

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

13

(nuova serie)

CATANIA 2020

Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559 del 13.12.1980

Issn: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2020 FONDAZIONE VERGA

Stampato col contributo



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni culturali
e dell'Identità siciliana

Finito di stampare nel mese di dicembre 2020
da Euno Edizioni – Leonforte (En)
per conto della Fondazione Verga
presso Photograph – Palermo

INDICE

- 7 MARIA DI GIOVANNA
Variazioni sul ‘costruttore di roba’ e mutazione genetica
della novella di beffa in *Nanni Volpe* di Giovanni Verga
- 47 ROSY CUPO
La “sfortuna” critica di *Dal tuo al mio* di Giovanni Verga
- 71 DARIO STAZZONE
I funerali di Teresa Uzeda. Note sul primo capitolo de
I Vicerè di De Roberto
- 87 FABIANO DALLA BONA
Il paesaggio letterario di Federico De Roberto
- 107 FRANCESCA PULIAFITO
Primi sondaggi filologici sui drammi verghiani incompiuti
e inediti
- 129 CRISTINA COSTANZO
Verga e la poetica del vero nella cultura figurativa di Fran-
cesco Lojacono, Antonino Leto e Onofrio Tomaselli
- 149 ANTONIO DI SILVESTRO
Verga, l’editore Casanova e i primi lettori delle *Novelle
rusticane*

- 175 ANGELA GIGLIOLA DRAGO
Vagabondaggi letterari e itinerari narrativi verghiani: prima
del *Mastro-don Gesualdo*
- 195 GIORGIO LONGO
Les grandes journées du verisme en France: Crémieux,
Arrighi et Pézard
- 225 FLORA DI LEGAMI
A proposito di Verga tradotto nei paesi europei
- 235 TULLIO PAGANO
Tradurre per capire Giovanni Verga
- 253 GABRIELLA ALFIERI
« – il realismo io l'intendo così, ..., in una parola – ». Ritocchi
e postille alla lettera a Salvatore Paola su «La Marea»

MARIA DI GIOVANNA
(Università di Palermo)

VARIAZIONI SUL 'COSTRUTTORE DI ROBA'
E MUTAZIONE GENETICA DELLA NOVELLA DI BEFFA
IN *NANNI VOLPE* DI GIOVANNI VERGA

Il saggio segue inizialmente il percorso ideativo che porta Verga, attraverso la reiterata riscrittura del finale di *Nanni Volpe*, a trapiantare nel suo mondo inventivo la tipologia narrativa incentrata sulla virtuosistica macchinazione ai danni di soggetti intellettualmente o psicologicamente deboli (nell'estesa parte conclusiva della novella, infatti, il tema della roba incrocia quello della beffa). Il discorso critico verifica poi l'entità della trasgressione verghiana nei riguardi di specifici elementi costitutivi, e di più lunga durata nel tempo, del racconto di beffa; trasgressione evidenziabile negli esiti di un progetto sperimentale che punta (come in altri testi del Verga verista) sull'attrito continuato fra punto di vista 'miope', arbitrario, del narratore popolare e piano della realtà. È una costruzione del testo che richiede al lettore un'ininterrotta operazione d'integrazione e correzione di quella 'visione dal basso'; e pertanto il saggio procede anche a tale mirata lettura dell'intero racconto.

The essay initially follows the ideative path that leads Verga, through the repeated rewriting of the finale of Nanni Volpe, to transplant into his inventive world the narrative typology focused on virtuosic machination against intellectually or psychologically weak subjects (in the extended final part of the tale, in fact, the theme of the stuff crosses that of mockery). The critical discourse then verifies the extent of Verga's transgression of specific and longer lasting constituent elements of the tale of mockery; transgression that can be highlighted in the results of an experimental project that focuses (as in other texts of the verista Verga) on continuous friction between the 'short-sighted', arbitrary point of view of popular narrator and the plane of reality. It is a construction of the text that requires the reader an uninterrupted operation of integration and correction of that 'bottom-up vision'; and therefore the essay also proceeds to such a targeted reading of the entire story.

In *Nanni Volpe*, novella inserita nella raccolta *Vagabondaggio*, il tema della roba incrocia quello della beffa. In virtù dell'insolita congiunzione, Verga evita che quel suo protagonista risulti una variante scolorita del personaggio che si fa da sé ma destinato, dopo provvisori trionfi, alla sconfitta finale. Lo modella così anche come un artefice di un inganno ben costruito e abilmente protratto nel tempo. Nel racconto l'anziano Nanni, gravemente malato, si fa assistere, illudendoli alternativamente con il miraggio dell'eredità, dalla giovane moglie e dal proprio nipote, di cui ha scoperto la relazione adulterina e che farà diventare acerrimi nemici per squallido interesse; ma l'uomo poi lascerà tutti i suoi beni con testamento all'ospedale.

Nel momento in cui il tema della beffa entra nell'universo inventivo verghiano, risultano macroscopicamente alterati determinati elementi costitutivi, e di più lunga durata, del relativo codice in ambito novellistico. Tratteremo successivamente, nella parte conclusiva del nostro saggio, tale tema critico, che a noi appare ineludibile in un'analisi della novella. Ma riteniamo necessario preliminarmente seguire il percorso ideativo che porta il Verga, attraverso la reiterata riscrittura del finale, a trapiantare nel suo mondo inventivo, pur adeguandola alle griglie del suo approccio al reale, la tipologia narrativa incentrata sulla virtuosistica macchinazione ai danni di soggetti intellettualmente o psicologicamente più deboli. Prima di verificare però l'entità della trasgressione verghiana nei riguardi del suddetto schema, ci appare utile anche procedere a una mirata lettura dell'intero racconto, poiché è ovvio che ogni tessera che precede concorre a costruire un contesto, a fissare i tratti della personalità dei tre personaggi principali, soprattutto determinate storture dei loro programmi di vita, che poi entreranno in gioco nelle dinamiche della beffa.

Nanni Volpe è completata, se non proprio ideata¹, in quello

¹ In una lettera del 20 novembre 1886 al fratello Mario lo scrittore accenna a un testo che Treves gli ha «chiesto insistentemente» (in G. VERGA, *Lettere ai fratelli. 1883-1920*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Catania-Leonforte, Fondazione Verga - Euro Edizioni 2016, p. 93). Uno dei due curatori, Di Silvestro, osserva in nota (*ibidem*): «Si tratta probabilmente della novella *Nanni Volpe* [...]. Con una lettera del 6 novembre Emilio Treves chiedeva a Verga “qualcosa di vostro per il numero di Natale”».

stesso anno che ne vedrà la pubblicazione² (prima in rivista³ e subito dopo in volume), e dunque in un periodo in cui la gestazione del *Mastro-don Gesualdo*, partita in anni precedenti⁴, è ormai prossima – per espresse dichiarazioni del Verga – a un'accelerazione, a una impennata inventiva⁵. Ora, tutto fa pensare

² «Nanni Volpe fu l'ultima novella ad essere inviata al Barbèra» (M. DURANTE, *Introduzione* a G. VERGA, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga – Interlinea 2018, p. xxii). Una lettera verghiana all'editore del 2 gennaio 1887, ricordata da Durante (*ibidem*), fornisce probabili indicazioni su una stesura del racconto in quel momento ancora 'in altro mare'. Un recentissimo studio di Antonino Antonazzo ha mostrato, con inoppugnabile raffronto, come nella costruzione dell'*incipit* di *Nanni Volpe* il Verga abbia utilizzato, revisionandolo, un frammento presente – ma cassato con tre segni verticali di penna – nel margine sinistro della prima pagina dell'unico manoscritto autografo di «*Il Carnevale fallo con chi vuoi: Pasqua e Natale falli con i tuoi*» (cfr. A. ANTONAZZO, *Nell'officina del Verga novelliere. «Il Carnevale» tra «Cavalleria rusticana» e «Nanni Volpe»*, in «Umanesimo dei moderni», 1 (2020), pp. 263-288, particolarmente alle pp. 281-284).

³ La novella compare ne «L'Illustrazione italiana» del 17 aprile 1887, «solo dieci giorni prima della pubblicazione in volume» (DURANTE, *Introduzione*, cit., p. xxii, n. 35), e cioè nella raccolta *Vagabondaggio* edita a Firenze dal Barbèra.

⁴ L'epistolario dello scrittore offre indizi importanti: la lettera del 25 febbraio 1881 a Capuana mostra come «all'indomani dei *Malavoglia*» Verga maturasse «l'ipotesi di immergersi nel nuovo romanzo» (G. LO CASTRO, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore 2001, p. 148). Per un'accurata ricostruzione della vicenda redazionale del *Mastro*, fino alla prima comparsa in rivista, cfr. C. RICCARDI, *I tempi dell'elaborazione del Mastro-don Gesualdo [1881-1888]*, *Introduzione* a G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1993, pp. ix-xxxvi. E della Riccardi è una suggestiva immagine che, riferendosi a momenti di grave *impasse* (registrati particolarmente dalla nota lettera del 17 gennaio 1885 all'amico Salvatore Paola Verdura), che resero tormentata la lunga gestazione del romanzo, ne vuol segnalare però l'incombenza, a vari livelli, nell'operare dello scrittore: «Se ne avverte però la presenza continua, quasi il fantasma inquieto, nei testi elaborati in questo periodo, soprattutto in alcune novelle di *Vagabondaggio*» (ivi, p. xxi).

⁵ È valorizzato giustamente dagli studiosi (cfr., ad es., G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2020², p. 157) un passo di una lettera al fratello Mario in cui si avverte come l'urgere di un mondo fantastico chieda un'immediata formalizzazione: «voglio mettermi tutto al *Mastro Don Gesualdo*, che almeno, se non denari molti, mi darà soddisfazioni maggiori, e resterà meglio dietro di me a farmi onore» (Lettera del 10 maggio 1887 al fratello Mario, in VERGA, *Lettere ai fratelli*, cit., p. 134). È ormai lontana quella insoddisfazione che in anni precedenti aveva portato Verga a un'operazione di amputazione e ricomposizione in corpi novelistici dei primi abbozzi del *Mastro*: cfr. C. RICCARDI, *Gli abbozzi del "Mastro-don Gesualdo" e la novella "Vagabondaggio"*, in «Studi di filologia italiana», XXXIII

che la cura dello scrittore, nel plasmare quella novella, sia rivolta a introdurre variazioni nei tratti psicologico-comportamentali e nella parabola esistenziale di un prototipo da lui già cesellato in figure di particolare rilievo artistico (quali particolarmente Mazzarò de *La roba* e il protagonista de *Il reverendo*) ma accentuatamente ancora al centro del suo mondo fantastico nella versione di un personaggio che stava prendendo forma piena nel romanzo in elaborazione. E un gioco di scarti sembra intricare l'estro creativo del Verga – in questo caso al lavoro su due tavoli, concretamente o mentalmente – proprio negli snodi narrativi e nelle sequenze che apparentemente sembrano per qualche attimo avvicinare più Nanni e Gesualdo⁶ rispetto ad altre

(1975), pp. 265-273. Era la necessaria premessa per una riformulazione del progetto, che avrebbe poi focalizzato un Gesualdo non «“in formazione”, ma già “formato”, caratterizzato dall'avidità di ricchezza e dalla negazione, in subordine ad essa, degli altri aspetti della vita» (A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Banno Editore 2011, pp. 142-143).

⁶ Non si possono però negare i punti di contatto: «E Nanni Volpe è, sia pure in sordina, una prefigurazione di Gesualdo» (C. RICCARDI, *Introduzione a G. VERGA, Tutte le novelle*, Milano, Mondadori 1979, pp. IX-XXX, a p. XXIII). Ma più intrigante è l'individuazione di un rodaggio di una strumentazione tecnico-stilistica in alcune novelle della raccolta del 1887: «I monologhi di *Il maestro dei ragazzi*, ... e *chi vive si dà pace* e *Nanni Volpe* realizzati attraverso il discorso indiretto libero; la nuova struttura del dialogo in direzione fortemente mimetica (sospensioni, interrogative, esclamative, battute a botta e risposta con passaggi improvvisi all'indiretto libero) ancora in *Il maestro*, in *Artisti da strapazzo*, *Il segno d'amore*, *Il bell'Armando*, *Nanni Volpe*; [...] messi alla prova nella raccolta, collaudati novella per novella, saranno i cardini stilistici del romanzo» (ivi, pp. XXII-XXIII). Un'altra puntualizzazione della Riccardi è da segnalare: «la breve meditazione di Nanni Volpe sul matrimonio è un primo saggio della tecnica di rappresentazione delle meditazioni di Gesualdo. Lo si confronti [...] col bilancio che il protagonista fa della propria vita affettiva all'inizio della Parte terza del volume (Tr 315-7), colle caute riflessioni sull'infatuazione di Isabella (Tr 352-353) o con tutto il capitolo conclusivo del romanzo, che si può definire un unico e quasi ininterrotto soliloquio»: C. RICCARDI, «*Maestro-don Gesualdo*», *dagli abbozzi al romanzo*, in «Sigma», n.s. a. X, n.1/2 (1977), pp. 13-43, alla p. 41. Un riferimento a *Nanni Volpe* in un discorso critico relativo alla travagliata storia redazionale del *Mastro* – ma in funzione di segnalazione di un nuovo stadio – è operato da Luperini: «Il progetto di fare del *Mastro* un romanzo di formazione o di educazione resta confinato agli abbozzi poi confluiti nella novella *Vagabondaggio* e rileggendoli si può capire la ragione dell'abbandono del progetto originario. [...] Ora è il tempo di Nanni Volpe o del Reverendo: si tratta di mettere alla prova questo uomo già plasmato dalle leggi del moderno, dunque già educato, di passare dal romanzo di formazione a un romanzo appunto di prove» (R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino 1989, p. 86).

precedenti figure⁷ (il matrimonio/affare sbagliato, la festa e la prima notte di nozze). L'operazione, che maggiormente incide nei tratti distintivi del protagonista di *Nanni Volpe*, è però collocata nella estesa parte conclusiva del testo, ospitante il ben architettato piano che fa sì che il personaggio 'accumulatore', pur messo all'angolo – nell'ultimo scorcio della sua vita – dalle ineliminabili leggi naturali e dagli uomini, dia prova di più lucida re-

⁷ Quanto al protagonista de «*Il Carnevale fallo con chi vuoi...*» che tra i personaggi capaci di raggiungere consistenti mete economiche con fatiche e sacrifici protratti nel tempo è il meno 'energico', ma il cui matrimonio risulta 'sbagliato' – come per Nanni Volpe – a causa del tradimento di una moglie che molto poi si attiverà per mettere le mani, alla morte del marito, sui beni di lui, è anche necessario segnalare un notevole punto di frizione: nel momento in cui la fuga di Betta con l'amante si palesa agli occhi di compare Menico, questi non è ancora divenuto un 'costruttore di roba'; semmai ha già iniziato a porre le prime basi della futura accumulazione, lasciando – per continua dedizione al lavoro – a lungo sola la giovane donna. L'uomo, infatti, quando poi nel corso della mietitura incontra il seduttore della moglie, è ancora – come l'altro – un sottoposto, tanto è vero che il duello rusticano tra i due è preventivamente e con autorità impedito da chi ha il potere di controllo: «– Guardate che non voglio scene fra di voi – raccomandò il fattore. – Ciascuno al suo lavoro, com'è di dovere». E un intervento ancor più deciso tronca ogni desiderio bellicoso di «bucarsi la pancia colla forca, per amore di quella donna», poiché «il fattore li minacciò di scacciarli su due piedi, e convenne aver pazienza» (tutti i tre passi sono da noi tratti dall'edizione critica approntata da A. ANTONAZZO nell'Appendice del suo citato saggio, ove compaiono a p. 292). Solo se Verga avesse utilizzato il frammento presente ma depennato nella prima pagina del manoscritto della novella (rinviando alla nota 2 nel presente nostro lavoro), avesse cioè ospitato nell'attacco la storia di una carriera appodata a solidità economica (ma in questo caso avrebbe dovuto ristrutturare certe parti successive del testo) e non avesse dunque scelto l'inizio *in medias res* (con l'arrivo di Menico in paese per Natale e la scoperta del tradimento), i protagonisti de «*Il Carnevale*» e di *Nanni Volpe* si sarebbero maggiormente avvicinati. Tuttavia non si può escludere un gioco di variazioni nel laboratorio inventivo verghiano al momento dell'ideazione di *Nanni Volpe*. Lo pensa Antonazzo, il quale però rintraccia l'ombra della remissiva figura di compare Menico proiettata nel primo dei provvisori finali di *Nanni Volpe* (cfr. ANTONAZZO, *Nell'officina...*, cit., pp. 286-287); una proposta, questa, diversa dalla nostra che – come vedremo – punta viceversa anche a valorizzare, nel suddetto primo momentaneo finale, la gestualità 'parlante' di Nanni, nella quale si può scorgere un preannuncio di futura distruttività. Ritornando al «*Carnevale*», se volessimo ipotizzare il motivo per cui Verga non lo ripubblicò in una sua silloge, potremmo pensare che lo scrittore abbia riscontrato in quel testo incoerenze nella psicologia di alcuni personaggi, soprattutto in quella di Betta che da donna portata a seguire impulsi passionali (fuggita peraltro con un uomo poverissimo, che poi nella «schiera dei mietitori, assoldati dal capoccia» appare «tutto cencioso, senz'altro bene che la sua falce»: p. 291 della citata Appendice) si trasforma in accorta e spregiudicata calcolatrice.

attività (benché un gusto amaro si sprigioni – dalle immagini, dai gesti, dalle ultime parole del protagonista giunto in prossimità dell'estrema soglia – non valorizzato dalla voce narrante, come poi vedremo). E che proprio su questo esito dell'itinerario di Nanni si indirizzi particolarmente l'impegno creativo di Verga lo dice già la presenza – tra gli autografi – di tre finali, molto diversi tra loro, che opportunamente Matteo Durante nella sua magistrale edizione critica⁸ della silloge *Vagabondaggio* ha collocato in una appendice.

La presenza di questi materiali consente di seguire una intrigante storia ideativa (dell'ultima parte del testo), non solo per evidenze di variazione contenutistica, ma anche per ciò che attiene all'affinamento della tecnica narrativa, grazie a interventi mirati a perseguimento di obiettivi già teorizzati da Verga sin dal primo tempo della fase veristica. Così solo nel primo finale (indicato da Durante come *Nanni Volpe f¹*)⁹ la voce narrante mediando il punto di vista di Nanni, il processo elaborativo della sua mente nel momento immediatamente successivo alla scoperta della presenza sospetta del nipote in casa, offre un ampio ventaglio di motivazioni che inducono il protagonista a scartare subito il gesto palesemente violento, scegliendo il silenzio, fingendo appunto di ritenere non violata la normalità della vita coniugale, che peraltro la moglie si affretta a voler avvalorare con gesti fintamente affettuosi:

Suo marito, testa fine di villano, non fiatava, si lasciava rincalzare le coperte dietro la schiena, lisciare, riscaldare – tanto era malato, e sarebbe stato inutile fare del chiasso allora – pensava allo scandalo che ne sarebbe nato, e che n'era di lui se Raffaella l'abbandonava in fondo a un letto in quello stato. Poi erano maritati col patto della comunione degli averi – Comare Senzia era stata furba. – Tutta una metà della sua roba che gli avrebbe portato via la moglie¹⁰.

⁸ Molto travagliata è la gestazione delle novelle della raccolta *Vagabondaggio*. Un accurato quadro dei testimoni autografi e a stampa fornisce DURANTE, alle pp. xxv-xlvi dell'*Introduzione* alla sua già da noi citata edizione critica, cui rinviamo.

⁹ In un trafiletto della sua edizione critica (a p. 325 dell'Appendice), Matteo Durante presenta questa originaria costruzione quale «prima stesura del finale della novella che resta interrotto e viene poi sostituito da *f* sulla colonna di sinistra cassando solo in minima parte *f*. Nella prima ipotesi di finale non figura ancora l'espedito risolutivo del testamento».

¹⁰ *Nanni Volpe f¹*, in VERGA, *Vagabondaggio*, cit., Appendice, p. 326.

Ora, benché l'indiretto libero – almeno laddove nel passo testé citato nettamente si evidenzia – sia strumento legittimato in una ricerca di oggettività di marca veristica per rendere umori e pensieri dei personaggi, il Verga deve aver pensato successivamente che il lettore da questo segmento testuale venga anche 'troppo' guidato (e che risulti in qualche modo disattesa quella visione di nuova indagine psicologica presentata nella lettera-prefazione a *L'amante di Gramigna*). Certo è che già nel successivo intervento, cioè nel secondo finale (marcato da Durante quale *Nanni Volpe f*)¹¹ è del tutto cassata tale particolareggiata rassegna di riflessioni del protagonista, inglobate nel tessuto narrativo¹², mentre nelle successive stesure (dal terzo finale all'ultimo) compare una più concentrata formulazione, variamente confezionata dalla voce narrante che, pur informando di un travaglio interiore, lascia al lettore il compito di precisarne i contorni, l'onere insomma di una ricostruzione dei passaggi mentali, delle circostanze considerate, che portano Nanni a una certa soluzione del suo spinoso caso. E così, ad esempio, nella versione presente nella silloge comparsa nel 1901 per i tipi dei Treves (prescelta da Durante per la sua edizione critica perché «ultima matura volontà verghiana»)¹³, si legge che «Nanni, rammollito dal letto e dalla malattia, lasciava dire e lasciava fare. Però, testa fine di villano,

¹¹ Matteo DURANTE (in una noterella introduttiva dell'*Appendice* della sua edizione critica, a p. 329) così presenta certe caratteristiche di questo secondo finale e la sua collocazione nel relativo testimone: «Una diversa e alternativa stesura del finale, anch'essa rimasta incompiuta, si legge sul margine sinistro e inferiore delle pp. 11-16 di A con il recupero a p. 14 anche degli spazi interlineari di *f* che viene ora cassato. In *f* appare marginalmente il motivo del testamento poi ampliato in *f*³».

¹² Non compare cioè – come poi nelle successive riformulazioni del testo – neppure un sintetico passo che informi genericamente sul rovello di Nanni, costretto a prendere atto della nuova situazione e cercare una soluzione adeguata. Semmai, in *Nanni Volpe f*, nell'immediatezza delle reazioni di fronte agli indizi alquanto evidenti del tradimento, compare una motivazione, altrove non presente, dell'autocontrollo di Nanni, che la voce narrante, permeata dal punto di vista e dalle movenze linguistiche di lui, esplicita: «Ma il nipote con tutta la paura che aveva addosso, aveva anche dei pugni da accoppiare un bue e lo zio Nanni dall'altro canto non voleva andare in galera per lui» (*Nanni Volpe f*, in VERGA, *Vagabondaggio*, cit., *Appendice*, p. 331).

¹³ DURANTE, *Introduzione*, cit., p. XLVII.

col naso sotto il lenzuolo, *pensava ai casi suoi e al modo di levare i piedi da quel pantano, senza lasciarci le scarpe*»¹⁴.

Quanto agli scarti contenutistici, *f*¹ è intanto l'unico dei finali, ideati in successione temporale per *Nanni Volpe*, che registri un momento di incertezza del protagonista relativamente alla consistenza degli indizi dell'adulterio¹⁵. E, solo dopo che, sempre in *f*¹, una prima soluzione è trovata dal protagonista (portare con lui Raffaella nella casa in campagna, per allontanarla evidentemente dal nipote, nell'ipotesi ancora per lui non chiara di una loro colpevolezza), l'esitazione, riguardo alla ricostruzione dei fatti, sparisce nella sua mente, spazzata via proprio dalle parole della donna che, volendo strafare nella sua messinscena menzognera – e insieme manovrare per orientare gli eventuali dubbi del marito solo contro il giovane Carmine –, ostenta atteggiamenti non credibili, da pudica matrona, ostile per specchiata moralità a una presenza maschile nelle proprie stanze che non sia quella del coniuge. Nanni Volpe, ormai in grado di cogliere i trascorsi celati da quell'ignobile recita, è così prossimo a rinvenire una strategia offensiva, degna del suo nome parlante. Lo dice non tanto il suo discorso, apparentemente conciliante nei riguardi della moglie (e semmai ambiguamente costruito per dare l'impressione che egli voglia solo imprimere una correzione nei suoi rapporti col nipote). È il movimento del suo corpo che si comunica al berretto a far intuire la segreta e imminente macchinazione di una risposta distruttiva («la nappina del berretto [...] minacciosa»), la cui natura in *f*¹ non è chiarita:

– Senti, le disse appena giorno, facendosi forza per stare sulle

¹⁴ VERGA, *Nanni Volpe*, in ID., *Vagabondaggio*, cit., p. 180 (il corsivo è nostro).

¹⁵ «E si sentiva rimuovere fino alle viscere dalle mani morbide di Raffaella che lo lisciavano. – Perché sta a lasciarmi allora? No, non può essere! E poi proprio col sangue mio! Lei così col timore di Dio! Tanto bene che le ho fatto! Tenuta come una regina! Che le mancava ad essa qui? – Il poveraccio, col cuore grosso, non chiuse occhio tutta la notte» (*Nanni Volpe f*¹, cit., p. 326; il corsivo è nostro). Quel tratto di fragilità che emerge in questo brano – anche perché si tirava dietro un compatimento della voce narrante («poveraccio») percepito poi inadeguato ai parametri valutativi di un portavoce di una comunità adusa a privilegiare ben altre modalità dei rapporti umani, non implicanti doveri di solidarietà – sarà ritenuto incongruo nelle successive stesure e cassato.

gambe. – Ho pensato che l'aria di campagna mi farà bene, e nel tempo stesso potrò badare ai miei interessi, se tu vieni con me perché solo, come son ridotto, non posso starci.

Raffaella disse di sì. – Ma prima, soggiunse, voglio che a vostro nipote gli facciate sapere il fatto vostro, e che non ci metta più i piedi in casa vostra, né qui né in campagna.

«Lascia fare! Lascia fare a me!» *Rispose per lui la nappina del berretto, agitandosi due o tre volte sul suo capo, minacciosa*¹⁶.

Uno statuto realista, insomma, determina l'utilizzazione dello strumento della gestualità del personaggio (qui addirittura evidenziata in un non detto, ma logico, passaggio: il movimento impresso da un intuibile tremore del corpo all'oggetto inanimato, il copricapo), a chiarimento dell'umoralità in subbuglio e dei pensieri nascosti di lui, secondo programmatiche modalità già da tempo – come è noto – esplicitamente messe a fuoco su un piano teorico¹⁷ e poi effettivamente realizzate dal Verga verista, soprattutto per l'espressione del mondo interiore dei personaggi di bassa estrazione sociale. Vedremo successivamente come su quel capo di abbigliamento lo scrittore, pur in presenza di mutati svolgimenti della storia, lavorerà in altre stesure (ma non in *f*²) per ottenere, in un ventaglio di variazioni, un decisivo indicatore dei moti profondi del sentire di Nanni, o per farne strumento assecondante l'astuta strategia del protagonista nei panni del beffatore, oppure ancora disegnandolo quasi come un prolungamento del corpo di lui (e non solo ad incremento di un colore ambientale perché tipico di un vestiario in uso in uno specifico contesto).

Il passaggio a *f*² comporta intanto per Verga l'elaborazione di una più complicata, articolata espressione – ora verbale – di una

¹⁶ Ivi, pp. 326-327 (il corsivo è nostro).

¹⁷ È quasi superfluo ricordare la lettera a Felice Camerini del 19 marzo 1881 (poiché molto nota e citata) in cui lo scrittore concentra in un'incisiva formula il proposito di presentare al lettore un personaggio secondo una precisa tecnica («qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso»: G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 109). Nelle successive stesure del finale di *Nanni Volpe*, l'immagine della «nappina [...] minacciosa», nonostante l'incisività letterariamente valida, sarà cassata, poiché forse l'aggettivo obliquamente veicolava una valutazione sullo stato d'animo di Nanni.

sottaciuta aggressività di Nanni (celata appunto dalla sua apparente calma), che in questo finale è canalizzata lungo due direttrici cariche entrambe di sotterranea distruttività, manifestata in sequenza. Non vi è solo una razionale mossa, ovvero l'annuncio di voler far testamento¹⁸, presentato con linguaggio rassicurante a una moglie che già si allarma¹⁹ (e motivato comunque non in considerazione di una malattia divorante già in atto – stato patologico che viceversa c'era in *f*^l e che si presenterà nuovamente nel prosieguo degli interventi correttivi dell'autore – ma solo in riferimento a un male fisico che si dice paventato²⁰, per coerente sviluppo di una ristrutturazione della parte iniziale del finale che non sarà mantenuta successivamente). La natura subdola di questa intenzione di volersi recare da un notaio è per certi versi implicitamente valorizzata dalla voce narrante mediante un collegamento verbale («Il giorno dopo disse anche») – implicante concomitanza/convergenza di 'veleni' circolanti ormai in quella malata relazionalità – con la successiva proposta che viceversa pare ancor più illuminata da lampi di segreto torbido livore. Ricompare infatti la comunicazione del progetto – da parte di Nanni – di spostare in campagna la residenza²¹; proposta che in *f*^l obbediva solo a prudenza, a un tentativo di riduzione del danno (impedire per il futuro i contatti di Raffaella con il nipote) e che ora sembra presentarsi come un secondo probabile proposito vendicativo, in questo caso venato di latente desiderio uxoricida, che il lettore può cogliere dalle motivazioni del diniego di Raffaella, la quale collega immediatamente la località alla diffusione della malaria. E quel «Io no» è il perfetto ribaltamento del «Raffaella disse di sì» di *f*^l (laddove infatti non incombeva quella perfida sottile intenzione di nuocere alla fedifraga da parte di Nanni):

¹⁸ «– Senti, disse alla moglie il giorno dopo. Ho pensato di fare testamento» (*Nanni Volpe f*², cit., p. 331).

¹⁹ «Raffaella voleva accompagnarlo. – No. Gli disse lui, se no, diranno che mi hai fatto dire quello che vuoi, e ti mangiano la roba avvocato e usciere. Lascia fare a me» (ivi, p. 332).

²⁰ «Tutta quell'acqua che ho presa, posso fare una malattia mortale» (ivi, p. 331).

²¹ La proposta di trasferirsi in campagna è particolare che sparirà nelle successive stesure.

Il giorno dopo *disse anche*:

– Ho pensato di condurti via con me a Ragalatà.

– A Ragalatà, esclamò Raffaella – Ora che c'è la *malaria*?

– Non è vero, io ci son stato sempre bene.

[...]

– Andateci voi, se volete. *Io no*²².

L'età avanzata – in *f*² – è dunque l'unico fattore di debolezza che incide nelle valutazioni e nel comportamento di Nanni. Nella mutata concezione del finale all'altezza cronologica di *f*, il protagonista non è più – come nella prima stesura – il personaggio che «nell'arare il maggese alle prime acque, aveva acchiappata una perniciosa»²³ con conseguenze devastanti per il suo corpo; è un uomo che, pur avanti negli anni, è ancora nel pieno del suo impegno lavorativo: la sequenza che precede l'amara scoperta della tresca lo mostra inizialmente nel vallone di Ragalatà a sorvegliare le sue proprietà, nel momento in cui la pioggia violenta porta i contadini a interrompere il lavoro inducendo il protagonista a mutare programma e voler dunque ritornare a casa²⁴. Le condizioni metereologiche in continuo peggioramento trasformano quel viaggio in un incubo, sicché non facilmente leggibili diventano i profili dei luoghi e delle cose²⁵ e, in un clima da pericolo incombente, il racconto prende un ritmo ora incalzante ora incline a evocare il travagliato erratico andare di un certo immaginario fiabesco («Cammina cammina [...]. Cammina cammina»)²⁶. In

²² *Nanni Volpe f*², cit., p. 332 (i corsivi sono nostri).

²³ *Nanni Volpe f*¹, cit., p. 325.

²⁴ «La vigilia di San Raffaele Arcangelo, dopo mezzo giorno, s'era messo a piovere. [...] Massaro Antonio, il camparo, [...] andava dicendo ogni momento: - Questo è scirocco e levante che ne abbiamo per otto giorni. Gli uomini del maggese allora s'erano messa la zappa in spalla, e se n'erano andati bestemmiando, in mezzo al fango. *Nanni Volpe data un'occhiata alle bestie, assicurati i chivvistelli all'uscio del magazzino, e alle grate della dispensa*, aveva messo il basto alla mula, e aveva detto: - Quand'è così voglio andar a far la festa a casa» (*Nanni Volpe f*, cit., p. 329; il corsivo è nostro).

²⁵ «Oh madonna santa <?> dove sono <?>, borbottò Compare Nanni» (ivi, p. 330).

²⁶ «Cominciava a venir la sera. La nebbia che prima s'andava sfilacciando sulla costa, saliva ora dalla vallata stretta, come un mare. Il sentieruolo sull'orlo del burrone tutto una melma traditrice sotto il passo della mula. La povera bestia ne aveva il pelo tutto in sudore, e aguzzava le orecchie, e soffiava ad ogni passo. *Cammina, cammina*, quella doveva essere la cappelletta del Pietrajo, con quei sassi

quello scenario sconvolto la minaccia, che proviene dal fiume gonfio d'acqua, è percepita da un orizzonte mentale che ambientamente compatta – mediante le risorse espressive del discorso indiretto libero – il punto di vista angosciato del personaggio e il sentire e il livello culturale del narrante popolare, nel succedersi di lontani ricordi di tragica cronaca slittanti sul piano di visioni religioso/superstiziose: «Quello dunque era il fiume di Francofonte! L'acqua che s'era strascinati tanti viandanti e vetturali – Tanta gente che aveva lasciato da quelle parti lo spirito in peccato mortale, senza viatico né confessore»²⁷. Ma, quando l'obiettivo del narratore si concentra solo su Nanni che cede al peso di un fantasticare cupo, l'identità dell'uomo della roba non viene meno: «Gli pareva di sentire l'acqua del fiume che lo strascinava, e pensava alla sua *roba* e di vedere la sua vedova vestita di nero, nella sua casa piena di vicini, che la consolavano»²⁸.

Verga, insomma, in questa sezione di *f*² realizza una serie di sequenze (destinate ad essere poi cassate) che, al di là dei diversi svolgimenti, sembrano entrare in una dinamica di avvicinamento/allontanamento rispetto a certi episodi del romanzo in gestazione, ovvero le due 'giornate' di Gesualdo (nei capp. IV e V della Prima parte del *Mastro* pubblicato in volume nel 1889), dove gli elementi del paesaggio 'apocalittico' si caricheranno di presagi, di cupi sensi simbolico-allegorici²⁹. Come se la novella, anche in questo snodo provvisorio della sua ideazione, sia stata sfiorata

che bucavano la nebbia, quello l'uliveto di Zio Carmelo, con quelle ombre più fitte. Giunse la notte, in un gran silenzio. Nanni Volpe, per maggior sicurezza, volle andare a piedi, tirandosi dietro la baja per la cavezza. *Cammina cammina*» ecc. (ivi, p. 329; i corsivi sono nostri). La formula, com'è noto, era già comparsa in altre novelle: ad es., nella parte iniziale de *La roba* («E cammina e cammina»: G. VERGA, *La roba*, in ID., *Novelle rusticane*, ed. critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga – Interlinea 2016, p. 71) ad incremento di una intonazione fiabesca che – nel fantasticare rilassato dell'ipotetico viandante – poco dopo sempre più va crescendo e trasfigura in una chiave iperbolica e favolosa la figura di Mazzarò. Su tali aspetti cfr. particolarmente G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Fra fiaba e tragedia: «La roba»*, in «Sigma», n.s., a. X (1977), n. 1/2, pp. 289-312.

²⁷Ivi, p. 330.

²⁸*Ibidem* (il corsivo è nostro).

²⁹Cfr. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica*, cit. (particolarmente i capitoli «Il viaggio impossibile» e «L'allegoria di Gesualdo»).

da un vortice creativo che alimentava la travagliata stesura in corso della seconda opera del programmato ciclo. L'impostazione del suddetto episodio di *f²* sottopone comunque a processi di normalizzazione un nucleo fantastico da cui si libererà l'eroica e insieme tragicamente insensata grandezza dell'edificatore di roba in quei ricordati capitoli del *Mastro*³⁰. Ad ogni modo, tutta sotto il segno dell'acqua, ostile e poi minacciosa, la 'giornata' di Nanni, mentre la pioggia incalzante sarà presente all'inizio del cap. IV (della Parte prima del romanzo), dove Gesualdo irrompe «bagnato fradicio»³¹, e poi nel successivo capitolo, nella scena convulsa dell'acquazzone violento che fa gonfiare il fiume, durante la quale il protagonista, a rischio della vita, interviene a cura dei propri interessi cercando di «tirare in salvo i legnami del-

³⁰ Si percepiscono tessere in movimento da un progetto di lavoro a un altro, nel laboratorio inventivo del Verga. E però, se il particolare dei lavoratori indotti a interrompere l'attività per la pioggia violenta è presente nei due testi, in *Nanni Volpe f²* (cit.), poiché gli «uomini del maggesi [...] se n'erano andati bestemmiano, in mezzo al fango» (p. 329), Nanni è l'ultimo a lasciare quella campagna, rassegnato dinanzi agli eventi («Quand'è così [...]»: *ibidem*); mentre nel *Mastro* il protagonista s'adopera furioso a scuotere l'inerzia dei sottoposti. Particolare comune è il pericolo corso dal personaggio principale per la melma del fiume tracinato. E tuttavia Gesualdo è un titano in lotta con quell'elemento naturale, pur con grave rischio personale («A un certo punto barcollò e stava per affondare nella melma spumosa che dilagava»: G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, in *Id.*, *I grandi romanzi*, prefaz. di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 1972, p. 377); nel secondo finale della novella, in un contesto naturale dove si ripetono immagini di «melma traditrice» (*Nanni Volpe f²*, cit., p. 329), di «terreno fangoso» (ivi, p. 330), finalizzate ad esaltare il pericolo, il protagonista s'adopera a proteggere la sua vita.

³¹ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 353. In *Nanni Volpe f²*, «così fradicio com'era» è presentato Nanni in un discorso indiretto libero riferibile a Raffaella in quella scena della scoperta del tradimento, che nell'alternativa versione del secondo finale (dove il marito giunge dalla campagna) si svolge nella stalla – e non in un altro luogo della casa, come in tutte le altre stesure – perché lì è ricondotta la mula: «Raffaella era tutta rossa e scalmanata, come una che esca dal letto davvero – E voleva condurvi subito il marito, così fradicio com'era, che poteva buscarsi un malanno. Tanto la mula sapeva come governarla, la metteva lei in stalla. Ma compare Nanni si ostinò a andarci lui, che prima voleva asciugarla bene colla paglia, povera bestia – una mula che valeva cinquant'onze - [...] Raffaella faceva lume in camiciola, scolorandosi in viso – Nella stalla, dietro un mucchio di fieno la baja cominciò a sbuffare e a ricalcitare [...]/. – O che diavolo c'è? esclamò infine compare Nanni – C'era suo nipote Carmine, pallido come un morto, in maniche di camicia, che vi sbucò fuori tutto tremante scuotendosi la paglia di dosso balbettando – Non mi uccidete che sono sangue vostro!» (*Nanni Volpe f²*, cit., p. 331).

l'armatura che la corrente furiosa seguitava a scuotere e a sfasciare»³². Ma nella versione definitiva del *Mastro* è soprattutto il paesaggio arroventato e 'infernale' del cap. IV, con le rade e devastate presenze umane che in esso si scorgono, con il profilo corroso del paese «nerastro, rugginoso»³³ in lontananza, a caricarsi del massimo potenziale di ossessiva emblematicità.

Nel 1888, viceversa, nell'edizione a puntate nella «Nuova Antologia», quel complesso fantastico che mette in scena il 'costruttore di roba' assediato e/o in lotta con una natura 'divoratrice', variamente irradiante sensi 'altri' rispetto a quelli in superficie, pur con minore forza, si era risolta – come in *Nanni Volpe f²* – in una pluralità di tessere iconografiche ricadenti nell'area semantica dell'infido elemento acquoreo («pioggia», «acquazzone», «fiume», minaccioso per la «piena» e che «straripava in larghe pozze fangose», ecc.)³⁴, in un contesto meteorologico che ne intensificava l'impatto ostile («vento», «nebbia», «raffiche», ecc.)³⁵; contesto in cui la forza volitiva di Gesualdo, a difesa strenua delle sue attività economiche, era comunque resa già da immagini che disegnavano un profilo titanico³⁶.

Ad ogni modo, se vagamente si percepiscono possibili travasi, a livello ideativo, particolarmente in certe fasi concomitanti – o comunque cronologicamente non lontane – di gestazione della novella e del romanzo³⁷, in *Nanni Volpe f²* la qualità allusiva dei

³² VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 377.

³³ Ivi, p. 357.

³⁴ Cfr. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, cit., pp. 46-49.

³⁵ Cfr. *ibidem*.

³⁶ «Gesualdo, col viso al vento, frustato dalla burrasca, spronava sempre la mula» (ivi, p. 48); «nel fango fino al ginocchio, andando su e giù per la riva alta» (ivi, p. 49).

³⁷ Considerando ancora certi stadi provvisori delle due gestazioni, si ha l'impressione che ad esempio micromotivi siano stati oggetto di una ricreazione fantastica volta ad occultarne l'avvenuto passaggio da un testo all'altro. Così se i «viandanti» in *Nanni Volpe f²*, come si è visto, velocemente passano dal repertorio della cronaca tragica a quello delle presenze fantasmatiche, rubricato dal sentire superstizioso popolare (si veda ancora il passo da noi citato precedentemente), nel *Mastro* del 1888 i «viandanti» sono anonime figure materialmente presenti in quella sequenza della burrasca che minaccia gli affari di Gesualdo: «dei viandanti che volevano passare il fiume, e aspettavano, al riparo, con la schiena al focolare» (VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, cit., p. 49); e in altro modo lo scrittore in

particolari dell'affaticante e pericoloso viaggio del protagonista non può certo competere con la grandiosità fantastica espressa soprattutto in quei già ricordati capitoli del *Mastro* del 1889, intensamente attraversati – per l'incremento dovuto all'ultima revisione – da una fortissima tensione cognitiva che conferisce spessore profondo di senso: gli elementi figurativi e gli incontri di Gesualdo simbolicamente acquisiscono – come la critica ha evidenziato – il potere di rivelare tutta l'insensatezza del suo spasmodico movimento, segretamente connotato quale inevitabile corsa verso la morte/annientamento, e insieme per tramite allegorico portano al cuore del fallimento dei dominanti modelli di vita della modernità. In *Nanni Volpe f²* – a noi pare – l'operazione volta a un'epifania simbolica, che potrebbe leggersi nella sequenza dei rischi affrontati dal protagonista nel suo viaggio di ritorno a casa, è semmai soprattutto mirata a una prefigurazione dell'insidiosa e squallida realtà che lo attende: lo smarrimento nella notte, la scivolosa melma, l'impetuosa piena del fiume, sono figure della rovina dei suoi stabiliti piani, di un fallimentare contesto familiare che di lì a poco sperimenterà, di un ben altro «pantano» da cui dovrà cercare di ritrarsi. Pur se quella traiettoria – dal 'regno' delle fatiche produttive di Nanni (i campi, il casale agricolo), lungo un cammino dominato dalle forze incontrollabili della Natura, al luogo dello scacco, la casa – potrebbe in misura diversa pure invalidare un progetto di esistenza fondato sull'economico, che tutta una società condivide.

quell'episodio crea – nel tessuto narrativo gestito dalla voce narrante – un effetto di percepito mistero quasi alitante da un 'Oltre': «A seconda del vento giungevano pure dal monte, donde veniva la corrente, delle voci, che sembravano cadere dal cielo, delle grida disperate, e un suono di corno rauco» (*ibidem*; il corsivo è nostro). I due passi (quello dei «viandanti» e quello delle «voci») saranno conservati, nell'edizione 1889, con varianti e diversa collocazione, essendo stato ivi ampliato l'episodio; mentre non rivela indizi di una sotterranea intertestualità 'interna' (coinvolgente *Nanni Volpe*) il corrispondente passo di un frammento degli *Abbozzi* (salvato dal verso di una lettera del Verga del 10 agosto 1888 al Casanova e dalla Riccardi inserito nell'Appendice II a p. 346 della citata edizione critica del *Mastro* del 1888, da lei curata) che ad altri soggetti – e non a 'viandanti' – attribuisce quelle medesime azioni registrate nelle due edizioni a stampa del romanzo: «Ciascuno diceva la sua colla schiena al focolare. Dell'altra gente che era venuta per vedere, passando di lì o per mettersi al riparo, dei vicini, dei contadini che dovevano passare sull'altra sponda». Nei superstiti «Abbozzi», inoltre, non si evidenzia un passo rapportabile in qualche modo a quello delle «voci».

Quest'ampia sezione di *f*², comunque, sarà poi superata per il ripristino della già concepita situazione di *f*¹ (la malattia di Nanni). Ma, dopo il particolare – di nuovo conio – della comunicata volontà di far testamento (che invece è destinato a futuri sviluppi nelle successive stesure), ricompare la qualità ambigua della parola del protagonista («Lascia fare a me»)³⁸, rivolta alla sola moglie, perché non si metta in sospetto. Mentre nel terzo finale (indicato da Durante come *Nanni Volpe f*³)³⁹ l'inganno comincia a distendersi nel tempo, avvalendosi ancor più della sfuggente ambivalenza del linguaggio, riservata sia alla moglie che al nipote, ormai ex amanti in lotta tra loro. Echeggia ripetutamente e con qualche variante una frase – dal senso perfidamente ribaltabile – che ritornerà anche nelle versioni più compiute della novella (in rivista e nelle due edizioni della raccolta *Vagabondaggio*) e la cui qualità proverbiale, dotata in quell'ambiente di autorevolezza proprio per la provenienza da un repertorio sapienziale della tradizione popolare, ben si presta a creare un alone di lealtà, di garanzia, in rapporto cioè alla corretta applicazione di criteri di ripartizione dell'eredità consolidati nella comunità, al fine di confondere i due 'rei', illudendoli della benevolenza dell'anziano Nanni, atteggiatosi a patriarca:

– Sta tranquilla, state tranquilli tutti – Sai quel che dice il *motto dell'antico? L'anima a chi va, e la roba a chi tocca*,⁴⁰

³⁸ *Nanni Volpe f*, cit., p. 332. La frasetta rassicurante era già in *f*¹ ma in un diverso contesto argomentativo (in un brano da noi già citato a p. 15).

³⁹ Con tale denominazione Matteo Durante, nel trafiletto introduttivo, presenta i «due frammenti di una terza stesura del finale in cui viene a delinearsi il duplice inganno del testamento con cui Nanni Volpe mette in contrasto la giovane moglie e il nipote» (in VERGA, *Vagabondaggio*, cit., p. 333). E immediatamente dopo lo studioso precisa: «Un breve segmento è recuperato dalla p. 13 di *f*¹ con un segno di rimando che non trova corrispondenza nelle carte superstiti. Un più ampio brano è affidato invece a una striscia di carta senza numerazione scritta al *recto* e al *verso* e allegata ad A» (*ibidem*).

⁴⁰ *Nanni Volpe f*, in VERGA, *Vagabondaggio*, cit., p. 333 (il corsivo è nostro). Ricorre nuovamente il richiamo ai diritti incontestabili (in ambito ereditario), fissati dalle parole della tradizione, già echeggiato in una novella di *Per le vie*, in quel caso non in una luce di ambiguità ma pur sempre con effetti punitivi (nei riguardi di una moglie non proprio virtuosa). Citiamo il passo: «Il moribondo nel punto di comparire al giudizio di Dio, biascicò: – La roba a chi tocca. – E se ne andò in

– Sì, sì lo so, *l'anima a Dio, e la roba a chi tocca*⁴¹.

Con il supporto di una parola fraudolenta, la beffa poi, nelle successive stesure (culminate nella definitiva dell'edizione Treves), si dispiegherà magnificamente, con ulteriore distensione. Prima di vagliare gli scarti che rendono però anomala la riproposta di tale congegno narrativo rispetto ai più resistenti elementi costruttivi di quella tipologia, verificheremo come in *Nanni Volpe* tale espediente – proprio perché giocato sul terreno della roba – si innesti coerentemente in una storia invasivamente attraversata dal criterio utilitaristico, che è opportuno richiamare.

