ che confronta con quelle curate da Madrignani (1984)²² e da Giudice (1982)²³.

Nel primo studio in ordine di tempo, quello di Navarro, l'autrice individua nella prima traduzione di Monreal oltre una cinquantina di errori che attribuisce a diverse cause: sono a suo avviso soprattutto errori lessicali, altri di tipo morfologico e altri ancora di carattere sintattico, diversi di fraseologia e alcuni di perdita dell'ironia o del riferimento storico implicito. La maggior parte di questi sono effettivamente degli errori di traduzione, ma qui si vuole smussare la gravità di quelli lessicali che sono a nostro parere molto spesso dovuti a una lettura veloce²⁴, mentre Navarro ritiene che comportino addirittura la misconoscenza della lingua italiana da parte del traduttore, oltre che una sua incapacità di documentarsi adeguatamente:

Pare invece dovere irrinunciabile del traduttore *onesto* conoscere almeno allo stesso livello la lingua di partenza e quella di arrivo, condizioni minime che stanno alla base della costruzione della versione da realizzare. E nel dubbio, più che lecito, è doveroso far ricorso, onde risolvere le incertezze, a qualsiasi tipo di strumento lessicografico. Certo, non si riesce a capire bene come mai nella prima delle due versioni spagnole sia palesemente assente la prima di queste condizioni e, d'altra parte come anche, le questioni lessicali di facile soluzione non vengano risolte nemmeno servendosi dei vocabolari specifici²⁵.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, Introduzione di V. Spinazzola, Milano, Rizzoli, Oscar Mondadori 1991.

²² *Id.*, *Romanzi, novelle e saggi*, cit.

²³ Si riferisce a *Id.*, *I Viceré e altre opere*, a cura di G. Giudice, Torino, UTET 1982.

²⁴ Si pensi ad *affollati* letto come *folli* e di conseguenza tradotto con 'locos'.

²⁵ NAVARRO, *Tradurre la lingua dei Viceré*, cit., p. 495.

La studiosa e traduttrice è molto precisa nella sua versione di *Los Virreyes* alla quale ha dato un impianto filologico, ma non si può pretendere altrettanto da una traduzione divulgativa come quella che analizza. Così, le critiche su come sono state rese alcune voci come *perpetua/roba* e *azzeccagarbugli* – dove Navarro fa riferimento al valore semantico aggiunto a *perpetua* dal Manzoni e a quello verghiano per *roba* – sono eccessive dal momento che la versione spagnola di *Los novios* a cura di Muñiz Muñiz da lei stessa evocata è del 1995 e pertanto non poteva essere nota a Monreal.

Un altro esempio di eccessiva rigidità è la critica alla traduzione di *contino* con *condesito*, dove Navarro sostiene che questo diminutivo, diversamente dall'italiano, in spagnolo non si possa accostare a adulti:

Nell'infrangere la regola d'uso si ottiene un fortissimo calo stilistico che conduce inevitabilmente al grottesco²⁶.

Consultando il *Nuevo Tesoro Lexicográfico Español* il diminutivo *condesito* è registrato dal 1770 al 1853. I due dizionari della RAE del 1780 e del 1783 lo definiscono diminutivo per indicare un bambino/a²⁷, il *Diccionario usual* del 1817 invece lo considera semplicemente un diminutivo²⁸ e così rimane in altri dizionari con piccole variazioni senza importanza; nel 1846 il dizionario di Salvà lo raccoglie come voce in disuso²⁹ mentre nel 1853 trovia-

²⁶ Ivi, pp. 502-503.

²⁷ *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Joaquín Ibarra 1780 e *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Segunda edición, en la qual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces del Suplemento, que se puso al fin de la edición del año de 1780, y se ha añadido otro nuevo suplemento de artículos correspondientes a las letras A, B y C*, Madrid, Joaquín Ibarra 1783: CONDESICO, CONDESITO, CONDESITA s. m. y f. d. de CONDE y CONDESA. *Puellula comes, vel puellula comitissa*.

²⁸ *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Quinta edición*. Madrid, Imprenta Real 1817: CONDESICO, CA, TO, TA, LLO, LLA. s. m. d. de CONDE.

²⁹ V. SALVÀ, *Nuevo diccionario de la lengua castellana, que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada del publicado por la Academia Española, y unas veinte y seis mil voces, acepciones, frases y locuciones, entre ellas muchas americanas [...]*, París, Vicente Salvà 1846.

mo l'ultimo testimone di questo lemma raccolto da Domínguez che lo ritiene semplice diminutivo³⁰. Quindi, se l'intenzione di Monreal era plausibilmente quella di conferire una patina di antichità al linguaggio usato, poteva andare bene *condesito*. Tra l'altro nel *Corpus diacrónico del español*³¹ (CORDE) si trova un esempio del suo uso nella stessa epoca proprio riferito ad un adulto:

el sujeto a quien acontecía aquel desmán era el condesito del Tremedal, sujeto brillante por su ilustre nacimiento, sus gracias personales, su desenfadada imaginación y una cierta fama de superioridad, debida a las conquistas amorosas a que había dado fin y cabo en su majestuosa carrera social. Cualidades eran éstas muy envidiables y envidiadas; pero que para el paso actual no le servían de nada, preso entre vendas y ligaduras, inútil y agobiado, ni más ni menos que el último parroquiano del hospital³².

Per quanto riguarda la famosa frase pronunciata da Garibaldi rivolgendosi a Bixio «Nino, domani a Palermo», tradotta da Monreal con «¡Nino, mañana a Palermo!» che secondo Navarro «(...) ingenera un'opacità totale e [la] rende incomprensibile (...) modificando a posteriori un episodio emblematico della lotta risorgimentale siciliana», scorgiamo una rigidità critica forse eccessiva poiché si potrebbe presupporre l'elisione di una forma verbale come *iremos* o *llegaremos (a Palermo)* facilmente intuibili dal contesto. Tra l'altro, chi legge la traduzione pubblicata da Anaya non è tenuto a conoscere quell'episodio, in quanto non facente parte del proprio sostrato storico, dunque ci sono buone possibilità che non si accorga della variazione che supporrebbe il cambio della preposizione da *en* in *a* senza modificarne in ogni caso la semantica.

Possiamo capire quanto sia facile sbagliare, soprattutto traducendo un testo così lungo, ancorato ad un periodo storico delicata-

³⁰ R.J. DOMÍNGUEZ, *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47)*, Madrid-París, Establecimiento de Mellado 1853, 5ª edición. 2 voll: **Condesito**, dim. de *conde*.

³¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [maggio 2019].

³² In R. DE MESONERO ROMANOS, *Escenas y tipos matritenses*, Madrid, Imprenta y litografía de Gaspar Roig 1842-1851, pp. 353-354. Corsivo mio.

to, ricco e complesso dal punto di vista linguistico com'è quello de *I Viceré*: nemmeno la stessa Navarro – così precisa, in grado di documentarsi consultando fonti che potremmo chiamare privilegiate e dotata di una notevolissima sensibilità e finezza nelle sue scelte – è uscita indenne dagli errori di traduzione come segnala qua e là Molina. Ad esempio, rispetto all'appiattimento del registro epistolare siculo-toscano di Baldassarre, Navarro usava parole molto dure nei confronti del traduttore:

nel maldestro livellamento semantico dei microcosmi linguistici derobertiani, a soffrirne di più è stato il registro degli arcaismi (*squassaforche*), delle voci di bassissima frequenza (*ciarpe*, *bertoni*), ripescate nel Fanfani (...), degli insulti di grande espressività (*cialtrone*, *mangiapolenta*, *villano rivestito*), o anche dei dialettalismi (*gianfotttere*) e dei modismi dialettali (*rompere la divozione*) (...)³³.

Effettivamente, nella serie di insulti «cialtrone (...) mangiapolenta (...) con sette paia di effe» resa con «pelafustán, poltrones (...) siete pares de (...)» si perdono sia il riferimento conflittuale nord/sud³⁴ sia il registro volgare ('fottuto')³⁵, mentre la traduzione di 'villano rivestito' con *piojo resucitado* risulta secondo lei incomprendibile; ma per quanto riguarda il modismo siciliano *nun mi rumpirii la divuzioni* (chiaramente eufemistico) Navarro, che considera poco adeguata la soluzione «empieza a hartarme ese viejo loco» di Monreal, porta ad esempio la sua: «Ya está empezando a romper los...» che presenta un'interferenza dall'italiano³⁶ poiché

³³ NAVARRO, *Tradurre la lingua dei Viceré*, cit., pp. 518-519.

³⁴ In verità questo è un aspetto che ritorna spesso nella traduzione dall'italiano in spagnolo, molto difficile da tradurre senza perdite culturali. Si veda a questo proposito, M. CARRERAS I GOICOECHEA, *Il peso del dialetto nella (s)fortuna di Totò in spagnolo*, in *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*, a cura di M. Giorgio Marrano - G. Nadiani - C. Rundle, 2009.

³⁵ D'altronde, il bellissimo saggio di A. STUSSI, *Esse non effe! (nel centenario dei «Viceré»)*, in «Italianistica», XXIII (1994), pp. 513-516, non era ancora uscito quando Monreal traduceva, ma sarebbe bastato aggiungere il nome della consonante j (per *jodidos*) come suggerisce Navarro per rendere il testo con la stessa efficacia.

³⁶ Ne riportiamo solo uno che è sfuggito anche a Molina tra i vari da lui segnalati, proprio per la consapevolezza di quanto sia facile trovare errori nelle traduzioni altrui, mentre molto più complicato è evitare di commetterne.

in spagnolo il verbo collocato con il termine non espresso (*los cojones*) è *tocar* anziché *romper*³⁷.

Molina a sua volta colleziona una sessantina di errori trovati nella seconda traduzione di Monreal così classificati: errori di interpretazione, quelli che non necessitano di commento, quelli dovuti alla distrazione (refusi e omissioni), mancanza di coerenza, quelli relativi ai pronomi allocutivi e quelli della sfera lingua/dialetto. Sono pochi quelli già presenti nel saggio di Navarro. Molti degli errori raccolti nei due primi gruppi sono però, a nostro avviso, ancora una volta causati da una lettura affrettata³⁸, molto probabilmente anche notturna³⁹, più che dalla mancata conoscenza della lingua italiana di cui veniva accusato da Navarro. Altri, sono discutibili, altri ancora, pochi, non lo sono affatto.

2.1. Errori di traduzione vs. varianti

• Giacomo/Giacinto

Dal confronto tra le due edizioni del romanzo di De Roberto (1894 e 1920), si evince che la traduzione di Monreal – che non dichiara quale sia l'edizione moderna presa come testo originale – segue in qualche modo entrambe le edizioni e questa potrebbe essere la causa di uno degli errori scovati da Molina tra i semplici

³⁷ Si veda ad esempio 'los cojones' in CORDE dove nessuno dei numerosi esempi riscontrati è costruito con il verbo *romper* bensì con *tocar*, *inflar* e *hinchar*. Anche in testi dell'800 si trovano esempi chiari: «DON JUAN, CIUTTI, CRISTOBALINA. DON JUAN, con muy poca vergüenza sentado a una mesa escribiendo. CIUTTI y la CRISTOBALINA esperando. Al levantarse el telón se oye en las alcobas ruido de catres que se menean, suspiros de placer, castañeteos de lenguas, gritos voluptuosos de lujuria y estrépito de besos, etc., etc. // DON JUAN ¡Cuál gritan esos cabrones, / pero mal rayo me parta / si en acabando la carta / no me tocan los cojones! (Sigue escribiendo.)» (corsivo mio) in ANONIMO, *Don Juan Notorio: burdel en cinco actos y 2000 escándalos*, 1874. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [maggio 2019].

³⁸ È il caso di *clausola* letto come *clausura*; *otri reso* con *otros* ('altri'), *soppresso* letto come *sorpreso*, etc.

³⁹ Come *baciucchiava* letto come se fosse lo spagnolo *buscaba*; *ragione* letto *religione* e tradotti di conseguenza.

refusi: «Señalo aquí las erratas que he encontrado en el texto: (...) *Giacinto* [*varias veces, en vez de Giacomo*] (12-16, 155-6, 279)»⁴⁰. In verità, la questione è più complicata perché, come segnala Madrignani nelle sue Note ai *I Viceré*, il nome di don Giacomo Costantino – che appare nelle prime pagine insieme a don Mariano Crispo – è stato successivamente sostituito con Giacinto per evitare la confusione di questo personaggio con il principe Giacomo Uzeda, che appare poco più avanti⁴¹. Nel testo pubblicato da Treves ci sono due occorrenze del nome di questo personaggio accostato al cognome (p. 14 e p. 58) e undici dove compare da solo; queste, sommate alla variante Giacomo della prima edizione, entravano chiaramente in conflitto con le altre ottanta occorrenze relative al principe Giacomo Uzeda:

Don Mariano Grispo y don *Giacomo* Costantino llegaban, como cada día, a la hora del almuerzo, para hacerle la corte al príncipe, y no estaban enterados de nada: al ver al gentío y el portón cerrado, se detuvieron de golpe (...) (*Los Virreyes* 2008, p. 11).