L'attacco, con taglio concentrato, riassume l'ascesa economica di Nanni, ottenuta con una totalizzante determinazione a costo di sfiancanti fatiche⁴². Il racconto appare subito condotto da un narratore anonimo e popolare, che certo registra le conseguenze di tale gravoso impegno, protratto nel tempo («aveva cinquant'anni, la schiena rotta, la faccia lavorata come un campo»)⁴³, ma sostanzialmente avvalora l'opportunità e i vantaggi di quelle scelte del protagonista sia sul piano dell'accumulo («*ma* ci aveva pure belle tenute al piano, una vigna in collina, la casa col solaio, e ogni ben di Dio»)⁴⁴ sia su quello del prestigio sociale («La domenica [...] tutti gli facevano largo»)⁴⁵. E poco prima aveva presentato in chiave di dissipatezza quelle gioie della giovinezza, al-

santa pace» (G. VERGA, *Amore senza benda*, in *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 384-393, a p. 393).

⁴¹ Ivi, p. 334 (il corsivo è nostro). In questo secondo caso però la frase di Nanni non sortisce l'effetto di rassicurare Raffaella che, di fronte al timore che l'eredità vada a Carmine, ha una forte reazione (momentaneo abbandono della casa coniugale, tentativo di adire vie legali) poi rientrata, con il ritorno «come la Maddalena pentita» (*ibidem*) presso il marito; episodio poi mantenuto – con varianti – nelle successive più compiute versioni della novella.

⁴² «Nanni Volpe, nei suoi begli anni aveva pensato soltanto a *far la roba*. – Testa fine di villano, e spalle grosse – grosse per portarci trent'anni la zappa, e le bisacce, e il sole, e la pioggia. [...] oggi un pezzetto di chiusa, domani quattro tegole al sole: tutto pane che si levava di bocca, sangue del suo sangue, che si mutava in terra e in sassi» (VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 173).

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*. L'avversativa «*ma*» in effetti è un argine a ogni possibile obiezione.

⁴⁵ *Ibidem*. Si noti il rilievo dato all'ingresso 'trionfale' di Nanni in paese la domenica.

le quali il protagonista aveva rinunciato per votarsi a una esclusiva ricerca di salto economico-sociale («Quando gli altri giovani della sua età correvano dietro le gonnelle, oppure all'osteria, egli *portava paglia al nido*»)⁴⁶. E se, per l'ambiguità del costruito, il narrante assimila in questo caso anche il punto di vista del personaggio, si percepisce che da tale orientamento comunque non è lontano, in piena sintonia con la società rappresentata (che al nuovo arricchito 'faceva largo'). D'altro canto già la prima pennellata, che fissava un tratto della personalità del protagonista («Testa fine di villano»), se prepara il terreno per il beffardo e punitivo piano finale, in quel contesto iniziale esprime ammirazione per l'intelligente tenacia di un 'costruttore di roba'. E, dunque, già dinanzi all'*incipit* – in virtù del positivo rilievo concesso a un prioritario obiettivo/roba (nonostante i suoi pesanti costi), leggibile nella prospettiva del narratore ma già sottotraccia contrastato da un implicito punto di vista autoriale che col montaggio dei particolari gioca a renderlo stridente e discutibile – il lettore è subito messo in grado di concedersi una libertà ermeneutica; ed è così incoraggiato a ricorrere a propri parametri di giudizio anche nel prosieguo del racconto, fino all'epilogo, ospitante gli ultimi svolgimenti della beffa, dove l'ottica del narrante, come poi vedremo, sembra non sfruttare a pieno certi indicatori, forniti dal piano della realtà per sotterranea visione dello scrittore 'ufficialmente' esclusa dalla sua poetica ma nella sostanza sottilmente operante in virtù delle risorse della regia.

Intanto, dopo la prima presentazione del personaggio e del suo indirizzo di vita (in cui – come i fatti mostreranno – è la genesi delle sue disgrazie private: l'infedeltà della giovane moglie è conseguenza di un matrimonio troppo posticipato e pertanto non allietato da figli), l'operazione inventiva converge sulle sequenze della scelta di una sposa, della festa di matrimonio e della prima notte di nozze. Si offre così nuovamente al critico che la voglia percorrere una pista ermeneutica che rintracci la genesi di tale sezione del testo in un rigoglio creativo che investe egual-

⁴⁶ *Ibidem*. Per le qualità enfatizzate dal narrante, il Verga pesca dal repertorio dell'"inimitabile" Mazarò: «Egli non beveva vino [...]. Non aveva il vizio [...] delle donne» (VERGA, *La roba*, cit., p. 174).

mente – pur con tempi non precisabili⁴⁷ – il romanzo che il Verga si accingeva a completare. E che nel laboratorio dello scrittore catanese le due storie del matrimonio/affare sbagliato siano state cesellate con travasi di materiali e insieme con un gioco continuo a variare lo dimostrano – come poi vedremo – anche evidenze sul piano linguistico.

Un calcolo intanto è nelle due scelte, pur se entrambe indirizzate verso una ragazza senza dote; ma opposta è la finalità: in una prospettiva di acquisto, ovvero di facilitato ampliamento delle iniziative economiche, quella di Gesualdo che, come è noto, sposa un'aristocratica decaduta ritenendo favoriti gli affari per gli acquisiti legami di parentela; in un progetto di conservazione, cioè di amministrazione intelligente dei beni conquistati da realizzare evitando una moglie portata a vanità e incapace di oculata gestione della casa, quella di Nanni⁴⁸. E l'attenzione all'andamento economico della vita familiare da parte della novella sposa sarà poi motivo di soddisfazione per il protagonista, già durante il trattenimento nuziale⁴⁹ (mentre nel romanzo è proprio la festa di nozze, disertata dalla quasi totalità dei nobili parenti di casa Trao, il momento in cui Gesualdo comincia a constatare il fallimento intanto di quel suo progetto di supposte

⁴⁷ Non è infatti possibile stabilire il preciso momento e, in qualche caso, anche la direzione del rapporto di probabile intertestualità interna. Non bastano infatti le date di pubblicazione e neppure gli indizi e i sopravvissuti documenti riguardanti la storia redazionale dei due testi. Ci sono fasi aurorali che sfuggono all'occhio del critico.

⁴⁸ La voce narrante rende subito conto delle specifiche qualità che fanno dirigere l'attenzione del protagonista verso Raffaella: «Aveva messo gli occhi sulla figliuola di comare Senza la Nana, una ragazza quieta del vicinato, cucita sempre al telaio, che non si vedeva alla finestra neppure la domenica, e sino ai ventott'anni non aveva avuto un cane che le abbaiasse dietro» (VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 174). Verga gioca al rovesciamento del proprio repertorio iconografico; in effetti, «ci sono anche delle giovani terribili: tutte casa e telaio, mai "alla finestra neppure la domenica"; e con tutto questo, altro che Mena Malavoglia!» (R.M. MONASTRA, *Le finestre di Verga e altri saggi tra Otto e Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2008, p. 73).

⁴⁹ «Questa, impalata nel vestito di lana e seta, cogli ori al collo, badava già ai suoi interessi, l'occhio al *trattamento*, il sorrisetto della festa e una buona parola per tutti, amici e nemici. Nanni Volpe, tutto contento, si fregava le mani, e diceva fra sé e sé: | – Se non riesce bene una moglie come questa, vuol dire che non c'è più né santi né paradiso» (VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 175).

utili alleanze)⁵⁰. Nel *Mastro* sarà il canonico Lupi, viceversa, nella sua opera di persuasione ad utilizzare anche l'argomento della convenienza economica delle abitudini di Bianca, indotte dalle ristrettezze patite, ritenendolo un punto sensibile nelle potenziali valutazioni di Gesualdo⁵¹ e, verbalmente, con abilità ribaltando in positività la 'qualità debole' della proposta matrimoniale, il cui oggetto è una ragazza povera. Nelle prime sequenze di *Nanni Volpe*, il Verga, ad ogni modo, sembra utilizzare un procedimento di normalizzazione nel tessere il profilo di un 'costruttore di roba' il quale, prescindendo dai rigori 'ascetici' che consegnano Mazzarò ne *La roba* a un destino di solitudine⁵², decida di formarsi una famiglia. Se – sin dall'originario progetto della *Marea* – Gesualdo è figura 'fuori norma' (come inequivocabilmente indica l'epiteto coniato dall'altrui malignità: «mastro-don»), Nanni Volpe compie atti che nel suo ambiente non sembrano smuovere nette ostilità ed appaiono semmai valorizzati; ed anche il suo futuro matrimonio non sorprende; è scelta che la comunità si aspetta da lui ed è infatti anticipata dalle previsioni della gente: «La domenica, quando scendeva in piazza, col vestito di panno blù, tutti gli facevano largo, persino le donne vedove o zitelle, sapendo che ora, fatta la casa, ci voleva la padrona»⁵³. Pur non mancando – riguardo alla ragazza prescelta – qualche commento pungente (e in un certo senso profetico)⁵⁴, non corrispondendo

⁵⁰ È una situazione già presente negli *Abbozzi* pubblicati dalla Riccardi (cfr. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, cit., Appendice II, pp. 350-353) ma anche prevista in materiali preparatori predisposti dallo scrittore (cfr. *Appunti I*, ivi, Appendice I, p. 252).

⁵¹ «Una perla! una ragazza che non sa altro: casa e chiesa! ... Economica ... non vi costerà nulla ... In casa non è avvezza a spender di certo!...» (VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 351).

⁵² «Mazzarò è un apostolo dell'accumulazione nella sua accezione pura, autosufficiente [...]; e un asceta della roba» (M. STRAZZERI, *L'anima e la roba*, in AA.VV., *Verga, l'ideologia. Le strutture narrative. Il «caso» critico*, a cura di R. Luperini, Lecce, Milella 1982, p. 165).

⁵³ VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 173.

⁵⁴ «Soltanto qualche mala lingua, dietro le sue spalle, andava dicendo: - Acqua cheta rovina mulino. - Oppure: - Questa è volpe che se la mangia il lupo, stavolta!» (ivi, p. 174). Naturalmente il 'pettegolezza' evita un'immagine di società solidale, nella pittura d'ambiente.

però il proposito matrimoniale a un'ulteriore ambiziosa impennata dell'arrampicatore sociale, mancano le disgustate battute che colpiscono il «negozio»⁵⁵ matrimoniale nella Parte prima del romanzo⁵⁶. D'altronde a moderare in questo momento il profilo dell'*homo oeconomicus* concorre anche un discorso indiretto libero riferibile al protagonista della novella (e, per l'ambiguità propria del costruito, pure rimeditato dal narratore), che abbastanza facilmente in questa occasione sembra imporsi un'autolimitazione nella sua brama di continua accumulazione («Quanto alla dote, pazienza! Vuol dire che aveva lavorato egli per due»)⁵⁷.

Tuttavia, al di là di tutte le divergenze, i due testi sembrano improvvisamente toccarsi, con singolari coincidenze sul piano del linguaggio, nel momento in cui i due protagonisti, nel soppesare l'impegnativa decisione, in qualche modo si dicono più propensi a procrastinarla per prudenza, affari, impegni di lavoro, che non a compiere affrettate mosse:

Nanni Volpe

Egli non diceva di no, anzi, ci stava pensando. Però faceva le cose adagio, da uomo uso ad allungare il passo secondo la gamba.

Mastro-don Gesualdo

– Sì ... sì ... Non dico di no ... È una cosa da pensarci ... una cosa seria ...

Ma anche queste tessere testuali⁵⁸, che sembrano attestare un dialogo segreto tra *Nanni Volpe* e il *Mastro*, maturato nel corso dei processi creativi verghiani, connotano due percorsi di vita che lo scrittore pare aver voluto più o meno coscientemente allontanare, ad ogni passaggio, anche quando lo scorrimento delle vicende si distende parallelo. Nanni, che pur coglie certo favore, certe

⁵⁵ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 329.

⁵⁶ Ad es.: «Non me lo dite! – esclamò Peperito. – Una Trao che sposa mastro-don Gesualdo!... Non me lo dite!... Quando vedo una famiglia illustre come quella scendere tanto basso mi fa male allo stomaco, in parola d'onore!» (ivi, pp. 329-330).

⁵⁷ VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 174.

⁵⁸ I due passi di *Nanni Volpe* e del *Mastro-don Gesualdo* da noi confrontati stanno rispettivamente – nelle citate edizioni – a p. 174 e a p. 351 (in entrambi i casi i corsivi sono nostri). Il richiamato passo del *Mastro* non è però presente nella versione del 1888.

sollecitazioni segrete dei soggetti interessati (le «vedove», le «zitelle»), sembra infatti più in grado di controllare quella situazione, mostrando, proprio in quella particolare occasione, una sicura attitudine raziocinante, e conseguentemente orientando autonomamente il suo occhio su una giovane (la ponderata riflessione lo caratterizzerà poi anche nell'ideazione e nell'abile conduzione della beffa: «pensava ai casi suoi e al modo»): «Vedova non la voleva, che vi buttano ogni momento in faccia il primo marito; giovinetta di primo pelo neppure *per non entrare subito nella confraternità*, diceva lui. Aveva messo gli occhi sulla figliuola di comare Sènzia»⁵⁹. Gesualdo viceversa, in quello specifico momento, si trova in una rete da altri tessuta⁶⁰ e gli impegni da lui richiamati, nel contesto del suo argomentare, sembrano più difese approntate affannatamente, nel tentativo di districarsi e di riacquistare una sicurezza decisionale⁶¹. Nella novella invece la voce narrante chiarisce quali impegni di lavoro, quali scadenze necessarie per l'accrescimento del patrimonio abbiano priorità per il protagonista, in una sua pianificazione anteposti, con tempi opportunamente scanditi, alla richiesta di matrimonio:

A Pasqua finalmente giunse il momento della *spiegazione*. I seminati erano alti così, gli ulivi carichi, Nanni Volpe aveva terminato allora di pagare l'ultima rata del mulino. – Ogni cosa proprio opportuna. – Infilò il vestito blu, e andò a parlare a comare Sènzia. La ragazza era dietro l'uscio della cucina ad ascoltare⁶².

Una divaricazione, insomma, si registra tra gli episodi che, in entrambi i testi, si susseguono in logica scansione presentando

⁵⁹ VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 174. Che poi il matrimonio risulti alla fine sbagliato, è un altro discorso. E certo il Verga immette l'ironia della sorte poiché il protagonista si troverà, nonostante le precauzioni, ad entrare «*nella confraternità*».

⁶⁰ «un va e vieni fra la Sganci e la Rubiera» (VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 329), con l'ausilio del canonico Lupi, abile mediatore.

⁶¹ «Temo d'imbarcarmi in un affare troppo grosso, caro canonico... Quella è sempre una signora... *Poi ho tante cose da sistemare prima di risolvere...* Ciascuno sa i propri impicci» (ivi, p. 351; il corsivo è nostro). Nell'edizione 1888 del *Mastro* questo brano non compare.

⁶² VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 174.

eventi di analoga natura e culminanti nella prima notte. E quest'ultima sequenza è particolarmente sfruttata dal Verga – in quel suo ipotizzabile segreto spazio creativo, favorevole a una operazione di dinamica dialogicità dei due testi – per fissare con ulteriore nettezza il profilo psicologico di quei suoi protagonisti. In questo caso, però, accantonato il procedimento di normalizzazione, nel costruire quest'episodio di *Nanni Volpe* il Verga sembra invece voler esasperare proprio le manifestazioni 'perverse' di una energia, di una ricerca del piacere, dirottate esclusivamente sull'economico. Viceversa nel *Mastro* l'episodio della prima notte è costruito in primo luogo per esaltare la complessità del ritratto psicologico del protagonista. Il calcolo interessato (pur se errato e indotto da altrui iniziative), che è a monte del matrimonio con Bianca, contraddittoriamente – ma con esiti artisticamente felici – non impedisce, come è noto, che inizialmente in Gesualdo insorgenze di un immaginario erotico si manifestino, esaltate proprio dalla percepita distanza di classe ma gelate immediatamente dalle reazioni di lei⁶³. Diversamente in *Nanni Volpe* nella notte di nozze, lungi da fantasie erotiche e desiderio di amoroze complicità, il piacere di entrambi i coniugi, assolutamente pieno, è fondato in un rapporto pensato solo in chiave di gestione di una ricchezza materiale. I particolari del talamo nuziale («letto») e della succinta biancheria di lei («in sottanina»), privati rispettivamente di fascino dell'intimità e di carica seduttiva, servono – per accorta regia autoriale – a potenziare uno stravolgimento che la voce narrante non pare rilevare:

Chiusa la porta, quando tutti se ne furono andati, compare Nanni condusse la sposa a visitare le stanze, il granaio, sin la stalla, e tutto il ben di Dio. Dopo posò il lume sul canterano, accanto al letto e le disse:
– Ora sei tu la padrona.

⁶³ «mentre l'aiutava a spettinarsi. Proprio le sue grosse mani che aiutavano una Trao [...]! Gli occhi di lui si accendevano sulle trine che le velavano gli omeri candidi e delicati [...]. Gli piaceva la peluria color d'oro che le fioriva agli ultimi nodi delle vertebre» (VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 431). Senza gli esiti felici dell'edizione 1889, e anzi con tocco piuttosto goffo, questi atteggiamenti del protagonista compaiono nella prima edizione (VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, cit., p. 98) e negli «Abbozzi», XXVI (ivi, Appendice II, p. 354).

Raffaella che sapeva dove metter le mani, tanto gliene aveva parlato sua madre, chiuse gli ori nel cassetto, la veste di lana e seta nell'armadio; legò le chiavi in mazzo, così in sottanina com'era, e le ficcò sotto il guanciaie. Suo marito approvò con un cenno del capo, e concluse:

– Brava! Così mi piaci!⁶⁴

Anche durante la prima notte, sia nel brano della novella ora citato, sia nel capitolo VII (della Parte prima) del *Mastro*, la ricorrenza di un lessema («padrona») e di una breve frase («Brava! Così mi piaci», in *Nanni Volpe*; «Brava! brava! Così mi piaci», nel romanzo) intarsia contesti connotati diversamente, ma intrinsecamente dialoganti sul piano del lessico; con patologica coerenza Nanni si appaga, pur in questo momento, esclusivamente di un possesso di cose, il cui controllo, nell'ambito della casa, sente di poter utilmente delegare alla solerte sposa 'massaia'; Gesualdo viceversa risveglia bisogni tacitati, in palese contrasto con le scelte 'economiche' da lui privilegiate⁶⁵.

Con obiettivi non dissimili da quelli del protagonista, Raffaella, nel brano testé citato della novella, riserva il piacere del contatto fisico («metter le mani») agli oggetti, e non certo al corpo del marito. E la sua *forma mentis* da perfetta *mulier oeconomica* sarà determinante nella continuazione della vicenda (esattamente come la inesauribile brama di beni materiali da parte del giovane

⁶⁴ VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 176.

⁶⁵ In effetti il termine «padrona», benché in qualche modo afferisca all'area semantica del possesso, ricorre quasi a conclusione della sfilza di parole smozzicate pronunciate da un Gesualdo ancora per poco pervaso da un brivido erotico e che peraltro sembrano sfuggite, sorprendendo lo stesso personaggio: «La padrona!... la signora bella mia!... Guarda, mi fai dire delle sciocchezze!...» (VERGA, *Mastrodon Gesualdo*, cit., p. 432; il corsivo è nostro); mentre la frase sopra da noi ricordata coglie un momento in cui Gesualdo, che aveva già registrato la chiusura degli atteggiamenti di Bianca, si illude per un attimo che la sposa inizi ad entrare in confidenza con lui («Essa balbettò qualche parola inintelligibile [...] e chinò il capo ubbidiente, per cominciare a togliersi il pettine di tartaruga, colle mani gracili e un po' sciupacchiate alle estremità, di ragazza povera avvezza a fare tutto in casa. I - Brava! brava! Così mi piaci! ...»: ivi, p. 431; il corsivo è nostro), pur essendo impossibile per lui liberarsi dal criterio economico («Quante spese buttate via! ...»: *ibidem*), pur in quel momentaneo tentativo di comunicare, che prosegue anche dopo incorporando, come è noto, quei sintagmi capaci di rendere in modo fulmineo la complessità del personaggio, quella contraddittorietà, espressa appunto dal linguaggio: «roba fine!... roba fine sei!...» (ivi, p. 432).

Carmine). Tutto in questa novella prepara quella partita a tre – lucidamente giocata nel lungo finale però solo dall'artefice della beffa – la cui posta è la 'roba'. E l'accecante ossessione del possesso regna sovrana effettivamente in ogni fase del testo: anche nelle sequenze che portano all'adulterio.

Sin dall'inizio, durante già la festa di nozze, il corteggiamento di Carmine nei riguardi di Raffaela appare interessato, l'unico mezzo rinvenuto, dopo che, con il matrimonio dello zio, le sue speranze di ottenere da lui l'eredità risultano compromesse e la sua rapacità è ben resa da quel verbo «abbrancava», che ne fissa la gestualità:

E Carmine, suo cugino alla lontana, che lo chiamava zio per amor della roba, ed ora gli toccava anche mostrarsi amabile con lei che gli rubava il fatto suo, diceva alla zia, ogni momento di confetti che abbrancava:

– Avessi saputo la bella zia che mi toccava! ... Vorrei pigliarmi gli anni e i malanni di mio zio, stanotte!⁶⁶

I complimenti e gli allettamenti erotici di Carmine ovviamente in nessun modo possono far presa su una donna non meno avida di lui e che neppure una insignificante particella di quella agiatezza raggiunta col matrimonio vuol cedere, contrastando infatti quella insistenza famelica, «sino a far la predica al marito, se Carmine, il nipote povero, veniva a ronzargli intorno»⁶⁷: «– Non gli date nulla, a quel disutilaccio, o se no, non ve lo levate più di dosso. A lasciarli fare, i vostri parenti, vi mangerebbero vivo»⁶⁸. La crepa in quella resistenza, indotta non da castità

⁶⁶ VERGA, *Nanni Volpe*, cit., pp. 175-176. Le attenzioni del personaggio per la giovane zia si manifestano sempre per la finalità di ottenere prodotti della terra verso i quali, per la miseria in cui versa, va il suo acceso desiderio («s'era attaccato alla gonnella della zia per strapparle di mano qualche misura di fave, o qualche fascio di sarmenti, nell'inverno rigido che spaccava le pietre»: *ivi*, p. 177), registrando peraltro i dinieghi di lei: «- Io che posso farci! Lo sai che è lui il padrone» (*ibidem*).

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*. Raffaela da questa difesa ossessiva della roba ricava peraltro l'apprezzamento del marito (con la ripetizione di quella frase già da lui pronunciata la prima notte di nozze per gradimento della disposizione 'economica' di lei): «E compare Nanni si fregava le mani, e rispondeva: | - Brava! così mi piaci» (*ivi*, p. 177).

ma da interesse, sarà provocata solamente dall'improvvisa coscienza dell'"affare sbagliato", che Carmine riesce a inoculare nell'animo di lei; 'affare sbagliato', ovviamente, proprio sul piano della roba, che in assenza di figli andrà dispersa⁶⁹; ma il vero efficace grimaldello utilizzato dal giovane è soprattutto il criptico messaggio che egli riesce a far passare, riguardo a una potenziale soluzione da trovare aggirando l'ostacolo; soluzione che il lettore è chiamato a estrapolare dalla schermaglia dialogica dei due personaggi, cogliendo sia l'allusione nascosta nelle pieghe maliziose del discorso di Carmine (il corpo giovane e 'fecondo' da sostituire a quello vecchio e sterile dello zio), sia l'improvviso mutato atteggiamento di Raffaella ora più disposta a concedergli quei doni materiali (il fiasco di vino, in questo specifico passo; «qualche succia»⁷⁰, altrove) da lui così insistentemente richiesti:

– Almeno aveste dei figliuoli, pazienza! Ma cosa volete farne di tuttatta quella roba, quando sarete morti, marito e moglie?

– Se non abbiamo figliuoli, vuol dire che non c'è la volontà di Dio.

Il giovinastro allora si grattava il capo, guardando la zia cogli occhi di gatto. Un giorno, per toccarle il cuore, arrivò a dirle:

– Così bella e giovane come siete, è un vero peccato che non ci sia la volontà di Dio!

– O a te che te ne importa?

Carmine ci pensò un momento, e poi rispose, fregandosi le mani:

– Vorrei essere nella camicia dello zio Nanni, e vi farei vedere se me ne importa!

⁶⁹ Anche nel bilancio fallimentare – reso con l'indiretto libero – che Gesualdo è costretto mentalmente a stilare riguardo a quel suo «affare sbagliato», l'assenza di discendenza (in linea maschile, in quel caso), contribuisce ad appesantire il quadro: «Nulla, nulla, gli aveva fruttato quel matrimonio; né la dote; né il figlio maschio; né l'aiuto del parentato, e neppure ciò che gli dava prima Diodata» (VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 529). Se vogliamo riportarci inoltre al modo di impostare il rapporto genitorialità/morte, nella rappresentazione verghiana di una specifica società, possiamo ricordare che nell'ultimo stadio della sua malattia la proiezione di sé nella prole coincide in Gesualdo con un vano tentativo di difesa/utilizzazione della roba, oltre l'estrema soglia, sia nel rapporto con Isabella («Le raccomandava la sua roba, di proteggerla, di difenderla»: ivi, p. 683) sia nell'avvertimento di obblighi nei riguardi dei figli illegittimi avuti da Diodata, inutilmente comunicato alla figlia («Sentì! ... Ho degli scrupoli di coscienza... Vorrei lasciare qualche legato a delle persone verso cui ho degli obblighi»: ivi, pp. 683-684).

⁷⁰ VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 178.

- Zitto, scomunicato! O lo dico a tuo zio, i discorsi che vieni a farmi, sai!
– Me lo date dunque cotesto fiasco di vino?
– Sì, per levarmi dai piedi. Non dir nulla a compare Nanni però⁷¹.

La seduzione vera e propria, dunque, solo in apparenza si presenta come stupro, ma in realtà è solo un modo, da parte di Carmine, di anticipare i tempi del cedimento della giovane zia, che comunque era già prevedibile per quel dato oggettivo, le regalie, 'strane' nel comportamento di una donna calcolatrice ma indicative di un progetto interessato che va crescendo nella sua mente, nonostante le forme del decoro esteriore siano ancora ipocritamente mantenute⁷². L'irruenza violenta di Carmine, più che da irrefrenabile impulso erotico, è coerente sviluppo di un piano utilitaristico e nelle sue modalità oltretutto sembra portare tracce di un astio pregresso nei riguardi dell' 'usurpatrice' e prefigurare l'aggressività futura, quella lotta senza quartiere alimentata poi dalla beffa orchestrata dal marito tradito: «Un giorno, durante la raccolta, mentre Carmine aiutava a scaricare l'orzo nel granaio – Raffaella, che faceva lume, tutta rossa e in camiciuola anche lei – lo scellerato *l'afferrò a un tratto pei capelli*, come una vera bestia che era, e non volle lasciarla più, per quanto essa gli martellasse gli stinchi cogli zoccoli e gli piantasse le unghie in faccia»⁷³.

⁷¹ Ivi, p. 177. Il cambiamento di atteggiamento di Raffaella si registra infatti non dopo i complimenti per la sua bellezza e neppure dopo il solo accenno alla mancanza di figliuoli, bensì quando Carmine sotterraneamente prospetta una eventuale 'sostituzione di padre' da offrirle. E che il giovane si renda subito conto che proprio quella è la mossa giusta per ottenere ciò a cui ambisce, è in qualche modo esplicitato dal narratore immediatamente dopo: «Carmine, finalmente, trovato ora il tasto che bisognava toccare» (ivi, p. 178).

⁷² «- Siete bella come il sole. Siete grassa come una quaglia. Il Signore non fa le cose bene, a dare il biscotto a chi non ha più denti. | La zia Raffaella si faceva rossa dalla bile; lo sgridava come un ragazzaccio che era, e perché gli si levasse dinanzi gli metteva in mano qualche cosuccia. Una volta gli lasciò andare anche un cefone» (*ibidem*; il corsivo è nostro). Anche in questo passo, come in tanti altri momenti, la voce narrante non pare avere lucido sguardo, poiché non coglie la motivazione vera dei doni di Raffaella.

⁷³ *Ibidem* (il corsivo è nostro). Si coglie peraltro anche un'anticipazione dell'accapigliarsi della scena finale. Quale sia poi lo stato d'animo di Raffaella, al di là delle apparenze della 'doverosa' resistenza, lo dicono le sue parole che ne fissano la scala dei valori e il livello culturale, compattando il criterio economico con una

La scoperta della tresca, da parte di Nanni, che avviene nel momento in cui la malattia lo costringe a trattenersi a casa, è una svolta nella vicenda, peraltro enfatizzata sul piano strutturale perché preceduta da uno spazio bianco tipografico (sostitutivo di omesse informazioni sulla continuazione dello squallido rapporto adulterino); e, dunque, Verga così prosegue, benché limitatamente⁷⁴ rispetto ad altre sue novelle, una sperimentazione già operante ne *La Lupa* e ripresa anche in altri suoi racconti, e cioè una costruzione narrativa con fratture nello scorrimento temporale. Gli esiti di questa operazione che segmenta la struttura di *Nanni Volpe* si collocano però in posizione intermedia tra l'effetto ottenuto dallo scrittore ne *La Lupa* (dove, con l'eliminazione di determinate giunture connettive, «escluso dalla logica lineare della contiguità e della progressione narrativa, il dramma acquista un rilievo assoluto, che lo avvicina alla concentrazione della tragedia classica»⁷⁵) e quello dipendente dall'accumulazione di scene staccate in alcune novelle della raccolta *Vagabondaggio*, mirata viceversa a trasmettere un sapore di insignificante ripetitività⁷⁶. Quello 'strappo', nella scansione abitudinaria della vita del protagonista⁷⁷, valorizzato a

prospettiva superstiziosa: «Raffaella, tutta scomposta, torva, col seno ansante che le rompeva la camiciuola, andava branciando per trovare la lucerna caduta a terra, e balbettava, colle labbra ancora umide: | - M'hai fatto spander dell'olio! Accadrà qualche disgrazia!» (ivi, pp. 178-179).

⁷⁴ Oltre allo spazio bianco che isola la scena della seduzione separandola, senza una regolare continuità narrativa, da quella in cui, nel contesto della sua malattia, il protagonista prende atto degli inequivocabili indizi dell'adulterio, solo un altro effetto disarticolante, mediante analogia modalitica di stacco, è previsto dal montaggio autoriale: sono allontanate, in virtù dello spazio bianco, le sequenze dell'abbandono momentaneo della casa coniugale da parte di Raffaella, furibonda poiché il marito dà a vedere di aver fatto testamento a favore del nipote, e quelle in cui la donna si dedica ormai definitivamente all'interessata cura del malato per riconquistare l'eredità (ma l'interruzione della continuità narrativa è nella sostanza quasi annullata in questo caso da una ripresa sul piano linguistico: «- E non voglio toglierle nulla, se lo merita. // Raffaella per meritarselo si fece buona ed amorevole che non pareva vero»: ivi, p. 181).

⁷⁵ R. LUPERINI, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, in *Id.*, *Verga moderno*, Roma-Bari, Editori Laterza 2005, pp. 89-102, a p. 97.

⁷⁶ A proposito della novella eponima della raccolta del 1887, osserva appunto Lupérini: «[...] la cesura dei bianchi tipografici giustappone fatti senza più rilievo [...] La vita è diventata insignificante, passiva ripetizione governata dal caso. Le ragioni degli avvenimenti si perdono» (ivi, p. 99).

⁷⁷ Precedentemente (nel passo che segue, con logica progressione, la sequen-

livello strutturale dalla suddetta precedente modalità interruttiva (il bianco tipografico), non conduce comunque ad atmosfere tragiche, perché una tinta grottesca si deposita, svilendoli, sui particolari del quadro offerto ai lettori che restituiscono appunto una immagine degradata di tutti gli attori di quella scena (dal primo piano di una parte del corpo del giovane Carmine alla scompostezza di Raffaela «in sottanino», ecc.):

C'erano davvero due piedi che uscivano fuori, di sotto il tavolone, e Raffaela in sottanino che s'affannava a buttarvi roba addosso:

– Al ladro! al ladro! si mise a gridare Nanni Volpe, frugando sotto la tavola colla canna dello schioppo.

– Non mi uccidete, ché sono sangue vostro! – balbettò Carmine rizzandosi in piedi, pallido come la camicia, e Raffaela, facendosi il segno della croce, brontolava:

– L'avevo ben detto, che l'olio per terra porta disgrazia!⁷⁸

In sequenze connotate ancora da un registro linguistico-stilistico caricato, adeguato alla volgarità di anomale e viziate dinamiche relazionali, si distendono adesso gli scenari della finzione 'volpina'⁷⁹. Al piano, affidato da Nanni alla sua parola suadente e incisiva, pare quasi cooperare in un frammento testuale anche un 'doppio' del beffatore, quel copricapo incaricato dallo scrittore di far intuire la gestualità del suo proprietario (e dunque, in questo caso, a evidenziarne la 'recita' ben fatta):

– Quanto a questo sta' tranquilla. Sai come dice il proverbio? «L'anima a chi va e la roba a chi tocca».

– Dio vi terrà conto del bene che mi avete fatto e che mi fate! – rispose Raffaela intenerita – Mi avete prese nuda e cruda come

za della prima notte) la vita coniugale era stata presentata con insistente sottolintesa della sua presunta ottima qualità: «*Tutto andava pel suo verso*. Nanni Volpe badava *alla campagna*, duro come la terra, e sua moglie poi gli faceva trovare la camicia di bucato bella e pronta sul letto, quando tornava il sabato sera, la minestra sul tagliere, e il pane a lievitare per l'altra settimana» (VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 176; il primo corsivo è nostro).

⁷⁸ Ivi, p. 179.

⁷⁹ Raffaela viceversa, in questa occasione, si dimostra modesta simulatrice (il marito pertanto non crede alle goffe scuse da lei esperite, rese da un discorso indiretto libero): «Lei non sapeva, in coscienza, come si fosse ficcato là quel ragazzaccio. Gli aveva detto, è vero, in prima sera, di aiutarla a cavar fuori il bucato; ma credeva che a quell'ora se ne fosse già andato da un pezzo» (*ibidem*).

un'orfanelle, e anch'io vi ho rispettato sempre come un padre.
 – Sì, sì, lo so – accennò il marito, e la nappina del berretto che accennava di sì anch'essa⁸⁰.

La finalità della beffa del protagonista (rompere il blocco dei due amanti e soprattutto procacciarsi la necessaria assistenza, in quella dolorosa condizione determinata dalla grave malattia), pur con una componente vendicativa, è in misura preminente utilitaristica, tanto da ridurre gli spazi della dimensione ludica. Ed è quest'ultimo aspetto ad essere anomalo se rapportato alla codificazione di quello specifico sottogenere⁸¹. Non vogliamo, in-

⁸⁰ Ivi, p. 180.

⁸¹ In virtù della parte finale di *Nanni Volpe*, Verga si inserisce nella lunga storia di una tipologia novellistica che – come avviene nelle vicende dei generi e dei sottogeneri letterari – aveva conosciuto evoluzioni e metamorfosi. Certamente il glorioso filone del racconto di beffa, che si affaccia già nella fase aurorale del genere, e cioè all'interno del *Novellino* (pensiamo a Bito e Ser Frulli) con certi tratti canonici poi di lì a poco fissati dal grande modello decameroniano, successivamente, nel corso del primo grande periodo della novella italiana che si chiude con gli estri barocchi, aveva subito variazioni, anche forti manomissioni, per nuove visioni. Pensiamo, ad esempio, a una novella secentesca di Girolamo Brusoni, *Il mortorio de' vivi* (derivata peraltro da una fonte spagnola di quel secolo, il *Don Diego de Noche*, romanzo di Alonso Jeronimo de Salas Barbadillo), dove lo scherzo pesantissimo che si avvale di una lugubre messinscena, scenograficamente accurata, allo scopo di terrorizzare un soggetto ben individuato per certe sue colpe, si scarica invece, per un giuoco del destino e dunque in maniera impreveduta, su un'altra persona. In questa novella brusoniana, indicativa di una direzione dell'evoluzione di quel codice nel Seicento, il Caso è più forte della spregiudicata intelligenza (per un'analisi di tale novella brusoniana, ci sia consentito rinviare al nostro *Mirabilia del 'curiosissimo'*. *Le novelle di Girolamo Brusoni*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore 2018, pp. 342-352). Nell'Ottocento, quando si riapre un'altra florida stagione della novella e si distendono nuovi orizzonti ideologici, il tema è oggetto di sporadiche riprese ma con interventi spesso di trasformazione che sui residui della tradizione innestano ben altre suggestioni, tra le quali particolarmente (negli ultimi due decenni del secolo) s'avverte il filtro scettico di un certo Maupassant. Per fornire un esempio, ricordiamo un racconto dannunziano, *La fattura*, che, «pur essendo una vera e propria riscrittura di una novella del *Decameron* (la sesta dell'ottava giornata, la cosiddetta novella di Calandrino e del "porco imbolato")», presenta anche tracce di novelle maupassantiane, *L'âne*, *Le baptême* e ancora *La ficelle*» (G. TRAINA, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Terra vergine. Le novelle della Pescara*, Pescara, Edizioni Centro Nazionale di studi dannunziani e della cultura in Abruzzo 1995, pp. 7-30, a p. 16). Peraltro, è probabile che Verga conoscesse quel testo dannunziano: *La fattura* compare infatti (con altro titolo, *L'incantesimo*) sul «Fanfulla della Domenica» del 2 novembre 1884 e successivamente – nel 1886 – col nuovo titolo nel volume *San Pantaleone*. Tuttavia sembra proprio che Verga, inserendo il meccanismo

fatti, dire che l'estroso inganno debba essere necessariamente gratuito per rientrare nella norma poiché la storia di questa tipologia novellistica contempla spesso motivazioni interessate⁸². Tuttavia è quasi sempre focalizzato il piacere, per lo più crescente e autorigenerantesi del beffatore. Ebbene, come vedremo, in *Nanni Volpe* il compiacimento beffardo è sì presente nella prima fase di articolazione della beffa ma poi si dilegua, comparando viceversa una sequenza di tessere che introducono connotazioni dolorose, relative alla condizione fisica e psicologica di un uomo che va irrimediabilmente scivolando verso l'estremo transito⁸³; per non dire del paradosso di un 'accumulatore' sempre animato da istanze individualistiche che si impone – per dirla in quella chiave egoistica – di 'disperdere' volontariamente la roba, tanto faticosamente acquistata, lasciandola alla collettività, e non trasferendola almeno ai familiari. Ed è così che quel rapporto anti-

della beffa nella parte finale di *Nanni Volpe*, lasci scivolare le sue letture e insegua – anche per tale tipologia – soprattutto un suo progetto sperimentale che continui a puntare, come in altri suoi testi del periodo verista, sull'attrito fra punto di vista del narratore e piano della realtà (ma non vogliamo anticipare). Lievi, dunque, le tracce di possibili modelli (non certo D'Annunzio, che è molto lontano dalla visione del catanese, ma semmai certe frequentazioni dell'area prettamente naturalistico-veristica), che taluno ha tuttavia segnalato: «*Nanni Volpe* è costruito secondo la migliore vena dei racconti beffardi del genere di *Toine* e della *Ficelle*» (A. NAVARRIA, *Verga*, Roma, La Navicella 1964, p. 47).

⁸² Nel primo tempo della novellistica italiana, ad esempio, è evidente che, se nel *Novellino* appare sostanzialmente gratuita la divertita macchinazione di Bito (benché Ser Frulli, non a caso aristocratico decaduto, sia inchiodato sul terreno dell'economico – ovvero della sua incapacità di calcolo, grave difetto nella nuova civiltà mercantile delle città –, irrisoria è, comunque, in quella beffa l'entità del guadagno), già nella prima novella del *Decameron* è presente a monte la necessità di tutelare i due fratelli fiorentini che ospitano Ser Cepparello (pur se poi è soverchiante la dimensione del piacere del beffatore, che prende vie imprevedibili e non strettamente necessarie per il suddetto fine).

⁸³ Non inducono Verga a una versione ilare del tema della beffa non solo eventualmente la riflessione critica su Boccaccio nei decenni a lui vicini, dalle analisi desantisciane ai giudizi dell'amico Capuana, ma neppure le allusioni e le esplicite divertite narrazioni di quest'ultimo – in prefazioni e lettere – delle beffe da lui giocate ai danni del Vigo e poi di altri folkloristi siciliani (mediante abilissime contraffazioni, offerte, come è noto, quali antichi testi); ridanciane operazioni la cui eco si allarga in quegli anni in ambienti culturali non isolani e trova spazio anche nel carteggio Verga – Capuana (si veda, ad es., il par. 7, *Le contraffazioni di Capuana* del cap. I di uno studio di R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 60-65).

tetico tra beffatore/i e beffato/i, che nella tradizione del genere si risolveva nella netta contrapposizione tra vincitore/i e vinto/i⁸⁴ (con l'unica eccezione della controbeffa, che comunque qui non ricorre), in *Nanni Volpe* si configura come una somma di personaggi 'diversamente' sconfitti; checché ne pensi la voce narrante la quale – come poi pure vedremo – in modo miope non valorizza alcuni particolari oggettivi (collocati ad arte dalla regia autoriale) e viceversa insiste sulla «beatitudine» del protagonista, assistito fino alla fine dai due parenti, con premure attivate solo da avide pur se illusorie finalità.

Il lettore è insomma chiamato dallo scrittore a un'operazione d'integrazione e correzione della prospettiva del narratore anonimo e popolare, la cui attenzione si concentra tutta sul risultato 'utile' (il servizio costante) – ottenuto da Nanni Volpe senza dover corrispondere alcuna reale ricompensa economica ai due ex amanti – ma i cui superficiali parametri non sono adeguati a una comprensione della più segreta interiorità del protagonista e a una complessiva valutazione dell'inclinarsi finale della sua parabola esistenziale (e in fondo di tutta la storia). D'altro canto il Verga verista – da *Rosso Malpelo* a *Quelli del colera*, ecc. – per una nuova concezione del racconto abitua i suoi lettori alla necessità di in-

⁸⁴ «Strutturalmente, la novella-beffa comporta un vincitore e un vinto» (A. TARTARO, *La prosa narrativa antica*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Vol. III, *Le forme del testo*, t. II *La prosa*, Torino, Giulio Einaudi Editore 1984, pp. 623-714, a p. 672). Non assecondiamo una nostra tentazione di fornire una bibliografia sulla novella di beffa, che, coprendo un arco temporale plurisecolare, ci esporrebbe a rischi di incompletezza e violerebbe oltretutto certi equilibri compositivi del presente saggio. Fra l'altro, trattazioni importanti su tale congegno nel racconto sono ospitate non solo in opere dedicate specificatamente ad esso (tra le quali, ad es., ricordiamo AA. VV., *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, a cura di A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle 1972, con saggi di sicuro valore quale lo studio di A. FONTES-BARATTO, *Le theme de la «beffa» dans le Décaméron*, pp. 11-44); ma trovano spazio in monografie su autori e opere o in saggi di natura più generale magari focalizzati sulla questione del comico o presenti in grandi storie della letteratura. Inoltre, essendo il meccanismo della beffa (da noi esaminato all'interno della storia della novella) pure presente – com'è noto – anche in altri spazi letterari e temporali, ci limitiamo, per un primo rapido quadro, che prenda avvio dall'antichità e non prescinda da altri generi, e per una iniziale bibliografia di base, a rinviare alla voce *Beffa, burla*, redatta da E. CARINI, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani - M. Domenichelli - P. Fasani, Torino, UTET 2007, I, pp. 257-262.

terpretare con i propri strumenti critici narrazioni spesso volutamente viziate da opacità del giudizio, se non addirittura da ottiche stravolgenti e in certi casi aberranti ma proprio per questo in grado di illuminare ancor più il livello culturale e morale della comunità cui appartiene – in virtù dell'«artificio della regressione»⁸⁵ – il responsabile 'ufficiale' della narrazione.

Ora, come si è anticipato, solo nel primo articolarsi della beffa Nanni si presenta con il carattere della 'volpe' maliziosa che assapora l'ingannevole rete che sta confezionando, sicché è visibile in due tessere testuali il suo 'riso', contenuto per mascheramento:

Carmine badava a dirgli che faceva uno sbaglio grosso a mettersi di nuovo la moglie in casa, con quell'odio che doveva covar lei, che un giorno o l'altro l'avrebbe avvelenato per levarselo dinanzi. – No, no, – rispose lo zio col suo *risolino d'uomo dabbene*. – Il testamento è in favor tuo, e se mi avvelena non ci guadagna nulla. Anzi! – Si grattò il capo a pensare se dovesse dirla, e infine se la tenne per sé, *ridendo cheto cheto*⁸⁶.

Il finale però presenta successivamente evidenze di forte malessere fisico – con particolari che riportano a un'estrema inedia, a un disfacimento che stravolge le fattezze fisiche – ma anche di interno rodimento, di prolungata amarezza⁸⁷. Nonostante la cura continua, riservata al vecchio ammalato da moglie e nipote, il

⁸⁵ La fortunata formula è di Guido BALDI ed è presente anche nel titolo di una sua raccolta di saggi (*L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori Editore 1980).

⁸⁶ VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 181 (i corsivi sono nostri).

⁸⁷ Va in direzione diversa il rapido giudizio di Luigi Russo: «*Nanni Volpe* è un bozzetto *sui generis*, dove il protagonista, una specie di Mazzarò o di *Mastro-don Gesualdo*, ha spogliato i suoi panni tragici, per vestire quelli del beffatore sottile: [...] sicché pare di leggergli ancora, sul letto di morte, nel viso, un certo sorrisino, sulla pelle, di compiaciuta malizia. Da dove, la bizzarra giocondità di quella novella, quasi toscaneamente arguta?» (L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Editori Laterza 1971³, p. 235; 1ª ed.: Napoli, Ricciardi 1920). Pur se il discorso critico è poi sfumato: «Ma c'è arguzia e arguzia; c'è quella che procede da serenità del gusto, e quella che sorge [...] quando il pessimismo ha toccato il suo fondo. E non v'è dubbio che questa del Verga è pur la beffa di un pessimista» (*ibidem*). E in questa prospettiva critica, diversa dalla nostra, si può inserire anche il veloce accenno di Antonazzo che parla di «beffa dal sapore quasi boccacciano» (ANTONAZZO, *Nell'officina...*, cit., p. 286).

piano della realtà restituisce un'immagine diversa da quella accreditata dalla voce narrante, che insiste viceversa sullo stato felice di Nanni («e ci stava come un papa»)⁸⁸; mentre il lettore dovrebbe nutrire una certa perplessità già a partire dalla discutibile prospettiva con cui i fatti sono presentati nel seguente passo: «Il solo fastidio che gli fosse rimasto, in quella *beatitudine*, erano le liti continue fra Carmine e la zia. Strilli e botte da orbi tutto il giorno, e *non poteva neppure alzarsi* per chetarli»⁸⁹. Potrebbe a ragione apparire falsante la valutazione del narratore che reputa felice («in quella *beatitudine*») la condizione di un malato che non ha più la forza di alzarsi («e non poteva neppure alzarsi»); mentre l'unico neo – in tanta presunta condizione di grazia – che la voce narrante vuol rilevare, sempre nel brano testé citato, potrebbe viceversa essere l'unica soddisfazione, ricavabile dal malato nel vedere i suoi sleali parenti tanto travagliati e furiosi. E soprattutto, poco dopo, un frammento iconografico, che presenta lo stravolto aspetto fisico di Nanni (solo il berretto, sempre in simbiosi con il suo corpo, è l'unico particolare immutato, ad incremento di un icastico effetto di contrasto), è collocato senza la giusta attenzione in una sequenza che viceversa colloca in primo piano i 'dolori' di Raffaela, la quale si preoccupa che la condizione del marito impedisca l'auspicato rifacimento a suo favore del testamento:

Sempre quell'affare del testamento, che Carmine n'era contento, così come gli aveva detto lo zio, e la moglie no; e Nanni Volpe fra i due non trovava modo di rifarlo, diceva ogni volta che si sentiva peggio; sicché Raffaela, al vedere che se ne andava di giorno in giorno, ormai *tutto una cosa gialla* col berretto di cotone, si mangiava il fegato dalla bile, e si sentiva male anche lei⁹⁰.