[...]

Don Mariano Grispo e Don *Giacomo* arrivavano, come ogni giorno, all'ora della colazione, per far la corte al principe, e non sapevano niente: scorgendo la folla ed il portone chiuso, si fermarono di botto (*I Viceré* 1894, p. 11).

[...]

Don Mariano Grispo e don *Giacinto* Costantino arrivavano, come ogni giorno all'ora della colazione, per far la corte al principe, e non sapevano niente: scorgendo la folla ed il portone chiuso, si fermarono di botto (*I Viceré* 1920, p. 7).

Da questo primo esempio si potrebbe dedurre che il testo preso come base da Monreal segua la prima edizione, mentre Navarro, che dice di seguire Madrigani, diversamente da lui (p. 411, 467 e pp. 419-20) ha sempre tradotto con *Giacinto* adeguandosi alla volontà di chiarezza di De Roberto. La seconda e ultima occorrenza di 'Giacomo Costantino' è stata invece tradotta da Monreal con il nuovo nome del personaggio:

«El reloj grande con miniaturas y brillantes de mi difunto consorte al Príncipe Giuseppe de Roccasciano; la carabina de mi di-

⁴⁰ MOLINA CASTILLO, *Análisis de la traducción*, cit., p. 205, n. 20.

⁴¹ DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1773.

funto suegro a don *Giacinto* Costantino. (*Los Virreyes* 2008, p. 63).

[...]

«L'orologio grande con miniature e brillanti del fu mio consorte, al principe Giuseppe di Roccasciano; la carabina del fu mio suocero a don *Giacomo* Costantino (*I Vicerrè* 1894, p. 58).

[...]

«L'orologio grande con miniature e brillanti del fu mio consorte, al principe Giuseppe di Roccasciano; la carabina del fu mio suocero a don *Giacinto* Costantino (*I Vicerrè* 1920, p. 54).

Stupisce questo elemento di incoerenza. Si riporta di seguito il punto preciso in cui 'Giacinto' diventa improvvisamente 'Giacomo' introducendo un elemento di ambiguità nella sequenza tradotta:

Mientras atravesaba la sucesión de antecámaras de puertas doradas, pero poco menos que desnudas de muebles, don *Giacinto* exclamaba en voz baja, como en la iglesia (...)//

Una vez introducidos en el salón amarillo, se detuvieron a los pocos pasos, sin distinguir nada debido a la oscuridad; pero la voz de la princesa margherita los sirvió de guía:

- ¡Don Mariano!... ¡Don *Giacomo*!... (*Los Virreyes* 2008, p. 12).

[...]

Traversando la fila delle anticamere dagli usci dorati ma quasi nude di mobili, don *Giacomo* esclamava a bassa voce, come in chiesa (...)//

Introdotti nella Sala Gialla, si fermarono dopo qualche passo, non distinguendo nulla pel buio; ma la voce della principessa Margherita li guidò:

«Don Mariano!... Don *Giacomo*!...» (*I Viceré* 1894, p. 12).

[...]

Traversando la fila delle anticamere dagli usci dorati ma quasi nude di mobili, don *Giacinto* esclamava a bassa voce, come in chiesa (...)//

Introdotti nella Sala Gialla, si fermarono dopo qualche passo, non distinguendo nulla pel buio; ma la voce della principessa Margherita li guidò:

«Don Mariano!... Don *Giacinto*!...» (*I Viceré* 1920, p. 8).

A discolpa del traduttore, si noti che la sequenza inizia in una pagina e finisce in quella successiva quindi, se avesse fatto una pausa tra le due parti, potrebbe non essersi reso conto della contraddizione⁴².

⁴² Da un controllo di alcune edizioni abbiamo appurato che Spinazzola usa

- *Secondo/Primo*

In altre occasioni ancora Molina attribuisce a degli errori di distrazione alcune rese del testo tradotto da Monreal, le quali trovano invece una spiegazione con le correzioni dello stesso De Roberto apportate alla seconda edizione:

Otro descuido lo encontramos en la traducción de «ma il più terribile di tutti fu il secondo Viceré, il grande Lopez Ximenes» (I, V; p. 169): «pero el más terrible de todos ellos fue el primer vicerrey, el gran López Jiménez» (M 184)⁴³.

Effettivamente, nella prima edizione De Roberto scriveva «il più terribile di tutti fu il *secondo* Viceré, il grande Lopez Ximenes» (*I Viceré* 1894, p. 169), ma nella seconda – come già annotava Madrignani – corresse ‘secondo’, con ‘primo’: «(...) ma il più terribile di tutti fu il *primo* Viceré, il grande Lopez Ximenes» (*I Viceré* 1920, p. 157).

- *Sala/Strada*

Ancora, Molina ritiene errata la traduzione «Y él ocupaba el centro de la *calle*» (*Los Virreyes* 2008, p. 390) non tenendo forse in considerazione che rispetto alla prima edizione de *I Viceré* – dove si leggeva «egli teneva il centro della *sala*» (p. 788)⁴⁴ –, De Roberto aveva operato una variante sostituendo ‘sala’ con ‘strada’: «egli teneva il centro della *strada*» (*I Viceré* 1920, p. 346).

‘Giacomo’ in tutte le occorrenze come Madrignani, la cui edizione segue come dichiara nell’introduzione Mauro Novelli alla sua edizione del testo «Non esistono edizioni critiche delle opere di De Roberto, per le quali si ricorre alla ricca – seppur selettiva – raccolta *Romanzi Novelle e Saggi* curata nel 1984 da Carlo Alberto Madrignani per “I Meridiani” Mondadori.», p. XXIX. Faenza e Zago invece riportano sempre ‘Giacinto’. Da uno scambio epistolare privato con il traduttore, che ringraziamo per la sua disponibilità, apprendiamo che come testo base si servì dell’edizione dei Classici UTET (dove figura nel copyright 1959 Aldo Garzanti Editore) ma maneggiò anche l’edizione di Madrignani del 1984, quindi l’uso di entrambi i nomi dello stesso personaggio potrebbe essere la causa di questa confusione.

⁴³ MOLINA CASTILLO, *Análisis de la traducción*, cit., p. 206. Corsivo mio.

⁴⁴ Ivi, p. 207, n. 24.

2.2. Omissioni solo apparenti

- *Cinquecent'onze all'anno* > *Quinientas onzas*

Alcuni errori di omissione segnalati nello studio di Molina⁴⁵, in realtà non sono tali:

Las «cinquecent'onze all'anno» (III, VI; p. 597) que, según Eugenio, le legó su hermano don Blasco y le han sido negadas, *se quedan simplemente en «quinientas onzas»* (M 627)⁴⁶.

In questo caso, infatti, traducendo con «quinientas onzas» non si è semplificato il testo originale ma si è tradotto invece seguendo il testo del 1920 nel quale «cinquecent'onze all'anno» (*I Viceré* 1894, p. 597) diventa «cinquecent'onze» (*I Viceré* 1920, p. 544)⁴⁷. Un altro passaggio – considerato “eccezionale” da Madrignani (p. 1773) –, è l'interruzione data da un punto fermo nell'originale resa con l'allungamento di un periodo e una breve omissione:

Pálida y muda, ella dejaba pasar el chaparrón, bajaba la mirada, sin derramar una lágrima, sin quejarse, sin confiarse a nadie ni pedir tampoco ayuda a su tío (*Los Virreyes* 2008, p. 294).

[...]

Pallida e muta, ella lasciava passare la tempesta, chinava gli occhi, non piangeva, *non si lagnava*, non si confidava con nessuno (*I Viceré* 1920, p. 266).

[...]

Pallida e muta, ella lasciava passare la tempesta, chinava gli occhi, non piangeva. Non si confidava con nessuno (*I Viceré* 1894, p. 267)⁴⁸.

- *Se io fossi morta? ... Se io non fossi nata* > *¿Y si no hubiera nacido?*

Si spiega ancora con una correzione di De Roberto un esempio di omissione segnalato da Molina⁴⁹:

También hay una omisión en la traducción de “Se io fossi mor-

⁴⁵ Ivi, p. 205.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Corsivo mio.

⁴⁸ Corsivi miei.

⁴⁹ Ivi, p. 206.

ta?... Se io non fossi nata?...”: (III, VII; p. 619): “¿Y si no hubiera nacido?...” (M 649)⁵⁰.

L’omissione non è da considerarsi tale perché nell’edizione corretta è rimasta soltanto la seconda domanda: «Se io non fossi nata?» (*I Viceré* 1920, p. 563).

• *Fui avvertito... > 0*

Se è vero che in alcune occasioni sia Monreal che Navarro saltano distrattamente un rigo intero⁵¹, il caso del dialogo sottostante, considerato ancora un errore omissione da Molina⁵², non è da considerarsi tale:

«Io ne fui avvertito» affermò il principe.
 «Ma a noi dicesti che non credevi ci fosse testamento...»
 «*Fui avvertito che si sentiva poco bene, non che avesse fatto testamento!*»
 «Avresti potuto farcelo sapere» ribatté donna Ferdinanda. (*I Viceré* 1894, pp. 521-522).

[...]

– Io ne fui avvertito, – affermò il principe.
 – Ma a noi dicesti che non credevi ci fosse testamento...
 – Avresti potuto farcelo sapere, – ribatté donna Ferdinanda. (*I Viceré* 1920, p. 140).

Nel quale Monreal segue chiaramente la seconda edizione de *I Viceré* nella quale il rigo era stato soppresso da De Roberto:

– Yo fui advertido – afirmó el príncipe.
 – Pero a nosotros nos dijiste que creías que no había testamento...
 – Podríaís haberlo hecho saber – remachó doña Ferdinanda. (*Los Virreyes* 2008, p. 551).

Certo, sono solo pochi casi, ma il confronto della traduzione

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Come segnala Molina (p. 207), nel passo «(...) perché la volontà di Isabella fu violentata; trenta testimoni proveranno la verità... [‘Lo so! Lo so! ...’ rispose finalmente il Priore. ‘io non t’avrei neppure ascoltato se non conoscessi che la ragione sta dalla vostra parte!’ Allora, posso fare assegnamento su te?] ‘Certo, certo!... Ma v’è un’altra quistione...» [785] Navarro dimentica la parte indicata tra le parentesi quadre: «(...) porque // a Isabella se le impuso la boda y hay treinta testigos que probarán que es verdad.../ – ¡Me consta! ¡Me consta!... Pero existe otra cuestión...» (472-3), frammento che si trova in entrambe le edizioni del testo originale.

⁵² MOLINA CASTILLO, *Análisis de la traducción*, cit., p. 206. Corsivo mio.

di Montreal con le due edizioni del testo originale, aggiungono dei dettagli che in qualche modo ci aiutano a rispondere meglio alle domande dalle quali siamo partiti, e cioè se la ‘cattiva’ traduzione di Monreal poteva avere influenzato negativamente la ricezione dell’autore in Spagna e se tutti quegli errori fossero tali.

3. *Conclusiones*

Per rigore filologico e curiosità intellettuale, abbiamo voluto capire se alcuni degli errori di traduzione che venivano segnalati dalla critica in *Los Virreyes* (1994a e 2008) e se il timore espresso da María Teresa Navarro nel 1998 riguardo al rischio che De Roberto rimanesse sconosciuto a causa di quella che lei considerava una pessima traduzione potessero essere tali. Riguardo alle tre prime traduzioni di *Los Virreyes*, bisogna dare merito a Navarro e a Monreal di avere svolto un lavoro pionieristico: all’epoca, come ci spiega quest’ultimo, De Roberto era stato tradotto in inglese e in francese e lo stesso Mario Praz aveva sollecitato un’edizione critica; Monreal ricevette il suggerimento di tradurlo in spagnolo – nonostante ‘fosse un giovane e inesperto traduttore’ come lui stesso ricorda –, proprio da Leonardo Sciascia quando ancora «(...) era un libro maldito, sobre el que pesaba una “conspiración de silencio” en Italia contra la que protestaba el mismo Sciascia»⁵³. Infatti, com’è noto, un rinascimento nell’interesse verso l’opera di De Roberto in Italia avviene nel 1998: dunque quando uscirono le due prime traduzioni spagnole de *I Viceré* l’autore e la sua opera non erano ancora stati ‘rivisti’.

In questa nota si è cercato di guardare con oggettività a quella prima fatica – «Los que fuimos pioneros en darlo a conocer cuando nadie lo conocía mereceríamos el reconocimiento al menos del esfuerzo de abordar esta empresa» dice oggi Monreal – che effettivamente aprì, insieme alla traduzione di Navarro, grazie anche alle polemiche suscitate, la strada alla ricezione di De Roberto in Spagna.