Benché tale momentanea inquadratura della quasi irriconoscibile figura del protagonista malato sia in qualche modo un'interferenza dell'ottica di Raffaela, per nulla sensibile – e anzi con qualche livore – dinanzi alle sofferenze del marito (che il suo sguardo

⁸⁸ VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 182.

⁸⁹ *Ibidem* (i corsivi sono nostri).

⁹⁰ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

percepisce come «cosa» e il cui colore giallo è per lei motivo di preoccupazione solo dal punto di vista utilitaristico), il narratore, ambigualmente incorporandola nel suo discorso, non ritiene tuttavia di doverne tener conto per modificare quella sua lettura dei fatti. Il lettore attento invece non può trascurare una certa catena rappresentativa e dunque anche le ultime parole del protagonista e quel movimento lento del berretto che le accompagna, in un passo in cui Raffaella, ritenendosi estromessa dal testamento, che favorirebbe Carmine (illusione ottica alimentata dalla strategia del protagonista), tenta per disperazione la carta della rivelazione, pensando di rovinare più l'ex amante che non se stessa:

– Fate bene a tenervi così caro il sangue vostro, perché non sapete il bel servizio che v'ha reso vostro nipote!
Carmine voleva romperle sul muso la scodella e il candeliere; ma il vecchio, *agitando due o tre volte adagio il fiocco del berretto*, disse:
– *Si, si, lo so*⁹¹.

Un malessere contenuto ma profondo, insomma, trapela da quei monosillabi ed anche il movimento del copricapo condensa dolente emotività («agitando») e necessitato autocontrollo, e forse pure debolezza fisica («adagio»); tutti indicatori di un patire corporeo e di un'amara consapevolezza che avvelenano il tramonto di una vita⁹². È nei fatti implicitamente smentita, dunque,

⁹¹ Ivi, pp. 182-183 (i corsivi sono nostri).

⁹² Significativamente nella dannunziana *La fattura* – che nello scarno ventaglio della novella di beffa nel secondo Ottocento si insedia nel polo opposto a quello occupato da *Nanni Volpe* – la sopraffazione ai danni dello sciocco La Bravetta è pienamente goduta dai due beffatori abitualmente «vagli d'ogni sollazzo» (D'ANNUNZIO, *Terra vergine. Le novelle della Pescara*, cit., p. 304): sia durante le fasi di esecuzione dell'ingegnoso colpo («Ciàvola rideva sgambettando in torno al porco», ivi, p. 305; «Allora i due gai ladroni si misero pe'l sentiero con il porco in su le spalle, ridendo d'un riso lungo e silenzioso», ivi, p. 308; «Se ne vennero dunque costoro placidamente in accordo, per godersi lo spettacolo e per continuare la beffa», *ibidem*; ecc.) sia a conclusione («Ciàvola squitti, con un indescrivibile suon di di-leggio: l – Ah, ah, ah, ah!», ivi, p. 313). E – riguardo a determinate dimensioni tonali del testo – non si tratta tanto di effetto di trascinarsi da parte della trentesca fonte; e neppure di mera suggestione della fredda restituzione di aspre relazionalità rilevabili in un certo naturalismo d'oltralpe. È dalla consueta visione del mondo popolare del pescarese che si originano le atmosfere de *La fattura*.

la prospettiva con cui il narratore, attento solo all'utile – nella forma qui, ripetiamo, della continua assistenza estorta con abile stratagemma –, continua a commentare il conclusivo svolgimento di quella storia puntando sul presunto benessere goduto pienamente finanche sulla soglia della morte, per nulla presentata quale doloroso passaggio:

Così se ne andò all'altro mondo, pian pianino e *servito come un principe*. Quando Carmine volle cacciar via a pedate Raffaella dalla casa, che oramai doveva esser di lui solo, fece aprire il testamento, e si vide allora quant'era stato *furbo* Nanni Volpe, che *aveva canzonato lui, la moglie e anche Cristo in paradiso*. La roba andava tutta all'ospedale, e zia e nipote s'accapigliarono per bene, stavolta, dinanzi al notaro⁹³.

Nella chiusa è appunto magnificato un 'trionfo'; e una luce positiva è indirizzata ancora sull'indiscutibile furbizia del protagonista ma anche su un divertito assaporamento della beffa che a lui è attribuito dalla voce narrante, senza notarne l'affievolimento, anzi la sparizione nell'ultima fase della sua esistenza; per giunta estendendolo iperbolicamente, in una blasfema visione dell'ingresso del beffatore nell'oltretomba («canzonato [...] anche Cristo in paradiso»).

Il taglio comico-grottesco che accentuatamente poi caratterizza la finale lite tra zia e nipote rende – mediante il racconto di un narratore portavoce della comunità – lo scherno che la malignità collettiva riversa su due soggetti screditati non per trasgressivi comportamenti erotici ma per incapacità di procacciarsi la ricchezza materiale che poteva essere alla loro portata e che viceversa era stata perduta per fallimentari strategie e/o per poco accorti comportamenti. Il riso che – nell'ultima fase della sua vita – muore sulle labbra di Nanni si trasferisce a tutto un pubblico di paese («e si vide allora»). Dalla grassa risata che sembra coinvolgere tanti ridanciani estimatori di una beffa riuscita, ben rappresentati dal narrante, dipende una complessiva ricostruzione dei fatti che, nell'inclinarsi della traiettoria esistenziale del protago-

⁹³ VERGA, *Nanni Volpe*, cit., p. 183 (i corsivi sono nostri).

nista, sottovaluta i segni del disagio e del sentimento della sconfitta. Da quel totalizzante orizzonte di condivisi disvalori (la priorità assoluta concessa alla roba, la gratuita malignità), di cui pienamente partecipa il narratore anonimo e popolare, deriva un'ottica in cui prevale il piacere dell'irrisione verso i due maldestri parenti di Nanni e conseguentemente la celebrazione di quella virtù 'volpina' che li aveva inchiodati e che una parodica invenzione (il 'canzonatore di Cristo') giunge a collocare in uno scenario da sacra rappresentazione rovesciata. Solo per via molto anomala il racconto verghiano sembra riaccostarsi agli schemi della prima tradizione della novella di beffa, mediante appunto quell'apparenza di felicità del 'canzonatore' plasmata in crescendo dalla voce narrante.

Rappresentante di una comunità 'smaliziata', il narratore viceversa non commette un errore d'altro segno, cioè attribuire a Nanni il profilo del benefattore, sollecito verso i dolori dei più deboli (i malati dell'ospedale, cui va il lascito testamentario). In quel contesto sociale per nulla incline a coltivare anche approssimativamente valori etici e religiosi, al destino postumo del protagonista non può toccare quel comico conferimento di una fasulla aureola di santità, quale, in un raddoppiamento ritardato, amplificato e imprevedibile della beffa, si ritrova nella novella di Ser Cepparello, oggetto dopo la morte della venerazione dei Borgognoni; semmai sarebbe Cristo nella sacrilega battuta della chiesa di *Nanni Volpe* a replicare l'ingenuità di questi ultimi (e un altro intrigante punto di contatto – anche in questo caso non necessariamente volontario – ha il racconto verghiano con quel notissimo testo del Boccaccio, ovvero la *condicio sine qua non* dell'inganno reso possibile dallo stato di malattia grave e dall'imminenza della fine dei giorni del beffatore).

La risata che dilaga nella collettività e che la prospettiva della voce narrante riesce a trasmettere, mediante il filtro comico-grottesco con cui è fissato l'accapigliarsi degli ex amanti gabbati, potrebbe inoltre configurarsi come una ripresa alterata di un motivo che talora è presente in alcuni noti testi novellistici incentrati sul tema della beffa: il piacere che si diffonde in un insieme ristretto di soggetti non responsabili dell'architettato congegno, ma fruitori divertiti dei gustosi esiti prodotti dalla *metis* del bef-

fatore, sia a beffa conclusa⁹⁴, sia nel corso di essa⁹⁵; solo che in *Nanni Volpe* il divertimento sembra implicitamente raggiungere un pubblico più allargato, la collettività paesana che con mordace curiosità opera un controllo sugli affari altrui («e si vide allora»); e soprattutto il beffatore è già morto.

La gioconda perfidia di quella voce narrante proveniente dall'interno del mondo popolare impone dunque una chiave di lettura spietatamente ilare delle ultime vicende dei tre personaggi principali, cui però la regia autoriale – come si è visto – contrappone implicitamente un diverso percorso interpretativo offerto al lettore che lo voglia sfruttare; d'altro canto – come pure abbiamo sottolineato – già dall'*incipit* l'abile e demistificante montaggio delle singole tessere testuali, predisposto dall'autore, avrebbe potuto consentire una critica presa di distanza dai parametri di giudizio con i quali il narratore – senza voler pienamente riflettere sui devastanti esiti di un culto rivolto a un idolo distruttore quale è appunto la roba⁹⁶ – aveva presentato l'intero progetto di esistenza perseguito da Nanni.

⁹⁴ Ad es., a conclusione del racconto XCVI del *Novellino*, «Le risa vi furono grandissime» (in *Novelle italiane*, I, *Il Duecento. Il Trecento. Il Quattrocento*, a cura di L. Battaglia Ricci - G. Chiarini, Milano, Garzanti 1982, p. 145), nel piccolo pubblico di amici di Bito, alle spalle di Ser Frulli; e nella novella XVIII della raccolta di Masuccio Salernitano il divertimento ricavato, a condimento dell'utile, da due giovani malavitosi romani, in virtù di una loro doppia ingegnosa ladroneria (ai danni di un giurista bolognese e della moglie di costui), si estende dopo a un priore romano loro amico, cui ne è fatto racconto.

⁹⁵ Così, nello svolgersi dell'ingannevole ed esilarante confessione del boccacciano Cepparello, i due fratelli fiorentini, che lo ospitano e da un'altra stanza ne ascoltano le parole, «aveano alcuna volta sì gran voglia di ridere [...], che quasi scoppiavano» (G. BOCCACCIO, *Novella I* [della prima giornata], in *Id.*, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Giulio Einaudi editore 1980, I, p. 67).

⁹⁶ Non c'è peraltro, in *Nanni Volpe*, traccia di un comportamento alternativo, fermo restando che nell'universo verghiano «né andando né restando né tornando, né impoverendo né arricchendo, c'è modo di essere se non felici, almeno contenti e sereni su questa terra» (A. ASOR ROSA, *Malavoglia di Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Giulio Einaudi editore 1995, pp. 734-877, a p. 819), coincidendo «una sorta di ossessione interiore» (*ibidem*), la sconfitta, con uno «schema ideologico e pseudo-scientifico di carattere assai generale» (*ibidem*); e, dunque, come puntualizza anche Roberto Bigazzi, con un occhio puntato sulla novella eponima della raccolta del 1887, e dunque su un'altra fase dell'*iter* verghiano, caratterizzata da ulteriore incupimento, «l'uomo può credere di scegliersi un destino miglio-

Ma i fatti parlano da soli e conducono alla radice delle sconfitte immedicabili, ricavate dai personaggi principali, tutti posseduti da un identico demone. *Nanni Volpe* è in effetti un testo costruito secondo una concezione del racconto, ormai collaudata nei percorsi del Verga verista, che rende responsabili i fruitori nella decifrazione e valutazione dei meccanismi perversi del reale cui gli eventi inequivocabilmente rinviano; una fenomenologia della ricezione propiziata dagli strumenti tecnico-espressivi esperiti dallo scrittore catanese per convinta adesione al canone dell'impersonalità⁹⁷. Pertanto *Nanni Volpe* dovrebbe rientrare in quel gruppo di novelle della raccolta *Vagabondaggio* dal Verga, in una lettera al Treves, genericamente indicato («e qualcun'altra») e che, insieme al racconto eponimo e a *Quelli del colera*, egli giudicava – per ottenuta distanza dall'oggetto del narrato – un ventaglio di esiti coerenti con il suo progetto letterario (benché, paradossalmente ai suoi occhi, proprio sulle ritenute *défaillances* di alcuni testi della silloge si riversasse il consenso più esplicito di critici e/o lettori):

Caro amico,

Vi ringrazio dell'articolo [...]. Veramente, per essere sincero, il bene che pensate del *Maestro dei ragazzi*, mortifica alquanto la mia coscienza artistica, perché non ho saputo *soppiarmi* in quella novella, che non è abbastanza *obbiettiva* o almeno come avrei voluto che fosse, e preferisco perciò *Vagabondaggio*, *Quelli del colera* e qualcun'altra. Ma quelle figliuole, sane o malate, sono pur sempre mie e son molto contento del buon viso che fate loro voi, buon giudice e critico non facile⁹⁸.

Tuttavia, se un probabile accenno pur a *Nanni Volpe* è contenuto

re, ma che resti o che parta o che torni, la sua vita non ha senso» (R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi 1975, p. 154).

⁹⁷ A parte la costante 'visione dal basso', sostenuta da un adeguato livello linguistico 'popolare', e in grado di assorbire nel narrato, mediante il consueto strumento del discorso indiretto libero, il punto di vista dei personaggi, va segnalata l'imponente presenza del discorso diretto, che con effetti teatrali frequentemente enfatizza confronti verbali segnati per lo più da un carattere menzognero e/o antagonistico, in un quadro di metastasi della vita familiare.

⁹⁸ Lettera a Emilio Treves del 28 maggio 1887, in G. VERGA, *Verga e i Treves*, a cura di G. Raya, Roma, Herder 1986, p. 94. Giustamente Matteo Durante ha valorizzato tale dichiarazione verghiana non solo sul piano della polemica letteraria

in quella generica formula, poiché non è concesso l'onore della citazione del titolo, possiamo pensare che, per rigore autocritico, Verga utilizzi comunque un suo criterio di valore anche per le 'figliuole sane'. E si può sospettare che forse qualche impressione di maniera (magari ad apertura del testo) e/o di più grezza 'scienza del cuore' gli giunga da quella sua creatura letteraria, nonostante quel più rilevante scatto inventivo che nel finale lo porta a riutilizzare rinnovandola una tradizionale tipologia di racconto, con variazioni che appunto trasbordano dal solco tracciato non solo dai celebrati archetipi ma anche dagli artefici di successive codificazioni⁹⁹.

(ovviamente tenuta nei limiti imposti dal contesto di un dovuto ringraziamento a Treves che aveva recensito, pur con discutibili giudizi, la raccolta *Vagabondaggio*), ma soprattutto perché «spassionata autodenucia di un autore che ammetteva di aver, in qualche misura, perduto precise e meditate coordinate [...]. E altrettanto sconvolgente era quel netto discrimine tra "figliuole, sane e malate"» (DURANTE, *Introduzione*, cit., p. XXIV). La recensione di Treves, comparsa il 15 maggio 1887 ne «L'Illustrazione italiana», in *Nuovi romanzi e novelle*, a firma di BAT («acronimo dei tre curatori della rubrica: R. Barbiera, L. Archinti ed E. Treves», come ricorda DURANTE nella nota 40, a p. XXIII, della sua citata *Introduzione*), è riprodotta integralmente in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di) *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore 2016, pp. 358-359. Tra le recensioni riportate dal suddetto volume, è presente anche un'altra recensione (di G. Depanis) alla silloge *Vagabondaggio*, più lunga e più elaborata (e con certe apprezzabili intuizioni, segnalate alla p. 47 da Rappazzo nella sua introduzione, *La "fortuna" critica di Verga. Un percorso fra i suoi contemporanei*) ma pur sempre con una prospettiva critica volta a gradire maggiormente testi che potevano apparire frutto di una nuova ricerca letteraria. Cioché *Nanni Volpe* è sì dal Depanis ricordata ma, con una *deminutio*, in un gruppo di racconti che giudica in qualche modo come 'ripetizione' di percorsi precedenti: «Con *Un processo*, con *Il segno d'amore*, con *Il bell'Armando*, con *Nanni Volpe*, il Verga ritorna a descriverci la vita dei campi, se non con novità dei casi o di dipinture, sempre con robustezza di tocco»: G. DEPANIS, in «Gazzetta letteraria», Torino, 11 giugno 1887, ora in RAPPAZZO - LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi...*, cit., p. 361. E tuttavia il critico deve pur riconoscere che una *variatio* è introdotta da quella novella: «[...] sempre le stesse passioni brutali ed incomposte [...] *Nanni Volpe* solo sa vendicarsi in altro modo che col sangue» (*ibidem*). Vi fu comunque «sottovalutazione» (come ricorda Rappazzo a p. 46 della sua citata introduzione) degli esiti della raccolta *Vagabondaggio*.

⁹⁹ Complessivamente, però, anche *Nanni Volpe*, pur in presenza di determinati materiali 'riciclati' e un percepibile legame con la stagione delle *Rusticane*, lascia intuire movimenti nell'universo creativo verghiano, in quegli anni più marcatamente verificabili in altri testi della raccolta *Vagabondaggio*; coglie pertanto nel segno G. ALFIERI (in *Verga*, cit., p. 156): «persino un tema tradizionale in Verga come l'attaccamento alla roba è rappresentato con toni beffardi che ne svelano l'inutile macchinosità in un universo totalmente casuale (*Nanni Volpe*)».

ROSY CUPO
(Università di Ferrara)

LA “SFORTUNA” CRITICA DI *DAL TUO AL MIO*
DI GIOVANNI VERGA

Il saggio ripercorre le alterne vicende della storia della critica sul dramma verghiano *Dal tuo al mio*, la cui analisi è stata in passato gravata da una serie di elementi, sia interni che esterni al testo, che ne hanno compromesso la corretta decifrazione: il genere di appartenenza; il tema, in esso affrontato, di forte attualità, dello scontro tra operai e padroni; lo scarso successo ottenuto sulle scene; la decisione, infine, dell'autore di ripubblicare l'opera non nella originale versione teatrale ma in forma narrativa. In questa sede l'autrice ha analizzato e discusso le principali e maggiormente condivise enunciazioni critiche sull'opera, proponendosi di rifondare su nuove basi l'interpretazione di un testo, ritenuto ben più rilevante di quanto finora emerso.

The essay traces alternate vicissitudes of the history of criticism on Verga's drama Dal tuo al mio, whose analysis up to now has been burdened by a series of elements, both internal and external to the text, which have compromised its correct interpretation: its genre; the topical issue of the clash between workers and employers; the lack of success on the stage; finally, the author's decision to republish the work in narrative form rather than in the original version for the stage. In this paper the author analyzes and discuss the main and most widely shared critical statements on Verga's work, aiming at re-establishing the interpretation of a much more relevant text on a new basis.

In seguito alla relativamente recente (e ancora ideale) ricostituzione del patrimonio delle carte verghiane, in molti hanno avvertito l'esigenza di una revisione critica dell'intera produzione dell'autore de *I Malavoglia*, che estenda il campo di studio, finora perlopiù concentrato sui cosiddetti “capolavori”, e che rifletta sulla complessa varietà del mondo sotterraneo degli scartafacci, delle opere rifiutate e di quelle cosiddette “minori”, spesso su-

perficialmente derubricate a “tappe significative” nel percorso di maturazione artistica¹.

Questo obiettivo è stato perseguito efficacemente con l’inaugurazione della nuova serie dell’Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga e la pubblicazione dell’edizione critica di opere fondamentali (come *I Malavoglia*, *Novelle rusticane* e *Vagabondaggio*); l’attività editoriale procede alacramente e, conclusa la serie delle opere narrative e teatrali, si prevede anche la pubblicazione dei carteggi.

In tale contesto ho avuto il compito di curare l’edizione critica di *Dal tuo al mio*, unico dramma verghiano scritto espressamente per il teatro e realmente rappresentato. Il lungo studio sulle carte autografe, richiesto dall’allestimento dell’edizione, insieme con la fortunata quanto peculiare congiuntura che ha consentito la sopravvivenza di una gran parte degli scartafacci prodotti, nel caso di un’opera la cui scrittura necessitò di numerosissimi rifacimenti, mi hanno consentito di ripercorrere molto da vicino la parabola creativa del dramma, mettendo in evidenza i metodi e le abitudini scritte attuati dal Verga. La nuova edizione ha riproposto all’attenzione degli studiosi un’opera da sempre respinta ad un rango inferiore, sia in quanto destinata al teatro, sia perchè gravata dal pregiudizio di opera secondaria, per ispirazione e per intenzioni, in un autore dalla “vocazione” squisitamente “narrativa”; ma ne ha anche suggerito una prospettiva interpretativa del tutto nuova, che qui si propone.

Publicato mentre i letterati d’Italia attendevano impazienti il terzo romanzo del «ciclo dei Vinti» (la *Duchessa di Leyra*) che avrebbe riconsacrato Verga tra i maggiori scrittori europei², il

¹ Su questo punto si rinvia alla recente monografia di G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, che accoglie e interpreta appieno l’avvertita esigenza di rifondare gli studi verghiani, ponendosi come obiettivo quello di ripercorrere la multiforme attività letteraria dell’autore siciliano, facendo principalmente «parlare i testi» (p. 7).

² L’impegno teatrale era stato spesso presentato dai critici contemporanei come un ostacolo interposto alla ben più importante produzione narrativa: «Il Verga si è stabilito a Roma e ci fa sospirare da diversi anni il secondo volume della serie dei *Vinti* iniziata così potentemente con quel male apprezzato capolavoro di fisiologia oggettiva che ha per titolo *I Malavoglia*. Incontentabile (come i veri ingegni) dell’opera sua, egli pure da molto tempo continua a limare una nuova commedia che si svolgerà al grande Albergo di Villa d’Este presso Cernobbio. Al dia-

dramma *Dal tuo al mio* collezionava ben due pesanti "fiaschi" a teatro, per poi essere stroncato, nella sua fortuna critica, dalla pubblicazione in forma narrativa, avvenuta nel 1906, che agli occhi di ciascuno sanciva l'ammissione di una sconfitta e la ritrattazione della considerazione autoriale verso l'intero genere di appartenenza. Di non poco aggravio, in tale già compromesso quadro, fu la prima pubblicazione del dramma, nel 1952³, che dando alle stampe senza altra cura né informazione la sua prima "forma" (quella rappresentata a Milano nel 1903) ascriveva indebitamente alla versione narrativa il lungo lavoro correttorio che aveva condotto alla seconda versione (quella rappresentata a Roma nel 1904), sbaragliando ogni residua possibilità di una corretta impostazione critica.

Questa sfortunata serie di eventi di natura extratestuale si sommava a una seconda serie di ragioni "interne" che intervenivano a mal disporre i critici nei confronti dell'opera: almeno a una lettura superficiale, il dramma pare limitarsi a una variazio-

volò la febbre del teatro che lo domina, se, per questa forma d'arte – di molto inferiore al romanzo – più non lavora di lena al desiderato *Mastro Gesualdo*. Non ha neppure bisogno di prendere la rivincita della caduta d'*In portineria* perché questo fiasco ha fatto torto non a lui ma al suo pubblico»; così scriveva in una corrispondenza da Napoli del 1888 Felice Cameroni, in G. VERGA, *Lettere inedite a Felice Cameroni*, a cura di M. Borgese, in "Occidente", IV, XIII (1935), p. 15.

³ G. VERGA, *Teatro*, a cura di L. Perroni, Milano, Mondadori 1952. La scelta della Perroni di pubblicare il testo recato dalla «copia Prefettura», ivi depositata per il riconoscimento della proprietà letteraria, e in quanto tale ritenuta più affidabile, inflisse un danno gravissimo all'opera, giacché l'enorme differenza esistente tra la forma teatrale e il romanzo fu imputata alla maggiore congenialità della forma narrativa all'inventiva del Verga. Un esempio eloquente, oltre alla ben nota questione della riscrittura del III atto, riguarda l'ampliamento delle didascalie, sottolineato da tutti i critici e spiegato con una maggiore volontà di «lirizzazione» insita nella forma narrativa. Invece, le medesime didascalie nella versione del dramma rappresentata a Roma nel 1904 inducono a interpretare la maggiore precisione dei dettagli e la rappresentazione plastica insita in esse, al contrario, come uno specializzarsi e affinarsi della ricerca dell'effetto teatrale finale, supportato dall'esperienza della precedente messa in scena. Sulle motivazioni che indussero l'autore a riscrivere completamente il terzo atto, e gli esiti formali, si veda: ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 198-202; A. DI SILVESTRO, *Verga tra teatro e romanzo. Dal tuo al mio*, in *Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania 24-26 novembre 2004), Catania, Fondazione Verga 2007, pp. 187-210; G. VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, edizione critica a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2019 (*Il problema ecdotico del III atto*, p. LXXXIX dell'Introduzione).

ne di situazioni narrative ormai tipiche (un matrimonio di interesse sfumato, da cui la rovina economica della famiglia), calate in un paesaggio arcinoto (l'ambiente minerario della Sicilia) e interpretato da veri e propri archetipi della galleria umana verghiana: l'uomo che sacrifica tutta la sua vita per fare la roba (Mazzarò / Mastro/don Gesualdo, Rametta in *Dal tuo al mio*); il «minchione», di solito di origine nobile, che si fa soffiare la propria ricchezza da sotto il naso (qui l'elenco degli antecedenti testuali sarebbe ancora più lungo; se ne riparlerà più avanti); alcune figure femminili, ben tratteggiate ma, in definitiva, ascrivibili alla categoria dei "vinti". Unico elemento di novità, il rilievo dato al fattore politico, con una impostazione però prepotentemente polemica e reazionaria, oltre che impietosamente inopportuna, dato il momento storico. Alla luce di quanto sin qui detto, appaiono come inevitabili conseguenze la scarsa attenzione critica, così come le ben più gravi storture interpretative subite dall'opera⁴.

⁴ Riassumo di seguito i capisaldi del giudizio critico sull'opera non con intento meramente cronachistico, ma perché ritengo utile offrire la possibilità di valutare per contrappunto le proposte interpretative esposte in questa sede. Tutti i critici concordano sul «rifiuto programmatico» del Verga nei confronti del teatro, e in definitiva sulla scarsa congenialità verso quest'ultimo, «nato non per la rappresentazione ma come marginale commento all'opera del narratore» (G. MARIANI, *Sul teatro di Verga*, estratto da «Rassegna di Cultura e Vita Scolastica», VII, nn. 7-8 e 9 (1953), p. 3 e 22; poi in *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini 1972); anche A. BARSOTTI (*Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia 1974, p. 171) sostiene che «il drammaturgo di *Dal tuo al mio* sentiva il bisogno di ritornare romanziere». Dal punto di vista dell'interpretazione complessiva, l'opera è considerata come assai poco originale («un ultimo Verga reclinante nella nostalgica riesumazione di se stesso», BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, cit., p. 194), con al limite un inasprimento della visione pessimistica («summa in negativo, una radiografia cancerosa della sua ideologia pessimista: quasi il ritratto in nero della sua vecchiaia inquieta e scontenta», N. TEDESCO, *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Guida, Napoli 1980, p. 25; opera di «demistificazione», che rivela «l'ipocrisia di ogni ideale e perfino di ogni sentimento, riportandolo alla base materiale da cui esso è sorto», R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana 1982, pp. 186-187); nessuno mette in dubbio che il tema centrale sia quello della «roba», e dei conflitti sociali che ne scaturiscono («In *Dal tuo al mio* del Verga maggiore non c'è che il tema della roba», un dramma eminentemente sociale, in cui prevale «il tema dell'interesse economico, della grettezza di chi pensa al proprio tornaconto, dell'avidità di chi è diventato ricco e dell'odio di chi ha perduto tutto», MARIANI, *Sul teatro...*, cit., p. 20; cfr. anche BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, cit., p. 179; TEDESCO, *Il cielo...*, cit., p. 20). G. NICASTRO (*Il punto sul teatro di Verga*, in *Il punto su... Verga e il Verismo*, Atti del

Tuttavia, è proprio da tale manifesta "banalità" del dramma, e dal suo apparente, completo fallimento come operazione culturale e letteraria, che bisogna ripartire per rifondarne l'analisi. Avrebbe dovuto infatti alquanto sorprendere, in prima battuta, che un autore come Verga abbia dedicato quasi quattro anni⁵ alla stesura e alla revisione di un'opera creata saccheggiando personaggi, stilemi, situazioni narrative della sua precedente produzione (le riprese appaiono infatti sistematiche, tali da non po-

Convegno, Catania 12-13 dicembre 2008, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 2 (2009), p. 113) lo definisce un «ritratto mirabile dell'eterno trasformismo che connota la vicenda sociale e politica dell'Italia di ieri e di oggi»; l'opera si propone di dimostrare che «sono sempre le ragioni materiali a determinare i comportamenti individuali. [...] La tesi tutta interna a un determinismo positivista, svolta radicalmente e a tratti caricaturalmente fino all'estremo, è che un'unica legge governa non le classi, ma gli individui e che non c'è differenza di sostanza tra il comportamento utilitaristico dei ricchi e quello dei diseredati» (G. VERGA, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro, Rende, Università degli studi della Calabria 1999, p. xi); il titolo *Dal tuo al mio* è ritenuto riferirsi a Luciano, personaggio del tutto negativo, motore dell'azione scenica, da cui si evince il fulcro ideologico dell'opera («nel personaggio di Luciano, al quale si riferisce il titolo, [...] avviene il passaggio dal "tuo al mio", la riprova vivente del "materialismo deterministico d'origine naturalistica e positivistica"», BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, pp. 179-180; «Luciano è il protagonista della commedia, attraverso il quale [Verga] vuol dimostrare come una specie di sindacalista rivoluzionario si trasformi in un reazionario irremovibile non appena si trovi a partecipare della roba», TEDESCO, *Il cielo...*, cit., p. 22; «l'improvviso voltafaccia di Luciano non ha niente di drammatico. Lo scrittore non sente neppure il bisogno di farci assistere ad un suo intimo conflitto, di motivare la sua scelta finale», LUPERINI, *Pessimismo e verismo...*, cit., p. 187; «l'egoismo individuale, la lotta per il possesso della roba [...] fa di Luciano il *deus ex machina* della storia», DI SILVESTRO, *Verga tra teatro e romanzo*, cit., p. 204). Ancor meno interesse ha suscitato il problema formale: il linguaggio teatrale di Verga viene giudicato all'unisono come non all'altezza di quello narrativo; nei volumi di storia del teatro il nome di Verga viene menzionato quasi esclusivamente a proposito di *Cavalleria rusticana* e della *Lupa*, cioè del teatro verista nella sua accezione più folcloristica; l'operazione di trasposizione delle novelle in opere teatrali è generalmente condannata come un tradimento dello spirito dell'opera, e una esplicita ricerca del favore del pubblico («il pericolo più grande del Verga drammaturgo è l'amplificazione, la retorizzazione dei sentimenti [...] la ricerca dell'effetto [...] porta fuori strada la fantasia del Verga», MARIANI, *Sul teatro...*, cit., pp. 20-21).

⁵ L'edizione critica del dramma, VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., ha ricostruito in maniera attendibile i tempi di stesura e revisione; e le continue, quasi ossessive cure attestata dai testimoni autografi mostrano la dedizione e l'importanza che l'autore attribuì all'opera.

ter essere ritenute inconsapevoli), senza voler affidare ad essa alcun messaggio nuovo⁶.

Ciò che mi propongo è dunque di offrire i risultati di una riletture del testo compiuta senza fermarsi alla successione dei fatti della macrostoria⁷, ma badando a carpirne le informazioni implicite, a cogliere allusioni e riferimenti celati; quelle «sfumature di detti e di frasi, i sottintesi e gli accenni» che, secondo quanto dice Verga nella prefazione alla pubblicazione in volume, sarebbero sfuggiti al pubblico teatrale, ma anche alla critica successiva⁸.

L'avvio della commedia, recante la prima presentazione del barone, è già di per sé molto eloquente: nella prima scena del I

⁶ In generale, questo atteggiamento non è ipotizzabile per Verga; ecco come rispondeva a Dina di Sordevolo, che lo incitava (si deduce dal contesto) ad affrettare i tempi della revisione del III atto del dramma: «Non te ne ho parlato a lungo (del famoso atto ultimo) perché preferisco che tu lo legga per intero, e ne abbia l'impressione esatta e completa. Ma non mi dire che "si direbbe che non è roba tua". Perché la roba mia è roba tua, e desidero che tu veda e giudichi sotto il migliore aspetto. Quanto a "buttarla giù alla carlona", sai che non lo potrei neanche volendo. Dunque abbi pazienza ancora un po' e pensa che spero farti contenta», G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo 1970, n. 231, p. 176.

⁷ Fermandosi a un livello superficiale di interpretazione, i fatti salienti si possono riassumere in pochi punti: la china discendente del barone (che nel primo atto è ripreso un attimo prima della rovina economica, metaforicamente rappresentata dalla «piena», cioè dell'episodio dell'inondazione della zolfara, che dava il titolo a una delle prime stesure dell'opera; mentre nel III è ridotto a salariato di Rametta); il conseguente sfacelo della famiglia, con il sacrificio della sorella maggiore Nina, costretta a sposare il figlio di Rametta e a rinunciare, pertanto, all'amore per il cugino Lucio; la "caduta" della sorella minore Lisa, che si sposa contro il volere del padre, che la disereda; l'improvviso voltafaccia di Luciano, su cui grava il sospetto di aver puntato la figlia del barone esclusivamente per motivazioni economiche, e che nell'ultima scena tradisce i compagni, quando questi minacciano di distruggere irrimediabilmente la sua futura eredità mettendo fuoco alla zolfara.

⁸ La più acuta recensione teatrale rimane forse quella a firma g. p. [Giovanni Pozza] del «Corriere della sera» del 1° dicembre 1904: «L'autore, seguendo un suo metodo particolare, non sviluppa palesemente la sua azione drammatica, ma quasi la dissimula sotto un dialogo che sembra procedere a caso, riferito ai più comuni avvenimenti della vita quotidiana. L'azione, come accade nella realtà, non balza fuori nuda e violenta che nei momenti risolutivi per lo scoppio improvviso delle passioni a lungo compresse. Negli altri momenti filtra da una frase, trapela dalle commessure del discorso; e il pubblico a questi accenni deve saper vederla e seguirla».

atto, destinata a suggerire l'atmosfera d'insieme e a delineare l'antefatto, il sipario si apre sul protagonista, che, appena rientrato da una lunga giornata di lavoro⁹ «sta accendendo le candele della lumiera, salito su di una vecchia seggiola di cucina, in maniche di camicia, ma già in cravattono bianco per la cerimonia»; ecco dunque un barone (che una lunga tradizione sia letteraria che drammatica aveva irrigidito nell'immaginario comune nell'atto lezioso di infilarsi guanti di capretto) che strappa con malagrazia la sedia al servitore imbambolato, e accende le candele al suo posto, rimbrottandolo per giunta: «IL BARONE (*a Sidoro*) Così, santo Dio! Ci vuol tanto? SIDORO (*brontolando*) Non so. Non ho mai fatto il sagrestano io!», suggerendo *en passant* quanto fosse ormai desueta nel palazzo baronale la costosa abitudine di accendere le candele della «bella lumiera di Murano»¹⁰. La scena prosegue mantenendo l'attenzione sul barone, il quale, oltre che svolgere operazioni di bassa manovalanza, continua a dare ordini ai servitori¹¹, resi ancor più inetti dall'eccezionalità della celebrazione:

IL BARONE (*stizzito*) E me lo porta qui! (*A Sidoro che reca anche lui delle bottiglie e va per posarle sulla consolle*) Che fai? Che fai? Di là vi dico. In cucina, insieme ai dolci del monastero.

Ancora, nel parziale allargamento di prospettiva che il passaggio alla seconda scena comporta, il barone si scopre contemporaneamente coinvolto in un'accesa e importante conversazione con Luciano e Nardo, mandati come portavoce dai compagni zolfatai a discutere nientemeno che dell'aumento degli stipendi: «(*Voltandosi a un tratto verso di Nardo, infuriato*) Ma lasciami stare

⁹ Come rivelerà la figlia nella scena seguente: «LISA Papà è stato in giro finora. IL BARONE (*con un sorriso un po' amaro*) Sì, sono andato a spasso!», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 10.

¹⁰ La frase «Mobili vecchi, ma custoditi gelosamente», che si legge nella didascalia, e l'esclamazione della zia donna Bianca: «Bene! Avete fatto le cose bene. La casa è sempre quella» concorrono a descrivere il momento di decorosa difficoltà economica in cui si trova la famiglia (VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., pp. 5 e 10).

¹¹ Il barone svolge infatti anche le funzioni di padrone di casa, dato che, a partire dalle primissime redazioni, la figura della baronessa donna Grazia viene abolita (cfr. VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. XLIV); mentre le figlie sono ancora troppo giovani per occuparsene.

oggi Nardo! Non mi far fare la bocca amara anche tu!». Nel frattempo altri personaggi hanno fatto capolino sulla scena: la figlia minore Lisa, che tenta di vestire il papà, troppo presa anche lei dai preparativi per accorgersi dei molteplici fronti su cui questi è impegnato, e l'altra domestica donna Barbara: un avvio che è un piccolo gioiello di tecnica drammaturgica, in cui Verga, dimostrando come la lunga frequentazione con il linguaggio teatrale avesse dato i suoi frutti, riesce a rendere perfettamente l'atmosfera concitata e disordinatamente festosa che regna in una casa dove la figlia primogenita sta per andare in sposa.

Tornando al personaggio del barone, questi porta in effetti un marchio di fabbrica ben visibile e voluto: una energia fattiva lo guida in ogni attività descritta¹². Non è poi a «minchioneria»¹³ o a incapacità negli affari che si deve la sua difficoltà economica, bensì, come si apprende proseguendo, all'evoluzione tecnologica e sociale ormai avviata. La zolfara, in cui il barone ha investito tutti i propri beni e la dote della moglie, è sottoposta a svalutazione a causa dei numerosi investimenti necessari e della progressiva perdita di valore dello zolfo: la reale parabola storica percorsa da questo tipo di attività nella Sicilia tra la fine dell'800 e i primi anni del secolo successivo, prima per la scoperta di nuovi giacimenti, poi di nuovi metodi di estrazione, è ben rappresentata all'interno del dramma. Ma lungi dall'affidarsi a un soprastante (come il barone ex proprietario delle terre di Mazzarò), egli si dedica personalmente alla cura dei propri interessi, tanto che a lui

¹² Il personaggio del barone viene invece irrimediabilmente ricondotto, dalla critica, alla tipologia del «vinto» (cfr. LO CASTRO (a cura di), *Dal tuo al mio. Dramma...*, cit., p. XXVIII dell'Introduzione: «il povero don Mondo sembra quasi una caricatura della sua classe, spiazzato dagli eventi, spaesato per la perdita del proprio ruolo sociale, non sa prendere la parola e affrontare la situazione»).

¹³ Ben nota la valenza semantica del termine, derivato dalla celebre novella *La roba*: «quando veniva nelle sue terre a cavallo coi campieri dietro, pareva il re, e gli preparavano anche l'alloggio e il pranzo, al minchione, sicché ognuno sapeva l'ora e il momento in cui doveva arrivare, e non si faceva sorprendere colle mani nel sacco. – Costui vuol essere rubato per forza! – diceva Mazzarò, e schiattava dalle risa quando il barone gli dava dei calci nel di dietro, e si fregava la schiena colle mani, borbottando: – Chi è minchione se ne stia a casa, – la roba non è di chi l'ha, ma di chi la sa fare», G. VERGA, *La roba*, in ID., *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2016, pp. 71-79.

si rivolgono i deputati degli operai per avanzare richieste di miglioramento della propria condizione.

In una seconda, importante scena, si vede il barone intento a ricercare l'intercessione di conoscenze comuni (Padre Carmelo) per ottenere un prestito dal notaio Zummo¹⁴; nel dialogo, inserito nel bel mezzo dei convenevoli scambiati tra gli invitati, il barone tenta di accaparrarsi un socio che gli avrebbe consentito di mantenersi il più possibile economicamente indipendente da colui che avrebbe dovuto di lì a poco divenire consuocero, garantendogli la tranquillità economica: «ZUMMO No, no. Rametta non vi lascia nell'imbarazzo ora che sta per imparentare con voi»; ciò aggiunge alla descrizione del personaggio tratti di oculatezza e prudenza non comuni.

Ma tutto quanto sin qui detto è passato del tutto inosservato alla critica, che ha invece puntato l'attenzione esclusivamente sulla spoliazione del barone, collocata alla fine del II atto, indiscutibile segno della sua inettitudine. Al contrario, avrebbe dovuto apparire una incongruenza narrativa il cedimento con cui il barone rinuncia alla zolfara. Senonché, anche in questo caso, l'autore non ci ha privato degli strumenti necessari ad intenderne il vero significato. La conclusione del II atto mette in scena la lite con Rametta, il quale, dopo aver prestato molto denaro al barone, venuto a sapere che la zolfara ha «ricominciato a fruttare» grazie all'avvio della «galleria nuova»¹⁵, viene a ordire la trappola, prima che il barone sia in grado di restituire il debito; lo scopo di Rametta è infatti sin dall'inizio quello di impossessarsi della zolfara: «P. CARMELO (*ironico*) È giusto. Tanto tempo che Don Nunzio gli faceva l'occhietto alla zolfara! Sin da quando vi lavorava a cottimo...»¹⁶.

Si possono fare, a questo proposito, altre inferenze sulle capacità imprenditoriali del barone: uomo definitivamente rovinato

¹⁴ Forse perchè in odor di socialismo, come esplicitato in una delle più antiche stesure, e sottolineato, per contrasto, anche dalla battuta di Padre Carmelo: «è un cane peggio degli altri»; la scena si legge in VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 25.

¹⁵ È proprio il rinvigorito rendimento della zolfara ad aver attirato l'attenzione del debitore: «IL BARONE Se non mi lasciate parlare! Per altro lo sapete anche voi. Siete venuto adesso a mettere il sequestro apposta!», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 71.

¹⁶ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 24.

al calar del sipario del I atto¹⁷, dopo poco più di un anno¹⁸ è riuscito non solo a reperire le somme necessarie ai lavori di manutenzione, ma anche a risollevare le sorti della zolfara, con il ripristino della galleria nuova, la stessa che subiva l'allagamento, con le ben note conseguenze, nel I atto. Il barone ingaggia una strenua lotta¹⁹ con Rametta, e si rifiuta di firmare l'assenso al «sequestro» della miniera; uscirà tuttavia sconfitto, tanto che molti, come si è detto, hanno interpretato questo passaggio come un'arida rappresentazione del prevalere della logica della «roba».

Il cedimento della zolfara non è però, a guardar bene, una vera e propria rovina: la miniera non è perduta, ma solo data in godimento per quindici anni; inoltre, il declassamento del barone, ridotto a *factotum* di Rametta, non suggerisce un'idea di degrado o abbruttimento, ma rappresenta al contrario l'estremo sacrificio di un padre che rinuncia al proprio orgoglio per salvare il futuro delle figlie (fin dall'inizio, esattamente come per Rametta, anche per il barone una battuta rivela quale sia il suo scopo precipuo: «IL BARONE (*commosso*) Oh, per me... io ci sono avvezzo ai guai... ma almeno che non abbiano a tribolare anche loro...»)²⁰. La scena merita però una particolare attenzione, per numerose ragioni; se ne riporta di seguito il frammento che segue l'arrivo di Luciano, la cui presenza è stata reclamata a gran voce dagli astanti, in quanto ritenuta utile a facilitare la pacifica ricomposizione del conflitto:

D. ROCCO Dice che impiego avete? Chi è che vi paga al presente?
LUCIANO Don Nunzio. Mi tiene qui per badare ai suoi interessi.
ZUMMO Benissimo. Vuol dire che sapete quel che rende la zolfara.

¹⁷ Alle preesistenti difficoltà economiche, implicite nella ricerca di un socio finanziatore, si aggiunge l'inondamento della galleria, e, infine, l'annullamento del matrimonio.

¹⁸ La durata del tempo trascorso è ricavabile, all'incirca, dall'elenco di prestiti snocciolato da Rametta: «RAMETTA Nientissimo! Io non ho preso un soldo. Non ho fatto altro che pagare. Ecco! (*Cavando un altro scartafaccio di tasca*) Settemila lire!... Ottomila e cinquecento!... Ancora settemila! Novemila tonde! Queste alla vigilia del santo Natale, giorno segnalato! È passato l'anno!», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 66.

¹⁹ «IL BARONE Non firmo, dovessero ammazzarmi!», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 70.

²⁰ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 14.

LUCIANO (*esitante guardando ora Rametta e ora il Barone*) Quello che rende la zolfara...

D. ROCCO Insomma, la zolfara rende adesso, sì o no?

LUCIANO (*imbarazzato*) Sicuro che deve rendere... allora perchè si lavora?

RAMETTA Bravo. Vediamo quello che costa!

D. ROCCO C'è la galleria nuova. Vediamo cosa dà la galleria nuova?

RAMETTA Una miseria!

IL BARONE Una miseria?... Il conto è qui (*mostrando il taccuino*) giorno per giorno.

NINA (*a Luciano*) Devi avercelo anche tu, il conto.

D. ROCCO Vediamolo questo conto.

RAMETTA Ma che volete vedere?

ZUMMO (*a Luciano*) L'avete o non l'avete questo conto?

LUCIANO Certo... dovrei avercelo... (*frugandosi addosso*) Non so dove l'abbia messo...

D. BIANCA Cercate bene. Il conto dovete averlo. Siete pagato per questo.

LUCIANO (*scattando*) Ogni momento me la buttano in faccia quella misera paga!

RAMETTA E non sono mai contenti, vedete? Tutto quello che si ricava è per loro. Vorrebbero anche la camicia vostra!

LUCIANO Vogliamo il fatto nostro!

RAMETTA Il fatto vostro è il fatto mio! Sono i miei denari!

ZUMMO Questo non c'entra. Non sviate il discorso. Vediamo il conto.

LISA (*risoluta a Luciano*) Mostragli il conto! Vediamo chi è il ladro qui!

LUCIANO (*frugandosi in tasca*) Il conto devo averlo... vi dò il conto e me ne vo... ecco! Ecco!

RAMETTA (*sogghignando*) Ecco! Lo sapevo!

ZUMMO (*a Luciano*) Date qua.

RAMETTA Ma io non son tanto bestia!

D. ROCCO Aspettate, prima, a parlare.

RAMETTA (*indicando il Barone*) Scommetto ch'è suo carattere!

IL BARONE Che intendete dire, Don Nunzio?

RAMETTA Dico quel che dico!

D. BIANCA Pensate a quello che dite!

D. ROCCO (*facendo dei gesti per chetarli*) Sss!... Sss!...

RAMETTA Non mi fate parlare!

IL BARONE (*minaccioso*) Siamo d'accordo per imbrogliarvi?

NINA Papà! Papà!

RAMETTA Sono venduto come Cristo all'Orto!... Non mi fate parlare!

D. ROCCO (*conciliativo*) Ma chi è che vuol vendervi? Chi?

LISA Voi piuttosto che ci avete assassinati!

RAMETTA (*al Barone, indicando Luciano*) E quello mi fa il Giuda... perchè chiudete un occhio anche voi!...

LUCIANO Io, ora? Io?

IL BARONE (*andando addosso a Rametta*) Che intendete dire, don coso?

RAMETTA (*mettendosi dietro la scrivania*) Lo sanno tutti quello che succede in casa vostra! E voi che siete il padre chiudete gli occhi!

D. ROCCO (*mettendogli la mano sulla bocca*) Zitto! Che dite?

IL BARONE (*rimane dapprima sbalordito. A un tratto afferra una seggiola e si precipita su Rametta gridando*) Ah! Le mie figlie, assassino... anche le mie figlie!...²¹

È Luciano qui il motore dell'azione scenica; cresciuto nel palazzo baronale come atto di «carità» (dal punto di vista del barone) o come salariato (dal punto di vista di Luciano stesso)²² è ora alle dipendenze di Rametta, e proprio per questo viene chiamato in causa: dal momento che lavora per lui, non potrà cercare di imbrogliarlo²³. Che Luciano sia in possesso dello «scartafaccio» con l'annotazione esatta del rendimento della miniera, la cui testimonianza può ridimensionare drasticamente la proporzione tra i prestiti ricevuti e il reale valore di mercato della zolfara, il lettore / spettatore lo sa sin dall'inizio dell'atto (Luciano, colto in flagrante da Nina in compagnia della sorella, finge di esservisi recato per ritirare le paghe, e lo cava fuori per sistemare i conti della settimana); si è dunque naturalmente portati a giudicar male le evidenti esitazioni del giovane, sia nel rispondere alle incalzanti domande degli astanti, sia nel mostrare il documento. Tuttavia, se è umanamente comprensibile l'incertezza di Luciano²⁴, che si rende perfettamente conto della posizione scomoda in cui

²¹ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 76.

²² VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 11: «IL BARONE (*irritato*) Si vede come mi vuoi bene! Mi rendi il bene che ti ho fatto crescendoti orfano in casa mia! LUCIANO (*rigirando il berretto tra le mani*) In casa vostra... io pure ci ho lavorato in casa vostra... domando il fatto mio... quello che è giusto.»

²³ «ZUMMO (*indignato*) A sentir voi, siamo tutti ladri. RAMETTA Io non so niente!», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 72.

²⁴ Luciano è descritto come un giovane capace; il compito di esprimere l'ammirazione per il giovane è affidato, nel testo, oltre che a Zummo («Luciano è un galantuomo») nientemeno che a Rametta, non solo perchè lo sceglie come suo soprastante, ma anche con la battuta: «La conosce da ragazzo. Ora vi guadagna quasi tre lire al giorno»: ovviamente, dal punto di vista di Rametta, la capacità di Luciano viene misurata in rapporto alla sua paga giornaliera. VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 36.

è stato trascinato, costretto a fare inevitabilmente torto all'uno o all'altro, per valutare il suo senso di giustizia non si deve far altro che analizzare lo svolgimento dell'azione: quando il giovane, convinto dall'intervento della figlia minore del barone, di cui è innamorato, sta per "tradirlo" mostrando il conto, Rametta gioca la carta peggiore che si trova in mano: quella di infangare l'onore di Lisa, una fanciulla giovane e innocente, accusandola davanti al padre. L'amara scoperta del legame sentimentale tra Lisa e Luciano fa perdere la testa al barone, e lo induce a dimenticare completamente l'esistenza dello scartafaccio che avrebbe potuto cambiare le sorti dell'accordo: perdita una figlia, non gli importa più di ridursi a salariato di Rametta; compromesso, quest'ultimo, su cui si chiude il secondo atto.

Tale conclusione decreta in maniera incontrovertibile il posto che il barone assegna alla famiglia nella propria scala di valori; e ribalta completamente il paradigma, ormai consolidato, della classe nobiliare per Verga: una società, cioè, in estinzione, parassitaria, perduta nell'unico sogno di riportare in auge la grandezza della «casata»²⁵, pronta a immolare ogni cosa in nome di essa. Alla maggiore definizione del concetto, evidentemente niente affatto secondario nell'economia del pensiero verghiano racchiuso in quest'opera, Verga dedica alcune battute dal significato a prima vista abbastanza oscuro:

D. ROCCO [...] Quando vidi che il figlio di Rametta pigliava fuoco per mia cugina, dissi subito al Barone: Don Mondo, volete far risorgere la vostra casata, eh?... Volete farla risorgere? (*Calorosamente gesticolando, rivolto al Barone, come parlasse di cosa presente*)

IL BARONE (*sorridendo bonariamente*) Voglio farla risorgere.

D. ROCCO (*rimane un istante a bocca aperta, guardando il Barone senza saper che dire e poi gli volta le spalle, alzando le braccia indispettito*) Allora... se non si può discorrere nemmeno... (*va a sedere in un canto imbronciato*)²⁶

²⁵ Si pensi al povero Don Diego Trao, perduto nella sua ingenua fantasia di vincere la lite che ricollocherà la famiglia al giusto posto della gerarchia nobiliare; o alla baronessa Rubiera, il cui sangue contadino non impedisce di pensare al matrimonio del figlio come a un affare; l'elenco potrebbe continuare.

²⁶ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 20.

Un breve passaggio scenico, che non si è mai imposto al livello dell'attenzione critica; ma che a parere di chi scrive racchiude, come ogni altra singola battuta della commedia (lo si ritiene già sufficientemente dimostrato) una serie di sovrasensi che devono opportunamente essere sviscerati e collegati fra loro, al fine di acquistare significato. Nelle battute sopra riportate l'entusiasmo di don Rocco, che, avendo svolto la funzione di sensale, si sente compartecipe di una memorabile impresa, viene bruscamente smorzato dalla pacata risposta del barone, che ridimensiona l'importanza del fatto e, di conseguenza, il vanto personale di cui don Rocco poteva fregiarsi; questo perchè il vero motivo che lo ha condotto a convincere (e non costringere, come si vedrà) Nina a sposare il figlio di Rametta, non è il sogno di rinascita della casata, ma esclusivamente il bene della figlia.

Oltre che seriamente impegnato a gestire le finanze familiari, il barone mostra nei fatti di essere un buon padre di famiglia e un perfetto educatore; Nina e Lisa sono due fanciulle²⁷ cresciute nel culto dell'onore e dell'orgoglio della propria discendenza, che tuttavia collaborano nella gestione della casa, sanno cucire (Nina ha confezionato da sola il proprio abito nuziale²⁸), e non disdegnano di assumere incarichi di rilievo nella gestione della miniera: nel terzo atto vediamo infatti Nina tenere il libro dei conti e maneggiare il denaro presente in casa, come acconto sugli stipendi²⁹; compito che le vale il rispetto del capomastro Luciano. Ma è soprattutto dalle dinamiche affettive tra il padre e le due fi-

²⁷ Nell'elenco dei personaggi premesso al testimone A³ si leggono anche le età dei vari personaggi: «NINA (23 anni) / LISA (21 anni)».

²⁸ A. I, sc. II: «D. BIANCA Qua, qua, figliuola mia!... Mi sento tutta così... (si asciuga gli occhi) Lasciati vedere!... (Tastando la stoffa del vestito) Questa è roba di fuori? IL BARONE La roba sì, ma quanto al resto... D. BIANCA Lo so, lo so. Mani benedette! Mezza dote l'hanno nelle mani le vostre figliuole.», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 15; ben diverse le competenze, ad esempio, di Isabella Trao, abile solo a ricamare fazzoletti.

²⁹ «NINA (sempre tacendo, va alla scrivania apre il cassetto con la chiave che ha in tasca, ne cava un registro, e siede. Lisa rimane appoggiata allo stipite del finestrone. Luciano continua a scartabellare i suoi fogliacci) Questo è lo zolfo spedito alla stazione... non serve per ora... paghe della settimana... eccol! (Ripone uno scartafaccio nella tasca interna della giacca, e posa l'altro rispettosamente sulla scrivania, facendo subito un passo indietro)», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 47.

glie, come si delineano a poco a poco sulla scena, che si apprezza lo stile educativo paterno. Anche in questo caso una lettura superficiale induce a rilevare esclusivamente la costrizione subita da Nina, che deve accettare un matrimonio d'interesse, sacrificando il sentimento autentico provato nei confronti del cugino Lucio, appartenente a una «gran casata» decaduta; nelle battute che precedono immediatamente l'entrata della "sposa" sulla scena, è affidato alla zia Bianca il compito di informare lo spettatore sull'antefatto:

D. BIANCA Tu devi dire quel che dice tuo padre. Lascia fare a lui che non ci dorme su, poveretto. Hai visto tua sorella? Pareva che finisse il mondo se non sposava suo cugino Lucio; invece tuo padre gliene ha trovato un altro che è cento volte meglio. Pensa invece come sei nata³⁰.

Il fatto invece che Nina abbia rinunciato di buon animo e quasi di propria volontà si ricava da un insieme di indizi disseminati nel testo; innanzitutto, l'opinione sul barone espressa da una esponente del conservatorismo estremo, quale la zia Bianca, secondo cui questi non sarebbe «di quelli che vorrebbero far bere l'asino per forza»³¹; in secondo luogo, dipinge molto bene la docilità di Nina (definita, sempre dalla stessa zia, «così ubbidiente, così giudiziosa!...») la scena in cui questa, dopo essere scoppiata in pianto, bacia con deferenza e affetto il padre, dimostrando di voler tenere celato il proprio dolore. È alle sue stesse parole, pronunciate nell'ultima scena del primo atto, che si può infine rinviare per tentare di carpirne la più autentica disposizione d'animo:

NINA (*colla voce rotta dall'emozione, fermando Rametta col gesto della mano tremante*) Aspettate... prima d'andarvene... giacchè questo matrimonio non si può fare... giacchè non c'è la volontà di Dio... (*fissando il padre colle lagrime agli occhi quasi a domandargli perdono, quasi soffocata*) Papà... avrei fatto il mio dovere... da buona figlia... da cristiana... giacchè il Signore non ha voluto...

[...]

NINA (*rigida come una morta, colle lagrime impietrate nell'orbita*)

³⁰ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 13.

³¹ Ivi, p. 10.

No... non ha nulla da restituirmi vostro figlio... non mi può restituire ciò che ho perduto per lui, ciò che gli ho sacrificato!... Più della zolfara, più della ricchezza, più del pane che mi assicurava... assai, assai, assai più! (*Colla voce rotta dai singhiozzi e celandosi il viso tra le mani*) Lo dico qui dinanzi a tutti... senza arrossire... lo sanno tutti che ho dovuto strapparmi di qua!... (*Colle mani contratte sul petto*) Che ho dovuto prendere il mio cuore a forza... con queste mani... e gliel'offrivo a vostro figlio... lealmente, onestamente... pregando Dio di farmi dimenticare... di farmi perdonare da un altro!... (*Si butta piangendo nelle braccia del padre*) Perdonatemi! Perdonatemi anche voi!...³²

Mentre Rametta, allenato a sfruttare ogni situazione per proprio tornaconto e impersonando «il coro» maligno e volgare del popolo, interpreta lo sfogo di Nina come una disdicevole confessione («Meno male che avete parlato a tempo!»), ciò che invece appare rilevante, nelle frasi spezzate, pronunciate evidentemente in uno stato di alterazione sentimentale, è che Nina dichiara la propria ferma intenzione di «offrire» il proprio cuore al figlio di Rametta «lealmente, onestamente». Tra l'altro, la trafila variantistica mostra come questo luogo sia stato progressivamente depurato dall'autore di ogni tono recriminatorio, di ogni eccessiva sottolineatura del sacrificio compiuto.

Ancora un brano, collocato nella quarta scena dell'atto II, interviene a lumeggiare il carattere e le inclinazioni di Nina, la quale, evidentemente, nutre la profonda convinzione che il rispetto della famiglia debba essere anteposto a tutto il resto; la rinuncia da lei compiuta viene perciò richiesta e quasi imposta anche alla sorella³³; ciò che segnerà il destino di ciascuna non è la maggiore

³² Ivi, p. 41.

³³ «NINA (*pallidissima, cogli occhi lucenti di lacrime, accennando col capo colla voce rotta*) T'ho dato il cattivo esempio... perdonami!... Dimmi che mi perdoni... e che anche tu... anche tu non... (*si confonde; non osa più dire; afferra le mani della sorella ansiosamente, guardandola fissa*) Non so come dire... non oso... dammi le mani... qui, nelle mie! Ascoltami, sorella mia!... Come fossi la mamma!... La nostra povera mamma che ne avrebbe tal dolore!... Ormai son vecchia, vedi?... Tanto tempo è passato!... Tante cose! Tante cose tristi in questi due anni... che non ci penso più a... a quel tempo... vedi? Non mi vergogno... confidati anche tu a tua sorella... senza arrossire... [...] (*torna vivamente verso di Lisa e la bacia febbrilmente*) No, è vero, Lisa? No! Ha tante altre amarezze adesso il povero papà!», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., pp. 60-61.

o minore devozione verso il padre, bensì la diversità di carattere e inclinazioni:

D. BIANCA (*accalorandosi*) Per grazia di Dio! Sissignora! (*Al Barone*) Questa poi non le somiglia a sua sorella.

IL BARONE (*sorridendo bonariamente*) Che volete? È così giovane!

D. BIANCA No, no, è di un'altra pasta³⁴.

Nina è infatti, come si è detto, obbediente, riflessiva, votata al culto della famiglia e alla venerazione del padre; l'altra, al contrario, è meno incline a essere guidata, e più consapevole della faticosità delle regole di vita cui la costringe la nascita in una famiglia nobile. Sono frequenti nel testo i riferimenti all'ossequio alla discendenza, la cui concretizzazione semantica oscilla, nell'elaborazione variantistica, tra avere «le anche di Anchise» e «un Re Pipino in casa»; in particolare nel primo atto, agli invitati che avanzano congetture sulla decisione di non presenziare alla cerimonia da parte di alcuni parenti, sarà lo stesso barone a rispondere per le rime:

D. ROCCO (*cercando di rompere il ghiaccio*) Dico che i cugini Santoro sdegheranno d'imparentarsi coi Rametta... (*ironico*) Loro discendono dalle anche d'Anchise!»

[...]

IL BARONE Buon viaggio!... Colle anche d'Anchise! Le abbiamo tutti le anche d'Anchise!³⁵

Il barone ribadisce qui come non sia il possesso di nobili origini la caratteristica irrinunciabile del genere prescelto, bensì la capacità di offrire un futuro sereno e una stabile condizione economica alla figlia. Particolarmente critica e obbiettiva (oltre che irriverente) si dimostra su questo punto Lisa già nella prima scena, in uno scambio di battute con la zia Bianca:

D. BIANCA [...] Pensa invece come sei nata.

LISA (*interrompendola sorridendo, ironica*) Per grazia di Dio, lo so!

[...]

³⁴ Ivi, p. 13.

³⁵ Ivi, p. 22.

D. BIANCA [...] Giacchè Dio ti ha fatto nascere in questo stato, bisogna aver pazienza. Ridi perchè ne ho avuta tanta io?
LISA (*ridendo*) No, zia, non rido³⁶.

La disincantata consapevolezza di Lisa si esacerba progressivamente, man mano che gli strettissimi confini in cui si trova a muoversi diverranno sempre più concreti ostacoli alla realizzazione dei propri desideri:

LISA (*nervosamente*) Tanto, a che giova? Al punto in cui siamo arrivati... ecco come siamo ridotte!... (*Mostrando il vestito misero e sorridendo amaramente*) Le figlie del Barone!... C'è rimasto il baronato!... Come un sasso al collo, per buttarsi a fiume! Giusto appunto la zia Bianca mi faceva la predica!³⁷

Anche sulla tipizzazione narrativa del personaggio di Lisa l'autore interviene con elementi di novità. Figlia secondogenita, meno severa e meno responsabile, nel glossario verghiano questa si identifica spesso con la figlia perduta; disobbediente, perchè consapevole di essere sempre seconda, nelle scelte e nelle preoccupazioni familiari; spesso dotata di una notevole volontà di riscatto, con conseguente competizione e risentimento nei confronti della sorella maggiore³⁸. Questo *topos* viene subito evo-

³⁶ Ivi, p. 13; da segnalare, nel brano riportato, uno degli esempi più interessanti della tecnica verghiana di costruzione del dialogo, qui attuato portando alle estreme conseguenze la teoria verista: nella battuta della zia Bianca: «Ridi perchè ne ho avuta tanta io?» si ha il riferimento ad un episodio del suo passato evidentemente noto alle due interlocutrici ma su cui il lettore /spettatore non riceve alcun lume: esattamente come se stesse assistendo ad una reale conversazione privata. L'esempio è particolarmente significativo dal momento che, mentre ad una lettura approfondita, quasi tutti gli indizi disseminati nel testo divengono a un tratto significativi, acquistando un senso ben preciso nell'economia del discorso drammatico (come si sta tentando di dimostrare) questo è un caso su cui neppure l'analisi delle varianti fornisce lumi; pertanto rimane davvero difficile ipotizzare quale tipo di sacrificio personale donna Bianca stia additando a modello alla giovane nipote.

³⁷ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 59.

³⁸ Come immediati antecedenti testuali si possono ricordare: Lia dei *Malavoglia*; la sorella di Malia di *In portineria*; donna Giovannina Margarone, sorella di Fifi, fidanzata di Nini Rubiera: «Via, entrate un momento, — disse donna Bellenia al baronello. — Vi metterete in fondo al palco, insieme a Fifi, giacché siete in lutto. Nessuno vi vedrà. Levati di lì, Giovannina. — Sempre così! — borbottò co-

cato, e ribaltato dall'autore, in uno scambio di battute, collocate al principio del dramma, tra Lisa e la zia Bianca:

LISA Or ora viene, zia.

D. BIANCA Sarà ancora allo specchio. È giusto. La festa è per lei. Verrà anche la tua festa, non temere. Perché? Cosa vuol dire? Su quella testa, sciocca! Ti mariterai anche tu, non temere!

LISA (*a capo chino, colle ciglia aggrottate*) Ma sì! Ma sì! Chi vi dice?...³⁹

La debole risposta di Lisa rimane aperta a diverse interpretazioni, secondo la tecnica verghiana dell'eclissi dell'autore; ed è per questo motivo che la critica ha preferito imboccare la strada nota, attribuendole invidia, risentimento, disprezzo nei confronti di Nina. Si deve tuttavia notare che nulla, né nelle didascalie né nel dialogo, ha sin qui confermato tale atteggiamento; al contrario, Lisa appare (si rileggano le prime pagine del dramma) vivacemente partecipe del clima di festa e collaborativa; inoltre l'episodio, di difficile interpretazione se isolato dal contesto, può giovarsi dell'aiuto dell'elaborazione variantistica: nell'edizione critica⁴⁰ si legge come, in principio, l'atteggiamento melanconico di Lisa (a testa bassa e con le ciglia aggrottate) fosse una reazione al discorso del padre sul sacrificio imposto a Nina, seguendo immediatamente la battuta:

IL BARONE (*giungendo le mani nervosamente ma sottovoce*) Come si fa, cugina mia? Quell'altro che non aveva niente, qui in casa, lo sa Dio...

L'ammissione da parte del padre della necessità di "orientare" diversamente le simpatie della figlia - collocata, nella versione finale, appena più avanti - comporterà in Lisa la medesima dinamica psicologica, anzi ancor più esplicita, facendole addirittura versare lacrime di compassione per la sorella:

stei ch'era furiosa contro la sorella. — Mi tocca sempre cedere il posto, a me!...», G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Milano, Il Saggiatore 1979, p. xx.

³⁹ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 12.

⁴⁰ Ivi, pp. 183-184.

D. BIANCA Non dite così. Lo sa anche lei perchè facevate il tiranno. Quello lì che non aveva niente, qui in casa... basta, ora Nina è contenta. (*Nina scoppia a piangere fra le sue braccia*) Cos'è? Cos'è adesso?

IL BARONE (*quasi colle lagrime agli occhi*) Cos'è, figlia mia? Parla! Dillo a tuo padre...

LISA (*asciugandosi gli occhi*) Povera Nina!...

D. BIANCA (*scattando*) Ma che povera!... Sarà la prima del paese!... Brava!... È così che incoraggi tua sorella?...

[...]

D. BIANCA (*abbracciando e baciando Nina*) Te'! Che voglio dartelo proprio di cuore! La tua povera mamma, lassù, ti benedice, ed è contenta anche lei, vedi! (*Volgendosi a Lisa che ha ancora il fazzoletto agli occhi*) Vi guarda di lassù tutt'e due...

E ancora nel secondo atto, inasprita dalla piega degli eventi, Lisa rinfaccerà a Nina l'inutilità del suo sacrificio:

LISA Cosa volevi fare, povera Nina? Ti pare che non lo sappia il piangere che hai fatto di nascosto?

NINA (*mettendole una mano sulla bocca*) Taci! Taci!

LISA Ti pare che non lo sappia il bene che volevi a un altro?...⁴¹

Ciò dimostra come Lisa non sia triste perchè invidiosa di Nina, ma perché prova pena per lei. Degna di nota, infine, la battuta con cui Lisa, sdegnata, suggerisce al padre di cedere al ricatto di Rametta, lasciando in eredità alla sola figlia maggiore l'intera proprietà della miniera⁴² (fatto, benché esecrabile ed esecrato dal Verga in più di una occasione, pure perfettamente accettabile per la mentalità dell'epoca), che conferma la forte devozione alla famiglia, e un notevole altruismo, ancorché privo di eccessi sentimentali. Ma la proposta avanzata da Rametta, di compensare la parziale perdita di valore della zolfara, dovuta ai recenti crolli nelle gallerie, diseredando la figlia minore, non viene neppur presa in considerazione né dal padre⁴³, né dalla povera Nina,

⁴¹ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 60.

⁴² Ivi, p. 38: «LISA (*indignata*) Ma dategli tutto quello che vuole e finiamola!».

⁴³ Il tema del diritto di primogenitura era stato più volte affrontato dal Verga, ad esempio in *Storia di una capinera*. La distanza che intercorre tra il padre della giovane educanda dell'opera giovanile di Verga e don Raimondo Navarra è enor-

che non esita a rompere il fidanzamento, restituendo i regali fatti dal promesso sposo, senza badare alle proteste del sensale don Rocco:

NINA (*togliendosi l'anello e gli orecchini*) Questi sono i regalucci che avevo avuto da vostro figlio...

D. ROCCO (*interrompendola*) No, no!... Che fate?... Non precipitiamo!...

NINA Dovrei restituirli a lui... (*facendosi rossa e chinando il viso umiliata*) Ma giacchè non è venuto... giacchè non ha creduto di dover venire...

D. ROCCO (*insistendo come sopra*) Non precipitiamo. Quello è un ragazzo⁴⁴.

Il nucleo familiare descritto in *Dal tuo al mio* è dunque affiatato e compatto; in esso ciascuno è rispettoso dell'altro e soprattutto non viene mai meno un profondo senso di giustizia e di rispetto, sia del padre nei confronti delle figlie, ma anche tra le figlie stesse.

Come si è visto, nell'opera i personaggi non seguono affatto percorsi già noti; al contrario, le loro caratteristiche risultano essere ribaltate rispetto ai rispettivi prototipi, assumendo, almeno per ciò che riguarda il barone e le sue figlie, Nina e Lisa, una connotazione nettamente positiva. Certamente le due ragazze, non avendo potere decisionale né responsabilità di sorta, vivono in un mondo in cui è non più facile, ma meno carico di conseguenze scegliere liberamente secondo i propri desideri⁴⁵. Ciò non vuol dire che l'autore abbia rinunciato a inserire sfaccettature psicologiche: così come su Nina si stende l'ombra del cinismo⁴⁶,

me: mentre in quel caso la ragazza è costretta a prendere i voti per non sottrarre neppure una minima parte di eredità ai figli che il padre ha avuto con la seconda moglie, nel secondo caso avrebbe potuto essere più comprensibile che il barone ponesse la salvezza della famiglia e del titolo nobiliare al di sopra del senso di equità, che invece dimostra nel voler dividere le proprie sostanze in parti uguali tra le due figlie.

⁴⁴ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., pp. 38-39.

⁴⁵ Significativa a tal proposito una battuta espunta solo nelle fasi finali dell'elaborazione: «LA MARCHESA Noi altre povere donne, alle volte, ci tocca sorridere colla morte nel cuore», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 23.

⁴⁶ Ancora all'altezza cronologica del testimone Ms⁷ sopravvive la battuta di

su Lisa incombe quella della indocilità e dell'impudenza; ma è questo che le rende concreti, reali e mirabilmente tratteggiati personaggi femminili.

Alla luce di quanto detto, pare di poter concludere che un nuovo orizzonte ideologico si era schiuso all'autore e veniva trasferito in *Dal tuo al mio*; appare qui infatti del tutto superata la rappresentazione dualistica, per quanto vivace e mossa, della contrapposizione tra classi sociali, per cui la classe nobiliare, per tare genetiche di zoliana memoria, veniva costantemente rappresentata come gravata da «minchioneria», impotenza e illanguidimento, il cui segno diveniva visibile nel pallore e nella magrezza, nella malattia e nella follia; mentre energie nuove venivano trasfuse dalla gente del popolo, il cui desiderio di ascesa sociale si traduceva tuttavia in una furia travolgente, finalizzata all'accumulo compulsivo di ricchezze, che richiedeva inevitabilmente il sacrificio degli affetti e in definitiva, della propria umanità (oltre che a Mastro-don Gesualdo, la memoria rinvia immediatamente alla figura della baronessa Rubiera, con la sua ricchezza strarbordante e disordinata, che la condanna a una fine terribile). Allo stesso tempo, non è più esclusiva prerogativa degli umili la creazione di legami familiari stabili e autentici; né a questi è necessario rinunciare quando si perseguano obiettivi di miglioramento sociale (messaggio che era invece alla base dei *Malavoglia*). Con *Dal tuo al mio* Verga entra a pieno diritto tra gli autori letterari della modernità, mostrando di sapersi adattare al mutamento e di riuscire ad assimilarne le nuove istanze; si direbbe altresì notevolmente ridimensionato, se non addirittura accantonato, il suo pessimismo, insieme alla precedente visione statica e rigida della società e delle sue regole. Non si vede infatti perchè negare la forza e il significato del lieto fine: in esso non solo i protagonisti evitano una morte cruenta, ma viene ricreata l'unità del nucleo familiare, in netta contrapposizione sia al finale dei *Malavo-*

Nina riferita al precedente innamorato, il cugino Lucio: «E lui... lui... che prima mi voleva tanto bene, era giunto a disprezzarmi... Le parole orribili che mi scriveva... che mi diceva in faccia, quando m'incontrava!... Una volta, all'uscire di chiesa, mi... mi... (si cela il viso fra le mani, piangendo)», VERGA, *Dal tuo al mio* (teatro), cit., p. 60.

glia che di *Mastro - don Gesualdo*. Non si può pertanto liquidarlo come un precipitoso, scontato e irrilevante espediente per lo scioglimento del dramma, un mero «fuoco della vampa»⁴⁷ del linguaggio teatrale; appare invece necessario restituirgli tutto intero, alla luce di quanto detto, il valore di conferma e sigillo del messaggio racchiuso nel testo.

⁴⁷ Lettera di Giovanni Verga a Domenico Oliva del 21 novembre 1904, poi ripresa nella *Prefazione a Dal tuo al mio* (1906), G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 365-366.

DARIO STAZZONE
(Università di Catania)

I FUNERALI DI TERESA UZEDA.
NOTE SUL PRIMO CAPITOLO DE *I VICERÈ* DI DE ROBERTO

L'articolo è incentrato sul primo capitolo de *I Vicerè* di De Roberto che condensa e anticipa i principali nuclei tematici e contenutistici del romanzo. Le pagine incipitarie, per altro, preannunciano le caratteristiche formali e stilistiche dell'opera. L'articolo analizza anche la metafora architettonica che attraversa *I Vicerè*, annunciata dalla descrizione di palazzo Uzeda, e le valenze simboliche riscontrabili nei funerali della principessa di Francalanza, macchina descrittiva in cui lo scrittore rielabora la memoria del primo articolo che ha pubblicato, *Le feste belliniane* del 1876.

This essay focuses on the first chapter of De Roberto's I Vicerè which introduces the novel's core themes and contents. The opening pages, indeed, preannounce the formal and stylistic features of the work. The essay analyses also the architectural metaphor that characterizes I Vicerè, starting with the description of the Uzeda Palace, and the symbolic values in the Princess of Francalanza's funeral, through which the author reproduces the memory of his first article, Le feste belliniane, published 1876.

1. *L'incipit ex abrupto*

L'incipit de *I Vicerè* è rapido e dinamico. Il più noto romanzo derobertiano è caratterizzato da ritmi narrativi discontinui che talvolta sembrano concedersi a un lento e minuzioso descrittivismo di ascendenza flaubertiana, altre volte subiscono improvvise accelerazioni che ricordano il modello zoliano. I momenti incipitari de *I Vicerè* rappresentano l'improvviso irrompere di «una carrozza arrivante a tutta carriera» che penetra nel palazzo degli Uzeda, producendo un «assordante fracasso»¹. Dalla carrozza, la cui ir-

¹ F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 2004, p. 413.

ruenza è rappresentata sia attraverso determinazioni visive che uditive, esce uno dei servi, Salvatore Cerra. A lui è affidato il compito di comunicare l'evento da cui prende le mosse la narrazione, l'improvvisa morte di Teresa Uzeda, principessa di Francalanza, vera matriarca della famiglia aristocratica siciliana. Cerra, dopo aver alluso al luttuoso evento con gesti ampi e disperati, pronuncia poche parole, capaci di rappresentare icasticamente i fatti. De Roberto dà così una prima prova della sua capacità mimetica e di quella variazione dei registri stilistici che attraversa il romanzo: «La principessa... morta d'un colpo... Stamattina, mentre lavavo la carrozza»². La sintassi franta, l'asindeto o l'uso dei punti di sospensione, la preponderanza della paratassi sull'ipotassi, le interiezioni e l'icasticità del discorso di servi e curiosi si accompagnano al rapido succedersi degli eventi. Gli espedienti sintattici sono funzionali a dare l'idea della sequenza di accadimenti che investe la vita degli Uzeda e della loro numerosa *famiglia*.

È attraverso la *vox populi*, ingegnoso espediente narrativo non immemore del modello manzoniano, che è possibile conoscere il perché della morte della principessa di Francalanza fuori dal palazzo di famiglia, nella villa del Belvedere. Ed è attraverso gli inserti virgolettati del discorso diretto che il lettore può arguire i moventi reali e i desideri dissimulati dei componenti della famiglia vicereale: «Quale vergogna?... Quella d'una casa dove madre e figli si soffrivano come fumo negli occhi?»³, «Razza di matti questi Francalanza!»⁴, «La testa che guidava tutti, che aggiustò la pericolante baracca!»⁵, «Gran donna la principessa! Basta dire che ricefe la casa già fallita!»⁶, «La roba dovrebbe andare al padrone, se quella pazza non ne avrà fatta un'altra delle sue!...»⁷. La successione di questi asserti, incastonati nel primo capitolo del romanzo e posti nella forma esclamativa o in quella dell'interrogativa retorica, ovvero nelle forme di una determinata asserzione o di una insinuante interrogazione non priva di increspature ironiche, assu-

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 416.

⁴ *Ivi*, p. 417.

⁵ *Ivi*, p. 419.

⁶ *Ivi*, p. 428.

⁷ *Ivi*, p. 429.

me valenza prolettica, anticipando i principali nodi della narrazione. Si noti l'abile costruito narrativo: veloci irruzioni del discorso diretto surrogano la funzione del discorso indiretto libero, la tecnica magistralmente utilizzata da Flaubert e Verga, senza la necessità di ricorrere ai verbi dichiarativi che determinano il passaggio dal discorso del narratore al discorso del personaggio.

Fin dal primo capitolo, attraverso tali espedienti, sono preannunciati i nuclei contenutistici poi sviluppati nel ponderoso romanzo: la forte personalità della principessa di Francalanza, protagonista *in absentia* che, attraverso le indicazioni testamentarie, impone alla famiglia i suoi arbitrari *desiderata*; la lotta del principe Giacomo, erede del titolo ma defraudato di buona parte del patrimonio in violazione del maggiorasco, per sottrarsi agli effetti delle scelte materne; le acri contrapposizioni tra i membri della famiglia Uzeda, mossi da un odio interno alla stessa casta parentale che determina una costante guerra intestina, emblematicamente rappresentata dal lemma «sciarra»⁸. Sullo sfondo stanno le vicende risorgimentali, la rappresentazione di un momento di frattura storica caro alla letteratura naturalista: il romanzo abbraccia infatti un trentennio, dal 1852 al 1882, con ripetuti riferimenti alle vicende più note del Risorgimento italiano osservate dalla specola siciliana e svuotate di ogni aura mitica e retorica. Com'è noto di quel *discrimen* storico *I Vicerè* costituiscono un controcanto che deforma ogni possibile valore collettivo: il sentimento patriottico, l'azione politica, la cultura ridotta a verbosa esibizione, la fede religiosa (ed è ben noto quanto la retorica risorgimentale e l'esaltazione dei martiri della «nuova Italia» siano intessute di una filigrana lessicale cristiana). Stessa sorte subiscono i valori individuali: la tradizione familiare, l'amore materno e quello coniugale, persino la passione romantica⁹. In questo con-

⁸ Come ha notato R. GALVAGNO, in *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Venezia, Marsilio 2017, p. 29: «C'è un termine nel romanzo, *sciarra*, che fornisce l'esatta significazione di questo radicale e originario dissidio. Esso ricorre in due soli luoghi, nella prima e nell'ultima parte del testo, dove in entrambi campeggia sulla scena la coppia della prozia Ferdinanda e del pronipote Consalvo, ancora bambino nella prima, giovane oratore alla conquista del Parlamento nazionale nella seconda».

⁹ Come ha notato A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Ro-*

testo la morte della principessa di Francalanza assume un valore emblematico. I sontuosi funerali barocchi in suo onore, la ricchezza degli apparati e le dettagliate enucleazioni non nascondono il senso del vuoto e della mancanza, tradiscono anzi *l'horror vacui*. Nella radicale assenza di valori il principe Giacomo, disprezzato dalla madre, agisce con la stessa arbitrarietà materna usando abilmente i vizi e le manie di fratelli e sorelle per spogliarli, nello sforzo di ripristinare di fatto il maggiorasco. Mentre Consalvo, il figlio di Giacomo, può disprezzare l'avarizia paterna perché impegnato a inseguire un altro feticcio illusorio, quello del potere politico nel mutato contesto dell'Italia postunitaria, tentando comunque di far valere le prerogative dell'antica famiglia vicereale. Non è un caso che il suo estenuante e contraddittorio *meeting* elettorale abbia una collocazione specularmente opposta ai funerali della principessa di Francalanza¹⁰: due scene collettive, due momenti atti a celebrare, *mutatis mutandis*, il nome e il potere degli Uzeda, emblematicamente posti all'inizio ed alla fine del romanzo.

2. La metafora architettonica

Ad *incipit* del romanzo vi è un portone. Il portone monumentale del palazzo degli Uzeda. L'edificio, sinteticamente descritto, ha tutte le caratteristiche della dimora aristocratica del XVIII secolo, secondo quella ripartizione funzionale e simbolica degli spazi riscontrabile nel barocco della ricostruzione catanese: il grande

berto, gentiluomo, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2007, p. 176. Sui momenti incipitari de *I Vicerè* cfr. anche N. ZAGO, *Federico De Roberto, «I Vicerè»*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana*, III (Ottocento), a cura di P. Guaragnella - R. Abbaticchio, San Cesario di Lecce (LE), Pensa Editore 2010, pp. 205-211.

¹⁰ Quanto al discorso elettorale di Consalvo Uzeda nel chiostro-palestra dell'ex monastero dei Benedettini cfr. l'analisi magistrale di C.A. MADRIGNANI, *Rettorica e Rettorica dei discorsi politici di Consalvo*, in «Galleria», numero monografico dedicato a De Roberto, a cura di S. Zappulla Muscarà, XXXI, 1-4 (1981), pp. 78-86. Cfr. anche C. SPALANCA, *L'ascesa politica del principe Consalvo*, in *Gli inganni del romanzo, «I Vicerè» tra storia e finzione letteraria*, presentazione di A. Di Grado, Atti del congresso celebrativo del centenario dei *Vicerè*, Catania, Fondazione Verga 1988, pp. 223-240.

portale che rappresenta il ruolo della famiglia e funge da vero e proprio «segno urbano»¹¹, il vestibolo, l'organizzazione dell'edificio attorno ai cortili in cui si svolge la vita della servitù, le scuderie che si affacciano su uno dei cortili¹². Sopra il portale campeggia lo stemma degli Uzeda, «lo scudo marmoreo infisso al sommo dell'arco», mentre nel vestibolo era un tempo inchiodata la rastrelliera in cui «i lanzi del principe appendevano le alabarde». Memoria questa che, introducendo un elemento finzionale lontano dalla realistica rappresentazione dell'edificio, riconduce ai fasti vicereali, ad un aspro e ferrigno Seicento consimile a quello manzoniano. La rastrelliera atta a contenere le alabarde dei lanzi evoca la descrizione del palazzotto di don Rodrigo, la presenza dei bravi in armi che ne presidiano simmetricamente il portone, rigorosamente chiuso¹³. Singolarmente, nella confusione determinata dalla notizia della morte della principessa, il portone degli Uzeda rimane a lungo aperto, permettendo ai curiosi di guardare all'interno e commentare gli accadimenti, secondo la vocazione polifonica del romanzo. Per consuetudine le sue ante dovevano esser chiuse rappresentando all'esterno il lutto familiare. Più tardi, al diffondersi in città della notizia, «tutta la nobiltà sarebbe stata in lutto, tutti i portoni dei palazzi signorili, a quell'ora, si chiudevano o si socchiudevano, secondo il grado di parentela»¹⁴.

Ne *I Vicerè* viene rappresentato abilmente il rapporto tra interno ed esterno del palazzo attraverso la funzione di portoni e finestre, tecnema della visione, figure della discontinuità utili a diversificare lo spazio descritto¹⁵. Allo stesso modo è rappresen-

¹¹ Quanto all'architettura come simbolizzazione dello spazio ed al ruolo dei segni urbani cfr. G.C. ARGAN, *Il significato della cupola*, in ID., *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, Editori Riuniti 1993, pp. 103-111.

¹² Come si evince dal terzo capitolo della seconda parte del romanzo, quando il giovane Consalvo Uzeda scende nella corte del palazzo avito e si reca nella scuderia per ascoltare ammalato i discorsi del mozzo di stalla Salvatore.

¹³ A. MANZONI, *I Promessi sposi*, a cura di E. Raimondi - L. Bottoni, Milano, Principato 1988, p. 98.

¹⁴ DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 418.

¹⁵ Di «figure della discontinuità» ha parlato Michela Toppino in un saggio dedicato al rapporto tra letteratura e fotografia in De Roberto, attento alla rappresentazione spaziale nei differenti codici. Cfr. M. TOPPANO, *La configurazione dello*

tata la distanza simbolica tra il pian terreno affollato di servi e impiegati e i piani superiori, con la loro funzione di rappresentanza, a cui accedono i membri della famiglia e i lavapiatti. Gli aristocratici si concentrano nella Sala Gialla, cui si giunge attraversando «la fila delle anticamere dagli usci dorati ma quasi prive di mobili»¹⁶. Un dettaglio non casuale, rappresentativo del lusso sberciato degli Uzeda, l'antica casata che proprio la principessa di Francalanza aveva salvato, con energica ostinazione, dal collasso economico. Dopo il rapido *incipit* il ritmo narrativo del primo capitolo rallenta, si frange in una sequenza di elenchi ed enumerazioni atte a rappresentare i componenti della famiglia e la partecipazione dell'intera città alle esequie. Come ha notato Antonio Di Grado «è il cicaleccio dei servi e dei parassiti ad inaugurare *I Vicerè*. La narrazione dei fatti e più dei nefasti d'una famiglia patrizia catanese e della sua secolare egemonia si dipana dalle memorabili sequenze iniziali della morte annunciata della principessa e dei magniloquenti funerali [...]. Il passo è quello lento di Flaubert, lenta è la carburazione della complessa e pesante *machine*»¹⁷. Tra gli elenchi incastonati nel capitolo è fondamentale l'enumerazione dei membri della famiglia ad opera di un ebanista, la cui bottega prospetta al pian terreno del palazzo. Il dettaglio delle botteghe incluse nell'edificio nobiliare è indice di esatta referenzialità, riconduce al rigore documentario che sostanzia sempre la scrittura derobertiana. Come ha sottolineato Philippe Hamon descrivere è «attualizzare un paradigma lessicale latente, sotteso da un sapere referenziale sul mondo»¹⁸, ed è interessante notare come lo scrittore rappresenti una peculiarità propria degli edifici aristocratici catanesi che, al piano terreno, non sono caratterizzati dalla presenza delle finestre come accade a Palermo, Napoli o Roma, ma si aprono negli usci delle botteghe, rappresentative della vocazione commerciale della città. Af-

spazio nella narrativa e nella poesia di Federico De Roberto, in *Fotografia & letteratura*, a cura di A. Dolfi, I, Roma, Bulzoni Editore 2007, pp. 205-244.

¹⁶ DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 419.

¹⁷ DI GRADO, *La vita, le carte...*, cit., p. 175.

¹⁸ P. HAMON, *Semiologia Lessico Leggibilità del testo letterario*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice 1977, p. 67.

fittando le botteghe le famiglie nobiliari etnee incrementavano cospicuamente le loro rendite.

All'interno di palazzo Uzeda la descrizione più dettagliata è riferita alla galleria dei ritratti, investita di un evidente valore simbolico. Già menzionata nel primo capitolo e minuziosamente rappresentata nel secondo capitolo della prima parte, la galleria ospita la lettura del testamento della principessa, essenziale snodo narrativo:

Intorno alla tavola dodici seggioloni a braccioli aspettavano i testimoni e gl'interessati: quello del principe, più alto, volgeva la spalliera al grande ritratto centrale del viceré Lopez Ximenes de Uzeda, a cavallo e in atto di frenare la bestia con la sinistra e d'appuntar l'indice destro al suolo come dicendo: «Qui comando io...!». Torno torno, in alto e in basso, quanto la parete era lunga, quant'eran larghi i vani tra finestra e finestra nella parete di contro, una moltitudine d'antenati: uomini e donne, monaci e guerrieri, vescovi e dottori, dame e badesse, ambasciatori e viceré, di faccia, di profilo e di tre quarti; vestiti d'acciaio, di velluto, d'ermellino; col capo coronato d'alloro, o chiuso negli elmi, o coperto dai cappucci; con scettri e libri e bacoli e spade e fiori e mazze e ventagli in mano¹⁹.

Lo scrittore, descrivendo quest'ambiente, ricorre ad un motivo topico, quello dei ritratti degli antenati in cui si scorge l'alterigia dell'antica famiglia nobiliare. L'elenco dei dipinti, degli uomini o delle donne effigiati, è caratterizzato dalla tensione unitiva della congiunzione coordinante «e» che lega spesso dittici di apposizioni o aggettivi antitetici, rappresentando emblematicamente quell'orditura di contrappunti che attraversa il romanzo. Il motivo statutario delle immagini degli avi, *exempla* o monito per i discendenti, è investito d'ironia nei versi del *Giorno* del Parini, uno dei possibili modelli della descrizione derobertiana se si considera la *varietas* delle fogge secentesche dei personaggi, rappresentative di diverse e prestigiose attività, e l'accostamento delle fisionomie contrapposte²⁰. Ma certo in De Roberto doveva agire la memoria manzoniana delle effigi degli avi, volitivi e ter-

¹⁹ DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 458-459.

²⁰ G. PARINI, *Il Giorno. Le Odi*, Milano, Garzanti 1992, pp. 42-43.

ribili per aspetto, che sembrano rimproverare don Rodrigo dopo il mortificante duello verbale con padre Cristoforo, la cui descrizione è trapunta da lessemi che rinviano al *sermo militaris*²¹. In tutto il romanzo derobertiano si affollano teratologiche prosopografie emblematiche della degenerazione dell'antica razza vice-reale. Il correlativo della decadenza fisica del casato è riscontrabile nel disordine edilizio delle dimore abitate dagli Uzeda, oggetto di continue trasformazioni e folli superfetazioni. Così è per il palazzo di città e per la villa del Belvedere, edificata alle falde dell'Etna:

La villa degli Uzeda era tanto grande da capire un reggimento di soldati, non che gl'invitati del principe; ma, come il palazzo in città, a furia di modificazioni e di successivi riadattamenti, pareva composta di parecchie fette di fabbriche accozzate a casaccio: non c'erano due finestre dello stesso disegno né due facciate dello stesso colore; la distribuzione interna pareva l'opera di un pazzo, tante volte era stata mutata²².

Paolo Mario Sipala ha contrapposto i labirinti architettonici degli Uzeda, investiti di valenza metaforica, alla pianta ortogonale del monastero benedettino di Catania, ispirata all'archetipo dell'Escorial di Madrid: «Frutto e testimonianza di una sterminata ricchezza patrimoniale, l'immenso edificio risultava nel disegno architettonico, pur attraverso fasi successive di edificazione, un simbolo di stabilità e compostezza, mentre – per converso – le case degli Uzeda, sia il palazzo di città, sia la villa di campagna, rispecchiavano nel disordine architettonico, il loro senso esclusivo della proprietà, l'arbitrarietà e la stravaganza delle loro decisioni»²³. Il cenobio benedettino è l'unico luogo del romanzo che possa ambire allo statuto di cronotopo²⁴, un sito che De Roberto aveva ben conosciuto da studente dell'Istituto Tecnico Gemmel-

²¹ MANZONI, *I Promessi sposi*, cit., pp. 142-143.

²² DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 559.

²³ P.M. SIPALA, *De Roberto*, Roma-Bari, Laterza 1988, p. 58. Quanto alle strategie descrittive ed ai luoghi rappresentati ne *I Vicerè* cfr. I. DE SETA, *I luoghi della storia. Dimore, conventi, paesaggi ne «I Vicerè», «I vecchi e i giovani» e «Il gattopardo»*, Novate Milanese (MI), Prospero Editore 2018.

²⁴ DI GRADO, *La vita, le carte...*, cit., p. 188.

laro e poi da direttore della Biblioteca Civica, istituzioni ospitate entrambe, in epoca postunitaria, nelle sale dell'ex monastero²⁵. L'antico cenobio, non casualmente, è descritto in ogni andito, con quella sensibilità architettonica evidente in non poche pagine del romanzo e, in seguito, nelle monografie artistiche dedicate a *Catania*²⁶ ed a *Randazzo e la valle dell'Alcantara*²⁷. Ma a rileggere attentamente la rappresentazione del monastero, dello scalone monumentale e dei suoi stucchi, dei grandi chiostri, del corridoio dell'orologio, del Coro di Notte, del quartiere dell'abate, del museo e delle cucine non si ha la sensazione della simmetria e della chiarezza architettonica: al contrario le diverse cumolazioni, il caracollare di putti tra i bassorilievi della scalea d'accesso, la vastità dei corridoi che, per quanto organizzati simmetricamente, proiettano il loro punto di fuga *ad infinitum*, la ricchezza delle feste religiose, prima tra tutte quella del Santo Chiodo, riconducono all'esteriorità ed al fasto degli apparati barocchi. Persino il Museo dei Benedettini, descritto con attenzione dai viaggiatori impegnati nel *Grand Tour d'Italie*, è ricordato solo perché custodisce un «aborto animalesco», un teratologico reperto posto in rapporto con l'aborto di Chiara Uzeda, emblema della degenerazione della schiatta vicereale: «Al Museo dei Benedettini c'era infatti un altro aborto animalesco, un otricciuolo con le zampe, una vescica sconciamente membrificata; ma il parto di Chiara era più orribile»²⁸. Come il monastero dei Padri Benedettini anche il resto della città è ridotto ad una dimensione claustrofobica, ma nonostante vie, palazzi e monumenti siano menzionati con esattezza toponomastica, dalla Fontana dell'Elefante al palazzo municipale, dal Teatro Comunale a via Crociferi, dal monastero di San Placido ai Cappuccini, rimangono molto lontani dall'attenzione descrittiva che si può riscontrare nelle pagine dedicate al mag-

²⁵ Quanto al riutilizzo dei locali del cenobio benedettino di Catania dopo il 1866, cfr. F. MANNINO, *Dopo i Benedettini, un secolo di "pubblica utilità"*, in *Breve storia del Monastero dei Benedettini di Catania*, Catania, Giuseppe Maimone Editore 2015, pp. 87-94.

²⁶ F. DE ROBERTO, *Catania*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche 1907.

²⁷ F. DE ROBERTO, *Randazzo e la valle dell'Alcantara*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche 1909.

²⁸ DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 694.

giore cenobio catanese²⁹. La cittadella monastica, nonostante la sua riedificazione settecentesca, è nell'immaginario dello scrittore l'emblema di certo secentismo spagnolesco, come testimonia la monografia artistica dedicata a Catania in cui l'intera città, persino i monumenti disegnati da Vaccarini, Battaglia e Ittar, sono singolarmente assimilati ad «un barocco sotto l'influenza dello spagnolismo unito all'enfasi meridionale»³⁰. Il cenobio è dunque, per De Roberto, lo sfondo confacente alle lotte, agli intrighi ed alle macchinazioni dei discendenti degli antichi viceré di Sicilia.