⁵³ Estratto da corrispondenza privata intercorsa tra chi redige e Monreal, da cui tutti i virgolettati che seguono.

ANDREA MANGANARO
(Università di Catania)

«HERE AND THERE WHERE THE SUN IS BORN AND DIES»:
VERGA'S HEROES AND OURSELVES.

(English translation by Howard Batchelor, Laura Celedòn, Marc Morris, Tullio Pagano, Dickinson College, PA-USA)¹.

La conferenza tenuta da Andrea Manganaro presso il Dickinson College in Pennsylvania intende mettere a fuoco, attraverso un *close reading* del cap. XI dei *Malavoglia*, la modernità del conflitto tra il giovane "ribelle" 'Ntoni e i membri della sua famiglia più legati alla terra e alle tradizioni. «Là dove muore il sole» si può interpretare come una metafora per il continente americano, meta di milioni di giovani italiani come 'Ntoni tra Otto e Novecento. Il dramma dell'emigrazione sembra non avere mai fine e si ripete oggi, ma in direzione opposta, con l'arrivo di migliaia di giovani uomini e donne sulle stesse spiagge da cui partì il giovane Malavoglia più di un secolo fa.

Professor Manganaro's lecture, given at Dickinson College, Pennsylvania, illustrates, through a close reading of Chapter XI of I Malavoglia, the modernity of the conflict between the young "rebellious" 'Ntoni and his family members more attached to their village and its traditions. The expression «there where the sun dies» may be interpreted as a metaphor for the American continent, destination of millions of young Italians like 'Ntoni between the XIX and XX centuries. The drama of emigration seems to never end and continues today, but in the opposite direction, with the arrival of thousands of young men and women on the same shores from which the young Malavoglia departed more than a century ago.

«Far, far away, in a country beyond the sea, from which no one ever returns». This sounds like an echo of a fairy tale, and indeed, it is a tale about a prince who takes a poor girl to his «kingdom beyond the sea», changing her social status. It is surprising

¹ Andrea Manganaro's talk, presented at Dickinson College (Pennsylvania, USA), on February 18, 2019, was translated by three students in Professor Pagano's senior seminar on Giovanni Verga: Howard Batchelor, Laura Celedòn and Marc Morris.

to encounter a fairy tale in one of the most important novels of European naturalism, *I Malavoglia* by Giovanni Verga (1881), which tells the story of a family of fishermen (the Malavoglia) of Aci Trezza, a Sicilian village in the vicinity of Catania. Naturalism, in Italian “verismo”, sought to represent contemporary social reality, not to transport the reader to an imaginary world.

The tale is told in Chapter 11, in a context typical of narrative *veglie* of the evening. In peasant cultures, people often told stories as they worked together. So it was in Aci Trezza, while the Malavoglia family salted anchovies. 'Ntoni, the oldest brother, returning from his wanderings through the town, joins the conversation to recount a novel event he had witnessed: a meeting at the tavern with two sailors, returning from far away where they had gone to seek their fortune, who were spending a great deal of money, showing that they had found success after leaving their village. 'Ntoni was fascinated by the illusion of prosperity that the sailors brought back from the outside world. He interrupts when the other family members recount fables and traditional legends, while the grandfather, whose name is also 'Ntoni, praises the most beautiful. The younger 'Ntoni juxtaposes the true story of what he witnessed: a story of success achieved “now”, not in fiction, by those who have chosen to leave their homeland and who have come back with “money”. At this point, a woman of the family, cousin Anna, tells the fable of «the son of the crowned king» in which the social betterment of a poor girl, chosen to be the bride of a prince, is based on the condition that she may never return to her birthplace. The prince takes the girl «far, far away, to his country beyond the sea, from which no one ever returns».

The fable generates a true conflict of ideas within the family: on the price to pay, in terms of human relations, for the betterment of one's own economic situation, on the separation from the native community, in short, on modernization and progress, as they could be understood by an archaic fishing community. The conflict of interpretations is especially passionate because the setting and heroes of the fable are those of the novel: the girl who is taken by the prince is not an imaginary one, but Mara, Cousin Anna's daughter, who listens while salting the anchovies,

after working as a laundress all day. She is found by the prince, in the fable, thanks to a fairy spell, right there, in Trezza, in the wash-house, and from there she is taken away on a white horse, to the country «from which no one will ever return». The fable is not placed in the fictional past of “Once upon a time”, but projected into the future: the prince «will marry Mara and will take her to his kingdom». The fable, in the context of *I Malavoglia*, is the only way through which one can express the desire for a different life. If reality entails the misery of one's life, then the fable represents its overturning, revealing the discontent of the present. The good fortune granted to Mara in the fable arouses the curiosity of little Lia, who is already sensitive to enticements and novelties. She is the one who raises the question about the place to which Mara will go.

Anna responds to her by placing it «in a country beyond the sea» and provoking a number of different opinions among the characters: from Nunziata, who having already been abandoned by her father, is not willing to trade wealth for a departure without return; to 'Ntoni, who intervenes with realistic malice, replacing fables with reality: «the king will not marry your daughter» because she «does not have a penny of dowry». Change is associated by young 'Ntoni with property, with having and not having, and the antithesis of wealth – poverty. 'Ntoni and Anna, however, agree on one point: «When one has nothing, it is better to leave».

In contrast, this is not the destiny of those who accept traditional culture, such as Mena, 'Ntoni's sister: the worst does not consist in not having, but in «emigrating from one's own country where even the stones know you». This point of view is reaffirmed and repeated in the subsequent dialogues between 'Ntoni and his grandfather, and his mother, who try to restrain him in vain with their resigned wisdom («The less you desire, the richer you are») with arguments from a natural world with which they identify: («To every bird its nest is beautiful»). For those who are aware of modernity, leaving means the quest for “more”, assuming that “more is better”. The archaic world refuses to leave, because it believes that “better” does not necessarily mean “more”. Their culture is based on traditions that are harmonious

with nature, which the young 'Ntoni now rejects: («I am not a sparrow. I am not a beast like them!»). He no longer accepts a static and cyclical timescale and what seems to him a senseless fatigue. He no longer wants to live «like a dog on a chain», like a donkey that always performs the same action, «always turning the wheel». He is held from leaving only by his mother's tears: «because after all that boy had a heart as good as gold».