3. I funerali della principessa di Francalanza

Se gli edifici degli Uzeda sono irregolari, irrazionali e labirintici, in apparenza non lo sono i funerali e le feste religiose, improntate ad un rituale rigoroso e codificato. Ma, come i vasti corridoi del monastero benedettino sembrano estendersi all'infinito, in una concezione architettonica che pur poggiandosi sull'esatta conoscenza della *perspectiva artificialis* mira, attraverso l'estensione degli spazi e l'uso di ordini architettonici giganti, a suscitare meraviglia nel visitatore, così le interminabili processioni descritte nel romanzo sono funzionali a comunicare fasto e potenza nello spettatore. Momento culminante del primo capitolo de *I Viceré* è la descrizione dei funerali della principessa di Francalanza.

Le esequie di Teresa Uzeda sono anticipate dalla lettura di «un documento che riguarda i funerali»³¹, la cui esistenza è annunciata dal principe Giacomo alla famiglia riunita nella Sala Gialla, tra «commozione», «sospiri» e «singhiozzi». Dietro alle espressioni di cordoglio la narrazione permette di indovinare le aspre divisioni familiari: l'iroso don Blasco si rifiuta di conciliarsi con la so-

²⁹ Quanto al rapporto di De Roberto con la città di Catania cfr. R. CASTELLI, *La Catania grembo e prigione di De Roberto*, in *La parola e il luogo*, Palermo, Gruppo Editoriale Kalòs 2010, pp. 23-28 e A. DI GRADO, *De Roberto a Catania, la Catania di De Roberto*, in *Catania*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore 2012, pp. 125-132. Mi permetto di rinviare anche a D. STAZZONE, *La Catania odiosamata di Federico De Roberto*, in «Agorà», 57 (giugno-settembre 2016), pp. 15-16.

³⁰ DE ROBERTO, *Catania*, cit., p. 94.

³¹ DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 431.

rella Ferdinanda mentre l'arrivo del monaco è palesemente ignorato dagli altri parenti; donna Ferdinanda, ben lungi dal compiangere la cognata, si rivela «poco portata alle scene patetiche»³²; Lodovico, costretto al chiostro dalla madre, accenna appena una critica alla defunta, con curiale prudenza: «il Priore, a bassa voce, accanto alla duchessa ed alla zia Ferdinanda, parlava della “dolorosa ostinazione” della madre; ma tratto tratto, quasi pavido di far male discutendo anche rispettosamente la volontà della morta, s'interrompeva, chinava il capo»³³. Il narratore si serve di singolari similitudini, di espressioni attenuative, della descrizione dettagliata di gesti rivelatori di una psicologia per alludere alla costante dissimulazione dei componenti della famiglia.

Il documento in cui la principessa dà disposizioni sul suo funerale rivela la capacità derobertiana di restituire le connotazioni del personaggio attraverso calcolate scelte stilistiche: si pensi alla sequela di verbi iussivi di cui è trapunto il testo. Ciascuno di questi predicati è posto nella proposizione principale che regge un ampio gruppo di subordinate atte a specificare dettagliatamente gli ordini, fino alla forte sequenza ternaria che reitera e pone insieme quegli stessi verbi, rappresentando il carattere volitivo della scrivente: «Durante il funerale e dopo che il mio corpo sarà imbalsamato, *voglio, ordino e comando* che esso sia vestito della tonaca delle Religiose di San Placido»³⁴. Nel documento la scelta della principessa di esser seppellita nella cripta dei Cappuccini, secondo una consuetudine diffusa tra le famiglie aristocratiche, e l'indicazione penitenziale di aver posto sotto il capo una semplice tegola contrastano col desiderio che i funerali siano celebrati «con quel decoro che compete alla famiglia»³⁵. Le stesse indicazioni sulla sepoltura della defunta richiamano i più complessi rituali barocchi³⁶.

³² Ivi, p. 422.

³³ Ivi, p. 425.

³⁴ Ivi, p. 431. Corsivi nostri.

³⁵ *Ibidem*

³⁶ Si pensi alla disposizione delle tre chiavi necessarie ad aprire la cassa di cristallo in cui sarà contenuto il corpo della principessa di Francalanza, una affidata al diletto figlio Raimondo, l'altra all'amministratore Marco Roscitano e, qualora egli «dovesse lasciare l'amministrazione della mia casa», a Lodovico, priore dei

Ad una teatralità di gusto secentista va ricondotta l'interminabile processione funebre, un rito cui partecipa l'intera città, in modo diretto o osservando il sontuoso corteo:

Quando finalmente le due pesanti imposte girarono sui cardini, tutte le teste si voltarono, tutte le persone s'alzarono sulla punta dei piedi. Veniva innanzi la fila dei frati cappuccini con la croce, poi la carrozza funebre, dentro alla quale si vedeva il feretro di velluto rosso, fiancheggiata da tutta la servitù con le torce in mano; poi l'Ospizio Uzeda dei vecchi indigenti, tutti a testa nuda; poi le ragazze dell'Orfanotrofio coi veli azzurri pendenti fino a terra; poi tutte le carrozze di famiglia: altri due tiri a quattro, cinque tiri a due, e poi ancora un altro gruppo di gente: una quarantina d'uomini, la più parte barbuti, con le giubbe di velluto nero, anch'essi coi ceri in mano. [...] Erano i zolfai delle miniere dell'Oleastro, chiamati apposta da Caltanissetta per l'accompagnamento della padrona: quest'ultimo accessorio non finiva di sbalordire tutti quanti: ancora non s'era visto una cosa simile!³⁷

È stato notato quanto siano presenti nel romanzo le figure dell'accumulazione: la figura della «lista», del «corteo», della «processione», dell'«elenco», della «galleria», della «litania», ecc³⁸. Con particolare riferimento al corteo funebre Rosalba Galvagno ha osservato: «Il termine "corteo" appare nel primo capitolo del romanzo [...]. Già la teatrale messa in scena della solenne cerimonia mortuaria, con il suo eccesso di enumerazioni, serve a mostrare la fascinazione del potere di cui l'antica casa nobiliare dei viceré gode e che esercita sul popolo, e non solo»³⁹. E sulla capacità illusoria della cerimonia: «Il duplice e simultaneo effetto estetico dell'illusione (abbaglio e svelamento dell'abbaglio) prodotto dal luccichio dei feticci del potere, viene minutamente descritto, non a caso, già nel primo capitolo, poiché su questa opposizione fondamentale si basa la struttura del romanzo. Per cui se

Benedettini, la terza al padre guardiano del cenobio cappuccino. Questa disposizione ricorda da vicino il rituale delle diverse chiavi usate, in occasione della Festa di Sant'Agata che si celebra a Catania, per aprire il sacello che contiene il busto reliquario della martire la mattina del 4 febbraio.

³⁷ DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 438.

³⁸ GALVAGNO, *La litania del potere...*, cit., pp. 122-135.

³⁹ Ivi, p. 124.

la folla rimane “estatica ad ammirare”, lo *Scripteur* svela al contrario la consistenza di cartapesta dell’“apparato”»⁴⁰.

Quanto agli apparati è forse utile mettere in evidenza uno dei rimandi intertestuali sottesi dalla descrizione del catafalco della principessa di Francalanza, finora ignorato dalla critica, ma significativo di come lo scrittore abbia rielaborato un ricordo giovanile, la rappresentazione di una cerimonia collettiva non priva di implicite politici. Nel romanzo il monumentale catafalco ha l'imponenza di una macchina architettonica effimera, arricchita da decori scultorei e vegetali:

Sopra una piattaforma alta sei o sette gradini dal pavimento e girata da una tripla fila di ceri, sorgeva il catafalco: una piramide tronca le cui quattro facce, tappezzate d'ellera e di mortella, portavano nel mezzo, disegnati a fiori freschi, quattro grandi scudi della casa di Francalanza. Al sommo della piramide, due angeli d'argento inginocchiati da una sola gamba aspettavano di reggere il feretro. Ad ogni angolo inferiore del catafalco, su tripodi d'argento, erano confitte quattro torce grosse quanto le stanghe con uno scudo di cartone legato a mezz'asta...⁴¹

Precise spie lessicali permettono di porre in rapporto il catafalco de *I Vicerè* con quello apprestato per Vincenzo Bellini nella Cattedrale di Catania, in occasione della traslazione delle sue reliquie dal cimitero parigino di Père Lachaise alla città natale. Il 24 settembre 1876 i cittadini catanesi vollero celebrare il simbolico funerale del compositore, morto lontano dalla patria, con fasto ancora barocco: per questo il Duomo venne decorato con apparati funebri⁴² e venne eseguito il *Requiem* composto dal maestro Coppola. Lo scrittore, appena quindicenne, fu testimone di quei festeggiamenti poi rappresentati in un articolo de «L'Illustrazio-

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 434.

⁴² L'aspetto della Cattedrale in quell'occasione è illustrato da un dipinto oggi conservato presso il Museo Belliniano di Catania, attribuito al pittore Pasquale Liotta Cristaldi. Nella navata principale si scorge il catafalco, mentre tendaggi neri decorano l'arco trionfale, le paraste e il pulpito. Nella base di uno dei pilastri di sinistra che dividono la navata maggiore da quelle laterali è scritto: «Catafalco a Bellini in Catania 24 settembre 1876». Il dipinto, nell'inventario del Museo Belliniano redatto nel 1968, è indicato col numero progressivo 3 nella sala E.

ne italiana», il primo scritto ch'egli abbia dato alle stampe⁴³. In quell'occasione il feretro fu posto su un catafalco simile a quello descritto nel romanzo, decorato da «mortella e cipresso» invece che ellera e mortella, culminante in «genii in argento» invece che in angeli d'argento. Piccole variazioni in eloquenti tessiture sintagmatiche che testimoniano il riemergere della memoria delle «feste belliniane» nel maggiore romanzo derobertiano. Se la traslazione delle reliquie del compositore di *Norma* ebbe un forte sottinteso politico e propagandistico nell'Italia postunitaria, è interessante notare a quale partitura quella memoria sia stata piegata dal De Roberto maturo.

Le feste del 1876 sottintendevano una visione ideologica tesa ad esaltare, col ritorno delle reliquie belliniane da Parigi, la gloria della «nuova Italia», per altro in un momento assai delicato della storia nazionale, quando si era già consumata la «rivoluzione parlamentare» di marzo, il passaggio dall'ultimo esecutivo della Destra storica guidato da Minghetti all'esecutivo presieduto da Depretis. Un momento ancora lontano, tuttavia, dall'esplosione degli scandali bancari, dal discredito delle classi dirigenti nazionali, dalla percezione della crisi la cui eco sotterranea percorre *I Vicerè*. Non è un caso che i funerali descritti nel romanzo siano l'esorcizzazione di un vuoto rappresentato emblematicamente dall'assenza del cadavere della principessa nella bara⁴⁴, un personaggio «paradossalmente presente per assenza»⁴⁵ nella narrazione. L'encomio di Teresa Uzeda è affidato agli astrusi epigrammi di don Cono Canalà, scritti in un lessico retorico ed ampolloso. Uno di

⁴³ F. DE ROBERTO, *Le feste belliniane*, in «L'Illustrazione italiana», 51 (15 ottobre 1876). Quanto all'attività giornalistica di De Roberto è utile ripercorrere le raccolte degli articoli giovanili, con particolare riferimento a G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Cronache per il «Fanfulla»*, Milano, Quaderni dell'Osservatore 1973. Di recente pubblicazione è la raccolta degli articoli di critica letteraria proposta da A. LORIA (a cura di), *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, prefazione di A. Di Grado, Torino, Nino Aragno Editore 2012. Per alcune valutazioni complessive sul rapporto tra letteratura e giornalismo nell'Ottocento cfr. C. SERAFINI, *Parola di scrittore. Altri studi su letteratura e giornalismo*, III, Roma, Bulzoni Editore 2020.

⁴⁴ N. ZAGO, *Il realismo allegorico dei Vicerè*, in «Le forme e la storia», 1 (1996), pp. 161-173.

⁴⁵ L. SCIASCIA, *Perché Croce aveva torto*, in «La Repubblica» (14-15 agosto 1977).

essi recita: «Orbata / del tuo fido consorte / nel mortale viaggio / vece facesti / ai tuoi figli / del padre loro»⁴⁶. Un'allusione al duro carattere della matriarca, vera e propria *mulier virilis*. È evidente lo scarto tra l'amore materno esaltato dalla *laudatio funebris* e l'agire della principessa, i cui moventi reali vengono intuiti dal lettore grazie alle frequenti allusioni disseminate nel testo.

Il primo capitolo de *I Vicerè*, dunque, come una *ouverture*, non solo condensa ed anticipa i principali nuclei della narrazione, le suggestioni manzoniane e la rielaborazione di memorie personali dello scrittore, ma rappresenta anche gli espedienti formali, l'abbondanza di enucleazioni, il pluristilismo, i repentini scarti linguistici che caratterizzano l'intero romanzo. Pluristilismo e variazioni dei registri lessicali che sono stati spesso rimproverati al romanziere. Non a caso Croce, nella discussa stroncatura de *I Vicerè*, accennava anche all'incertezza linguistica di un'opera che, in linea generale, era tacciata di «impoeticità»⁴⁷. Ed è ben noto quanto il giudizio crociano abbia condizionato la successiva ricezione critica del romanzo, le posizioni di Natalino Sapegno o quelle di Luigi Russo. Nell'ambito della *renaissance* derobertiana⁴⁸, ovvero nella riscoperta di un narratore complesso, sospeso tra scrupoli positivistic e oltranzes espressionistiche, che Madri gnani ha definito un «esperto alchimista e teorizzatore di dosaggi artistici»⁴⁹, vanno certamente annoverate alcune tappe essenziali, la monografia laterziana di Sipala⁵⁰, gli studi capitali di Di Grado⁵¹, quelli di Maffei incentrati sul «metodo» dello scrittore e

⁴⁶ DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, p. 437.

⁴⁷ B. CROCE, *Enrico Castelnuovo - Federico De Roberto - «Memini»*, in «La Critica», XXXVII (29 luglio 1939); poi in ID., *La letteratura della nuova Italia*, VI, Laterza, Bari 1940, p. 143.

⁴⁸ Come la riscoperta di De Roberto è stata recentemente definita da R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2010, p. 26.

⁴⁹ MADRIGNANI, *Introduzione*, in DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. IX-LXVII, a p. IX.

⁵⁰ SIPALA, *De Roberto*, cit.

⁵¹ DI GRADO, *La vita, le carte...*, cit. Da annoverare, tra le monografie e i tanti articoli pubblicati dallo studioso, almeno un altro saggio capitale: A. DI GRADO, *Federico De Roberto e la scuola antropologica*, Bologna, Patron 1982.

sul suo confronto con le teorie letterarie coeve⁵², le intuizioni di Natale Tedesco, attento alle stratificazioni narrative ed alle innovazioni linguistiche, considerate anticipatrici di esperienze letterarie novecentesche⁵³. Innovazioni già riscontrabili nell'*incipit* polifonico de *I Vicerè*, nel cicaliccio dei servi, nella descrizione della fastosa cerimonia funebre, negli epigrammi in lode della principessa degni e memori, coi loro solecismi pedestri, dell'anonimo secentista manzoniano.

⁵² Sul «metodo» derobertiano, ovvero sulla formulazione di una scienza *sui generis* dell'arte, sul confronto dello scrittore con le aporie del naturalismo, con la lezione di "maestri" come Leopardi, Baudelaire, Flaubert, Zola, Maupassant, Bourget e Verga cfr. G. MAFFEI, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Franco Cesati Editore 2017.

⁵³ N. TEDESCO, *La concezione mondana de «I Vicerè»*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore 1963.

FABIANO DALLA BONA
(Università Federale di Rio de Janeiro)

IL PAESAGGIO LETTERARIO DI FEDERICO DE ROBERTO

Mitico o idillico, realistico e tragico, luminoso o scuro sono alcuni degli aggettivi per definire il paesaggio siciliano descritto dalla Letteratura. Il presente lavoro offre uno spaccato delle rappresentazioni proposte da Federico De Roberto, utilizzando come fonte principale il romanzo *Ermanno Raeli* (1889). Partendo dai concetti di *Stimmung* (Simmel, Sassatelli, Gumbrecht), di paesaggio letterario (Jakob), di paesaggio della mente (Francini e Colucci, Lando) si potrà verificare come il paesaggio agisce sul carattere del protagonista del romanzo. De Roberto è legato alla *Stimmung* della sua terra attraverso un denso intricarsi di solarità e notturnità, di magnificenza barocca e di natura selvaggia, di un fascino di scure rocce vulcaniche e di un mare e di un cielo ossessivamente azzurri, e si potrà constatare che il paesaggio reale s'incontra e si scontra con l'*inscape* o paesaggio interiore del protagonista.

Mythical or idyllic, realistic and tragic, bright or obscure: here are some of the adjectives that define the Sicilian landscape described by Literature. The present work offers an insight into the representations proposed by Federico De Roberto, using as its main source his lesser-known novel Ermanno Raeli (1889). Starting from the concepts of Stimmung (Simmel, Sassatelli, Gumbrecht), of literary landscape (Jakob), and mindscape (Francini and Colucci, Lando), it will be possible to analyse how landscape influences the novel's main character. De Roberto is connected to the Stimmung of his land through a dense tangle of brightness and obscurity, baroque magnificence and wild nature, and through the enchantment of dark volcanic rocks and an obsessively blue sea and sky. Such connections contribute to reveal how real landscape meets and collides with the protagonist's inscape.

Nato da Verga sullo scorcio dell'Ottocento, il paesaggio siciliano diviene da quel momento in poi elemento irrinunciabile della narrazione. Impossibile non confrontarsi col Maestro¹.

La letteratura italiana ci offre un'immagine della Sicilia che è un'interessante testimonianza del modo in cui la collettività, me-

¹ D. MARCHESI, *Il paesaggio siciliano: topos letterario o realtà*, in «Rivista di Studi Italiani», XXIV, 2 (2006), pp. 18-36. La citazione è a p. 32.

dianche l'espressione intellettuale, intende la terra in cui è nata e alla quale è legata; vincolo, questo, che avviene grazie a un ambiguo sentimento misto d'amore e di odio, di inquietudine e di nostalgia, di tratti morali e di caratteristiche che ne derivano. Secondo Marchese,

La rappresentazione del paesaggio siciliano non nasce dall'amore dei siciliani per la propria terra. Spazio fisico e insieme proiezione del proprio *substratum* culturale, delle proprie radici e della propria identità, nel suo essere e nel suo evolversi, il paesaggio di Sicilia è sempre stato visto con sospetto dai suoi abitanti che ne hanno colto, perlopiù, l'ostilità, la costrizione, l'ambiguità, volgendo sovente lo sguardo 'altrove'².

Con paesaggi che alternano *locus amoenus* e *locus horridus*, la più grande isola del Mediterraneo è restituita e capita come un luogo mitico e come archetipo di tanti altri luoghi. Terra senza tempo e portatrice del sentimento di un tempo irrimediabilmente perso, la Sicilia è uno spazio ontologico e un universo antropologico all'interno del quale si consuma l'eterno dramma del vivere.

L'essenza di molte narrative, anche recenti, è esattamente la stratificata e complessa rappresentazione di un auto-modello siciliano. La Sicilia percepita come terra di permanenza e non di viaggio, secondo quell'idea ereditata dalla tradizione del *Grand Tour* settecentesco. L'isola, dunque, come terra di scrittura, un correlato oggettivo, l'equivalente emotivo del pensiero, di uno stato d'animo, di una condizione esistenziale, di una *Stimmung*.

Per molti artisti siciliani l'isola diventa la proiezione simbolica di un concreto universale, e sempre secondo Marchese,

Se i visitatori stranieri giungono sull'isola per "verificare" un'idea preconcepita, già consolidata, fissata da studi e resoconti propri e altrui, e, nel rappresentare la realtà che trovano, usano la lente dell'oleografia e dell'artificio, deformandola spesso in chiave fasulla e stereotipata, gli scrittori siciliani, da Verga in poi, al contrario, per primi consegnano un'immagine autentica del paese, osservato per lo più da lontano, attingendo al serbatoio della

² Ivi pp. 18-19.

memoria, tracciandone un ritratto ora mitico o idillico, ora crudamente realistico e tragico, sempre storicamente connotato³.

In molti casi le narrative si articolano, tra l'altro, secondo una dicotomia spaziale: al paesaggio esterno di quella Sicilia castigata dal sole, Federico De Roberto, ad esempio, contrappone i sontuosi interni di ambienti nobiliari, all'interno dei quali sono imprigionati i fantasmi di quella vecchia classe aristocratica decadente, congelata nel suo secolare splendore⁴. Tale espediente può essere riscontrato nel romanzo *Ermanno Raeli* (1889)⁵

³ Ivi p. 32.

⁴ «Nella descrizione dei luoghi [...] povera di particolari riguardanti le città, la scrittura [di De Roberto] indulge piuttosto con ricchezza di dettagli sulle sale sontuose, le luci, gli arredi, gli accessori, e tutto il *bric-à-brac* che può alimentare le illusioni». R. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale-Roma, Bionno Editore 2012, p. 106.

⁵ La prima edizione del romanzo è del 1889, presso la milanese Libreria Editrice Galli. Abbiamo scelto di utilizzare l'edizione mondadoriana del 1923 perché è stata «riveduta con l'aggiunta di un avvertimento e di un'appendice», suddivisa in due parti: la prima, intitolata *La vera fine di Ermanno Raeli*, è la lettera di un «[amico] intimissimo del povero Raeli» (F. DE ROBERTO, *Ermanno Raeli*, 3ª ed, Milano, Mondadori 1923, p. 247) nella quale egli espone i veri motivi della morte del giovane siciliano; e la seconda, *Versi di Ermanno Raeli*, è una raccolta delle sue poesie e di altre di autori come Sully Prudhomme, Paul Bourget, il finto Claudio Larcher e Charles Baudelaire, tradotte dal protagonista del romanzo. Galvagno afferma che la prima parte «tenta di dare una spiegazione più corretta e documentata del suicidio di Ermanno, mentre la seconda raccoglie la produzione poetica dello sfortunato protagonista» (R. GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Venezia, Marsilio Editori 2017, pp. 243-244). Castelli, invece, commenta che «Le critiche indurranno lo scrittore molti anni dopo, nel 1923, a un'ampia revisione e a una riedizione per Mondadori che presenta un'approfondita revisione stilistica e l'integrazione di una lunga appendice autointerpretativa, in cui viene anche proposta una diversa conclusione della storia» (CASTELLI, *Il discorso amoroso...*, cit., p. 19). Galvagno mette in evidenza «l'importanza che questo protagonista "abortito" ha avuto per lo scrittore siciliano, che era già tornato sul suo personaggio nella raccolta degli Amori. Ermanno si può considerare, pertanto, il compagno di viaggio che lo seguirà fino quasi alla fine della sua carriera e della sua vita» (GALVAGNO, *La litania del potere...* cit., p. 241). È sempre Castelli ad aggiungere che «Difatti, a partire dal nuovo secolo, De Roberto sottopone a un approfondito lavoro di aggiornamento formale molte sue opere, riscrivendo, colmando lacune, aggiungendo senza eliminare quasi niente e continuando ad apportare significativi cambiamenti, come del resto faceva anche lo scrittore francese a ogni ristampa. [...] [N]el 1923, il giovanile romanzo *Ermanno Raeli* si arricchisce, insieme a numerose varianti, dell'*Avvertimento* che modifica pesantemente l'epilogo del romanzo, e di un'*Appendice* in due parti contenente liriche di

e in altri romanzi e novelle pubblicati dal 1883 agli anni 1920⁶.

Nella narrativa derobertiana, dunque, lo spazio, i luoghi e i paesaggi si trovano inevitabilmente intrecciati, oltre che con il tempo, con le vicende dei singoli personaggi. Il processo avviato dall'autore non consiste nell'intreccio «che genera l'ambientazione, ma è l'ambientazione a suggerire e orientare natura e moda-

Bourget tradotte e tratte da Aveux» (CASTELLI, *Il discorso amoroso...*, cit., p. 28). Galvagno richiama l'attenzione sull'arco temporale di trentacinque anni che separa un'edizione dall'altra e chiarisce: «come spiegare una ristampa così tardiva di questa prima prova d'autore ancora stentata e imperfetta sul piano dello stile e della costruzione romanzesca? Lo stesso scrittore, nell'*Avvertimento* premesso alla seconda edizione, ne giustifica la ristampa col valore documentale e non formale del libro, cioè col valore di testimonianza storica esemplare rappresentato dalla "biografia di Ermanno Raeli", "quel caso curioso di impotenza artistica"» (GALVAGNO, *La litania del potere...*, cit., pp. 241-242). Già secondo Pulce «Inizialmente concepito come uno dei *Documenti umani*, romanzo fortemente autobiografico nel quale è narrata la storia di un uomo e dei fallimenti che lo conducono al suicidio. Alle suggestioni contenutistiche e formali connesse al non rifiutato magistero verghiano si affianca ora uno studio analitico dell'anima, e ciò contribuisce a proiettare Ermanno Raeli, personaggio individualistico ed egocentrico, irresoluto e incapace di autodeterminazione, nel mondo dei vari Andrea Sperelli, Daniele Cortis e Des Esseintes, accanto cioè a quelle figure tipiche del decadentismo europeo nelle quali si rivela la malattia dello spirito, quelle in cui – secondo la definizione dell'autore – "il pensiero precede l'esperienza, invece di assoggettarvisi"» (G. PULCE, *De Roberto, Federico*, in *Dizionario biografico degli italiani*. V. 39, 1991; disponibile su [http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-de-roberto_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-de-roberto_(Dizionario-Biografico)/)). A proposito delle poesie e degli aforismi, Castelli informa che «A dicembre [1890] esce un fascicolo speciale della «Gazzetta d'Arte», rivista diretta dall'avvocato e scrittore Ferdinando Di Giorgi, in cui De Roberto oltre a tradurre sette poesie di Bourget che confluiranno parzialmente nell'appendice all'edizione di *Ermanno Raeli* del 1923, introduce per scherzo quindici aforismi propri tra quelli in appendice alla *Physiologie de l'amour moderne*: un omaggio allo scrittore francese che conoscerà personalmente a Palermo nella primavera del '91, per il tramite dell'amico palermitano». (CASTELLI, *Il discorso amoroso...*, cit., p. 20).

⁶ In ordine cronologico di pubblicazione, *La sorte* (1887, novelle), *Documenti umani* (1888, novelle), *Ermanno Raeli* (1889, racconto), *L'Albero della Scienza* (1890, novelle), *Processi Verbalì* (1890, novelle), *L'Illusione* (1891, romanzo), *I Viceré* (1894, romanzo), *Ironie* (1920, novelle) e *L'Impero* (1929, romanzo pubblicato postumo). Per una visione complessiva dell'opera di De Roberto si rimanda a R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale-Roma, Bonanno 2010. Si vedano in particolare i capp. secondo (pp. 41-122) e terzo (pp. 123-174).

lità dell'intreccio»⁷. Così, è lo stesso testo letterario a indicarci come (ri)configurare lo spazio, cosicché sono le pagine dei romanzi a guidare e veicolare queste scelte:

Lo spazio significato diventa spazio significante; lo spazio designato dal testo si trasforma in spazio del testo; il libro, oltre che rappresentare uno spazio, costituisce esso stesso uno spazio, incoraggiando una percezione o una fruizione multidimensionale, non ipotecata dalla successione irreversibile su cui è basata la catena significante verbale⁸.

Il paesaggio è forse uno dei testi ermeneuticamente più aperti. Esso è capace di avviare discussioni e sentimenti diversi, non soltanto per quanto riguarda i vari osservatori, ma anche per quanto riguarda i diversi stati d'animo di uno stesso osservatore. Abbiamo parlato di *Stimmung*, parola tedesca di difficile traduzione. Cerchiamo di presentarla come un'impressione prodotta nell'anima, come un modo di sentire, una disposizione intellettuale o morale le cui esperienze consistono nell'essenza dello spirito e nell'effetto estetico prodotto dalla rappresentazione. Per Gumbrecht è possibile capirne il senso ricorrendo ai vocaboli inglesi *mood* e *climate*: «*Mood* si riferisce ad una situazione interiore, uno stato d'animo così personale che non può nemmeno essere circoscritto con grande precisione. *Climate* riguarda invece qualcosa di oggettivo che è attorno alle persone e che esercita su di esse un'influenza fisica»⁹.

Simmel ritiene che il vocabolo *Stimmung* assuma il valore di *stato d'animo, atmosfera, tonalità spirituale*¹⁰; la traduttrice italiana di *Saggi sul paesaggio*, afferma che le è «sembrato opportuno non tradurre il vocabolo per preservare il suo particolare alone semantico»¹¹. Data l'indiscussa ricchezza polisemica e suggestiva

⁷ C. PAGETTI - G. RUBINO, *Dimore narrate: spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, 2 voll., Roma, Bulzoni 1988, vol. I, p.15.

⁸ Ivi, p. 16.

⁹ H. U. GUMBRECHT, *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*, trad. Ana Isabel Soares, Rio de Janeiro, PUC-Rio 2014, p. 12. I corsivi sono dell'autore

¹⁰ G. SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma, Armando Editore 2006, p. 94.

¹¹ Ivi p. 64, nota della traduttrice. *Stimmung* è parola «intraducibile», per l'am-

presentata dal termine *Stimmung* nei differenti contesti specifici delle riflessioni di Simmel, e data inoltre la plasticità concettuale con la quale generalmente è necessario trattare sia le questioni estetiche sia quelle relative alla natura, il termine *Stimmung* forse si rivela come il più adeguato allo *spirito* del testo, quale atteggiamento permeato di sensibilità e apertura tramite cui è possibile comprendere ciò che l'autore vuole significare esteticamente quando si riferisce alla *Stimmung*¹² di un paesaggio naturale. Sul concetto simmeliano di *Stimmung* del paesaggio, Sassatelli indica:

La *Stimmung* è appunto ciò che fa il paesaggio la sua specifica tonalità spirituale – questa la traduzione più vicina di un termine che non ha equivalente diretto – l'atmosfera, se vogliamo, che scaturisce dall'insieme dei suoi elementi, che per questo vengono recisi dal resto e riallacciati più strettamente al centro. Quindi, la *Stimmung* è qualità oggettiva del paesaggio, laddove questo è prodotto soggettivo. La *Stimmung* è ciò che un insieme di oggetti naturali esprime solo quando una soggettività vi esplicita la sua attività, e solo per questa soggettività, non prima e al di fuori di essa. Il paesaggio è dunque un'unità, non imposta d'impero d'una idea o forma prestabilita ed esterna, ma che pare nascere simultaneamente al vissuto stesso. Esso non precede l'esperienza soggettivamente incarnata né può prescindere dall'esteriorità oggettiva. È più semplice, anche per Simmel, dire cosa la *Stimmung* non sia piuttosto che definirla, perché essa non è una sorta di idea regolatrice che ci serve per descrivere qualcosa che contiene elementi inspiegabili e ineffabili: così possiamo dire che la *Stimmung* non è sentimento soggettivo, ma nemmeno carattere

piezza e le sfumature del suo campo semantico. Simmel cerca di precisarne il senso in rapporto al paesaggio. È stata resa perciò in modi lievemente diversi (tonalità spirituale, stato d'animo, sentimento, atmosfera) a seconda del contesto, ma non è stata tradotta quando il contesto aveva la funzione diretta di spiegarla, o quando tradurla significava distruggerne completamente il fascino e il valore evocativo.

¹² «Infatti, come intendiamo per *Stimmung* di un uomo il *quid* unitario, che continuamente o provvisoriamente tinge la totalità dei suoi singoli contenuti spirituali, senza essere in se stesso qualcosa di singolo, quel *quid* che, pur non essendo collegato in modo preciso al particolare, è tuttavia l'universale in cui tutti i particolari si incontrano – così la *Stimmung* del paesaggio pervade tutti i suoi singoli elementi, spesso senza che si possa stabilire quali di essi ne sia la causa; in un modo difficilmente definibile ciascuno ne fa parte – ma essa non esiste al di fuori di questi apporti, né è composta da essi» (SIMMEL, *Saggi sul paesaggio...*, cit., p. 64).

tipico – Simmel sente la pericolosa contiguità delle banalità generalizzanti per le quali parliamo di paesaggi tristi, melancolici, tempestosi¹³ e così via¹⁴.

In un testo *Stimmung* è ciò che, non avendo nulla a che fare con l'interpretazione e senza alcuno sforzo ermeneutico da parte del lettore, ci lega con il tempo del testo e lo rende vivo e vivibile, qui ed ora.

De Roberto è legato alla *Stimmung* della sua terra attraverso un denso intricarsi di solarità e notturnità, di magnificenza barocca e di natura selvaggia, di un fascino di scure rocce vulcaniche e di un mare e di un cielo ossessivamente azzurri. Questo binomio luce-ombra si può riscontrare nel seguente brano:

La prima impressione provata da Ermanno Raeli quando egli uscì dalla villa del conte di Verdara, fu di stupore. Abituati gli occhi alla luce delle lampade, aveva creduto che fosse già notte; invece l'ultimo crepuscolo illuminava ancora il cielo. Sulle masse del verde che a quell'ora pareva quasi nero, un chiaror d'oro faceva intravedere dei vaghi contorni; i lumi erano già accesi e brillavano con fiamme larghe e gialle: le stelle cominciavano a luccicare e una quiete grandiosa regnava nel viale deserto. [...] In quel momento, egli sentiva nascere dentro di sé una specie di lirico slancio, come se nell'aria dolce, nel cielo purissimo, nelle masse quiete del verde qualche cosa cantasse. La muta armonia del tramonto, dell'adorabile mistica ora in cui, come a lenti giri, la luce sembra ascendere le cerulee scale degli spazii infiniti, si riecheggiava in lui; tutto l'essere suo vibrava come in un'ebbrezza. Il ricordo dell'inquietudine, dell'angoscia per le quali era passato, si dileguava, s'inabissava in quel muto incanto. Era della figura, era della voce, era dello sguardo della signorina di Charmory che egli si sentiva deliziosamente pieno; era come una emanazione di lei che raddoppiava a quell'ora ogni sua facoltà vitale. Lo spettacolo del tramonto si svolgeva nel cielo, ma nulla rassomigliava al primo romper dell'alba quanto l'ultimo anelito del gior-

¹³ «Seppure la tonalità spirituale non fosse altro che il sentimento suscitato dal paesaggio nell'osservatore, anche questo sentimento nella sua reale determinazione sarebbe legato esclusivamente a questo preciso paesaggio, senza possibilità di sostituzioni, e solo cancellando l'immediatezza e la realtà del suo carattere, potrei riportarlo al concetto universale del malinconico o del lieto, del triste o del tempestoso». SIMMEL, *Saggi sul paesaggio...*, cit., p. 68.

¹⁴ SASSATELLI in SIMMEL, *Saggi sul paesaggio...*, cit., p. 16.

no, ed il chiarore d'un'alba spirituale si accendeva adesso in lui. Procedendo verso la città, egli fissava lo sguardo al cielo orientale, che si tingeva ancora d'un fioco riverbero, come per la promessa del nuovo giorno; e in quell'esteriore vicenda della luce e dell'ombra egli vedeva un simbolo dell'intima vicenda della gioia e della tristezza. Dopo l'agonia d'un tramonto e la nerezza fredda di una lunga notte polare, tornava il sole ad investirlo dei suoi raggi. Cercar di negarlo era adesso possibile?...¹⁵

Qui è lo sguardo del protagonista osservatore che guida il lettore in questa carrellata sul paesaggio, perché «Solo dove la prospettiva di un osservatore serve da punto di fuga del testo, ha un senso parlare di "atmosfera" del paesaggio o del paesaggio come specchio delle emozioni di un soggetto letterario»¹⁶. Vale la pena mettere in rilievo l'uso competente di una tavolozza di colori per la rappresentazione del paesaggio: «verde [...] quasi nero, chiaror d'oro», «cielo orientale tinto di un fuoco riverbero», «cerulee scale». De Roberto contrasta l'alba al tramonto, la vicenda della luce e dell'ombra paragonati alla gioia e alla tristezza, l'agonia del tramonto e la nerezza fredda di una notte polare *versus* il sole che investe il personaggio. Il contrasto luce e ombra si avverte anche nel seguente brano: «Come quell'incostante giornata, a momenti intensamente luminosa e ad un tratto oscurata, la fisionomia di lui si era trasformata: gli occhi splendevano di luce sul viso leggermente impallidito dalla commozione, una luce ed un pallore che erano l'espressione dell'estasi, d'una sublime speranza»¹⁷.

Saint Girons indica che «È impossibile localizzare la *Stimmung*: essa è ciò in cui sentiamo il divenire d'un paesaggio e l'intesa profonda dei suoi elementi»¹⁸. In questo senso, si può affermare che "vediamo" veramente un paesaggio? Sempre secondo Saint Girons lo vediamo sì, ma «facciamo anche qualcosa di più: lo "realizziamo". [...] Avvertiamo la sua forma e la sua materia agire e vibrare in noi e rimodelliamo gli elementi secondo quel-

¹⁵ DE ROBERTO, *Ermanno Raeli...*, cit., pp. 89-90.

¹⁶ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki 2005, p. 42.

¹⁷ DE ROBERTO, *Ermanno Raeli...*, cit., p. 197.

¹⁸ B. SAINT GIRONS, *L'atto estetico: un saggio in cinquanta questioni*, trad. Giovanna Colosi, Modena, Mucchi Editore 2010, p. 89.

l'esperienza che i fenomenologici chiamano *Stimmung*»¹⁹. E la materia di quel paesaggio vibra davvero in Ermanno e lo trasforma interiormente.

Nel brano derobertiano avvertiamo chiaramente che il paesaggio reale s'incontra e si scontra con l'*inscape* o paesaggio interiore del protagonista. Il termine *inscape*, coniato da Gerard Manley Hopkins (1844-1889), rappresenta l'immagine dell'interiorità, lo sguardo soggettivo che successivamente include il concetto di «paesaggio mentale». Detto diversamente, questo è il contesto nel quale si riflette il paesaggio stato d'animo (*Stimmung*) che era già stato oggetto d'interesse della produzione letteraria più antica, come per esempio in Petrarca che nel XIV secolo parlava, nel *Canzoniere*, di un soggetto che ritrovava nel paesaggio la propria geografia interiore.

In generale, «lo sguardo sul paesaggio è la forma letteraria del rapporto con la conoscenza del mondo»²⁰. I personaggi di De Roberto vivono, così, una condizione di *existential insideness*, tipica di coloro che vivono in un territorio senza averne l'esatta consapevolezza: lo vivono in modo naturale, come un dato fattuale. L'essere umano, sia individualmente che socialmente, si impadronisce anche culturalmente del proprio spazio, e ciò consente di paragonare i paesaggi della terra con i «paesaggi della mente». Perché il fenomeno di appartenenza a un luogo e l'idea di possederlo sono altro che un mero fatto mentale. Allora si può parlare di paesaggi della mente, quando i «profondi legami che uniscono intimamente i luoghi alla personalità e al vissuto, [...] definiscono quel complesso di caratteristiche che conferiscono unicità ed esclusività ad un'esperienza individuale, risultando, così, differente da qualsiasi altra»²¹. Queste esperienze, nel testo letterario, uniscono intimamente i sentimenti espressi dallo scrit-

¹⁹ SAINT GIRONS, *L'atto estetico...*, cit., p. 89.

²⁰ V. BAGNOLI, *Lo spazio del testo: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragons 2003, pp. 20-21.

²¹ M. FRANCINI - M. COLLUCCI, *Il paesaggio urbano e i fenomeni migratori*, in *Il progetto dell'urbanistica per il paesaggio*, Atti della XII Conferenza della Società Italiana degli Urbanisti (Bari, 19-20 febb. 2009), a cura di M. R. Lamacchia - A. Migliaccio, Bari, Adda Editori 2009, pp. 1-6. La citazione è a p. 3.

tore con quelli avvertiti dal lettore, fatto che Lando definisce con il termine *inscape*²².

Nel paesaggio siciliano il sole, senza alcun dubbio, è il protagonista assoluto della scena. È interessante ricordare che «Omero il più grande e rinomato appo gli scrittori profani appellava la Sicilia confinante all'Italia *isola del Sole* per la sua fecondità»²³. Tutta la sua forza e il suo splendore sono rappresentati nelle pagine di De Roberto. Il sole – con la sua luce intensa e il suo calore – secondo Marchese, è uno dei *topoi* del paesaggio siciliano²⁴:

La luminosità estenuante, il calore soffocante, la desolazione silente delle campagne, il senso di torpore e di morte, la sete sfiabrante ed il logoramento dei venti, l'immagine di una terra nutri-ce e matrigna insieme, dolcemente onirica e tragicamente reale, caratterizza tutta la letteratura siciliana postverghiana, istituendo un vero e proprio topos trattato, tuttavia, con sensibilità e sfumature inedite²⁵.

La luce solare si converte in procedure narrative che servono a focalizzare gli spazi, oggetti o personaggi dentro quegli stessi spazi, e che acquistano un significato particolare, in grado di attivare una rete simbolica. E si potrebbe dire non solo simbolica, ma anche nostalgica. Ecco un esempio tratto da *Ermanno Raelli*:

Fuori, era già la primavera che si annunciava, nel primo tenero verde delle robinie, nelle emanazioni delle zágare nuziali, nei tepori del sole di marzo, nella maggior durata delle giornate troppo piene di luce, da abbacinare alla lunga. Erano delle ubbriacature d'aria, delle ipnotizzazioni d'azzurro, delle saturazioni di sottili profumi che si prendevano in quella felice Palermo, porta del-

²² F. LANDO, *Fatto e finzione: geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri 1993, p. 243.

²³ V. AMICO, *Dizionario topografico della Sicilia, tradotto dal latino e annotato da Gioacchino Di Marzo*, Palermo, Tipografia di Pietro Movilli 1855, v. I. p. 17.

²⁴ «Palermo senza sole è come un fiore senza profumo. Bisogna goderla appunto allorché il grand'astro la inonda dei suoi raggi tiepidi e biondi, ed essa distende voluttuosamente le sue gigantesche membra di pietra, sotto l'azzurra campana del suo cielo cristallino e terso». Nel paragrafo iniziale della sua guida, E. ONUFRI (1858-1885) rafforza il *topos* di Palermo (e dell'intera Sicilia, per estensione) come terra del sole e del cielo azzurro (*La Conca d'oro: guida pratica di Palermo*, Milano, Fratelli Treves Editori 1882. La citazione è tratta da p. 5)

²⁵ MARCHESE, *Il paesaggio siciliano...*, cit., p. 27.

l'Oriente, lembo d'Arabia trasportato, quasi per una fantastica operazione da *Mille ed una notte*, in riva al lago del Mediterraneo²⁶.

Da notare i riferimenti orientali della Palermo descritta da De Roberto²⁷. In alcune citazioni mostrate in precedenza si parlava di «cielo orientale» e qui della città come «porta dell'Oriente, lembo d'Arabia», «Mille ed una notte». Tre riferimenti che rafforzano un altro *topos* dovuto al *Grand Tour*.

Tornando alla luce del sole, si può dire che essa possiede uno straordinario potere di convertire gli spazi narrativi in ambienti minacciosi o accoglienti. Notava bene tal potere Tomasi di Lampedusa quando descriveva il paesaggio siciliano come «violento». Ecco due esempi di questa violenza del paesaggio tratti da *I Viceré*. Il primo, quando gli Uzeda fuggono per trovare scampo al colera e ai moti rivoluzionari, per rifugiarsi nella loro villa al Belvedere: «Che giorno, quello della fuga al Belvedere, per le vie arroventate dal sole, in mezzo a nugoli di polvere calda e soffocante!»²⁸; il secondo, durante il comizio di Consalvo Uzeda a Catania: «Adesso si vedevano larghi vuoti nell'arena e nei portici, specialmente nelle terrazze dove il sole arrostitiva i crani»²⁹. Il sole, infatti, è «l'autentico sovrano della Sicilia: il sole violento e sfacciato, il sole narcotizzante anche, che annullava le volontà singole e manteneva ogni cosa in una immobilità»³⁰. Sono due momenti diversi nei quali il sole converte spazi e atmosfere in luoghi violenti e invivibili. E ancora nel seguente passo:

Per la via polverosa, sotto il cielo di fuoco, un'interminabile fila di carri colmi di masserie: stridevano le ruote, tintinnavano i so-

²⁶ DE ROBERTO, *Ermanno Raeli...*, cit., p. 218.

²⁷ «In fondo [al Foro Italico] v'è il mare, il mare turchino e tranquillo. E da quella calma di mare, da quel cielo seminato di stelle, da quella luce immota di candelabri, si leva un dolce torpore, come una mollezza d'Oriente, che avvolge l'immenso panorama e lo fa rassomigliare a una festa incantata», ONUFRIO, *La Conca d'oro...*, cit., p. 26. L'atmosfera orientale è un altro dei *topoi* riproposti da Onufrio.

²⁸ F. DE ROBERTO, *I Viceré*, Torino, Einaudi 1990, pp. 158-159. Corsivi nostri.

²⁹ Ivi p. 686. Corsivi nostri.

³⁰ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, in ID., *Opere*. 7° ed, Milano, Mondadori 2011, pp. 57-58.

nagli, e i carrettieri seduti sulle stanghe o appollaiati in cima al carico voltavano tratto tratto il capo, se uno scalpitare più frequente e un più vivace scampanello di sonagliere annunziavano il passaggio di qualche carrozza³¹.

Tra gli elementi paesaggistici che vengono rappresentati in modo abbastanza frequente da De Roberto, il cielo siciliano merita un'attenzione speciale. La sua luminosità, poi, è direttamente legata al sole, e a proposito del cielo, Manfredi indica:

In Sicilia il cielo è una presenza importante, è, più che altrove, l'altra metà del paesaggio. Nonostante la tipica assenza di nuvole del clima mediterraneo contribuisca a renderlo ancora più intangibile, il cielo calabrese e siciliano, con il suo colore intenso, è un "tetto" incombente sul paesaggio. Nonostante sia fatto di niente, "tanto da non sembrare pingibile se non, ingenuamente e rozza-mente come una superficie azzurra", è potente e fortemente presente; una luce forte di contrasti che rende i luoghi irreali, irreali il rapporto con il suolo, le ombre nette, la luminosità nitida³².

Componente fondamentale, anche se non tangibile nella realtà e in continuo mutamento, la luce è capace di condizionare anche la percezione del tempo. Dalla luminosità del cielo dipende lo splendore dei paesaggi, la sorpresa e la passione che sanno suscitare, nonostante ci siano condizioni di luce che anche senza la pienezza della luce solare riescono a conferire un senso magico al paesaggio e alle cose. Ciò dipende dal fatto che la luce crea degli effetti diversi, particolari, su alcuni elementi compositivi del paesaggio, creando effetti di luci e ombre, o sinfonie luminose

³¹ DE ROBERTO, *I Viceré...*, cit., p. 408 (corsivi nostri). Nei brani appena presentati, inoltre, è possibile avvertire, un'approssimazione a quella Sicilia verghiana delle *Novelle Rusticane*, come il «sole cocente» che apre la novella *Malaria* i cui personaggi sfilano «lungo le strade soffocanti di polvere e di sole» oppure «[...] lungo le strade mangiate dal sole» (G. VERGA, *Malaria*, in ID., *Novelle Rusticane*, 2 ed. Torino, F. Casanova Editore 1885 p. 74 e p. 75); e finalmente «sotto il sole che gli martellava sulla testa nuda», sempre nella stessa novella (a p. 82). Per De Roberto, il sole viene percepito come «cielo di fuoco».

³² F. MANFREDI, *Paesaggio, progetti d'autore: Calabria e Sicilia*, Firenze, Alinea Editrice 2010, p. 143.

che significano una corralità di riflessi³³. Il contrasto fra luce e ombra in Sicilia apparirà molto chiara nella visione di Brancati, alcuni anni più tardi:

E tuttavia, nonostante la sua intensità, o forse a causa di questa, la luce del sud rivela nella memoria una profonda natura di tenebra. Nella sua esorbitanza, varca continuamente i confini del regno opposto, e quando si dice ch'è accecante si vuole forse alludere, senz'averne esatta coscienza, a certi guizzi di buio che vengono dal suo interno³⁴.

Senza dubbio l'arte dello scrittore che descrive i paesaggi, come quella del pittore dopo John Constable (1776-1837), William Turner (1775-1851) o Eugène Boudin (1824-1898), consiste nell'evocare nel paesaggio naturale non soltanto gli elementi stabili legati alla geologia, al rilievo, alle particolarità vegetali, all'importanza più o meno grande e alle varietà delle imprese umane, vale a dire, degli elementi relativamente permanenti, almeno sulla scala delle vite umane, ma anche tutto quello che lungo la vita, come i giorni e le ore, continua a cambiare. Da qui la preoccupazione di far notare le variazioni d'illuminazione e di atmosfera legate ad ogni ora della giornata e all'incidenza della luce sul visibile. De Roberto, così come i pittori citati, declina la litania delle diverse ore della giornata e privilegia due dei suoi momenti cruciali che sono l'alba e il tramonto. «Il giorno tramontava; un cielo d'ametista si scorgeva dall'alto delle finestre»³⁵. Secondo il concetto di *paesaggio letterario* di Jakob³⁶, esso esprime qualcosa di molto preciso, cioè il ritrovare se stessi attraverso la visione del paesaggio. I colori cangianti e l'atmosfera che cambia a seconda dei sentimenti del protagonista si presentano anche in questo brano:

Lo spettacolo del tramonto si svolgeva nel cielo, ma nulla rassomigliava al primo romper dell'alba quanto l'ultimo anelito del giorno, ed il chiarore d'un'alba spirituale si accendeva adesso in lui. Procedendo verso la città, egli fissava lo sguardo al cielo

³³ Cfr. E. TURRI, *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio Editore 2004.

³⁴ V. BRANCATI, *Paolo il caldo*, Milano, Mondadori 2001, p. 12.

³⁵ DE ROBERTO, *Ermanno Raeli...*, cit., p. 84.

³⁶ JAKOB, *Paesaggio e letteratura...*, cit.

orientale, che si tingeva ancora d'un fioco riverbero, come per la promessa del nuovo giorno; e in quell'esteriore vicenda della luce e dell'ombra gli pareva di scorgere un simbolo dell'intima vicenda della gioia e del dolore. Dopo l'agonia del tramonto e la nerezza fredda di una lunga notte polare, tornava il sole ad investirlo dei suoi raggi smaglianti³⁷.

Per quanto riguarda l'alba, ecco un passo significativo del romanzo: «Dalla finestra rimasta aperta, la prima luce dell'alba cominciava a penetrare nella camera, una luce fredda e triste; i rumori per la via si facevano più frequenti»³⁸. De Roberto, come già accennato, coglie le sfumature del cielo e della rispettiva luce ivi riflessa, descrivendo le differenze tra quello mattutino, serale o notturno: «Il cielo, nella sera saliente, si era fatto d'un azzurro tenero, d'una sfumatura infinitamente delicata, e lo scintillio degli astri era vivido e profondo»³⁹. Sempre a proposito del cielo, il narratore informa che «Era sempre d'un azzurro senza macchia; ma in alto, allo zenith, fissandolo intensamente, l'azzurro diveniva quasi nero, come se non potesse vincere l'eterna notte regnante negli spazii senza confine»⁴⁰. E ancora una volta la rappresentazione paesaggistica è in consonanza allo stato d'animo del protagonista: «Una nerezza egualmente intensa, nei sostrati dell'essere suo, oltre alle luci esteriori, Ermanno scorgeva ora, e nella paurosa contemplazione ogni altra attività della sua mente si spense»⁴¹. Massimiliana di Charmory, il grande amore di Erman-

³⁷ DE ROBERTO, *Ermanno Raeli...*, cit., pp. 89-90.

³⁸ Ivi p. 235.

³⁹ Ivi p. 93.

⁴⁰ Ivi p. 124.

⁴¹ Ivi. p. 124. Commentando le affermazioni di Sully Prudhomme (1839-1907) sul carattere espressivo dell'arte in *L'Arte* (1901), De Roberto afferma: «Il cielo è ingombro di nubi; a un tratto si schiarisce e torna sereno. Il suo mutamento somiglia all'intimo nostro mutamento, quando, dissipate le inquietudini, la tranquillità torna a regnare dentro di noi. Noi diciamo pertanto che la tranquillità morale ha gli stessi caratteri della serenità fisica, e alla vista del cielo sereno ci sentiamo disposti alla pace. Questo adattamento del morale al fisico, questa trasmissione al morale delle qualità dei caratteri fisici rivelatici dalle sensazioni, si chiama simpatia: la nostra serenità, alla vista del cielo sereno, è eccitata simpaticamente. *Simpatizzare*, o *simpatire*, significa sentire insieme; ma, quando noi siamo sereni col cielo, non possiamo dire propriamente che sentiamo insieme col cielo, perché il cielo non sente». (F. DE ROBERTO, *L'arte*, Torino, Fratelli Bocca editori 1901, pp. 79-80).

no, invece, nella contemplazione del cielo siciliano rammenta il cielo e il paesaggio natio, completamente diverso da quello meridionale: «Che nostalgia del cielo settentrionale, dei paesi nevosi, della terra sepolta sotto bianchi lenzuoli...»⁴². Castelli è dell'opinione che «De Roberto trasforma la natura in una trasparente metafora dei sentimenti femminili, soprattutto quando viene osservata dalla donna con l'atterrita consapevolezza del fluire del tempo»⁴³.

Il concetto del paesaggio come espressione di uno stato d'animo proviene dal molto popolare *Fragments d'un journal intime* (1884), diario intimo del Henri-Frédéric Amiel filosofo, poeta e critico ginevrino (1821–1881):

Lancy, 31 octobre 1852. [...] Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. [...] L'âme de la nature est devinée par le poète, le savant ne sert qu'à accumuler les matériaux pour sa démonstration. L'un reste dans l'ensemble, le second vit dans une région particulière. L'un est concret, l'autre abstrait. L'âme du monde est plus ouverte et intelligible que l'âme individuelle; elle a plus d'espace, de temps et de force pour sa manifestation⁴⁴.

Nonostante sia stato scritto nell'Ottocento, in *Ermanno Raeli* spicca la centralità del paesaggio così come in seguito teorizzato nell'ambito degli studi dello *spatial turn* e dei *landscape studies*, quali discipline di attraversamento dei diversi saperi. Romanzo complesso, *Ermanno Raeli* risalta, tra altre cose, l'esistenza di un paesaggio e la sua consistenza percettiva con particolare riferimento alla percezione visiva. Come afferma Simmel,

Di fronte al paesaggio siamo uomini interi, sia di fronte al paesaggio naturale che a quello che è divenuto artistico, e l'atto che lo crea per noi è, immediatamente, un atto della visione e un atto del sentimento, scisso in queste due parti separate solo dalla riflessione successiva. L'artista è solo colui che compie quest'atto di formazione del vedere e del sentire con tale purezza e forza da

⁴² DE ROBERTO, *Ermanno Raeli...*, cit., pp. 132-133.

⁴³ CASTELLI, *Il discorso amoroso...*, cit., p. 107.

⁴⁴ H.M. AMIEL, *Fragments d'un journal intime*, I, 7^a ed., Ginevra, Georg & C^o Libraires-Éditeurs 1897, p. 62.

assorbire completamente in sé la materia data dalla natura, ricreandola in se stesso⁴⁵.

Conseguentemente, il testo letterario va oltre il semplice ruolo di fornire notizie e dati geografici e paesaggistici per assumere, invece, quel ruolo di veicolare un denso embricarsi di percezioni e di immagini, di simbolismi e di valori, di sentimenti e di suggerimenti che portano all'identificazione del *genius loci* in cui luogo e anima si fondono; ecco, dunque, che il linguaggio letterario offre il suo insostituibile contributo per disegnare quei "paesaggi dell'anima" che ogni individuo porta dentro di sé e che tanto agiscono sul vivere, compresi tra gli estremi di una *topofilia* legata alla perfetta identità del soggetto con i luoghi (e che risulta fortemente legata all'autoctonia, cioè, il senso di appartenenza, radicazione, partecipazione ed equilibrio emotivo) e di una *topofobia*, causa/effetto di straniamento, sradicamento, marginalizzazione, chiusura e alienazione⁴⁶.

Collet sostiene che «le paysage est un carrefour où se rencontrent des éléments venues de la nature et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique»⁴⁷. Allora, definire il paesaggio siciliano è un'operazione così complessa quanto la stessa definizione dell'identità dei suoi abitanti. Manfredi, dal canto suo, ritiene che il paesaggio siciliano sia addirittura ambiguo:

Innanzitutto perché è mille cose insieme, non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Rilievi montuosi e grandi e sconfinite pianure, litorali sabbiosi e potenti rocce a picco sul mare, fiumi e fiumare, isole grandi e piccole, vulcani; è un vocabolario infinito di paesaggi naturali, accostati, sovrapposti, intersecati, che per lunghi tratti appaiono ancora arcaici e primordiali. [...] È ambiguo perché è un paesaggio seducente e suggestivo ma allo stesso

⁴⁵ SIMMEL, *Saggi sul paesaggio...*, cit., p. 69.

⁴⁶ Cfr. Y.F. TUAN, *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, trad. Lívia de Oliveira, Londrina, Eduel 2012.

⁴⁷ M. COLLET, *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Oussia 1997, p. 5.

tempo difficile e ostile, in cui, “sotto i fiori è pronta ad apparire la nuda pietra”⁴⁸.

Se il paesaggio può essere quell’insieme delle forme di un luogo e, dunque, è immutabile a meno che le sue caratteristiche non cambino, la percezione di esso non è identica per tutti, poiché dipende dal punto dal quale lo osserviamo/percepiamo, dalla direzione verso la quale guardiamo e, cosa più importante, dal modo di vedere le cose. Lo stesso vale per il paesaggio letterario. Secondo Jakob,

Anche definendo i paesaggi letterari come descrizioni in relazione spaziale con la natura, la formula rimane insufficiente. Si potrebbe procedere un passo oltre distinguendo fra testi che descrivono in modo empirico e testi che descrivono in modo impressionistico ed accettare come paesaggi letterari solo questi ultimi. I paesaggi letterari sarebbero allora non descrizioni, ma rappresentazioni in relazione spaziale con la natura; il termine “rappresentazione” rimanda qui alla possibilità di esprimere con mezzi letterari l’illusorietà dell’impressione ricavata dalla natura⁴⁹.

Sulla scia di quanto afferma Jakob, De Roberto presenta delle descrizioni impressionistiche della natura siciliana. Lo scrittore non s’avvale soltanto di risorse quali la scenografia come sfondo dell’azione, o paesaggi che riflettono soltanto le emozioni o gli stati d’animo dei personaggi. La rappresentazione paesaggistica non serve esclusivamente quale accessorio narrativo o ornamento descrittivo, e se la natura contribuisce alla ricreazione di un ambiente e per tracciare i segni di un paesaggio riconoscibile, questo stesso paesaggio è percepito non soltanto dallo sguardo, ma dagli altri sensi, come nel caso del prossimo brano, dall’olfatto:

Una oppressione la vinceva [Massimiliana] in mezzo a quel risveglio primaverile, a quel rifiorire di tutta la natura: l’oppressione morale alla certezza che la sua fatalità si sarebbe abbattuta su di lei prima dell’appassir di quel verde; *il turbamento fisico, prodotto dal dardeggiare d’un sole infuocato sopra una natura quasi tropicale*. E dovunque ella si rivolgeva, il trionfo del fior d’arancio: nell’aria

⁴⁸ MANFREDI, *Paesaggio...*, cit., p. 141.

⁴⁹ JAKOB, *Paesaggio e letteratura...*, cit. p. 37.

tutta compenetrata del soavissimo profumo, nei giardini dove il foliage era tempestato come di candide costellazioni, nei quadri dei coloristi dilettanti, nei mazzi che egli mandava alla viscontessa. «Kennst Du das Land?..», l'appassionata canzone di Mignon le tornava alla memoria; ed in quella Terra appunto il suo destino aveva dovuto sospingerla; e da quelle prode fiorite sorgeva come una voce che le ricordava la sua sfiorita esistenza; e il simbolico candor di quei fiori le dava più dolorosa e spietata la coscienza della sua macchia indelebile...⁵⁰

Galvagno commenta che espressioni come «il trionfo del fior d'arancio» e «zagare nuziali» rimemorano «il celebre verso del Mignon («Kennst Du das Land?..») [...] Nonostante la natura ruggogliosa e sensuale della stagione primaverile, che fa da sfondo ai loro fremiti amorosi, inneggi al trionfo dell'eros»⁵¹. Ancora seguendo il pensiero jakobiano, i paesaggi letterari di De Roberto si riferiscono «all'esperienza estetica della natura da parte di un soggetto, ad una coscienza, e, a seconda del genere letterario stesso, emergerà rispettivamente la prospettiva del soggetto poetico, eroico o autobiografico»⁵². Il paesaggio viene letto come un testo e, quindi, siccome si tratta di paesaggio scritto,

il testo sembra snodare la complessità del mondo al lettore in forma di mappa, riconducendone la parte materiale alla sfera di significati umani, senza pretendere però di dissolverne la sostanza in un gioco retorico, ma al contrario realizzando nella propria tipologia interna un modello non tanto del mondo quanto del nostro guardare il mondo⁵³.

Nel brano seguente è possibile risaltare il modo in cui l'esperienza estetica e il rapporto spaziale con la natura si snodano nella narrativa derobertiana:

La stagione dell'anno che al suo spirito complicato più sorrideva, non era la primavera, la fioritura pomposa di cui egli sentiva la

⁵⁰ DE ROBERTO, *Ermanno Raeli...*, cit., p. 214 (corsivi nostri).

⁵¹ GALVAGNO, *La litania del potere...*, cit., pp. 261-262.

⁵² JAKOB, *Paesaggio e letteratura...*, cit. p. 40.

⁵³ BAGNOLI, *Lo spazio del testo...*, cit., p. 11.

caducità, l'esplosione della vita in cui i germi letali già operavano la loro sinistra bisogna; erano i giorni che il primissimo verde metteva i suoi tenui ricami sul primo fresco celeste. Quell'incanto era scevro d'ogni amaro miscuglio; uscendo dalla bruma assiderata, non restava luogo nel cuore che alla sicura speranza, e la visione del tramonto si perdeva dietro a quella delle lunghe promesse. Di quella stagione spirituale egli aveva ora l'annuncio, ma come dinanzi al prestigioso conseguimento, per opera di qualche potenza soprannaturale, di un voto pazzo di grandezza e di felicità, il trepido smarrimento era in lui più forte del gaudio...⁵⁴

A guisa di conclusione, potremmo dire che il paesaggio assume una dimensione estetica che, a sua volta, è causa ed effetto nella fondazione di un'identità, e che così interpretata segnala quel punto tra il conosciuto e lo sconosciuto⁵⁵. La ricerca della potenza espressiva del paesaggio potrà dunque essere completata, nell'attribuire valore addirittura ai testimoni poetici, letterari, cinematografici, pittorici e musicali, cioè, alle rappresentazioni realizzate dalla stessa sensibilità e partecipazione spirituale (*Stimmung*) quando imprime senso ai luoghi, così come nel riconoscimento di una sua dimensione simbolica. È fatto che «l'arte costituisce una delle attività con le quali l'uomo scopre e coniuga il paesaggio alla cultura»⁵⁶.

Il paesaggio racchiude in sé significati emotivi molto forti, specie per coloro che lo vivono e che da esso dipendono. Per quanto riguarda il suo ruolo simbolico, l'immagine del paesaggio è rimasta stabile lungo la storia, tanto che diversi studiosi, vista la lentezza di tal processo, lo avvertono come immutabile, come per esempio accade per la Sicilia di Tomasi di Lampedusa. Come sottolinea Turri, il paesaggio registra tutto e diventa esso stesso un archivio, giacché tutto rimane nel paesaggio come testimone che, spesso, incontra i propri riflessi nei documenti letterari⁵⁷.

Come fenomeno estetico, materia storica, oppure oggetto let-

⁵⁴ DE ROBERTO, *Ermanno Raeli...*, cit., p. 137.

⁵⁵ Cfr. S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editore 2002.

⁵⁶ TURRI, *Il paesaggio e il silenzio...*, cit., p. 56.

⁵⁷ Ivi, p. 13.

terario, il paesaggio non potrà mai essere spiegato in modo esauritivo. Tematizzarlo costituisce un tentativo di circoscriverlo nella speranza di portare alla luce soltanto una piccola parte delle sue infinite sfumature.

FRANCESCA PULIAFITO
(Università di Pavia)

PRIMI SONDAGGI FILOLOGICI
SUI DRAMMI VERGHIANI INCOMPIUTI E INEDITI

A partire dalla ricostruzione degli scambi epistolari e attraverso la segnalazione di alcune nuove testimonianze autografe, l'articolo delinea un quadro generale delle vicende testuali delle commedie borghesi verghiane (*I nuovi tartufi*, *Rose caduche*, *L'Onore*, *La commedia dell'amore*, *Dramma intimo*, *Dopo*) e si sofferma sullo stretto rapporto ideativo che caratterizza le opere che si collocano all'interno del laboratorio dei drammi incompiuti, esaminando in particolare alcune carte inedite del *Dopo*.

Starting from the reconstruction of the correspondence exchanges and through the reporting of some new handwritten testimonies, the article outlines a general picture of the textual events of the bourgeois comedies of Verga (I nuovi tartufi, Rose caduche, L'Onore, La commedia dell'amore, Dramma intimo, Dopo) and focuses on the close ideational relationship that characterizes the works that are placed inside the laboratory of unfinished dramas, examining in particular some unpublished papers from Dopo.

1. L'interesse di Verga nei confronti del teatro aveva cominciato a manifestarsi durante il periodo del suo soggiorno fiorentino¹. Varie attestazioni collocano un primo contatto dell'autore

¹ Tralasciando alcune testimonianze che farebbero risalire questa attitudine verghiana agli anni della sua fanciullezza, quando il giovane scrittore si sarebbe diletto a ricopiare sui suoi quaderni brevi commedie e avrebbe «più volte maturato nella mente e abbozzato sulla carta lavori teatrali» (cfr. l'informazione tramandata dal biografo N. CAPPELLANI, *Vita di Verga*, Firenze, Le Monnier 1940, p. 29 e da F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, pp. 188-190). A proposito della nascita dei drammi verghiani negli anni del periodo fiorentino rimangono significative le pagine di S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972, pp. 15-54 e R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, pp. 360-399 e pp. 400 e ss., che riconduce all'esperienza teatrale fiorentina la maturazione dei principi dell'impersonalità più tardi enunciati e praticati dall'autore. Sulle vicende

con la città di Firenze, capitale del Regno d'Italia, nei mesi di maggio-giugno 1865², ma una permanenza meno breve risale senz'altro alla tarda primavera e all'estate del 1869, quando la corrispondenza epistolare con la madre si infittisce. Nel capoluogo toscano Verga viene subito coinvolto da un clima intellettuale più vivace rispetto a quello della provincia catanese:

Firenze è davvero il centro della vita politica e intellettuale d'Italia: qui si vive in un'altra atmosfera di cui non potrebbe farsi alcuna idea chi non l'avesse provato, e per diventare qualche cosa bisogna vivere al contatto di quelle illustrazioni, vivere in mezzo a questo movimento incessante, farsi conoscere, respirarne l'aria, insomma³.

Proprio in quegli anni a Firenze si stava sviluppando un dibattito sul teatro nazionale, con lo scopo di rivalutare l'importanza del testo letterario nei confronti dell'elemento mimico e dell'apporto musicale che avevano invece caratterizzato rispettivamente la commedia dell'arte e il melodramma. Il teatro francese si affermava intanto in Italia, trovava spazio nelle sale fiorentine grazie alla diffusione dei modelli della commedia *de mœurs* im-

del soggiorno fiorentino cfr. i recenti studi di I. MORETTI, *I soggiorni fiorentini di Giovanni Verga (1865-1879)*, Roma, Bulzoni 2013 e G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, pp. 37-46. Per una ricognizione bibliografica sul teatro verghiano si veda G. NICASTRO, *Il punto sul teatro di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga» (*Il punto su... Verga e il Verismo*, Catania 12-13 dicembre 2008, a cura di Giuseppe Sorbello), n.s. 2 (2009), pp. 109-115.

² Sulla cronologia cfr. anche A.M. MORACE, *Satira anticlericale ed ethos familiare nei Nuovi tartufi, in Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2007, p. 215 e ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 37-40.

³ Lettera al fratello Mario datata 7 maggio 1869 (cfr. G. VERGA, *Lettere alla famiglia*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 93-95). Si tratta di un entusiasmo che per certi aspetti prelude allo stimolo creativo milanese di pochi anni successivo (cfr. lettera a Capuana del 5 aprile 1873: «Sì, Milano è proprio bella, amico mio, e credimi che qualche volta c'è proprio il bisogno di una tenace volontà per resistere alle sue seduzioni, e restare al lavoro. Ma queste seduzioni istesse sono fomite, eccitamento continuo al lavoro, sono l'aria respirabile perché viva la mente; ed il cuore, lungi dal farci torto non serve spesso che a rinvigorirla. Provasi davvero la *febbre del fare*», G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 25-26).

portata attraverso le opere di letterati come Augier e Dumas *filis*. A loro si ispirava la commedia di carattere di Paolo Ferrari, con il suo moralismo astratto e i suoi personaggi a tesi, in concorrenza con la commedia d'ambiente di Achille Torelli, meno focalizzata sull'intreccio e più interessata invece alla psicologia del personaggio. Nella cosiddetta «commedia sociale» convivevano la ricerca di verosimiglianza e l'interesse nei confronti dello studio della società, da un lato, e la rappresentazione delle passioni e del carattere del personaggio, dall'altro, all'interno di un non semplice connubio sostenuto anche da Luigi Capuana⁴.

Le prospettive dell'egemone classe sociale borghese di fatto condizionavano il lavoro dei commediografi: questo aspetto non potrà essere ignorato neanche dal giovane Verga, propenso a misurarsi nella scrittura teatrale perché inizialmente affascinato dalla possibilità di ottenere immediata visibilità nel panorama fiorentino e italiano e in seguito soprattutto perché guidato dal «proposito di divulgare l'opera narrativa e di trasferire nel teatro la lotta per l'affermazione del verismo»⁵. In questo senso non è lontano l'orizzonte a cui guardava Émile Zola, che nel saggio *Le naturalisme au théâtre* (1881) affermava la necessità di mettere in relazione il condizionamento dell'ambiente con la psicologia dei personaggi, senza scrupolo di giudizio negativo contro l'ipocrisia del pubblico borghese⁶. Specialmente nei drammi di argo-

⁴ Cfr. A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia 1974, pp. 12 e ss. e FERRONE, *Il teatro di Verga*, cit., pp. 15-23 e pp. 36-47. Trasferitosi a Firenze nel 1864, Capuana si era presto inserito nell'ambiente culturale iniziando a collaborare come pubblicista e come critico teatrale per il quotidiano fiorentino «La Nazione».

⁵ Cfr. N. TEDESCO, *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Palermo, S. F. Flaccovio 1989, pp. 17-18. Sul dramma borghese si veda R. ALONGE, *Un nuovo genere: il dramma borghese*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge - G. Davico Bonino, Torino, Einaudi 2000, II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), pp. 855-882.

⁶ Cfr. S. MONTI, *Il teatro di Verga e la società della «Nuova Italia»*, in «Problemi», nn. 4-5 (1967), pp. 179-180. Accenni al rapporto con le teorie zoliane sul teatro in Verga e il teatro europeo. *Prove d'autore*, Lecce, Milella 1992, pp. xxix-xxx e G. OLIVA, *Capuana, Verga e il progetto teatrale verista*, in *Il teatro verista*, pp. 27-39, alle pp. 32-33. Si segnala inoltre il saggio di G. LONGO, *Il teatro verista in Francia*, in *Il teatro verista*, cit., pp. 321-335.

mento rusticano, ovvero *Cavalleria rusticana* (1884) e *La lupa* (1896), Verga si ritrova costretto a intrecciare la propria ideologia verista con quella dominante, faticando nel tentativo (invece riuscito nella narrativa) di compenetrare ambiente e personaggio. Espedienti stilistici riconducibili alla prosa verista, come il discorso indiretto libero e il narratore popolare, non sono applicabili alla scrittura scenica, dove l'autore per rimanere fedele al suo metodo riesce solamente ad accumulare, ad esempio tramite numerose didascalie, dettagli analitici che danno nel complesso un quadro d'ambiente insieme sintetico e frammentario⁷. Questo non semplice adattamento alle esigenze del contesto borghese condurrà nel corso del tempo a una consapevolezza piuttosto amara, espressa nella famosa intervista rilasciata a Ugo Ojetti nel 1894, spesso citata dalla critica, dove Verga dichiara di considerare il teatro «una forma inferiore e primitiva» rispetto al romanzo, intrinsecamente limitata a causa della «necessità dell'intermediario tra autore e pubblico» e della presenza di un «*average reader*» volubile, quasi sempre privo di gusto e intelligenza⁸.

⁷ Cfr. TEDESCO, *Il cielo di carta*, cit., pp. 22-25 e G. NICASTRO, *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, Bulzoni 1978, pp. 40-46. Sull'argomento della trasposizione drammatica delle novelle verghiane ritorna in anni più recenti la monografia di G. BALDI, *Reiitti e superuomini in scena. Verga e d'Annunzio drammaturghi*, Napoli, Liguori 2009. Sulla «mediazione» verghiana «fra teatro ufficiale (in lingua) e teatro regionale (in dialetto)» cfr. anche il volume di R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza 2002^o, pp. 152-160 (osservazioni condivise con G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La realtà a teatro: Verga, in La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di G. Bārberi Squarotti, Torino, Tirrenia 1985, pp. 9-24). Riguardo al problema linguistico nel teatro verista si rimanda in particolare a P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa, Istituti editoriali poligrafici internazionali 2000, pp. 90-93 e ID., *Aspetti linguistici del teatro verista, in Il teatro verista*, cit., pp. 11-21, che rimarca «l'esigenza di una terza via tra l'italiano puro e il dialetto puro, l'esigenza cioè di una lingua duttilmente impura» e il limite del discorso indiretto libero («Ma l'intreccio delle voci e delle prospettive era un privilegio concesso alla narrazione, costituzionalmente pluridiscorsiva, e negato invece alla scrittura drammaturgica, totalmente ed esclusivamente dialogica»), notando come Verga abbia provato a superare la questione ricercando un più elevato tasso di colloquialità interregionale.

⁸ Cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca 1899², pp. 70-71.

2. Il percorso del Verga drammaturgo si avvia con un dramma satirico ispirato alle contemporanee vicende politiche: *I nuovi tartufi*. Ambientata negli anni 1865-1866, sullo sfondo del contrasto tra liberali e cattolici, l'opera si sviluppa sul motivo della contrapposizione tra ambizioni borghesi e sanità contadina⁹. Come è noto, nell'agosto del '66 il testo, anonimo, venne presentato con grande insuccesso al Concorso Drammatico Governativo organizzato dalla "Società d'incoraggiamento all'Arte teatrale di Firenze"¹⁰. In merito al periodo di composizione esiste un preciso termine *ante quem*, dal momento che si conserva un abbozzo, contenente «Caratteri dei Personaggi» e «2 Atti sceneggiati», sul quale è apposta la data «14 Dicembre 1865»¹¹. Queste 10 carte preparatorie, vergate sul *recto* e sul *verso* con l'eccezione del frontespizio, sono state riprodotte in appendice al volume curato da Carmelo Musumarra¹², che pubblica per la prima volta la commedia rimasta inedita. Il manoscritto trascritto non è altro che la copia non autografa inviata alla commissione del concorso, come si legge sul *verso* della carta di guardia¹³. A questi testimoni andrà aggiunta l'unica stesura integrale autografa del dramma, non ancora segnalata, ossia 43 carte vergate su *recto* e *verso* con inchiostro nero, con circoscritte ma frequenti correzioni che a una prima lettura sembrerebbero suggerire una versione imme-

⁹ Per gli aspetti contenutistici e i modelli letterari della commedia si veda anche il contributo di MORACE, *Satira anticlericale ed ethos familiare nei Nuovi tartufi*, cit. In linea con una tendenza al «realismo sociale» in quegli anni diffusa nel teatro e nelle arti figurative, il primo dramma verghiano costituisce un progetto di «"commedia sociale", in piena sintonia con la ricerca di un *ethos* civile da proporre come modello alla nuova nazione»; cfr. ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 108-110.

¹⁰ Nello stesso mese sulle pagine del giornale fiorentino «La Nazione» compare l'elenco dei partecipanti, mentre nel febbraio e nel marzo dell'anno successivo viene stampata la relazione della commissione. Cfr. FERRONE, *Il teatro di Verga*, cit., pp. 23-24 e F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'edizione nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 57-170, p. 151.

¹¹ Il testo è riprodotto nei Microfilm Mondadori, bobina III, ftt. 596-614.

¹² G. VERGA, *I nuovi tartufi*, commedia in 4 atti a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1980, pp. 94-100. La grafia spigolosa, l'ampia dimensione del carattere e il *ductus* di alcune lettere maiuscole farebbero avanzare un dubbio, da considerare con maggiore attenzione, a proposito del carattere autografo delle carte (p. 27).

¹³ Microfilm, bobina III, ftt. 480-595.

diatamente precedente rispetto a quella attestata dal manoscritto inviato al concorso¹⁴.

L'ingresso di Verga nella vita culturale fiorentina venne favorito dall'incontro con Francesco Dall'Ongaro, che in quegli anni insegnava letteratura drammatica nell'università. Al suo giudizio infatti era stata sottoposta l'altra opera teatrale allora compiuta, *Rose caduche*, rimasta anch'essa inedita come *I nuovi Tartufi* e pubblicata postuma nel giugno 1928 nella rivista catanese «Le maschere»¹⁵. La genesi di questo dramma, tramandato da una stesura autografa integrale in pulito¹⁶, risale verosimilmente al 1869, come attesta la corrispondenza epistolare con la madre¹⁷: l'idea di fare «recitare qualche cosa» nei teatri catanesi, chiedendo la mediazione del capocomico Tommaso Salvini, si affaccia già nella lettera del 15 maggio, per tornare nei giorni successivi (19 e 26 maggio) insieme all'intenzione di mandare il lavoro, quasi concluso, in lettura all'amico Nicola Niceforo¹⁸. Nella prima metà del mese di giugno il manoscritto è spedito a Catania (5, 12 e 17 giugno). Il giudizio negativo di Niceforo (19 giugno) viene bilanciato dall'apprezzamento di Mario Rapisardi e dalla sti-

¹⁴ Microfilm, bobina III, ftt. 615-699.

¹⁵ Su *Rose caduche*, oscillante tra «dramma intimo» e «commedia sociale», si vedano in particolare i capitoli di BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, cit., pp. 7-36 e di FERRONE, *Il teatro di Verga*, cit., pp. 55-94. Per gli aspetti linguistici legati alla mimesi dell'oralità borghese cfr. invece ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 290-294 e D. MOTTA, «Un dialogo stupendo davvero». *Verga alla ricerca del parlato borghese, da «Una peccatrice» e «Rose caduche»*, in «Italiano LinguaDue», n. 2 (2017), pp. 418-434. Il titolo originario del dramma doveva essere probabilmente *Nuvole d'estate*, come segnalato dal biografo Cappellani (cfr. FERRONE, *Il teatro di Verga*, cit., p. 57 e ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 110-111).

¹⁶ Microfilm, bobina XII, ftt. 124-246.

¹⁷ Da escludere l'ipotesi sostenuta da Luigi Russo, che vorrebbe far risalire *Rose caduche* agli anni 1873-1875 per le sue affinità con *Tigre Reale* ed *Eros* (cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1969, pp. 222-223). Condividi l'affermazione del Russo anche G. MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini 1972, pp. 382-387. Evidente invece il rapporto di derivazione con il romanzo *Una peccatrice*, uscito nel 1866 (cfr. in particolare BIGAZZI, *I colori del vero*, cit., pp. 364 e ss. e FERRONE, *Il teatro di Verga*, cit., pp. 86 e ss.).

¹⁸ Appena tre giorni dopo (29 maggio) un ulteriore accenno alla «commedia» non nasconde aspettativa e preoccupazione: «Però il contegno e il gusto di codesto pubblico mi fa molto temere per essa, molto più che non sarà di quel genere che piace costi».

ma di due anonimi compagni fiorentini (23 giugno), che valutano positivamente «la vivacità e lo spirito del dialogo, la delicatezza e la correzione della condotta, dell'argomento e delle scene» e reputano che l'opera verghiana possa competere con i coevi drammi francesi. La commedia è ancora al centro della discussione (26 giugno), fino alla definitiva approvazione di Dall'Ongaro (2 luglio), che alimenta speranze di carriera: «È un lavoro bellissimo, c'è novità di condotta, delicatezza di disegno e un dialogo poi stupendo davvero»¹⁹. Pochi giorni dopo (8 luglio) si prospetta nuovamente la promessa di una imminente rappresentazione presso la compagnia di Luigi Bellotti Bon o di Alamanno Morelli, un progetto destinato infine a non realizzarsi²⁰.

Sulla scia della frequentazione dei salotti fiorentini, Verga comincia a scrivere una terza commedia, *L'Onore*, in quattro atti, di cui si ha esplicita notizia solamente nelle lettere alla madre del 23 giugno e del 2 luglio 1869. Un'ulteriore plausibile allusione potrebbe vedersi nella lettera alla madre del successivo 13 luglio e probabilmente anche nella lettera del 18 febbraio del 1872 indirizzata a Capuana, dove Verga rivaluta le «modeste proporzioni di un esercizio» di scrittura scenica sottoposto all'amico e decide di riprovare a scrivere, ma «con altro argomento» perché troppi dovrebbero essere i cambiamenti da apportare al manoscritto²¹. A questa prima versione del dramma ne segue una seconda, con lo stesso titolo, in cinque atti, verosimilmente riconducibile alla fine

¹⁹ Il corsivo è dell'autore. Non possono esservi dubbi sull'identità della commedia, benché mai citata con il suo titolo, perché in una correzione al manoscritto che Verga nella stessa lettera raccomanda al fratello Mario si identificano inequivocabilmente i nomi di due personaggi del dramma. È curioso notare che proprio i due elementi che Dall'Ongaro indicava come prerequisiti alla buona riuscita del dramma, ossia «un pubblico scelto e intelligente che sappia capirlo e degli artisti che sappiano disegnarne con precisione tutte le delicate finzze», quasi trent'anni dopo ritornano, nell'intervista a Ogetti, come ostacoli che non hanno appunto permesso a Verga di elevare il genere teatrale al livello del genere narrativo.

²⁰ Cfr. VERGA, *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 100-105, pp. 106-117, pp. 118-122, pp. 123-124, pp. 125-128, pp. 129-132, pp. 133-134, pp. 136-138, pp. 139-140, pp. 148-149.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 136-138, pp. 141-144, pp. 152-153 e RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 17-19. Cfr. anche A. DI SILVESTRO, *Verga: gli abbozzi teatrali e il ciclo incompiuto*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 7 (2014), pp. 145-155 e l'introduzione a cura di Lina Jannuzzi nel volume *Verga e il teatro europeo*, cit., pp. xv-xxvii.

degli anni '70 e al decennio dell'80 dal momento che vi compaiono personaggi come l'avvocato Scipioni (prima Garbuglini) e la duchessa delle Gargantas (prima De Mugnos), nominati nella corrispondenza epistolare di questo periodo e rivelatori di «una sorta di ideale sinopia della sezione incompiuta del ciclo narrativo»²². Per quanto riguarda gli autografi, dell'*Onore* in quattro atti sono state tramandate due diverse stesure, entrambe incomplete (rispettivamente tre scene e due scene del primo atto)²³; dell'*Onore* in cinque atti rimangono invece alcuni materiali preparatori (descrizioni dei personaggi, divisione degli atti e delle scene), insieme a una stesura parziale (otto scene del primo atto) e una serie di rifacimenti di questa prima sequenza della commedia²⁴.

Proseguendo lungo il filone della commedia borghese, Verga imposta un nuovo lavoro: *La commedia dell'amore*. A livello contenutistico vi è un intreccio basato su un triangolo amoroso e su un adulterio mancato, con evidente ripresa della novella *Il come, il quando ed il perché*, uscita in puntate sulla rivista milanese «Il Pungolo» nell'anno 1879 e pubblicata in volume nell'edizione di *Vita dei campi* del 1881²⁵. Riassumendo solamente i punti salienti della

²² Cfr. DI SILVESTRO, *Verga: gli abbozzi teatrali e il ciclo incompiuto*, cit., pp. 148 e ss. e G. OLIVA, *Verga e il recupero del teatro inedito*, in «Cultura e scuola», n. 85 (1983), pp. 29-30. Una fase di transizione tra la commedia in quattro e in cinque atti potrebbe essere riconducibile al 1874, considerando alcuni abbozzi dell'*Onore* rinvenuti sulle carte dei *Malavoglia* (cfr. DI SILVESTRO, *Verga: gli abbozzi teatrali e il ciclo incompiuto*, cit., p. 148, nota).

²³ Microfilm, bobina XII, ftt. 336-352 e 355-374. Il testo è trascritto in *Verga e il teatro europeo*, cit., pp. 5-20 e pp. 25-31 e, per una parte (senza apparato variantistico), in S. NARDECCHIA, *Verga e il teatro inedito. Divagazioni tra la prima e l'ultima Opera*, Lecce, Manzella 1982, pp. 73-79.

²⁴ Cfr. in particolare Microfilm, bobina XII, ftt. 392-413 (descrizione dei personaggi, divisione in atti e in scene), ft. 438 e ft. 443-460 (stesura parziale del primo atto). Questi materiali sono riprodotti in *Verga e il teatro europeo*, cit., pp. 35-50 e 53-74 e in NARDECCHIA, *Verga e il teatro inedito*, cit., pp. 80-96. Il volume curato da Jannuzzi e Leotta contiene anche un'appendice dedicata ai rifacimenti (*Verga e il teatro europeo*, cit., pp. 75-114), che però a una prima lettura non sembrerebbe del tutto completa (si veda per esempio il ft. 416, che contiene un «Argomento generale della commedia»).

²⁵ Sul rapporto tra la novella *Il come, il quando ed il perché* e gli abbozzi della *Commedia dell'amore* cfr. il contributo di R.M. MONASTRA, *A proposito del Verga "mondano": gli abbozzi teatrali intorno alla novella Il come, il quando ed il perché*, in *Il teatro verista*, cit., pp. 281-296.

storia esterna al testo, andrà ricordato che durante l'inverno 1886-1887 nella corrispondenza con Paolina Greppi, soprattutto, e con il fratello Mario compaiono alcune prime allusioni al dramma, in fase di composizione durante la stagione successiva. Il primo titolo prescelto, *Come, quando e perché*, si legge nella lettera a Paolina del 20 marzo 1887, mentre nella settimana precedente Verga aveva dichiarato di essere arrivato alla stesura del terzo atto²⁶. Da questo momento in avanti il laboratorio teatrale si intreccia con quello narrativo del *Mastro-don Gesualdo*, fino alla fine dell'89 e all'anno seguente, quando, ancora a Paolina e poco tempo dopo a De Roberto, vengono proposti come nuovi titoli *Al giuoco d'amore*, *Commedia dell'amore*, *Civettando*. A partire dalla seconda metà del '90, infine, la scrittura delle scene si arresta per far subentrare la *Duchessa di Leyra*²⁷. Alle notizie degli epistolari vanno aggiunte alcune anticipazioni nei trafiletti dei giornali, che tra la fine dell'80 e la prima metà del '90 confermano l'esistenza di una commedia ancora in fase di composizione, intitolata prima *A Villa d'Este* e poi *La commedia dell'amore*²⁸. Questo testo incompiuto è tramandato da una grande quantità di abbozzi autografi²⁹. Su al-

²⁶ Un'attestazione dell'incipit di questo terzo atto si trova in una carta autografa microfilmata nella bobina XII, f. 471, che riporta nel margine superiore il titolo «Il Come, il Quando ed il Perché».

²⁷ Una ricostruzione della vicenda testuale attraverso la lettura delle informazioni contenute nei carteggi verghiani è stata offerta in anni recenti dallo studio di Antonio Di Silvestro, al quale si rimanda unitamente all'intervento di Francesco Branciforti sul carteggio con Salvatore Paola Verdura: DI SILVESTRO, *Verga: gli abbozzi teatrali e il ciclo incompiuto*, cit., pp. 137-141 e F. BRANCIFORTI, *Verga dietro le quinte: dal carteggio Verga-Paola*, in *Il teatro verista*, cit., pp. 297-319. Cfr. inoltre OLIVA, *Verga e il recupero del teatro inedito*, cit., pp. 30-31.

²⁸ Cfr. le segnalazioni in FERRONE, *Il teatro di Verga*, cit., pp. 187-190 e *Verga e il teatro europeo*, cit., pp. XLIX-LII.

²⁹ Le curatrici Jannuzzi e Leotta trascrivono due stesure in pulito intitolate rispettivamente *Le farfalle* (tre scene del primo atto: *Verga e il teatro europeo*, cit., pp. 117-135 e Microfilm, bobina XII, f. 729-756) e *La commedia dell'amore* (tre scene del primo atto e una scena del secondo atto: ivi, pp. 151-168 e Microfilm, bobina XII, f. 614-615, 618-629 e 538-543). Si aggiunge una sezione d'appendice che comprende un'altra stesura, non in pulito, delle *Farfalle* (ivi, pp. 136-148). Mancano però nel volume moltissimi materiali autografi, microfilmati nella bobina XII, f. 293-303, 461-471, 486-756. Nardecchia trascrive una singola carta dell'argomento generale (cfr. Microfilm, bobina XII, f. 546-549) e la stesura intitolata *Le farfalle*, facendola seguire dal secondo atto che Jannuzzi e Leotta collegavano in-

cune carte è possibile leggere una datazione riferita all'ambientazione della vicenda e sostanzialmente corrispondente a quella di composizione, dal momento che le scene del primo atto si svolgono a Villa d'Este durante l'«Epoca presente»³⁰: «Venerdì 28 Gennajo 1887», «Domenica, 6 Febbrajo 87» e «Lunedì, 7 Febbrajo»³¹. Nella prima di queste carte, all'intestazione segue una breve sintesi dei tre atti della commedia³²:

- Atto I° Nel salone dell'Albergo = Roberto ottiene un appuntamento da Anna, che ha seguito a Villa d'Este, fingendo di far la corte alla contessina Bice.
- Atto II° In camera di Roberto. Anna viene all'appuntamento ma così spaventata e sottosopra che si pente già prima di cedere, sopravviene il marito, ed è fatto scappare da una cameriera.
- Atto III° Sulla terrazza, per la regata. Il marito di Anna ha dei sospetti. Essa fugge quasi Roberto, la paura ha ucciso l'amore, e Roberto indisposto domanda la mano della Contessina Bice. Anna e suo marito partono.

Alla novella *Il come, il quando ed il perché* è riconducibile la scena dell'appuntamento mancato e del pentimento, mentre l'onomastica rimanda a *I drammi ignoti* (della cui trasposizione teatrale si sono conservati alcuni frammenti autografi, cfr. oltre), così come il motivo del triangolo amoroso che coinvolge madre e figlia.

Alcuni autografi, non ancora considerati tra i testimoni e attestanti un dialogo tra la marchesa Anna D'Alàmia e Roberto La Motta (abbozzi del secondo atto di una stesura intitolata «La commedia dell'amore»), forniscono invece un riferimento per stabilire

vece alla stesura intitolata *La commedia dell'amore* (NARDECCHIA, *Verga e il teatro inedito*, cit., pp. 97-107).

³⁰ Cfr. Microfilm, bobina XII, ft. 571 e ft. 615.

³¹ Cfr. Microfilm, bobina XII, ft. 303 e ft. 470. Si tratta di abbozzi che riportano il titolo *Il Come, il Quando ed il Perché* (nel primo caso sostituito a «La Scuola delle mogli»).

³² Cfr. Microfilm, bobina XII, ft. 303. La carta è cassata integralmente con un segno x in matita blu.

un periodo di scrittura *post quem* del dramma, poiché sul loro *verso* si leggono le bozze di stampa del romanzo *Eros* (pubblicato a Milano per l'editore Brigola nel 1875)³³. Altre carte provano inoltre la sostituzione del titolo «Il Come, il Quando ed il Perché» con «La Commedia dell'amore»³⁴, quest'ultimo prevalente nei frammenti che sono pervenuti. Tra gli autografi inediti, si segnala infine una stesura delle prime due scene, con titolo «Civettando», che interpone al testo numerosi schizzi della planimetria del salotto finalizzati all'esatta collocazione dei personaggi sulla scena³⁵.

Prima di mettersi alla prova con *La commedia dell'amore*, Verga aveva sperimentato con successo una riduzione scenica della novella *Cavalleria rusticana* (rappresentata a Torino nel 1884, con attrice protagonista Eleonora Duse) e aveva progettato una trasposizione del *Canarino del n. 15*, che con il titolo *In portineria* andrà in scena nel 1885 realizzando però un impatto sul pubblico totalmente diverso³⁶. Una lettera indirizzata a Salvatore Paola del 17 gennaio 1885 accenna a quest'ultimo dramma, insieme all'allestimento di un'altra commedia sociale ispirata a una vicenda realmente accaduta³⁷. La sua trama, esposta nella lettera in modo molto dettagliato, si sovrappone a quella della novella *I drammi ignoti*³⁸ (con la differenza della presenza del personaggio del marito, il marchese Orlandi, e di un finale che prevede la morte del-

³³ Microfilm, bobina XII, ftt. 500-537. Tuttavia si tratta di un riferimento non così significativo considerando l'antiorità delle bozze.

³⁴ Cfr. Microfilm, bobina XII, ft. 570.

³⁵ Cfr. Microfilm, bobina XII, ftt. 663-677. Le oscillazioni sulla scelta del titolo sono evidenti in particolare nella carta microfilmata nel ft. 630, dove si leggono ben sette diverse intestazioni: «La commedia dell'amore» (definitivo), «Intrighi galanti», «Civettando», «Le farfalle», «Al giuoco d'amore», «Vita allegra», «Godetevi la vita».

³⁶ Sul ruolo della *Commedia dell'amore* e sulla sua sostituzione al *Dramma intimo* all'interno della «trilogia teatrale» che avrebbe dovuto rispecchiare «il progetto di indagine affidato in ambito narrativo al concomitante ciclo dei *Vinti*», si vedano le considerazioni nel volume di ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 161-170.

³⁷ La lettera è citata da A. NAVARRIA, *Di alcune opere teatrali inedite di Giovanni Verga*, in «Belfagor», vol. 17, n. 6 (30 novembre 1962), pp. 713-714. Cfr. inoltre FERONE, *Il teatro di Verga*, cit., pp. 185-187 e BRANCIFORTI, *Verga dietro le quinte*, cit., pp. 303-308.

³⁸ Pubblicata nel gennaio del 1883 nell'«Illustrazione italiana» e nell'anno successivo compresa all'interno della raccolta *Drammi intimi*, per l'editore Sommaruga.

la figlia, la contessina Bice, anziché della marchesa Anna). Un'altra lettera, inviata stavolta a Capuana e datata 5 giugno 1885, confermerebbe la coesistenza di un nuovo lavoro teatrale, condotto con le stesse intenzioni di *In portineria*:

Ho voluto che il dramma fosse *intimo* rigorosamente, tutto a sfumature d'interpretazione, come succede realmente nella vita; ed era in questo senso, un altro passo nella ricerca del vero. Ho voluto appunto il poco rilievo delle passioni, e la semplicità del disegno non tanto per far contrasto al quadro così diverso della Cavalleria rusticana quanto per rendere schiettamente e sinceramente il diverso ambiente che mi ero proposto di colorire. [...]. Come nel lavoro che sto scrivendo faccio un altro tentativo cogli stessi intendimenti salendo sino a quello che si chiama la Società³⁹.