The Malavoglia were good, honest, hardworking folks, owners of the «house by the medlar tree» and a boat, *The Providence*. Their belief system was one of a traditional society, immobile up to that point. They remain crystalized in its values of parsimony, diligence, and strong family cohesion. The values of the Malavoglia are not, however, the same as those of their small village, where the principles of profit and economic interest are embodied in the moneylender, Uncle Crocifisso. The Malavoglia had purchased a cargo of lupin beans from Crocifisso, thus getting into debt. The profit was to become the dowry of the oldest girl, Mena. The changes that upset the family had started from that modest desire for betterment. The boat sinks in a storm with all its cargo and poor Bastianazzo, master 'Ntoni's son, Longa's son, and the father of the young 'Ntoni, Luca, Alessi, Mena, and Lia, drowns. The grief and the pain for the death of a family member adds to the economic losses. The repayment of the debt contracted with Uncle Crocifisso plunges the honest family into misery at a time when they had also lost Luca, who had left home to fight as a sailor for the new-born Kingdom of Italy and died in a naval battle.

It is at this point of the plot that the fairy tale is told, creating a clash of ideas between those who think that going away is the route to self-improvement and those who believe that leaving the community should be avoided. After his mother's death from cholera, 'Ntoni leaves in search of a better life, promising to return and help the family. At this point, his departure does not yet entail «secession» (Zygmunt Bauman's term) from the obligations and responsibilities of community. On the contrary, he foresees a return to his place of origin and a compensating action: «The proverb says: "God helps those who help themselves". When I have earned some money, I will return and we

will all be happy», 'Ntoni tells his sister Mena. And indeed, 'Ntoni returns, but, defeated and disappointed, he abandons the fisherman's toil, and falls into bad company at the local tavern. Lured into smuggling by the prospect of easy money, he ends up in jail. The young Lia, seduced by the guard who arrests her brother, flees to the nearby city of Catania, where she becomes a prostitute. Padron 'Ntoni, who has defended the cohesion and honesty of the family until the end, witnesses its destruction, and is driven by illness into the city hospital. There, turning his back to that modern world which has supplanted his ancient values, he can no longer return to «the house by the medlar tree», but dies. As Verga's folk narrator puts it: he makes «that journey far far away, farther than Trieste and Alexandria of Egypt, from which no-one returns».

In *I Malavoglia* the narration is not conducted through a cultured, bourgeois voice, but by a chorus of vernacular, popular narrators who share their culture, their vision of the world, and means of expression. The author adopts their style of popular storytelling, hides his own personality, refrains from judgment, and so keeps the narration impersonal. The story is told from within the world of Aci Trezza by many popular narrators, whose voices, in their entirety, are intertwined, constituting the "chorus" of the village. The public for whom Giovanni Verga intended his representation of a Sicilian world was in fact the nation. In presenting such a different reality, he had to create a complex, very new, process of "translation", both anthropological and linguistic. The characters of the novel make use of a language that could not be the one actually spoken in contemporary Aci Trezza, a dialect incomprehensible to most Italians. The language of the novel is far from being dialect. Verga disapproved of the use of dialect as a literary medium. The result is a highly original linguistic creation – a form of Italian of which the Sicilian dialect constitutes the internal element. The "translation" of the culture and language of the humble Sicilians that Verga created was therefore not a copy, but an original "transposition" from one cultural code to another. The extraordinary results of this operation marked a turning point in the history of Italian literary language, transforming spoken language into a literary form.

Frequently, for example, the sentences use elements that link sayings to their context and to the situations in which they are said: «now that the Malavoglias were here and there»; «Here and there where the sun is born and dies». The “words” of the humble Sicilians, “translated” and “interpreted” in *I Malavoglia*, become “things”: they take on the status of real facts, becoming recognizable and understandable to all Italians. Thus, by means of “their words”, their whole world, still unknown, is “translated” and revealed by Verga to the readers of the new Italy.

In the last chapter of *I Malavoglia* 'Ntoni, out of prison, returns to his village to see the surviving siblings (Alessi, who married Nunziata, and Mena) and to greet them one last time, before leaving permanently. This is the famous final page of the novel, one of the most beautiful in Italian literature. Like the ancient epic hero Ulysses, who returns home to his beloved Ithaca after many years, 'Ntoni finds a dog on the threshold. Unlike Ulysses, the dog no longer recognizes 'Ntoni. Even his siblings barely recognize him. This time it is 'Ntoni, the modern, humble hero, «with his bundle under his arm», who no longer recognizes his original abode, who feels estranged by it, as he is foreign to those who have remained. He returns, but only to discover his own tragic exclusion, to sanction the irreversibility of his new departure. Suspended in the doorway, in the end, he no longer feels at home in the house by the medlar tree. The siblings' definitive leave-taking of 'Ntoni is not without reluctance, but it is necessary, unavoidable. It is a farewell to the world of which they are still part, and from which he is henceforth excluded, having betrayed, with his guilt, the values of tradition.

Henceforward, in Verga's view, modernization is unstoppable. The writer does not contemplate the original and intact world of Acì Trezza nostalgically, but represents it as a historical drama, catching it in the moment in which change, modernity, is manifesting itself, that is precisely when «all that is solid melts into air» (a famous expression used by Marshall Berman to define the experience of modernity). The contradictions between unstoppable progress and the old world are irreparable, tormenting lacerations, which the author recomposes, aesthetically, through the character of 'Ntoni, in the stupendous final page. In

the pages of the novel that memorialize the past, such as the salting of the anchovies (chapter 11, where the fairy tale is told), there are signs of profound contradictions, opposing ideological positions. The family space expands to include the whole village; the past is re-enacted in an idyllic dimension, but is presented as a myth. As 'Ntoni says to his siblings after having visited the house by the medlar tree one last time: «There was the mother's bed, that she soaked with tears when I wanted to leave. Do you remember the good talks [in the evening] and my mother, and Lia, all there, in the moonlight? One could hear everybody talk all over the village, as if we were all a family». 'Ntoni, at the end of the novel, «knows» much more than he knew by listening to the tale of his cousin Anna. All naivety was shrugged off, and above all the illusion of avoiding a "secession" from the community. 'Ntoni, who once «had enough courage to leave» his house, now in the shadow of the medlar tree, «cannot resolve to leave». At the threshold 'Ntoni stops, hesitantly, and «attempts to sit down», but finally gets up to continue.