Di questa commedia, intitolata *Dramma intimo*⁴⁰, si conservano solamente alcuni frammenti, trascritti in appendice all'edizione critica delle novelle *Drammi intimi* e preceduti da un saggio filologico introduttivo⁴¹. Verosimilmente la composizione del dramma iniziò durante un periodo compreso tra la pubblicazione in rivista (1883) e in volume (1884) della raccolta *Drammi intimi*⁴², rallentò a causa del subentro della commedia *In portineria* e venne infine ripresa nella primavera del 1885, come attesterebbe anche una datazione autografa («Martedì 24 Marzo 1885») apposta su uno dei frammenti del *Dramma intimo*⁴³. Ai materiali autografi già esaminati nell'edizione andrà aggiunto un ulteriore testimone inedito, datato «Lunedì, 22 Dicembre 1884»⁴⁴, contenente

³⁹ RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 242-243.

⁴⁰ Lo stesso titolo, in sostituzione a *I drammi ignoti*, verrà scelto per la riproposizione della novella nella raccolta *I ricordi del capitano D'Arce* (pubblicata nel 1891 per i fratelli Treves).

⁴¹ Cfr. G. VERGA, *Drammi intimi*, edizione critica a cura di G. Alfieri, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1987, pp. 53-75. Si vedano le carte microfilmate nella bobina XII, ftt. 309-312 (frammento *a*), 313-317 (frammento *b*, datato «Martedì 24 Marzo 1885»), 318-324 (frammento *c* e frammento *c'* sul verso), 326-328 (frammento *d*).

⁴² Considerando anche l'abbozzo cassato della prima parte della novella *La festa dei morti* (uscita sulla «Strenna del Frou-Frou» nel dicembre 1883) che si legge sul verso di una delle carte dei frammenti del *Dramma intimo* (cfr. *ivi*, p. 53).

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 61-62.

⁴⁴ Cfr. Microfilm, bobina XII, ftt. 304-305.

l'elenco dei personaggi principali, una sintesi dell'argomento, una suddivisione in atti e in scene. Trascriviamo qui di seguito l'argomento e i contenuti degli atti:

Argomento:

Nina, ammalata, ama in segreto Bruno, amante della madre. Il dottore sospetta il suo segreto, e lo svela a Livia e Polidori. Livia per amor della figlia, rinuncia all'amante, e gli dà la figliuola in moglie. Questa che ha avuto sempre dei vaghi sospetti, è gelosa suo malgrado della madre, e dà corpo ai menomi indizi a torto, finchè muore di crepacuore. All'ultimo momento, si confessa col marito, defilata, fra la moglie e l'antica amante, e muore senza veder la madre.

Atto I°

Nina è ammalata. Bruno come al solito viene in casa Polidori. Il dottore, in un momento in cui Bruno entra nella camera dell'inferma nota il turbamento di lei, e ne fa cenno ai genitori. Polidori che non sospetta nulla incarica la moglie di parlarne a Bruno. Livia si sacrifica e induce questi a sposare la figlia.<»

Atto II°

Il dì degli sponsali. Livia combattuta cerca un pretesto per non accompagnare gli sposi in chiesa. Bruno indovinandone il motivo procura di esser solo con lei per farle capire che cotesta assenza farebbe dello scandalo e che bisogna accettare la nuova posizione francamente. Nina li sorprende nel calore della discussione, e si conferma nei suoi propositi.

Atto III°

Nina muore di consunzione. Il viatico. I parenti desolati che aspettano nella sala. Nina fa dire che desidera parlare da solo a solo col marito. Questi torna avvilito, per dire a Livia che sua figlia non vuol vederla.

Evidentemente la trama corrisponde a quella descritta nella lettera inviata a Paola nel gennaio dell'85, ma i nomi dei personaggi se ne discostano per combaciare invece, come si vedrà, con quelli degli abbozzi della commedia incompiuta *Dopo*.

3. Durante la prima metà del '74 si susseguono una serie di lettere alla madre nelle quali viene espresso con insistenza il pro-

posito («un'idea fissa») di dedicarsi a una non meglio specificata «commedia», che dovrebbe essere scritta immediatamente dopo *Aporeo*, rappresentata a Milano oppure in occasione del Carnevale nell'anno successivo a Firenze per la compagnia del Bellotti Bon, nella convinzione che scrivendo per il teatro «il risultato è immediato, la fama più diffusa e pronta (buona o cattiva)[,] il compenso infinitamente superiore»⁴⁵. Non è semplice attribuire con esattezza questi riferimenti generici a uno dei lavori teatrali nel cantiere verghiano. Sicuramente il motivo mondano della *Commedia dell'amore* o dell'*Onore* avrebbe potuto essere proficuamente proposto nel contesto del Carnevale fiorentino oppure dei salotti milanesi, eppure un'altra lettera datata 9 settembre 1876, stavolta inviata all'amico Capuana, farebbe pensare che in questi anni si fosse innestato un nuovo progetto, la commedia *Dopo*: «ho sempre la testa piena del *Dopo*. Dio non voglia che finisca però coll'e poi?»⁴⁶.

Del *Dopo*, commedia «che non fu mai proseguita», sono state pubblicate solamente cinque scene nel 1902 sulle pagine della rivista letteraria «La Settimana», diretta da Matilde Serao⁴⁷. Al di là di sporadici accenni, si tratta di un testo sostanzialmente mai preso in considerazione dalla critica. Tuttavia se ne conserva un numero di carte autografe non esiguo, interessante soprattutto per la trama di relazioni che instaura con le altre commedie verghiane.

Andrà innanzitutto segnalato un abbozzo della commedia in due atti, che si arresta all'incipit della terza scena⁴⁸: come si anticipava, queste carte mettono in luce un collegamento tra *Dopo* e *Dramma intimo*, poiché i personaggi principali sono esattamente gli stessi che compaiono nell'argomento del frammento prima trascritto (datato 22 dicembre 1884), ossia Polidori, Bruno, Livia («seconda moglie di Polidori»), Nina («figlia di primo letto di Po-

⁴⁵ Cfr. le lettere alla madre del 1874 datate 8 e 19 marzo, 4, 21 e 23 giugno (VERGA, *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 255-258, 268-270, 351-352, 368-370, 371-372).

⁴⁶ RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 55.

⁴⁷ «La Settimana», 18 maggio 1902, pp. 262-265. Il testo è riproposto nelle edizioni del teatro verghiano curate rispettivamente da Natale Tedesco (G. VERGA, *Tutto il teatro*, Milano, Mondadori 1980) e Gianni Oliva (G. VERGA, *Teatro*, Milano, Garzanti 1987).

⁴⁸ Microfilm, bobina XII, ftt. 306-308.

lidori»). Le affinità comunque non si arrestano all'onomastica, perché pur nell'esiguità del testo è possibile identificare con chiarezza lo stesso motivo della figlia malata visitata dal medico, un tema che ricorre negli altri cinque frammenti del *Dramma intimo* che sono giunti fino a noi⁴⁹.

L'immagine iniziale dell'entrata «frettolosa e agitata» della madre, Livia, che «si lascia cadere come affranta su di un canapè» «seguitando a lasciarsi i capelli con mano febbrile» perché verosimilmente appena rientrata in casa da un appuntamento con l'amante, si ritrova analogamente in un altro breve abbozzo, privo però dei riferimenti alla malattia della figlia (che non si identifica più con il personaggio di Nina, neutrale interlocutrice)⁵⁰. Andrà osservato in questa versione anche il cambiamento del nome del marito, che passa da «Polidori» a «Macrì».

Una variante maggiormente estesa di questa prima scena si legge in un altro frammento⁵¹, dove Livia e Nina compaiono come sorelle anziché come madre e figlia, nel «Salotto della casina Macrì». In un animato dialogo che ruota attorno al tema delle convenzioni sociali sul matrimonio, Nina si fa portavoce di un messaggio avverso alla morale borghese (si trascrivono le battute conclusive):

Livia Allora è un partito preso?

Nina No, è un partito che non prenderò mai.

Livia Mai?

Nina Mai!

Livia Follie che si dicono, alla tua età, mia cara Nina, ma che non si fanno.

Nina E tu intanto lasciamelo dire.

Livia Non posso lasciatele dire nè fare, perchè tu hai quasi 20 anni, sei orfana, come me, (*segue* >e<) non hai dote, come non ne avevo io, e non puoi restare sempre così.

Nina Vuol dire che vi dò noia, a te o a [mio cognato. (*prima* tuo marito)

Livia Sai che mio marito ti vuol bene [quanto me, (*su* come figlia) come una figlia<.]

Nina Allora?

⁴⁹ Cfr. VERGA, *Drammi intimi*, cit., pp. 63-75.

⁵⁰ Microfilm, bobina XII, ftt. 251-253.

⁵¹ Microfilm, bobina XII, ftt. 258-263.

- Livia* Ma le ragazze devono maritarsi.
Nina Questa è una brutta cosa.
Livia Mia cara il mondo non l'hai fatto tu e le tue frasi non lo cambieranno.
Nina Non ho la pretesa di cambiarlo, io; ma di dirgli come mi sembra, e in verità se andassi a sposare il signor Liverano perchè non ho dote, perchè [non ho nessuno al mondo, (*sps. a* son orfana) perchè ho 20 anni e nient'altro, mi pare che avrei il diritto di voltargli le spalle quando fossi ricca, avessi un marito, e avessi due o tre anni dippiù.

Un argomento generale molto vicino ai contenuti di queste scene, fondato sul triangolo amoroso (Livia, Macrì, Bruno) e sulla gelosia della sorella della donna (Nina), si ritrova impostato in questo frammento⁵²:

Dopo

Argomento

Macrì, ricco campagnuolo, ha sposato Livia, orfana del barone Manna, senza dote, e s'è presa in casa sua la sorella di lei, Nina. Livia educata da signora in un collegio di Napoli mal si adatta ai costumi semplici del marito, e si innamora di un giovane studente di [...] da Catania», Bruno, di cui la famiglia è legata d'antica amicizia con quella di Macrì. Però entrambi sentono il rimorso del loro tradimento verso la natura lasca e buona di Macrì. Bruno non si è fatto vedere per qualche giorno. Livia lo accoglie al suo arrivo alla sua casina con rimproveri. Nina sente un'istintiva avversione per lui. Macrì fra quei malumori cerca di metter pace.

Non si tratta dell'unica sintesi dei contenuti della commedia: gli abbozzi autografi di altri due argomenti, vergati ciascuno con inchiostro diverso, si leggono entrambi sul *recto* di una carta diversa⁵³. Nel primo argomento (oltre ad apparire il nome «Emma», che richiama la seconda versione dell'*Onore*, in cinque atti) emerge il tema della disillusione amorosa, che era stato altrettanto importante nella novella *Il come, il quando ed il perché*:

⁵² Microfilm, bobina XII, ft. 249.

⁵³ Microfilm, bobina XII, ft. 281.

– Dopo –

Commedia in tre Atti.

Atto Primo Emma va al primo appuntamento, da Negri. Tutto l'ideale che s'era formato di quell'amore colpevole sfuma sin dalla prima volta. La realtà è triste, paure, rimorsi, gioie acri e avvelenate; [sotterfugi e complicità degradanti; (*agg.*) la pace perduta e colla stima di sè stessa la fiducia nella durata dell'amore dell'uomo per cui si è resa colpevole. Tutte queste impressioni hanno un riflesso nell'animo di Negri. Soprraggiunge il marito, che la crede in villa. Egli è inquieto dello stato d'animo «in» solito della moglie la quale non ha saputo abbastanza dissimularlo.

Il secondo argomento riprende invece la stessa trama del triangolo amoroso tra la moglie, Bruno e Macri, con un'inversione del nome dei due uomini («Bruno, galantuomo e campagnuolo, ha sposato una ragazza senza dote, [...], la quale non è contenta della propria sorte. Ella s'invaghisce di Macri, tornato dalla città»).

Si conservano infine alcuni autografi che attestano una versione della commedia ancora più vicina a quella definitiva che verrà stampata in rivista⁵⁴. L'attacco della prima scena prevede infatti l'arrivo improvviso dell'amante («Bruno», nella versione pubblicata «Vitali»), il turbamento delle due sorelle (ancora «Livia» e «Nina», successivamente «Maria» e «Giacinta») e il pensiero rivolto a un'eventuale presenza del marito («Macri», ovvero «Negri»):

Dopo

Atto I°

Scena I^a

Livia e Nina, poi Bruno

Nina	Suonano al cancello.
Livia	[Chi è (<i>da</i> Che c'è) ?
Nina	Il sig. ^{or} Bruno. (per andare)
Livia	Ah! ... Perchè scappi?
Nina	Io? ... No. (entra Bruno)
Livia	Finalmente!

⁵⁴ Microfilm, bobina XII, ftt. 264-267.

- Bruno (stringendole la mano) Finalmente davvero. Se sapeste quanti impicci<.>
- Livia Affari?
- Bruno Quasi. Poi [temevo di arrivare (*sps. a* [...] non è stata bene) nel-la] piena vendemmia. Voi come state, signora Nina?
- Nina (caldamente) Bene grazie.
- Livia Mio marito vi aspetta lunedì.
- Bruno A proposito dov'è Macri?
- Livia Lassù alla vigna.
- Bruno Buon'annata quest'anno direi. A voi, vi ho portato i vostri libri. Questo è per la signora Nina.
- Nina Grazie<.> (esce)

Anche la seconda scena si avvicina a quella stampata, con alcune battute che resteranno sostanzialmente identiche, come quelle riferite al cambiamento nel carattere della sorella ormai sospettosa (« – Cos'ha vostra sorella? – Non so. – Non vi sembra mutata? – Tutto mi sembra mutato»).

Un progetto di questa versione si conserva in uno schema della suddivisione in scene (fino alla dodicesima per il primo atto e fino alla quinta per il secondo atto) vergato in pulito⁵⁵. Le prime tre scene del primo atto, in particolare, non cambieranno la loro struttura e i loro contenuti. Le scene che seguono danno invece un quadro un po' più ampio, seppur molto generico, dell'intreccio che era stato ideato originariamente per questa commedia:

Scena I^a
Livia. Nina.

Livia è preoccupata. Annunziarsi *Bruno*. *Nina* fa per andarsene; ma rimane all'osservazione di *Livia*.

Scena II^a
Bruno. Livia. Nina.

Breve dialogo in cui *Bruno* si scusa di aver tardato. *Livia* sarcastica. *Nina* fredda e riserbata.

⁵⁵ Cfr. Microfilm, bobina XII, ftt. 254-256, 257. Nella colonna destra della carta che contiene lo schema delle scene del secondo atto si trova un altro elenco dei nomi dei personaggi della commedia: al posto di «Bruno» e «Nina» si leggono rispettivamente «Liverano», riscritto sopra «Cesari», e «Virginia», con un richiamo all'onomastica (nel primo caso anche con un'evidente coincidenza dei ruoli) dell'*Onore* in cinque atti.

Scena III^a
Bruno. Livia.

Scena d'amore, colle prime inquietudini e lo spuntare del rimorso; interrotta dal sopravvenire di *Macrì*.

Scena IV^a
Macrì. Livia. Bruno.

Macrì affaticato e un po' stanco. Mostrasi inquieto per lo stato di *Livia*. Domanda a *Bruno* perchè non gli hanno pubblicato ancora la sentenza che gli dava diritto a procedere contro un suo debitore. *Bruno* racconta che il presidente del Tribunale è preoccupato perchè sua moglie scappò col vice cancelliere. *Macrì* osserva che i due amanti saranno puniti dalla stessa loro colpa; ma che questo è estraneo al fatto suo, e all'osservazione di *Livia* risponde che questi pericoli son lontani da loro, e fatti apposta per gente ricca, che non ha altri pensieri. Mostrasi sorpreso poi che *Livia* tratti sì freddamente *Bruni*.

Scena V^a
Macrì. Bruni.

Macrì cerca di scusare la moglie presso *Bruni*, e fa una pittura del suo stato coniugale.

Scena VI^a
Nina. Macrì. Bruni.

Macrì insiste perchè *Bruni* si fermi. *Bruni* imbarazzato. *Nina* decisamente ostile.

Scena VII^a
Nina. Bruni.

Scena tutta ironia ed amarezza dalla parte di *Nina*, e confusione di *Bruno* che non sa raccapezzarsi.

Scena VIII^a
Livia. Nina. Bruno.

Livia s'accorge dell'ostilità sempre crescente fra *Nina* e *Bruno*.

Scena IX^a

Nina fa capire a *Livia* qual dolore sarebbe per *Macrì* se si sapesse tradito, e come il pover'uomo sia già inquieto.

Scena X^a
Bruno. Livia. Nina.

Nina al sopravvenire di *Bruno* non sa più frenare lo stato dell'animo suo, e partendo lascia molto inquieti *Bruno* e *Livia*.

Scena XI^a
Livia. Bruno.

Scena d'amore, d'inquietudine, di rimorsi, tutte le agitazioni del loro stato fra *Bruno* e *Livia*.

Scena XII^a
Macrì. Livia. Bruno.

Il personaggio di *Nina*, nella sua ostilità contro *Bruno* e nel suo consigliare la sorella a riflettere sul tradimento, ricorda il profilo di un personaggio femminile della novella *Il come, il quando ed il perché*, *Erminia*, che segue da vicino la vicenda dei corteggiamenti del signor *Polidori*. E forse non casualmente nella versione definitiva del *Dopo* il nome della moglie, «*Livia*», viene sostituito con «*Maria*», ossia con quello della protagonista della novella, *Maria Rinaldi*.

Si segnala infine una stesura ancora meno lontana dall'esito conclusivo⁵⁶, che si arresta alla quinta scena. Senza sostanziali divergenze rispetto al testo a stampa, la commedia è contenuta quasi integralmente, con l'eccezione del finale, ossia delle ultime battute nelle quali il marito chiede all'amante di fermarsi a casa, restando ingenuamente perplesso davanti alla sua reazione e a quella della moglie. Non è improbabile quindi che questa brevissima conclusione, dal tono ironico, fosse stata allestita appositamente per la pubblicazione in rivista. Andrà notato che in questo manoscritto «*Livia*» diventa definitivamente «*Maria*», mentre l'amante, con inversione rispetto alla stampa, è chiamato «*Negri*» e non ancora «*Vitali*», ultima soluzione; «*Cesari*» (cfr. nota) riemerge invece in filigrana, sotto una sovrascrizione del corrispondente «*Negri*». Infine, tornando su alcuni punti di tangenza tra

⁵⁶ Microfilm, bobina XII, ftt. 273-279. Sulla colonna destra di queste carte è vergata inoltre un'altra versione, rifiutata e cassata.

lavori teatrali, va segnalato che la prima carta di questa stessa stesura (cfr. ft. 273) è stata probabilmente riutilizzata dall'autore per appuntare un'idea a proposito della *Commedia dell'amore*, dal momento che nel margine inferiore sinistro, con inchiostro diverso e in senso inverso, è possibile leggere: «Intermezzo sinfonico, prima di alzarsi il sipario» (espediente che era stato pensato in apertura del primo atto).

Questi primi sondaggi sulle carte verghiane, di cui si è voluto dare sinteticamente qualche ragguaglio, confermano senz'altro un rapporto dialettico tra scrittura narrativa e scrittura scenica, ma mostrano anche un legame di continuità tra le commedie sociali e soprattutto una certa permeabilità tra i loro contenuti, in una costante trasformazione del prodotto non finito, un'elaborazione che a partire dagli esordi fiorentini fino all'ideazione del ciclo incompiuto accompagna lo scrittore, al pari di una scommessa, durante l'intera sua esperienza creativa.

CRISTINA COSTANZO
(Università di Palermo)

VERGA E LA POETICA DEL VERO NELLA CULTURA
FIGURATIVA DI FRANCESCO LOJAcono, ANTONINO LETO
E ONOFRIO TOMASELLI

Il ritrovamento di un bozzetto inedito per *I carusi* del 1905 circa di Onofrio Tomaselli offre lo spunto per una riflessione sulla presenza cruciale dei temi veristi nella cultura figurativa siciliana tra XIX e XX secolo. Con riferimenti trasversali al collezionismo, alla letteratura e alla fotografia, il contributo approfondisce il tema dell'influenza di Giovanni Verga sulla pittura siciliana focalizzandosi sulla produzione di Francesco Lojaco, Antonino Leto e Onofrio Tomaselli e sulla loro affinità con *Nedda*, *I Malavoglia* e *Rosso Malpelo*.

The discovery of an unpublished sketch for I carusi by Onofrio Tomaselli (1905 ca) invites us to reflect on the crucial presence of realist themes in Sicilian figurative culture between the 19th and 20th centuries. With transversal references to art collecting, literature and photography, the essay focuses on the theme of Giovanni Verga's influence on Sicilian painting, focusing on the production of Francesco Lojaco, Antonino Leto and Onofrio Tomaselli and their affinity with Nedda, I Malavoglia and Rosso Malpelo.

1. Premessa

In linea con le più recenti riletture dell'opera verghiana che tra le lacune degli studi di settore segnalano l'esame delle interazioni metaletterarie dei testi di Giovanni Verga con l'arte figurativa, dalla Scapigliatura ai Macchiaioli, si rivela particolarmente significativa la riscoperta di opere poco note di due esponenti autorevoli della pittura italiana del XIX secolo quali Francesco Lojaco (Palermo, 1838-1915) e Antonino Leto (Monreale, 1844-Capri, 1913)¹. La consonanza di temi e prospettive, l'appartenen-

¹ Cfr. D. REICHARDT - L. FAVA GUZZETTA (a cura di), *Verga innovatore. L'opera ca-leidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale*, Frankfurt

za al medesimo milieu culturale e le frequenti metafore pittoriche di Verga evocano la conoscenza reciproca delle ricerche sviluppate negli stessi anni da questi autori di caratura internazionale e invitano a riflettere sulle possibili dinamiche di scambio in una prospettiva comparatistica tra pittura e letteratura². Data per certa la comunione d'intenti con le ricerche pittoriche e scultoree orientate al realismo e pur restando noti i vincoli di amicizia con Luigi Capuana, i cui interessi artistici sono ampiamente documentati, la ricostruzione indiziaria dei rapporti di Verga con i principali esponenti della cultura figurativa siciliana non è purtroppo supportata dalla messe delle sue lettere³. Le tracce si fanno più evidenti se si pensa che Verga discuteva la scelta delle illustrazioni di Francesco Paolo Michetti da parte di Capuana e si rivolgeva a quest'ultimo sia per la richiesta delle incisioni di Filippo Palizzi – comunque importante punto di riferimento di Francesco Lojacono – sia per programmare la visita all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881, dove certamente non avreb-

am Main, Peter Lang Edition 2016, p. 37. Per una ricognizione sulla pittura siciliana del XIX secolo si vedano G. BARBERA, *La pittura dell'Ottocento in Sicilia*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, Electa 1991, 2 voll., I, pp. 521-531; M.C. DI NATALE (a cura di), *La Pittura dell'Ottocento in Sicilia tra committenza, critica d'arte e collezionismo*, Palermo, Flaccovio 2005; F. MAZZOCCA - G. BARBERA - A. PURPURA (a cura di), *Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2007.

² Sull'argomento si vedano S.B. CHANDLER, *The Terminology of Painting as Applied to Prose Literature by the Realists and Giovanni Verga*, in «Italice», vol. 71, n. 1 (1994), pp. 31-42.

³ Dallo spoglio degli epistolari dello scrittore sembra che Verga sottoponga a una sorta di *damnatio memoriae* la conoscenza della scena artistica siciliana. È tuttavia probabile che ulteriori edizioni delle lettere potranno integrare le notizie disponibili e fornire altri spunti di ricerca. In particolare sono stati consultati i seguenti volumi: G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo 1971; G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier 1975; G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979; G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984; *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note di G. Longo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2004; G. VERGA, *Lettere ai nipoti*, a cura di G. Sorbello, presentazione di M. Tropea, Caltanissetta, Edizioni Lussografica 2007; G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011; G. VERGA, *Lettere ai fratelli (1883-1920)*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2016.

bero mancato di visitare la sezione dedicata alle Belle Arti⁴. Del resto, anche a prescindere dalle prove documentali, è senz'altro necessario insistere sulle "omologie strutturali"⁵ che si riscontrano – come si cercherà di dimostrare nelle pagine che seguono – tra i temi figurativi verghiani e le opere di artisti come Lojacono, Leto e Tomaselli.

La lettura visiva di *Nedda* e *I Malavoglia* in parallelo a un corpus di dipinti di Leto e Lojacono che metta a confronto testo letterario e testo figurativo consente di evidenziare le reciproche suggestioni e il ruolo nodale delle questioni di metodo affidate alla prefazione de *I Malavoglia*⁶, in cui si riconosce non soltanto una dichiarazione di poetica dell'autore ma anche il manifesto – forse non del tutto inconsapevole – della stagione pittorica siciliana che negli stessi anni raggiunge uno straordinario apice qualitativo.

Infine, un inedito studio per *I carusi* del 1905 circa, capolavoro di Onofrio Tomaselli (Bagheria, 1866-Palermo, 1956), emblematico del rapporto tra letteratura e arti figurative per via delle affinità con *Rosso Malpelo*, evidenzia come i temi veristi persistano nella civiltà figurativa siciliana anche dopo il XIX secolo.

⁴ Per i riferimenti a Michetti e Palizzi si vedano la Lettera di G. Verga a L. Capuana del 7 dicembre 1881, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 134; Lettera di G. Verga a L. Capuana del 25 settembre 1896, ivi, p. 364; Lettera di G. Verga a L. Capuana del 25 ottobre 1896, ivi, p. 365. Per il rimando all'Esposizione cfr. Lettera di G. Verga a L. Capuana del 30 novembre 1880, in VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 154-156. Per gli artisti dell'Esposizione, che includeva anche autori siciliani come Natale Attanasio, Ettore De Maria Bergler e Michele Catti, si veda *Catalogo Ufficiale dell'Esposizione Nazionale del 1881 in Milano. Belle Arti*, Milano, Edoardo Sonzogno Editore 1881.

⁵ Sulla nozione di "omologia strutturale" tra esperienze visuali e verbali, si veda almeno M. COMETA, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, in «Contemporanea», 3 (2005), pp. 15-29.

⁶ Su questo tema si consultino F. BRANCIFORTI, *La prefazione de «I Malavoglia»*, in «Annali della Fondazione Verga», I (1984), pp. 7-46; G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «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., II, pp. 433-516.

2. Lojacono e la tematica rusticana. Nedda

Sebbene Lojacono e Leto appartengano alla stessa generazione e siano entrambi partecipi di un sodalizio umano e artistico con le scuole di Napoli e Firenze, si riconosce al primo il ruolo di caposcuola della pittura di paesaggio in Sicilia e di iniziatore della declinazione siciliana del realismo a partire dagli anni '70 in sintonia con il naturalismo europeo e il verismo verghiano⁷.

La coincidenza di date, mete e ideali tra Lojacono e Verga, entrambi testimoni di una stagione culturale postunitaria, suggerisce diverse analogie tra le loro ricerche, orientate in una prima fase alla rappresentazione di soggetti storici e patriottici e focalizzatesi successivamente sui temi rustici e sull'osservazione del vero. È fortemente probabile che i due si siano conosciuti; a riprova di questa frequentazione si può citare la *Marina* con dedica a Verga, transitata sul mercato antiquario e oggi di ubicazione ignota⁸.

Tra il '56 e il '57, nel corso degli studi a Catania con Antonino Abate, intellettuale liberale e militante patriota, Verga elabora il suo primo romanzo *Amore e patria*, ispirato alla rivoluzione americana e pubblicato postumo, e dal '60 al '64 si arruola nella Guardia Nazionale, istituita durante la campagna garibaldina⁹. Riflettono questi ideali anche *I carbonari della montagna*, pubblicata a Catania tra il '61 e il '62, e *Sulle lagune*, pubblicato in appendice al quotidiano filo-garibaldino «La Nuova Europa», entrambi romanzi storici d'ispirazione patriottica. Analogamente Loja-

⁷ Sull'artista e le sue opere, ove non diversamente specificato, si veda G. BARBERA - L. MARTORELLI - F. MAZZOCCA *et alii* (a cura di), *Francesco Lojacono (1838-1915)*, catalogo della mostra (Palermo, Spazi ex Convento Sant'Anna, 1° ottobre 2005-8 gennaio 2006), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2005. Si veda anche A. CIOTTA, *La forma della luce nella pittura di Francesco Lojacono. Una lettura della sua opera nel quadro di alcune esperienze della pittura di paesaggio in italiana ed europea del XIX secolo*, Bologna, il Mulino 2019, pp. 74-88. Per gli altri artisti citati si consulti CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia*, cit.

⁸ Le ricerche su quest'opera, volte ad approfondire il legame tra Verga e Lojacono, sono in corso di svolgimento.

⁹ Molto vasta la bibliografia sull'autore, per la cui figura si consultino almeno L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1947, 4ª edizione; P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2013; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016.

cono compie la prima formazione di stampo accademico con il padre Luigi, pittore di storia con cui condivide l'adesione alle campagne garibaldine del 1860. Tra il 1856 e il 1859 Lojacocono trascorre un soggiorno di studio a Napoli con Filippo Palizzi e, per suo tramite, sodalizza con la scuola pittorica fiorentina. La frequentazione di questi centri vivacissimi gli consente di diffondere le istanze del realismo europeo a Palermo, dove è nuovamente attivo dal 1859, e di maturare, con l'avvento dell'età positivista, una personale poetica orientata al verismo verghiano¹⁰. Da segnalare sia per Lojacocono sia per Verga, presenti in Toscana negli anni '60, la conoscenza diretta delle istanze di rinnovamento del gruppo dei Macchiaioli così come delle loro elaborazioni teoriche sull'arte verista che si opponevano all'accademismo imperante attraverso la ricerca di valori di sintesi pittorica, basata sul rapporto tra volumi e sul contrasto tra colori¹¹. Nel panorama di una cultura postunitaria in fase di costituzione, lo studio dal vero insieme alle sperimentazioni toscane e napoletane, che includono anche le ricerche della scuola di Resina (o Repubblica di Portici), determinano nell'arte di Lojacocono un incrocio fittissimo di linguaggi, volto al superamento della pittura di stampo romantico e all'osservazione diretta del mondo rurale e del paesaggio¹². Inquadra al meglio il fenomeno del paesaggismo Maria Ac-

¹⁰ Per la nascita del Realismo in arte, termine dalle interpretazioni non univoche che indica la verosimiglianza artistica del reale, si riconosce valore fondativo al testo di Gustave Courbet per il Pavillon du réalisme (1855). Si consultino L. NOCHLIN, *Realismo. La pittura in Europa nel XIX secolo*, Torino, Einaudi 1979; G.P. WEISBERG, *The Realist Tradition, French Painting and Drawing 1830-1900*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art 1980; A. NEGRI, *Il Realismo da Courbet agli anni Venti*, Bari-Roma, Editori Laterza 1989.

¹¹ Si rimanda alla pubblicazione più recente sul movimento, con bibliografia precedente, C. ACIDINI - V. BERTONE (a cura di), *I Macchiaioli: arte italiana verso la modernità*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 ottobre 2018 - 24 marzo 2019), Milano, 24 Ore Cultura 2018. Sulle proposte teoriche dei Macchiaioli si veda P. DINI - F. DINI, *Diego Martelli, storia di un uomo e di un'epoca*, Torino, Allemandi 1996.

¹² Il disimpegno tematico e ideologico, il prezzo contenuto, il formato ridotto e la verosimiglianza dei soggetti sono tra le principali ragioni del successo della pittura di paesaggio; cfr. F. ROVATI, *L'arte dell'Ottocento*, Torino, Einaudi 2017, p. 28.

cascina con *Ottocento siciliano. Pittura* (1939), volume pionieristico per gli studi sull'argomento:

Nella seconda metà dell'Ottocento prevalse la pittura di paesaggio. Mutò l'oggetto, non l'animo e non la volontà dell'artista. La terra, la luce, il sole e lo spazio furono osservati con lo stesso interesse che il modello umano. Prospettiva, giustezza di toni e di rapporti chiaroscurali, concretezza o fluidità cromatica, tutto fu studiato per rendere il mondo visibile nella sua limpida obiettività¹³.

Sono emblematici di questa poetica, che rende noto Lojacono come "ladro del sole", i dipinti *Vento in montagna* del 1872 e *Veduta di Palermo dallo stradale di Santa Maria di Gesù* del 1875 (Palermo, Galleria d'Arte Moderna) che, insieme al superamento del vedutismo locale di Francesco Zerilli e Tommaso Riolo, evidenziano una resa verista del paesaggio siciliano, condivisa con la letteratura verghiana.

La notorietà di Verga cresce nel '74 con la novella di ambiente rusticano *Nedda*, edita dalla «Rivista italiana di Scienze, Lettere ed Arti» e ispirata alla coeva Inchiesta Jacini sulle condizioni del lavoro rurale¹⁴. La narrazione, di cui è protagonista una giovane raccoglitrice di olive, soggetto ricorrente nella pittura del tempo, costituisce un importante avvicinamento al mondo delle classi subalterne e pone una questione destinata a diventare nodale con il ciclo dei vinti. Già Capuana, tra i primi recensori dell'amico Verga e autore sensibile alle arti figurative, riconosce al fortunato bozzetto rusticale «le grandi proporzioni di un quadro» dove «le tinte sobrie ma calde davano la vigorosa sensazione del cielo infuocato della Sicilia»¹⁵ e suggerisce una lettura parallela

¹³ M. ACCASCINA, *Ottocento siciliano. Pittura*, Roma, Fratelli Palombi 1939, p. 10.

¹⁴ *Nedda* viene ripubblicata lo stesso anno dall'editore milanese Brigola e, per lo stesso editore, nel '76 confluisce nel volume *Primavera ed altri racconti*. Nel 1880 i Fratelli Treves di Milano pubblicano un'edizione rivista dall'autore e nel '97 l'edizione illustrata da Arnaldo Ferraguti, anticipata (con *Jeli il pastore e Fantasticheria*) dal «Numero unico di Natale e Capodanno 1893» de «L'Illustrazione italiana». Si vedano almeno G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Arnoldo Mondadori 1979 e ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 112-117.

¹⁵ M. POMILIO (a cura di), *Verga e D'Annunzio*, Bologna, Cappelli 1972, p. 74. Si vedano anche L. CAPUANA, *Studi sulla Letteratura contemporanea. Prima serie*, Mila-

tra scrittura e pittura, riconducibile sia sul piano tematico sia su quello concettuale alla produzione di Lojaco. Il mondo rurale è un topos della pittura meridionale, basti citare le esemplificative contadine abruzzesi di Francesco Paolo Michetti; in particolare l'ulivo, in accordo o meno con la raccolta delle olive, gode di grande popolarità, come dimostrato dall'assegnazione del tema "Un bosco di ulivi" al concorso per il Pensionato Artistico romano del 1874, vinto da Leto con *La raccolta delle olive* (Palermo, Galleria d'Arte Moderna)¹⁶. Nella produzione lojaco. si segnalano i due pregevoli studi preparatori [Fig. 1] per il dipinto, dove la figura umana è pressoché assente, *Ulivi saraceni*, presentato all'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma del 1883¹⁷. Le tavolette, eseguite negli anni in cui si diffondevano macchine fotografiche portatili, sembrano documentare le fasi di realizzazione dell'opera suggerendo, tanto per la mimesi realistica quanto per l'inquadratura, che Lojaco. abbia attinto a un reportage fotografico, di cui verosimilmente fu autore¹⁸. L'ipotesi trova ri-

no, Brigola 1880; B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. XIV. Luigi Capuana*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 3 (1905), pp. 341-372; G. TROMBATORE, *Luigi Capuana critico*, in «Belfagor», vol. 4, n. 4 (31 luglio 1949), pp. 410-424; ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 207-210; A.M. DAMIGELLA, *Luigi Capuana e le arti figurative*, Milano, LED 2012.

¹⁶ Vale la pena di riportare il giudizio di un anonimo articolista per la definizione dell'opera come «paesaggio che diresti fotografato dal vero, tanta verità, tanta felice distribuzione di colori e di luce, tanta finezza e precisione di disegno vi trovi». Cfr. BARBERA - MARTORELLI - MAZZOCCA *et alii* (a cura di), *Galleria d'Arte Moderna...*, cit., p. 159.

¹⁷ A lungo sconosciuto, *Ulivi Saraceni* (collezione privata) è in corso di pubblicazione. Per gli Studi preparatori cfr. G. BARBERA (a cura di), *Ottocento siciliano. Dipinti di collezioni private agrigentine*, catalogo della mostra (Agrigento, Complesso Chiaramontano, Basilica dell'Immacolata, 24 marzo - 20 maggio 2001), Napoli, Electa 2001, p. 136; D. LACAGNINA, *Attraverso il paesaggio. L'immagine della Sicilia fra pittura, fotografia e letteratura (1861-1921)*, Palermo, Kalós 2010, p. 73.

¹⁸ Sulle convergenze tra pittura e fotografia in Italia si vedano S. BORDINI, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia*, cit., pp. 581-601; M. MIRAGLIA, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano, Bruno Mondadori 2012; D. LACAGNINA, *Verismo, e ideologia del paesaggio siciliano nella scrittura di Navarro della Miraglia, Capuana, Verga*, in G. LONGO - P. TORTONESE (a cura di), *L'occhio fotografico. Naturalismo e verismo*, Atti del Convegno (Parigi), Cuneo, Nerosubianco 2014, pp. 128-145; ID., *Il paesaggio conteso: pittura e fotografia in dialogo*, in S. TROISI - P. NIFOSI (a cura di), *Di là del faro. Paesaggi e pittori siciliani dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Pa-

scontro nei ben noti vincoli d'amicizia con il collezionista nonché fotografo amatoriale Giuseppe Sinatra e nelle memorie di viaggio di René Bazin sulla presenza di una cartella di riproduzioni fotografiche di ulivi nell'atelier dell'artista¹⁹.

Quale strumento che si presta fedelmente all'obiettività, la fotografia offre suggestioni importanti anche in ambito letterario determinando il fenomeno degli scrittori-fotografi come Verga, Capuana e De Roberto, che si avvalevano del nuovo medium in una dialettica tra impersonalità e interiorità²⁰.

Pur nella consonanza tematica del mondo rurale, da Lojacono declinata prevalentemente in chiave paesaggistica con un ricorso limitato alla figura umana, è singolare che nessuna delle edizioni illustrate di Verga, realizzate mentre l'autore era in vita, venga affidata al caposcuola del paesaggismo in Sicilia. Senza dimenticare le finalità commerciali di queste operazioni editoriali e limitandoci al caso dell'edizione illustrata della raccolta di novelle *Vita dei campi* (Treves, Milano, 1897) occorre ricordare che il promotore dell'iniziativa fu lo stesso autore delle illustrazioni, Arnaldo Ferraguti, pittore verista sensibile alle tematiche sociali

lermo, Villa Zito, 9 ottobre 2014 - 9 gennaio 2015), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2014, pp. 72-81.

¹⁹ Cfr. R. BAZIN, *Sicile. Croquis italiens*, Paris 1893, trad. it. di P. Thomas, *Sicilia. Bozzetti italiani*, Palermo, Edizioni e Ristampe Siciliane 1979, p. 84; G. COSTANTINO (a cura di), *La Collezione Sinatra. Paesaggi di Francesco Lojacono e altri temi della pittura siciliana tra '800 e '900 in allievi e epigoni*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore 1997, p. 26.

²⁰ Sulla complementarità tra letteratura e fotografia e il ritrovamento di un cospicuo numero di negativi fotografici di Verga, custoditi nella sua casa di Mineo, si vedano A. NEMIZ (a cura di), *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, catalogo della mostra, Palermo, Edikronos 1982; G. GARRA AGOSTA, *Verga fotografo*, prefazione di P.M. Sipala, con uno scritto di V. Consolo, Catania, G. Maimone 1991; A. DI SILVESTRO, *Verga e Capuana: tra scrittura come fotografia e poetica della memoria. Appunti per uno studio*, in «Annali della Fondazione Verga», 16 (1999), pp. 7-24; R. MUTTI (a cura di), *Giovanni Verga scrittore e fotografo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2004), Novara, DeAgostini 2004; E. AJELLO, *La fotografia della «casa del nespolo»*, in *Prospettive sui Malavoglia*, Atti dell'incontro di studio sulla Società per lo studio della modernità letteraria (Catania, 17-18 febbraio 2006), a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, pp. 99-113; E. AJELLO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, ETS 2009; G. SORBELLO, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagini e scrittura in Verga, Capuana, Pirandello*, Acireale-Roma, Bonanno editore 2012.

nonché marito di Olga Treves²¹. Ferraguti conosce bene la tradizione pittorica meridionale e l'arte di Lojacono – si pensi almeno a *Veduta dall'Acquasanta* (Palermo, Fondazione Sicilia) di Lojacono del 1865-1870 circa, omaggiata dall'illustrazione di *Fantasticheria* – eppure, nell'apparato iconografico di *Vita dei campi*, non si emancipa da certo lezioso patetismo optando per scene bucoliche che risentono dell'influenza michettiana e dannunziana e indugiano sulle dinamiche sensuali della passione amorosa, distanti dal modello verghiano²².

Nel parallelismo Verga/Lojacono è rilevante, anche ai fini del discorso sull'affinità tematica regionale, un nucleo di dipinti dalle atmosfere veriste che mostrano una comunione di intenti tra il pittore e lo scrittore. Di poco successivo a *Nedda, Strada di campagna (Un giorno di caldo in Sicilia!)* (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte) del '77 è la prima scena così articolata nella produzione lojaconesca. Nonostante il titolo enfatizzi l'ambientazione, il soggetto principale è un duello in cui, per la capacità di rendere i moti passionali, sono ravvisabili molteplici punti di contatto con gli scritti di Verga e in particolare con *Cavalleria rusticana (Vita dei Campi, 1880)*. Tra le opere da "figurista" occorre citare il capolavoro *L'Arrivo inatteso (Il ritorno del coscritto)* (Roma, Segreteria Generale della Presidenza della Repubblica) del 1883; in un paesaggio che spicca per qualità e intensità, il gruppo di figure con i volti bruciati dal sole dei campi – "gente rustica", secondo la Principessa della Rocca, sostenitrice del pittore – accoglie un bersagliere²³. Nel suo commento, Gabriele d'Annunzio coglie la ben riuscita connessione dell'opera con il vero:

²¹ Si vedano G. VERGA, *Vita dei campi*, Milano, Fratelli Treves 1897; G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986; G.P. MARCHI, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio 1991; ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 196-198. Per le illustrazioni di Ferraguti si vedano S. STEFANELLI, *Testo narrativo e testo visivo in "Vita dei campi" 1897*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie IV, vol. 5, n. 2 (2000), pp. 579-600; LACAGNINA, *Attraverso il paesaggio*, cit., pp. 117-141. Si consulti anche la Lettera di G. Verga a M. Verga, da Belgirate, 12 ottobre 1892, in VERGA, *Lettere ai fratelli (1883-1920)*, cit.

²² Ivi, pp. 129, 131, 132-134.

²³ M. DELLA ROCCA, *L'arte moderna in Italia. Studii, biografie e schizzi della principessa Maria della Rocca con disegni autografi dei principali artisti viventi*, Napoli, Milano, Fratelli Treves 1883, p. 172.

Tra le più belle e forti nature di pittore è Francesco Lojacono, quel siciliano pieno d'impeto e di prorompimenti e di effusioni soffocatrici... Inutile: non c'è che il vero. Tutto ciò che dal vero non è onestamente studiato; tutto ciò che è più o meno splendido delle fantasie, delle reminiscenze, delle preferenze, della soggettività insomma; tutto ciò che è soltanto una manifestazione e una ostentazione più o meno abbagliante della bravura, ... ogni trascendenza, ogni sentimentalismo, ogni impostura, tutto deve essere abbattuto. E allora si farà l'arte, l'arte sana, la grande arte²⁴.

Infine è degna di nota la tavoletta di collezione privata *Ritratto di fanciullo con due bottiglie* del 1885, soggetto inusuale per Lojacono ma riconducibile alla letteratura verista, da cui sembra che il pittore tragga questo fanciullo scalzo in una cucina, dove confluiscono gli insegnamenti di Lo Forte e i modi di Antonio Mancini e Leto²⁵.

3. Leto e il mare. *I Malavoglia*

Estendere la nostra analisi a Leto consente di sottolineare l'affinità di un altro pittore di altissimo profilo con i temi veristi procedendo in parallelo con la lettura de *I Malavoglia* (Treves, Milano 1881)²⁶. Lungo il ventennio 1860-1880 Leto partecipa alla medesima temperie culturale di Verga e Lojacono, con cui condivide quella generale crisi di rinnovamento, seguita all'Unità d'Italia, che evidenzia l'insufficienza di vecchi temi letterari e pittorici. Nel 1860 a Palermo, in sintonia con gli orientamenti della cultura figurativa postunitaria, Leto si indirizza alla pittura di storia e al paesaggismo tramite Luigi e Francesco Lojacono; dal '64 l'adesione al vero si consolida alla Scuola di Resina e nel '74, gra-

²⁴ G. D'ANNUNZIO, *Esposizione d'arte - Paesisti*, in «Fanfulla della Domenica», a. V, n. 7 (18 febbraio 1883), pp. 3-4, a p. 3.

²⁵ Cfr. BARBERA (a cura di), *Ottocento siciliano*, cit., pp. 134-135. Nella dedica «Al carissimo amico Cianciafara», presumibilmente Filippo Cianciafara, parente dei Piccolo e di Tomasi di Lampedusa, trova conferma l'inserimento di Lojacono nell'élite culturale del tempo.

²⁶ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, testo critico e commento di F. Cecco, Torino, Einaudi 1995.

zie a un sussidio del mecenate Ignazio Florio, è a Roma, dove conosce le opere veriste di Michetti²⁷.

Tra il '76 e il '79 il pittore si aggiorna sulle novità macchiaiole in fatto di verità e natura senza tralasciare le tendenze in voga in Francia, come testimoniano i suoi dipinti, dal guizzo fresco e rapido, con episodi di vita parigina. L'attenzione ai temi veristi si rafforza con *Saline di Trapani* (Palermo, Galleria d'Arte Moderna) del 1881 circa, dove il paesaggio, ancora dominante, è puntellato da figure di lavoratori che sembrano svanire nel nitore dei cumuli di sale. Se la tematica rusticale verghiana inaugurata da *Nedda* trova assunti consonanti con la poetica lojaconesca, che privilegia il paesaggio rispetto alla figura, per Leto, invece, la lettura del dato naturale si coniuga con la denuncia delle condizioni di sfruttamento del lavoro, in particolare dei pescatori siciliani, in cui riconoscere i protagonisti de *I Malavoglia*. È il caso de *La pesca del tonno (La Mattanza a Favignana)* (Palermo, Fondazione Sicilia), eseguita tra il 1881 e il 1887 che – in virtù della resa magistrale del conflitto tra l'uomo e il mare, in cui sembra confluire quella «fantasmagoria della lotta per la vita»²⁸ verghiana – si impone come una delle opere più rappresentative del realismo pittorico dell'Ottocento europeo.

La dedica del romanzo «all'illustre fotografo Luigi Capuana» fa riflettere ancora una volta sul ruolo cruciale della fotografia per le sue finalità documentarie ed espressive e sul più generale rapporto di complementarità tra parola e immagine. Di grande fascino le analogie dei pescatori letiani con le fotografie di Eugenio Interguglielmi e Michetti, ma anche con i ritratti eseguiti dallo stesso Verga. Inoltre, una recente ricerca d'archivio ha consentito l'individuazione di un prezioso corpus di riproduzioni fotografiche di lavori per lo più sconosciuti di Leto, come *È alle viste* [Fig. 2] e *il Pescatore* [Fig. 3] (ubicazione ignota) del 1882 circa, che

²⁷ Per l'artista e le opere citate, ove non diversamente specificato, si veda L. MARTORELLI - A. PURPURA (a cura di), *Antonino Leto. Tra l'epopea dei Florio e la luce di Capri*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo", 13 ottobre 2018-10 febbraio 2019), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2018.