'Ntoni's suffering is so intense because he feels strongly the call of the place while realizing that his decision to leave is irreversible. It is the pain of those who have no future in the land where they were born: «I will go far away, where I will make a living, and no one will know who I am». The ancient warning repeated to 'Ntoni by his grandfather: «You are just a boy, now, and you don't know ... you don't know» seems to echo inside him, leading him to the conclusive confession: «Me too, back then, I knew nothing, and I did not want to stay here, but now that I know everything, I must leave». The house by the medlar tree, «acquired» again by Alessi (only one line is dedicated to this event, that by now has become secondary) can no longer defend itself from the irruption of modernity, toward which 'Ntoni must proceed, ineluctably. He cannot delay his departure anymore: «Farewell, 'Ntoni repeated. You see, I was right, I must go. I can no longer stay here. Farewell. Forgive me».

One of the most touching portrayals of the tragic pain of those who "expatriate", leaving their homeland and separating themselves from their community and from their loved ones, is delivered in the final page of *I Malavoglia*, written by Verga in the

last drafts of his manuscript. 'Ntoni's torture in separating himself from his village prefigures the infinite ordeals that countless human beings experienced: entire generations who left permanently to «there where the sun dies» - to here, in North America, where I am now, and those who, today, land on the same shores of the Malavoglia family. «And he set off with his bundle under his arm. When he was far away, in the middle of the dark and deserted square, as all the doors were closed, he stopped to listen whether the door of the house of the medlar tree would be closed, while the dog barked after him, and it said to him with its barking that he was alone in the center of the town».

Departing, at night, «alone in the center of the town», 'Ntoni listens to the sea for one last time. The sea, his only company, «grumbled the usual story down there between the cliffs». The sea, like 'Ntoni, «does not have a home either». The sea is nature, that which touches all people, in every place. The sea «belongs to all who listen to it, here and there wherever the sun is born and dies», and therefore it will be so for 'Ntoni, whether in his homeland or wherever he may go, following the sun, «far, far away beyond the sea». When 'Ntoni, however, he separates himself from his birthplace, he also feels that the sea, which is a particular and concrete form of nature, in his village «has its own way of grumbling», its own way of making itself heard that renders it recognizable, in such a way that it seems like «the voice of a friend» to him.

At night, 'Ntoni stops in the middle of the road to look, in the dark, at «the town enshrouded in blackness», and is almost unable to find the courage to distance himself permanently from that world. He feels his heart breaking, «now that he knew everything». He rethinks his entire life, the choices he made that now appear to be mistakes that can no longer be fixed. But he knows that at this point «it's time to get going», toward the unknown, while at Aci Trezza nature and people once again begin their day, with the same rhythm and customs as always, well known to him. 'Ntoni goes forward, but looking back to the past, aware that the best, now that he «knows», is behind him forever. After him, Verga's other heroes will all be beyond «the threshold», totally immersed in the logic of modernity, which by now would have emerged victorious, with its thirst for material possessions.

The greatest of these heroes will be Mastro-don Gesualdo, the protagonist of the homonymous novel, the second and the last completed work of the «series» *I Vinti* (The Vanquished). In the preface to *I Malavoglia*, Verga had explained his project for a series of novels that he considered naming *I Vinti*. The series was intended to comprise five novels representing the manifestation of the «search for betterment» in all the social classes, from the lowest to the highest. That is, the consequences produced, at the various social levels, by the unstoppable motion of humanity toward the victory of “progress”. It is a movement that appears «magnificent in its result», without consideration for individual ordeals. Verga by no means assumes the optimistic perspective that often accompanied the characteristic ideas of positivist culture. In fact, he shifts the view from the grandiose goals to those who are victims of the process. He is not interested in the results, but in the lives of those who are overtaken by the «wave» of progress: «the weak that remain in the wake», the «vanquished that raise their arms in despair». For Verga, however, the «vanquished» are not just the humble, but belong to all social classes: «the winners of today», under whose feet the vanquished bow their heads, will in fact themselves be «the vanquished of tomorrow».

Mastro-don Gesualdo too, like *I Malavoglia* and the collections of short stories, *Vita dei campi* and *Novelle rusticane*, was written from the visual angle of the author residing in Milan. Verga's masterpieces were published within a decade, between 1878 and 1889. In the first forty years of his life, Verga (Catania, 1840-1922) had taken on patriotic, sentimental, and passionate themes in numerous novels of aristocratic or bourgeois setting, that brought him some public success. He only wrote works of indisputable aesthetic value – among the greatest of Italian literature and of 19th-century European narrative – when «from afar», from the visual angle of modern Milan, he turned to narrating the agrarian world of his homeland, substituting the «eyes» with the «mind». Verga does not stop at describing the superficialities and the interactions between people, but presents their profound essence, social and human.

Mastro-don Gesualdo is the representation of failure, of the

defeat of a man of humble origins who was also, by means of his own abilities and hard work, the architect of his own wealth. He thus was able to become, from a simple *mastro* (a bricklayer), the owner of vast expanses of land in Sicily, in the province of Catania. The «avid pursuit of wealth» constitutes the idolatrous ambition of his life. However, his incessant desire to accumulate more and more property never gives him any gratification, nor serenity, and least of all, happiness. «Everyone seeks their interests in the world and goes his own way». Thus Gesualdo thinks, when he sees his daughter, educated in a boarding school for aristocrats, evading the caresses of his calloused bricklayer's hands. Gesualdo knows well that economic interests and profit rule the world – he made them his life's creed. Nevertheless, he instinctively notes that if that's the way it is, and that's how it should be, it is not the only way it could be. This is his perpetual pain, the internal conflict that he suffers, between his basic thirst for profit and a different sentiment that makes him rebel against it. This is the torment that will manifest itself in the cancer that will consume him from within, corroding his stomach and leading to his death. Day after day, Gesualdo feels this contradiction in his life, living with pain and suffering because of his own struggles, his own internal «affliction», but not stopping, despite this, his accumulation of «stuff», *la roba*. Wealth gained from a life of hard sacrifices cannot satisfy his ambition of going from being a *mastro*, a bricklayer, to a gentleman, a *don*, of integrating himself with the provincial nobility with whom he hoped to tighten blood ties through his marriage to Bianca Trao. Gesualdo remains a «mastro-don», not integrated, until the end. Neither did wealth provide familial serenity, the joys of affection and, last but not least, the sweetness of love. The private domain, that of familial affection, is secondary for him compared to the accumulation of wealth. Yet he is aware of this need, and in this he will also not be gratified. In this absolute emptiness of affection, for the presumed economic and social advantage of his marriage to Bianca, Gesualdo sacrifices his one and only love, distancing himself from Diodata, and giving her away in marriage to another man. Diodata, the only person who loved him, even if in a tacit and submissive way, is a foundling who became

his servant and lover and bore him two illegitimate children. On the contrary, his coarse worker's hands, his gruff and blunt manners had always made Bianca shudder, since their wedding night. Bianca yielded, accepting her marriage to Gesualdo almost as an atonement for her initial guilt: her affair with her cousin Rubiera. In the end, not even his property, his acquired wealth, can give satisfaction to the secret aspiration that has guided his life. He wished to leave something of himself to others, to see his property passed down to his descendants, which is also, in a material way, a desire to perpetuate oneself, the request for an exemption from human mortality. Isabella, the "daughter", who not only doesn't have his blood, but also doesn't reciprocate his affection, is married off to a nobleman from Palermo who doesn't love her and who squanders her father's inheritance and wealth before he had even closed his eyes. Gesualdo dies with the certainty that everything is over with the end of his life, even his possessions, his stuff. He, too, like Padron 'Ntoni, concludes his bitter existence not in his own bed, but amongst strangers, in Palermo. He, too, like the protagonist of *I Malavoglia*, turns his back to life, with forlorn detachment, awaiting death.

If *I Malavoglia* concludes with the departure of the excluded (the young 'Ntoni), *Mastro-don Gesualdo* closes significantly with the death of the protagonist – alienated, not comforted by any exchange of affections. It is certainly not an accident: for Verga, the only reality that rules uncontested at the end above the bourgeois obsession with possessions, above the time spent accumulating things, above the alienation of himself from his property, is death. Once and for all, death sheds light on the perpetual conflict that Gesualdo experienced, day after day.

Today, more than ever, if we interrogate Verga's heroes in light of the urgencies of the present, we seem to live in their lengthening shadow; they "speak" to us. Even today, in the third millennium, we share with Verga's heroes similar conditions. With their divergent points of view on progress, Verga's heroes inhabit the first phase of a process in which we occupy the last phase, of conclusion and verification. Verga's heroes caught sight of the first phases of a dramatically imminent modernity in a world that until then had seemed unalterable, but in which the

“old” was dying. We see the finished product of what they began to see, to desire or fear. The increase in consumption of superfluous goods, imposed by the cycle of artificial needs, was accompanied by the loss of human relations, by the breaking up of communal bonds. The constant hope of a better life, the very need to survive, sentences the world’s poor to escape hunger, war, extermination, to «expulsion from their own land», to the eradication from their communities, to departures without possibility of return, and, more poignant and urgent than anything else, today’s news – the tragic loss of lives in the waves of the Mediterranean. Detachment from the community of origin concerns also the pending choices of the youth of my country, Italy, who in an unstoppable way leave their homeland that denies them a future. The process seems irreversible.

Every literary discourse is always open and comes to life through the collaboration of readers. Today, more than in other historical periods, Verga’s masterpieces appear as works whose meaning asks to be completed by us. By excluding himself from the narrative, Verga arouses the emotions of the reader, hiding behind his choral, popular narrators. Through his silence, Verga asks the reader to take an ethical role. He asks us to interpret without blind acceptance the facts told by multiple voices, to collaborate in the production of meaning.

Our present time shows under a clearer light what Verga’s masterpieces had foreseen. Their dilemmas are projected on our present condition: the desire for more and better, the choice between staying and leaving; between the values of the world as it is and the painful realization that it cannot continue the same way, as befell *mastro-don Gesualdo* day after day.

The essential bibliography to which the conference refers is indicated below:

G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei Malavoglia*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», XIV (1980); G. ALFIERI, «*Coi loro occhi e colle loro parole*». *Verga traduttore*

e interprete della parlata siciliana, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», XX (2006), pp. 205-290; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016; M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, edited by C. Strada Janovič, Torino, Einaudi 1989; Z. BAUMAN, *Community: seeking safety in an insecure world*, Cambridge, Polity 2001 (Italian translation: *Voglia di comunità*, Roma-Bari, Laterza 2001); Z. BAUMAN, *Liquid Fear*, Cambridge, Polity 2006 (Italian translation: *Paura liquida*, Roma-Bari, Laterza 2006); M. BERMAN, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster 1982 (Italian translation: *L'esperienza della modernità*, Bologna, il Mulino 1985); P. BEVILACQUA, *Miseria dello sviluppo*, Roma-Bari, Laterza 2009; R. Castellana, A. Manganaro, P. Pellini (edited by), *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni*, Proceedings of Conference in Siena, 16-17 marzo 2016, «Annali della Fondazione Verga», n. s. 9, 2016; W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus*, edited by R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 75-86; G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976; G. GIARRIZZO, *La Storia*, in *I Malavoglia letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo*, Palermo, Edikronos 1981, pp. V-XIX; G. GUGLIELMI, *Il mito nei «Malavoglia»*, in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi 1974, pp. 66-94; R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1981; R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005; R. LUPERINI, *La pagina finale dei «Malavoglia»*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006, pp. 117-135; A. MANGANARO, *La fiaba del figlio del re di corona e le partenze senza ritorno dei Malavoglia*, in «Le forme e la storia» n.s. III, 2 (2010), pp. 145-160; A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2011; A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014; A. MANGANARO, *I Vinti*, in G. Alfano e F. De Cristofaro (edited by), *Il romanzo in Italia, II, L'Ottocento*, Roma, Carocci 2018, pp. 273-288; G. MAZZACURATI, *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespolo*, in *I Malavoglia*, Proceedings of the Conference, Catania 26-28 novembre 1981, Catania, Fondazione Verga 1982, pp. 163-180; P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012; L. PIRANDELLO, *Celebrazione di Giovanni Verga*, in L. PIRANDELLO, V. EMANUELE ORLANDO, *Scritti su Verga*, preface by G. Giarrizzo, Catania, Maimone 1992, pp. 37-66; L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza

1986; G. VERGA, Lettera to L. Capuana, from Milano, 17 maggio 1878, in G. RAYA (edited by) *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 61; G. VERGA, Letter to L. Capuana, from Catania, 14 marzo 1879, in G. RAYA (edited by) *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 79-80; G. VERGA, Letter to Filippo Filippi, from Cadenabbia (Como), 11 ottobre 1880, in G. VERGA, *Opere*, edited by G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1478-1479; G. VERGA, *I Malavoglia*, edited by R. Luperini, Milano, A. Mondadori 1988; G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edited by C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XI, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993; G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888*, edited by G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1993; G. VERGA, *I grandi romanzi*, preface by R. Bacchelli, text and notes by F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001 («I Meridiani»); G. VERGA, *I Malavoglia*, text and notes by F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2014.