²⁸ Lettera di G. Verga a S.P. Verdura del 21 aprile 1878, cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., pp. 79-80.

costituiscono un interessante corrispettivo visivo delle vicende de *I Malavoglia*, con cui condividono il tema del naufragio e dei pericoli del mare²⁹. Per l'originale connubio tra sentimento della natura e adesione al mondo del lavoro si segnala anche *La sciavica* [Fig. 4] (ubicazione ignota)³⁰, dipinto del 1887 circa descritto da Accascina quale esempio del realismo di Leto «che gli fa rendere con spietata verità la bruttezza dei pescatori arsi di sole che tirano le reti inclinando i loro corpi nella fatica»³¹. Il forte potere allusivo della rete al trascorrere del tempo, presente anche in *Fu-nari di Torre del Greco* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea) del 1883, descrizione corale del lavoro dei cordari, riecheggia il «passare dei carri per via» de *I Malavoglia*. Infine, la volontà di denuncia sociale de *La sciavica* suggerisce il paragone con *L'alzaia* (collezione privata), capolavoro del 1864 di Telemaco Signorini, dichiarando altresì una consonanza di as-sunti con le riflessioni verghiane:

Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa; è la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel Padron 'Ntoni [...]»³²

4. Tomaselli e Rosso Malpelo

Nel discorso sulle tangenze tra letteratura verghiana e pittura siciliana coeva, abbandonata la produzione di Lojacono e Leto che dopo la felice stagione degli anni '80 tende a ripetere soggetti già sperimentati, si rivela più interessante, invece, segnalare *Il bozzetto per I carusi* [Fig. 5] di Onofrio Tomaselli, qui presentato

²⁹ Cfr. C. COSTANZO, *L'archivio fotografico di Antonino Leto della Galleria Beatrice*, Palermo, Palermo University Press 2018, pp. 50-51, 53.

³⁰ Ivi, pp. 46-47.

³¹ ACCASCINA, *Ottocento siciliano...*, cit., p. 88.

³² Lettera di G. Verga a S.P. Verdura del 21 aprile 1878, cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., pp. 79-80.

per la prima volta³³. Lo sguardo di Tomaselli sulle condizioni lavorative nelle miniere di zolfo evoca le vicende di *Rosso Malpelo*, novella confluita in *Vita dei campi* dopo la prima redazione del 1878 pubblicata sul «Fanfulla»; esso è capace di coniugare istanze del vero e indagine sulle ingiustizie evidenziando altresì la persistenza dei temi veristi anche oltre la seconda metà del XIX secolo³⁴. *I carusi*, tela monumentale raffigurante un gruppo di fanciulli al lavoro in una zolfara siciliana, si inserisce nel solco della migliore pittura italiana di denuncia sociale, nota a Tomaselli grazie all'apprendistato napoletano (1884-1890) con Domenico Morelli, uno dei riformatori veristi della pittura italiana³⁵. Il bozzetto per il capolavoro di Tomaselli, a lungo sconosciuto, consente di ampliare il catalogo dell'artista e lascia ipotizzare che si tratti di uno studio eseguito dal vero durante la visita alle miniere di zolfo del barone La Lumia, suo sostenitore. Gli strumenti di indagine dello scrittore sono dunque gli stessi del pittore se come evidenzia Capuana nel 1885:

per ripiego rivolgemmo la nostra attenzione agli strati più bassi della società dove il livellamento non è ancora arrivato a render sensibili i suoi effetti; e vi demmo il romanzo, la novella provinciale (più questa che quello) per farci la mano, per addestrarci a dipinger dal vero, per provarci a rendere il colore, il sapore delle cose, le sensazioni precise, i sentimenti particolari, la vita di una cittaduzza, di un paesetto, d'una famiglia³⁶.

Da annoverare tra i lavori preparatori per il dipinto, tra cui si cita il misconosciuto studio raffigurante l'uscita di quattro *carusi* (collezione privata), la pregevole tavoletta si caratterizza per il medesimo impianto compositivo dell'opera finita che, attingen-

³³ Per l'artista si rimanda a *Onofrio Tomaselli 1866-1956*, saggio critico di T. VISCUSO, introduzione di D. Favatella Lo Cascio, catalogo della mostra (Bagheria, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Villa Cattolica, 30 aprile – 30 maggio 1987), Palermo, Sellerio 1987.

³⁴ G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1987.

³⁵ Per *I carusi* cfr. *Onofrio Tomaselli 1866-1956*, cit., 1987, pp. 30-32; F. BARBERA - MARTORELLI - MAZZOCCA *et alii* (a cura di), *Galleria d'Arte Moderna...*, cit., p. 227.

³⁶ POMILIO (a cura di), *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 97.

do al repertorio ottocentesco del verismo figurativo di stampo sociale, descrive nell'accecante luce di Sicilia il dramma quotidiano dei giovani solfatarari, i *carusi* secondo la dialettalità siciliana cara anche a Verga, vinti dalla fatica del lavoro. *Studio per I carusi*, seppur successivo al già citato dipinto *L'alzaia* e all'indagine di stampo sociale dell'ultimo ventennio del XIX secolo, di cui sono esemplari il bronzo *Proximus tuus* del 1880 di Achille D'Orsi e il coevo dipinto *L'eredità* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) di Teofilo Patini, rientra di diritto tra gli esiti più felici della pittura italiana di denuncia³⁷. Questo studio sociale, episodico per Tomaselli, era già stato affrontato con maestria da Antonio Ugo, autore nel '95 della scultura *U caruso (Bimbo con pala)*³⁸ (Palermo, Galleria d'Arte Moderna), che nell'iscrizione *Vinti*, leggibile nella mano sinistra del piccolo lavoratore, omaggia esplicitamente Verga; da segnalare anche la collocazione della scultura nella sala del museo intitolata *Il Realismo di Verga nella pittura di denuncia sociale* in un efficace e non casuale *jounglage* con l'opera di Tomaselli.

Tra gli esempi successivi di poetiche realiste si cita come caso particolarmente significativo l'impegno ideologico-sociale di Renato Guttuso, affidato a opere come *La zolfara* (Cortina d'Ampezzo, Museo Rimoldi) del 1953, che guarda al verismo verghiano de *I carusi* se, osservando il dipinto, lo stesso artista esclama: «Io sono partito da qui»³⁹. E, ancora, riflettendo sull'eredità transmediale di Verga nelle arti è possibile citare il capolavoro cinematografico di Luchino Visconti *La terra trema* del 1948, tratto da *I Malavoglia*, e le ricerche installative più attuali menzionando *Cantu di carusi* del 2020, intervento *site-specific* di Carmelo Nicotra ispirato alla filiera dello zolfo nel catanese e nell'agrigentino.

Concludendo, se è vero che i tre artisti esaminati condividono un ben radicato inserimento nella cultura visiva del tempo affine

³⁷ Sul rapporto tra arte e denuncia sociale si rimanda a F. LEONE (a cura di), *Ottocento. L'arte dell'Italia tra Hayez e Segantini*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 9 febbraio - 16 giugno 2019), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2019, in particolare per *I carusi* cfr. pp. 198-221, 342.

³⁸ Per l'artista cfr. Ugo Antonio, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo, Novecento 1994, pp. 333-335.

³⁹ *Onofrio Tomaselli 1866-1956*, cit., p. 34.

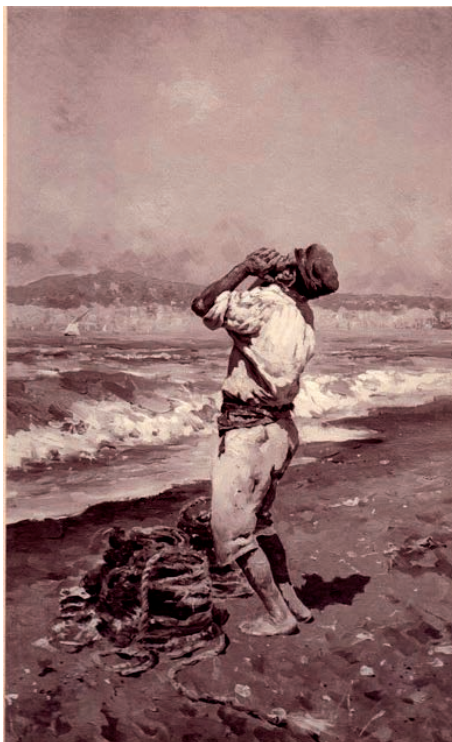
alla poetica verghiana in virtù di una formazione compiutasi nel solco delle istanze realiste è altrettanto palese la differenza fra le più originali sperimentazioni di Lojacono e Leto, capaci di elaborare un'estetica fittissima di influenze europee, e il percorso di Tomaselli, volto a un maggiore eclettismo. Quale contributo volto ad aprire uno spiraglio su Verga e le arti figurative, suscettibile di ulteriore approfondimento come indicato dalla critica più aggiornata, il confronto con la letteratura verghiana degli anni '70 e '80 evidenzia da un lato l'attestarsi di Lojacono sulla posizione dell'eclissi dell'autore, espressa nel prologo a *L'amante di Gramigna* (*Vita dei Campi*, 1880) e affidata alla mano dell'artista che rimarrà «invisibile» e all'opera d'arte «che sembrerà essersi fatta da sé», e dall'altro il configurarsi per Leto e Tomaselli dell'adozione di un punto di vista interno al mondo sociale rappresentato.



*Francesco Lojacono, Studio per Ulivi saraceni,
ca. 1883, olio su tavola, 25 x 50 cm,
collezione privata. Fotografia Giacomo D'Aguanno.
Courtesy Galleria Beatrice.*



*Autore non identificato, È alle viste, post 1882, stampa all'albumina,
18 x 25 cm, collezione privata. Courtesy Galleria Beatrice.*



*Autore non identificato, Pescatore, post 1882,
stampa all'albumina, 24 x 14,5 cm,
collezione privata. Courtesy Galleria Beatrice.*



*Autore non identificato, La sciavica, post 1887, stampa all'albumina,
11 x 22 cm, collezione privata. Courtesy Galleria Beatrice.*



*Onofrio Tomaselli, Studio per 'I carusi', ca. 1905, olio su tavola,
20 x 40 cm, collezione privata. Fotografia Enzo Brai.*

ANTONIO DI SILVESTRO
(Università di Catania)

VERGA, L'EDITORE CASANOVA
E I PRIMI LETTORI DELLE *NOVELLE RUSTICANE*

La prima parte dello studio indaga i rapporti tra Verga e l'editore Francesco Casanova, facendo soprattutto riferimento alla produzione letteraria di quest'ultimo e in particolare alla pubblicazione della *princeps* delle *Novelle rusticane*. Nella seconda parte vengono invece esaminate le recensioni più significative della raccolta verghiana, che evidenziano sia gli aspetti linguistici, sia la prospettiva del narratore, con alcune posizioni innovative come quella relativa a una dimensione umoristica delle novelle, colta da Luigi Capuana.

The first part of this study concerns the relationships between Giovanni Verga and the publisher Francesco Casanova, with particular attention to his literary production and especially to the publication of Novelle rusticane's first edition. The second part of the study examines the most representative reviews of Verga's collection, which highlight both the linguistic aspects and the role of the narrator, with some original opinions concerning the humorous dimension of the stories, remarked by Luigi Capuana.

1. *Premessa. Frammenti di un carteggio*

Dopo quella con i fratelli Emilio e Giuseppe Treves, la corrispondenza tra Verga e il torinese Francesco Casanova offre una delle testimonianze più significative delle relazioni, non di rado controverse e contraddittorie, che intercorrono tra lo scrittore siciliano e la realtà del mercato librario, con le conseguenti implicazioni di tipo intellettuale ed economico ben note a chi conosca le peregrinazioni dell'autore catanese nei meandri di un universo editoriale assai frastagliato.

Come accade per la maggioranza dei carteggi (spesso dispersi in fondi minori), anche la documentazione relativa a questo rapporto epistolare denuncia numerose lacune, soprattutto *a parte auctoris*. Per un lasso di tempo che abbraccia ben otto anni, dal

1881 al 1888, disponiamo infatti, di fronte alle 45 missive dell'editore, di appena 9 pezzi verghiani, riguardanti solo il 1882-1883 (3) e il 1888 (6). Si tratta quindi in tutto di 53 documenti tra lettere, cartoline postali, telegrammi e biglietti senza data, da cui manca la gran parte degli invii cui Casanova accenna sovente nelle proprie risposte. Per quanto riguarda la provenienza dei documenti, quelli del Casanova sono tutti conservati in originale presso il Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, mentre di quelli di Verga, allo stato attuale dei rinvenimenti, non vi è alcuna traccia. Delle 9 lettere rimaste a firma dello scrittore, quelle del 1882-83 provengono da sedi editoriali disparate (ma senza alcuna fonte autografa)¹, mentre le restanti del 1888 sono conservate tra i microfilm della Fondazione Mondadori (bob. XIX), e sono state parzialmente trascritte da Carla Riccardi nell'introduzione alla sua edizione critica del *Mastro-don Gesualdo*².

Ci troviamo pertanto di fronte a uno dei non rari esempi (nel panorama così frammentario della sezione epistolare dei manoscritti verghiani) di una corrispondenza che, se per un verso offre numerosi elementi per ricostruire in modo più puntuale l'intelligente e dinamica personalità dell'editore torinese, per un altro restituisce in modo assai limitato il diagramma delle reazioni dello scrittore, mai meramente referenziali o ideologicamente acquiescenti.

La parte più consistente di questa corrispondenza copre le vicende di pubblicazione delle *Novelle rusticane*, ed è stata parzialmente trascritta per la prima volta, con l'utilizzo di materiali in gran parte inediti, da Gino Tellini³. Ora, grazie all'esautiva e aggiornata ricostruzione consegnata all'edizione critica di Giorgio Forni, gran parte di queste lettere è stata resa nota, integrando quindi il lavoro dell'editore precedente con ulteriori preziose in-

¹ Esse sono state poi raccolte da G. Finocchiaro Chimirri in G. VERGA, *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979.

² Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 1979; poi in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1993.

³ G. TELLINI, *Note al testo*, in G. VERGA, *Le novelle*, 2 voll., Roma, Salerno 1980, II, pp. 557-567; cfr. anche G. TELLINI, *Le giunte alle «Novelle rusticane»*, in ID., *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi 1993.

formazioni riguardanti l'allestimento della silloge del 1883⁴. A tale ricostruzione faremo quindi riferimento, integrando all'occorrenza eventuali trascrizioni da missive non direttamente attinenti alla genesi delle *Rusticane*⁵.

2. Francesco Casanova e Giovanni Verga

L'industria libraria del Piemonte aveva inizialmente tratto frutto dal processo di unificazione politica, con l'apertura verso un mercato di respiro nazionale, e in particolare verso un pubblico laico e borghese – cui erano rivolte la narrativa di consumo e la produzione didattica – che si affiancava alla tradizionale utenza intellettuale e clericale. Tuttavia, dopo il trasferimento della capitale da Torino a Firenze, la stampa piemontese venne a trovarsi in una posizione più isolata e culturalmente appartata. Mancava un centro ispiratore di natura politica, culturale o religiosa che indirizzasse la produzione e ne assicurasse la circolazione. Tuttavia, il mercato librario di quegli anni poté contare su iniziative personali di editori che provarono a sfruttare nuovi filoni produttivi, legando il loro nome a quello di scrittori annoverati poi nelle file dell'avanguardia.

L'operato di Francesco Casanova⁶ si inquadra in un contesto a cui, già nella prima metà del secolo, aveva fornito un notevole impulso innovatore Giuseppe Pomba, che nel 1838 aveva abbandonato il lavoro tipografico per farsi editore *tour court* (com'è noto, a seguito di una serie di fusioni, egli darà vita nel 1854 all'Unione Tipografico Editoriale Torinese [UTET])⁷. La sua attivi-

⁴ G. FORNI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2016, pp. XXII-LII.

⁵ Una trascrizione integrale di tutto il carteggio (ad eccezione dei materiali conservati presso la Fondazione Mondadori), con una ricca annotazione, è nella tesi di laurea di V. MENDOLIA, *Verga e Francesco Casanova: un carteggio inedito*, Università degli Studi di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea specialistica in Filologia Moderna, relatore G. Savoca, A.A. 2009-2010.

⁶ Cfr. I. RICCI MASSABÒ, *Francesco Casanova*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1978.

⁷ G. CASALEGNO, *L'editoria torinese e la diffusione del romanzo*, in AA.VV., *L'edito-*

tà editoriale ebbe inizio nel 1873, associandosi a quella più tradizionale di libraio. I due filoni con i quali egli avviò il suo insediamento ufficiale (da Genova, dove lavorava come impiegato per la libreria Le Beuf, era stato chiamato a Torino per gestire una succursale di quella ditta) furono essenzialmente le guide turistiche e le opere degli scapigliati piemontesi. Il primo genere era sovente di ambientazione valdostana, specchio del favore di cui godeva in quegli anni la «letteratura “escursionistica” e paesaggistica, spesso di ambiente montano»⁸. Uno dei primi titoli fu *Vienna: gita con il lapis*, corrispondenza scritta da Giovanni Faldella e riguardante l'Esposizione di Vienna del 1873⁹. Il nome di Faldella in testa a un *reportage* era non solo indicativo della volontà di coniugare letteratura e turismo, ma soprattutto della vicinanza del Casanova agli ambienti scapigliati della città, e in particolare a quella che fu definita (dallo stesso Faldella) “Giovane letteratura torinese”¹⁰.

La creazione della “Biblioteca Elzeviriana”, collana costituita da volumi eleganti e maneggevoli curati nei particolari e nelle sobrie illustrazioni da insigni artisti¹¹, gli consentì di conquistare una significativa fetta di pubblico femminile, di fascia medio alta, oggetto di grande attenzione da parte degli editori del tempo

ria torinese del secondo Ottocento: la narrativa, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori 1991, pp. 9-27, alle pp. 9-10.

⁸ Cfr. G. CHIARLE, “Elzeviri” ma non solo: l'avventura editoriale di Francesco Casanova, in «Bibliofilia Subalpina, Quaderno 2005», a cura di Francesco Malaguzzi, Torino, Centro studi Piemontesi 2005, pp. 177-202, a p. 177.

⁹ G. FALDELLA, *Vienna: gita con il lapis*, Torino, Beuf 1874. Sempre a firma di Faldella, e stampato nello stesso anno, è il racconto *Il male dell'arte*.

¹⁰ Cfr. CASALEGNO, *L'editoria torinese*, cit., p. 24 nota 6 (anche per i riferimenti bibliografici pertinenti).

¹¹ Questo formato si diffuse rapidamente e fu emulato sia da Zanichelli, che avvierà la sua “Collezione elzeviriana” con *Postuma* di Lorenzo Stecchetti, sia da Sommaruga, che inizierà la sua “Collezione” con *Terra vergine* e *Canto novo*, venduti al prezzo di una lira (cfr. CHIARLE, “Elzeviri” ma non solo..., cit., p. 186). In realtà tale formato veniva dalla Francia, dove già nel 1853 l'editore Pierre Jannet aveva lanciato una «Bibliothèque elzevirienne» in 16°; tuttavia il modello diretto di Casanova e compagni era quello di Alphonse Lemerre, editore dei poeti parnasiani, editi nei volumetti della “Petite bibliothèque littéraire”, di cui le elzeviriane italiane erano la versione ‘edulcorata’ (Luigi Gualdo non a caso definiva Casanova il «Lemerre italiano»). Cfr. *ivi*, p. 188.

(da qui il fiorire di riviste femminili, galatei, libri di cucina, oltre alla consueta letteratura appendicistica). Le prime uscite di questa biblioteca furono la silloge lirica *All'aperto* di Cesare Molineri e i primo volumi del "Teatro in versi" di Giuseppe Giacosa, autore che insieme a Pietro Cossa ebbe un notevole successo.

Notevole era l'apertura del Casanova alle opere della letteratura contemporanea: da qui il suo legame con alcuni scapigliati piemontesi, tra cui Roberto Sacchetti e Giovanni Faldella, ma anche dell'ambiente milanese, come Arrigo Boito (di cui pubblicherà nel 1893 *Il libro dei versi* – una ristampa della *princeps* milanese del 1877 – e *Il re orso*) ed Emilio Praga, di cui curò il rilancio e si impegnò nella ripubblicazione delle opere poetiche, fino all'edizione completa in tre volumi, insieme al noto romanzo *Memorie del presbiterio*, completato dal Sacchetti e uscito nel 1881.

Il legame con gli scrittori del gruppo torinese e la posizione «strategica» accanto al teatro Carignano erano funzionali all'allargamento dell'orizzonte a un ambito nazionale. L'intraprendenza dell'editore e alcune importanti relazioni, in particolare quella con Giacosa, trasformarono la piccola libreria nel centro privilegiato della socialità letteraria torinese e italiana in genere, frequentato da scrittori affermati come De Amicis, attori di grido come la Duse, personaggi di spicco con i quali l'editore intratteneva lunghe discussioni.

Con la pubblicazione del romanzo di Sacchetti *Cesare Mariani*, Casanova aveva iniziato ad intrecciare rapporti con scrittori appartenenti ad ambienti non piemontesi. Dopo la fase "scapigliata" e dietro suggerimento di Giacosa, del quale già nel 1873 aveva stampato *Una partita a scacchi*, egli colse al volo l'opportunità di accaparrarsi i racconti di un narratore di razza come Verga, di cui lo stesso Giacosa aveva intuito il valore: «Riguardo al Verga, pensa bene ai casi tuoi, al tuo avvenire come editore. Il Verga è il migliore dei romanzieri e novellieri italiani, e l'aver lasciato sfuggire un'occasione ti può venire poi molto da rimpiangere»¹².

Ed è proprio con l'uscita delle *Novelle rusticane* che egli avviò la pubblicazione di titoli di narrativa, in coerenza con gli orienta-

¹² Lettera del 23 ottobre 1881, cit. in M. BERRINI, *Torino a sole alto*, Torino, Ed. Palatine [s.d.], p. 250.

menti della circolazione culturale, in cui il romanzo, in particolare quello sociale e d'appendice, costituiva il genere predominante¹³. Casanova consolidò così i propri rapporti con autori quali Giacosa, la Serao, Fogazzaro, anche se con quest'ultimo le relazioni si interruppero precocemente a causa dei ritardi nella stampa dei volumi. Nella sua prima lettera a Verga, data 22 ottobre 1881, egli chiamava in causa le *Novelle e paesi valdostani* del Giacosa, opera assunta a modello di una collana che avrebbe dovuto inaugurarsi proprio con le *Rusticane*:

Col vol. delle novelle di Giacosa è un saggio per una nuova collezione che spero avrà fortuna ed in questo caso sarà il primo volume suo che ne chiamerà altri a farle compagnia¹⁴.

E proprio Verga era invitato a dare un parere sulla costituenda raccolta. Sui primi racconti pervenutigli lo scrittore catanese manifestava un discreto entusiasmo:

Ti rimando, raccomandati, i 3 racconti Valdostani che mi facesti il gran piacere di darmi da leggere. Perdonami se sotto la viva impressione della lettura mi son lasciato andare ad annotarvi in margine le mie impressioni da ammiratore del tuo ingegno non solo da *vero fratello d'arte*. Certe situazioni specialmente mi hanno colpito, e credo che da quella ricca miniera della tua Val d'Aosta saprai trarre dei veri gioielli¹⁵.

A rendere perplesso il Casanova era soprattutto la difficoltà connessa alla scarsa circolazione presso il pubblico della produzione novellistica. Preoccupato di eventuali omonimie con la fortunata silloge dei *Racconti rusticani della foresta nera* di Bertold Auerbach (prima edizione Le Monnier, 1869; seconda edizione, Loescher, 1877), egli ricordava la vera e propria «mistificazione» operata dal Farina, che aveva sfruttato un fortunato opuscolo sul *Nichilismo* edito proprio dal Casanova per 'ribattezzare' il titolo italiano di una delle più note opere di Turghenieff (*Padri e figli*).

¹³ CASALEGNO, *L'editoria torinese*, cit., p. 9.

¹⁴ Lettera da Torino del 22 ottobre 1881, BUC, EV, 006.002.009, ingr. 2268.

¹⁵ Lettera da Catania del 21 ottobre 1881, in *Carteggio Verga-Giacosa*, introduzione e note di O. Palmiero, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2016, p. 34.

Al contempo, però, Casanova era abbastanza convinto del riscontro di lettori dello scrittore siciliano, anche qualora questi avesse optato per il mantenimento del titolo precedente:

Pel titolo ama meglio mettere *Racconti Rusticani* o *Novelle Rusticane*? Le scrivo ciò perché Montalti nella prova di copertina inviata pose il titolo di *Novelle Rusticane* e di qui il dubbio che tale sia il nome indicato da lei al Montalti. Preferirei questo titolo onde togliere la seccatura di qualche tizio editore dei *Racconti rusticani* di Auerbach che venga fuori con una nuova edizione, anche di copertina¹⁶; tale quale come fecemi l'on. Farina, che tosto vista la fortuna del libro di Arnaudo sul Nichilismo¹⁷ fece tradurre il volume di Turgenev "Les peres et les enfants" e le pose il titolo di "Il Nichilismo"¹⁸! Era una mistificazione questo titolo ma di modo. Con tutto ciò non creda che anche mettendo il titolo di "Racconti rusticani" si possa avere concorrenza - Il suo nome è troppo noto per essere distinto da titolo o titoli omonimi¹⁹.

Questo scetticismo sul successo di pubblico della forma breve veniva ribadito dopo un paio d'anni, quando i rapporti con Verga cominciarono a logorarsi, avendo Casanova rifiutato di pubblicare le novelle di *Vita d'officina* (ossia *Per le vie*) e di accogliere quelle che avrebbero costituito il volume *Vagabondaggio*. La degenerazione del mercato letterario a causa di operazioni ai limiti della truffa (come quella dell'editore romano Sommaruga) non consentiva di dare un'adeguata diffusione, nonostante il valore dell'autore, a raccolte di novelle pur entusiasticamente recensite dalla stampa periodica e dai giornali di settore:

Quanto al vol. di nuove Novelle "Mondo piccino" o "Vagabondaggio" io credo che al giorno d'oggi come il mercato libraio è strappazzato dal farabuttismo passato, e dalla crisi che tocca a tutti i

¹⁶ L'originario titolo della raccolta, *Bozzetti siciliani*, ancora presente nelle lettere del 12 novembre 1881 e 26 gennaio 1882, venne convertito in *Racconti rusticani*, come attestato dalla lettera dell'8 aprile 1882, per passare quindi al definitivo *Novelle rusticane*, la cui scelta da parte dell'autore fu certo influenzata dalla preferenza espressa dall'editore in questa lettera.

¹⁷ G. BATTISTA ARNAUDO, *Il Nichilismo; com'è nato; come si è sviluppato; che cosa è; che cosa vuole*, Torino, Casanova 1879.

¹⁸ L'opera di Turgenev, tradotta da F. Monfredini, venne pubblicata a Milano dalla Tipografia editrice lombarda di F. Menozzi e Comp., col titolo *Il Nichilismo*.

¹⁹ Lettera da Torino del 19 maggio 1882, BRUC, EV, 006.002.009, ingr. 2274.

rami dell'industria ed a tutti i ceti, c'è da stare poco allegri, ed un volume di novelle sue state *exploités* da giornali letterari di vaglia e letti dalle persone di certa cultura, lo creda non presentano più, per un editore, quella possibilità di felice esito che negli anni passati potevano rappresentare. – I suoi lavori certamente non vanno confusi colla moltitudine di novellieri, ma d'altra parte il pubblico grosso è stanco di *Poesia* e di *Novelle*. – Il mercato libraio ne produsse troppo e troppe, e per mio conto, riflettuto bene e ponderato meglio, non posso accettare la sua proposta, e me ne spiace assai assai, ma è proprio così come gliela esposi, e mi resta sempre a ringraziarlo di avermi fatto prima le sue proposte²⁰.

A supporto di queste considerazioni, Casanova ricordava come anche presso i grandi autori francesi la novella non fosse un genere in grado di "fare strada" al romanzo:

Le scrivo ciò onde si faccia un concetto di che cosa è il nostro pubblico italiano e le novelle certamente non fanno gran strada al romanzo – difatti veda la produzione degli odierni autori famosi, quali Daudet, Zola, Goncourt, ecc. ecc. Claretie²¹, Ohnet²², Therieu²³, Gréville²⁴ ecc. dall'altro ramo, difficilmente pubblicano *Novelle* e la vendita di queste è limitatissima <>

– In Francia ha gran voga la novella *pornografica* più o meno artistica, che venga da Mendes²⁵, da O' Monroy²⁶, da Madame Gyp²⁷,

²⁰ Lettera da Torino del 15 aprile 1885, BRUC, EV 006.002.009, ingr. 2304-2305. La lettera è stata edita integralmente da G. TELLINI, *Una collana di narrativa a Firenze nel secondo Ottocento*, in ID., *Letteratura e storia. Da Manzoni a Pasolini*, Appendice, 1, pp. 152-155.

²¹ Jules Claretie (1840-1913), autore francese di teatro, novelliere, romanziere e giornalista francese.

²² Georges Ohnet (1848-1918), autore di romanzi popolari incentrati sul contrasto tra borghesia e aristocrazia.

²³ Si tratta probabilmente di André Theuriet (1833-1907), poeta e romanziere francese.

²⁴ Pseudonimo della scrittrice Alice Fleury Durant (1842-1902), autrice francese di romanzi e novelle ispirati a lingua, costumi e tradizioni del popolo russo.

²⁵ Catulle Mendes (1842-1909), poeta, prosatore e autore teatrale parnassiano, fondatore della «Revue fantaisiste».

²⁶ Richard O'Monroy (1849-1916), ufficiale di cavalleria, romanziere e novelliere francese.

²⁷ Pseudonimo di Sibylle Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau (1850-1932), scrittrice di successo (tra le sue opere *Un homme délicat*, 1884 e *Mademoiselle Louluo*, 1888).

da Theo-Critt²⁸, Ange Benigne²⁹, Maizeroy³⁰ ecc. ecc. – anzi questi ultimi sono in voga per quel genere di novelle ed un loro romanzo trova meno spaccio.

Negli sfoghi epistolari diretti a Verga hanno spazio anche considerazioni politiche, che non nascono da un gratuito sentimento antiparlamentare, quanto dalla constatazione della sostanziale insensibilità degli apparati culturali alla divulgazione della cultura e alla diffusione del libro. Specialmente in periodo elettorale, in cui l'attenzione dei lettori è totalmente monopolizzata dai giornali, non sussiste per gli editori alcuno spazio di mercato³¹.

Rimisi tosto le bozze al proto e stasera gliele rispedisco onde le veda un'ultima volta e così lunedì le libero alla stampa senz'altro perché il tempo stringe assai assai; ed appena questa putrida delle Elezioni generali sarà passata bisogna che il suo volume veda la luce senz'altro contrattempo pel 5 Novembre p. v. – Ora la *reclame* dai giornali sarebbe difficile o nulla perché si raccontano

²⁸ Pseudonimo di Theodore Cahu (1859-1948), ufficiale di cavalleria e scrittore eclettico, autore di romanzi a sfondo umoristico, patriottico e ispirati a ricordi della vita militare.

²⁹ Pseudonimo della scrittrice Louise de Bray Molènes (1838-1892), contessa parigina.

³⁰ René Maizeroy (1856-1918), romanziere fecondissimo ma presto dimenticato, noto in particolare per *Les Deux Amis*, che gli costò però, a causa dello stile licenzioso, una condanna per oltraggio al pubblico decoro.

³¹ Numerose nelle lettere di Casanova sono le considerazioni sulla ricerca di un periodo propizio per la stampa e la diffusione dei libri, motivo per cui egli auspicava ad esempio che il *Mastro-don Gesualdo* (oggetto di una probabile integrazione al contratto, di cui però non si ha testimonianza nel carteggio) fosse stampato entro la fine di novembre: «Quello che devo pregarlo è che il volume bisognerebbe vedesse la luce sul finire di Novembre, altrimenti ci viene il sottostante, le visite ecc. ecc. e di libri se ne parla poco perché tutti sono in moto per una cosa e per l'altra e poi dal momento che s'incontra un impiego di fondi è bene poter vendere ai librai nel semestre che spira, altrimenti se si aspetta al primo semestre per me vuol dire tornare denari dai librai andare a Settembre... Dicembre 1883» (lettera da Torino del 9 aprile 1882, BRUC, EV 006.002.009, ingr. 2273; pubblicata in M. DURANTE, *Alla ricerca di un editore (1882: i primi approcci per la stampa del «Mastro»*), in «Annali della Fondazione Verga», 6 (1989), pp. 73-109, a p. 80, nota 13); «Sono contento di mettere in vendita il volume pel 1° ottobre così i clienti saranno in parte ritornati ai centri e la noia del brutto tempo gli farà pensare ai libri» (cart. post. del 17 luglio 1882, BRUC, EV 006.002.009, ingr. 2279); «Ora tutto mi fa credere che pel 30 Nov. possiamo mettere in vendita il volume e l'epoca è propizia perché il freddo spinge in città tutti i *merlotti* come suolsi dire che devono avvischiarsi!» (lettera da Torino del 21 novembre 1882, BRUC, EV 006.002.009, ingr. 2289).

tutte le brutte commedie elettorali e si pubblicano tu<tte> le goffaggini spaperate ai gonzi dai farabutti che si portano... al limbo dell'oscurità eterna a cui sono condannati ma tutti si agitano e quando non sanno che dire presentano al pubblico la loro "pocaggine onestà" – (che modestia!) in parlamento – Dunque quando il paese avrà *digerito* tutto questo patriottismo – a buon mercato – che gli Elettori saranno rientrati nei loro ovili e che la brutta commedia, che si giuoca al nome della Patria o della Libertà, sarà finita tutto rientrerà nel tran tran tranquillo dei [sic] studi e del lavoro e così anche il giornalismo si occuperà di Arti, Lettere, ecc. ecc. – è [sic] che bel discorso! Io andrò a votare quando il voto sarà *generale e obbligatorio* come s'impone al Giurato di fare il suo dovere – deve imporsi anche alla nostra scandalosa fiaccona – di lasciar fare e passare e così gli affaristi, gli arruffoni, gli ignoranti, gli ambiziosi e tutte le altre pesti – col sistema invalso – siedono a *tavola* di Montecitorio negoziando il loro voto per dar fiato alla commedia eterna della miseria politica nostra.

Mi perdoni questa sfuriata antielettorale – ma che vuole i giornalisti mi rubano un soldo per farmi leggere tutti gli aborti dei candidati – e non ci fanno la reclame ai nostri volumi! – questo sarebbe la conclusione del mio ragionamento!³²

Delle sue buone «intenzioni editorie» testimonia una lettera scritta a inizi gennaio 1883, quando il volume delle novelle era già uscito (le *Rusticane* portavano infatti la data del 1883, ma la stampa risaliva al dicembre dell'anno precedente). Oltre a esplicitare concretamente gli ostacoli che si frapponevano alla ripubblicazione di altre opere (ad es. per il rischio di accumulare giacenze invendute), egli prefigurava anche la difficoltà nel concludere l'accordo per il futuro *Per le vie*, proposta che non andò in porto sia per motivi economici (Verga richiedeva una somma di anticipo maggiore), sia perché la condizione posta dall'editore era che almeno tre novelle fossero inedite³³.

³² Lettera da Torino del 21 ottobre 1882, BRUC, EV 006.002.009, ingr. 2286-2287.

³³ Cfr. le lettere di Verga del 12 gennaio e del Casanova del 13, 15 gennaio e 24 febbraio 1883, su cui v. *l'Introduzione* di R. Morabito a G. VERGA, *Per le vie*, edizione critica a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 2003, pp. XII-XIV. *Per le vie* uscirà per i tipi di Treves nel luglio 1883.

Carissimo Signore ed Amico

Ritardai, ritardai assai e troppo a scriverle per causa di mille cose a fare in fine d'anno, la perdita di tempo per la vendita è quadruplicata – e viene la Sera, la fine di Settimana che non s'è fatto nulla di nulla di quanto s'era prefisso fare – Oggi ne abbiamo 11 e sono ben poche le *note* del Semestre spedite ai particolari³⁴ e nessuna fuori Torino! – Da tutto ciò arguisca che cosa è la mia testa! Ella sa che io sono pieno di mille intenzioni editorie e quanto mi spiacerebbe dover rinun<ciare> a essere suo editore del nuovo vol. di *Novelle* <>

esaminiamo – Ottino tiene 290 *Copie Eros* – Che vuol dire che ce n'è per 12 o 15 mesi copie in concorrenza / farne acquisto non conviene perché sarebbe un capitale morto il ritenerle indietro – poi una nuova edizione bisognerebbe porla 2,50 e al massimo 3 lire! *Tigre reale* esistono 1095 esemplari, cioè per a quasi tutto il 1885, forse!

Disgraziatamente bisogna che procuri di non squilibrarmi perché non voglio ricorrere ad imprestiti ed ho in prospettiva un mondo di spesaccie a fare – Primo un corso di disegno³⁵ per le scuole municipali di cui è stanziato 6/ mila lire sui bilanci 1882-83.

Ho a stampare <>

2 vol. *Serao Rosa Mystica*³⁶ (novelle) – *Fantasia*³⁷ (Romanzo)

3 “ *Giacosa Conferenze*³⁸ – *Novelle Valdostane*,³⁹ illustrate – *Il filo*⁴⁰ con disegni e molti altri vol. secondari

4° Mastro D. Gesualdo che ai primi di Marzo bisogna sia pubblicato altrimenti si va contro i guai dello sciamo in campagna <>⁴¹

³⁴ Ossia ai clienti privati.

³⁵ Si riferisce al volume del pittore Federico Pastoris *L'insegnamento del disegno a mano libera*, pubblicato nel 1884. Le pubblicazioni scolastiche subiscono un netto incremento nel catalogo dell'editore torinese soprattutto dopo la legge sull'obbligo scolastico del 1877 e la riforma elettorale del 1882.

³⁶ Questo titolo non figura tra quelli usciti con l'editore Casanova. Oltre a quello indicato alla nota seguente, si annoverano il racconto *Cuore inferno* (1881) e il romanzo *Castigo* (1893).

³⁷ M. SERAO, *Fantasia*, Torino, Casanova 1883.

³⁸ Tra il 17 e il 19 marzo 1882 Giacosa tenne a Napoli tre conferenze: *I castelli della Val d'Aosta*, *Del vero in teatro* ed *Elogio delle marionette*, seguite, nel settembre, da *Fiori e frutta*. Risale invece al 1880 *I poeti del vino*, prima parte del volume di Arturo Graf intitolato *Il Vino: undici conferenze fatte nell'inverno dell'anno 1880 da Arturo Graf, Alfonso Cossa, Corrado Corradino [ed altri]*, edito da Loescher nel 1890.

³⁹ Il titolo originario, come detto, era *Novelle e paesi valdostani*, per la cui pubblicazione Giacosa aveva preso accordi col Casanova già nel 1882. Cfr. P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori 1949, p. 484 e sgg.

⁴⁰ G. GIACOSA, *Il filo – scena filosofico-morale per marionette*, con illustrazioni di Edoardo Calandra, Torino, Casanova 1883.

⁴¹ Lettera da Torino dell'11 gennaio 1883, BRUC, EV, 006.002.009, ingr. 2294.

Sulle difficoltà economiche legate all'angustia del mercato librario Casanova si soffermava nella lettera del 22 ottobre 1881, da un lato rimarcando la necessità di una valorizzazione economica dei lavori letterari, dall'altro stigmatizzando l'angustia del mercato del libro, con le sue inevitabili ricadute sul rapporto tra editori e scrittori:

Ella Eg.^o Sig.^r Verga ha tutto il diritto di far valere i suoi lavori d'arte – ed io pel primo deploro che sinora in Italia lo spaccio di un libro sia ancora ristretto per poter, noi editori, andare più arditi e spicciati coi scrittori; ma... le considerazioni sono troppe e Lei che da molto tempo che bazzica colla *nostra razza* avrà sentite molte bugie ed altrettante verità sulle nostre miserie intime della vita commerciale, perché sgraziatamente il nostro commercio lascia troppo a desiderare rispetto a quello nelle altre nazioni dove tutto cammina a bacchetta e quasi tutti i trimestri si vede chiaro in ciò che si fa⁴².

3. *Le reazioni alle Rusticane in due lettere del Casanova*

Sopraggiunto il nuovo anno, con toni polemici e risentiti, Casanova faceva il punto sulla prima accoglienza delle novelle, tutt'altro che benevolo nei confronti di una recensione-stroncatura di Salvatore Farina:

Buona continuazione, Salute e Farina...ta...alla genovese [...] Vidi l'articolo Moda...antiquata... [...] – Farina passò in libreria – dalla *tourné* commerciale presso i giornali d'Italia dove esaurisce le sue masturbazioni traduttorie e traditorie – che tra parentesi non sono che una vera pirateria perché specula sulla scadenza di proprietà (!) – e impesta i poveri abbonati dei periodici che fanno *l'affare*. Non si prenda pensiero di ciò che scrisse perché è storia vecchia è il *giornale* è nuovo e sinora immagino – poi un arti-

⁴² In questa lettera Casanova proponeva un'edizione illustrata sul modello dei *Ricordi di Tunisia* di Emilio Pinchia, appartenente alla collana "elzeviriana", «colle teste di pagina ad ogni novella da schizzi del Montalti» e «qualche altra macchietta qua e là» (si tratta dei disegni che accompagnano i racconti). Questo brano è stato trascritto da G. Forni nell'*Introduzione* all'edizione critica delle *Novelle rusticane*, dove però egli legge erroneamente nel corpo del testo *Ricordi di Famiglia* anziché *Ricordi di Tunisia* (*Introduzione*, in VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. xxxvii).

colo di F... in materia di bottega, pardon di critica, lascia il tempo che trova...e come lo lascia! – Vide la *Rassegna*⁴³ e il *fanfulla* tutti e due ebbero una bella corrispondenza da Torino sulle Sue Novelle e gli articoli di critica usciti e quelli che usciranno fanno andare in malora la farina...⁴⁴

Il riferimento alle «masturbazioni traduttorie e traditorie» si riferisce alla frenetica attività editoriale dello scrittore sardo, opportunisticamente teso ad approfittare delle scadenze di proprietà letteraria e impegnato in collaborazioni con numerose testate periodiche di Treves, Sonzogno e Ricordi («Rivista italiana», «Nuova Antologia», «Gazzetta letteraria», «Giornale d'Italia», «L'Illustrazione», «Fanfulla della Domenica», ecc.). L'articolo oggetto degli ironici strali del Casanova era uscito sulla rivista «Le Serate Torinesi. Giornale di lettere, arti e scienze» (I, n. 3, pp. 171-179) il 30 dicembre dell'anno precedente, all'interno della rubrica «Corriere della moda»⁴⁵. Una lettera di Capuana a Verga del 13 gennaio ci aiuta a individuare il contenuto della requisitoria del Farina: «Ho voluto indirettamente rispondere alla *Domenica letteraria* e al Farina che nelle *Serate torinesi* se la prende contro il *metodo impersonale* e lo chiama una *moda!*»⁴⁶. Questa critica al metodo, coerente con gli orientamenti dello scrittore sardo, propugnatore già all'altezza degli anni '70 di un'idea di realismo basata sulla conciliazione di reale e ideale, con ulteriori accentuazioni moralistiche segnate dalla recensione a *Nedda* del '74, veniva sviluppata in una doppia recensione uscita sulla «Rivista minima»⁴⁷, dedicata alle fiabe di *C'era una volta* e ai *Racconti rusticani (sic)*⁴⁸. Il nu-

⁴³ In una lettera a Capuana del 9 gennaio 1883 Verga scrive: «Mandami se ti riesce i numeri 333 della *Rassegna*, 352 del *Fanfulla* e del *Capitan Fracassa* 354. Insieme a quegli altri giornali che parlassero delle mie novelle» (G. RAYA, a cura di, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 183).

⁴⁴ Lettera da Torino dell'1 gennaio 1883, BRUC, EV, 006.002.009, ingr. 2293.

⁴⁵ Un'ulteriore recensione sulla stessa rivista uscirà sulla stessa testata a firma di C. Berardi il 17 febbraio 1883 (I, n. 10, pp. 78-80).

⁴⁶ RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 184.

⁴⁷ Su Farina e la «Rivista minima» cfr. almeno N. BONIFAZI, *La «Rivista minima» tra Scapigliatura e realismo*, Urbino, Argalia 1970.

⁴⁸ S. FARINA, in «Rivista minima», gennaio 1883, pp. 77-79, poi in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo - G. Lombardo, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino 2016, pp. 303-305.

cleo del suo ragionamento risiedeva nella convinzione che l'impersonalità, imprescindibile in una narrazione favolistico-fantastica per la necessità dell'autore di eclissarsi assumendo eventualmente i panni di un narratore intradiegetico, non lo fosse in una narrazione 'dal basso', dove per far "parlare le cose" occorre fornire le «generalità psicologiche». È dunque necessario che lo scrittore abdichi alla maschera dell'impassibilità per consentire ai lettori di scrutare nell'interiorità del personaggio:

Dunque le *Novelle rusticane* del Verga ci piacciono, ma la ricetta impersonale con cui sono fatte [...] non ci piace gran fatto. Notiamo senza meraviglia che l'autore sceglie argomenti grossi, storiette di contadini fanatici ed ignoranti, di donne senza coscienza, dotate dei soli istinti brutali, e diciamo che questa sua scelta era necessaria per rimanere impersonale. Se si vuole assolutamente che le cose parlino, e parlino così forte e chiaro da farsi intendere dai lettori, conviene accontentarsi delle generalità psicologiche. Nel sillabario dell'anima tutti ci leggono, ma il libro umano ha pagine segrete, dove non arriva l'occhio distratto del volgo⁴⁹.

⁴⁹ Ivi, p. 302. Una prospettiva, volta a una condanna senza appello del realismo naturalistico, che emerge nettamente nella recensione alla *princeps* di *Vita dei campi*, dove l'apprezzamento della qualità e originalità della scrittura non riesce a colmare le riserve verso il metodo (anche se inizialmente Farina sembra propendere per una sorta di relativismo, ammettendo egualmente *soggettivismo* e *oggettivismo* per esigenze di forma e contenuto legate alle scelte dello scrittore): «Sono incredibili gli apparenti disastri che va facendo questa falce gettata nel così detto campo delle lettere; colla *personalità* dello scrittore che si nasconde, si sono nascosti l'ideale, il pensiero filosofico, l'invettiva eloquente, l'arguzia, la risata schietta, la giocondità e il sentimento; l'uomo è diventato un automa, la campagna natura morta. [...] Il signor Verga non se l'abbia a male; abbiamo parlato in proposito di lui, ma non per lui. Egli è padronissimo di farsi un *sistema* nuovo ogni mese, o magari ogni giorno – che non è difficile – e creare secondo questo o quel sistema nascituro o morituro altrettante *novelle*» («Rivista minima», ottobre 1880; poi in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., p. 227). Riserve tanto più significative se si pensa che sulla «Rivista minima» nel febbraio del 1880 era uscito *L'amante di Raja*, con la lettera-prefazione che confluirà nel futuro *L'amante di Gramigna*. Per un approfondimento cfr. A.M. MORACE, *Un'amicizia non incrinata dal dissenso: Farina lettore di Capuana e di Verga*, in AA.VV., *Salvatore Farina. La figura e il ruolo a 150 anni dalla nascita*, Atti del Convegno (Sassari-Sorso 5-8 dicembre 1996), a cura di D. Manca, tomo I, Sassari, EDES 2001, pp. 267-294.

Farina sembra riecheggiare, anche lessicalmente («libro umano», «lettura del cuore umano»), ma rovesciandone l'assunto, alcuni passaggi della lettera-prefazione all'*Amante di Gramigna*⁵⁰, nella quale Verga gli offriva un «documento umano» destinato a tutti coloro che «studiano nel gran libro del cuore». E in quella sede l'autore di *Vita dei campi* si interrogava sulla possibilità che il progredire nello «studio delle passioni» finisse col rendere superfluo lo «studio dell'uomo interiore», con la conseguenza che le risorse dell'immaginazione sarebbero state così forti da prefigurare una narrazione costituita solo dagli zoliani *fait divers*.

Risolto a contravvenire all'intenzionalità autoriale e alla scelta del metodo, e coerente con la natura antidialettica e moralistica della sua poetica post anni '80, Farina vuole restituire al novellatore quella capacità legislativa, quella demiurgia delle verità psicologiche che Verga stesso aveva prefigurato alcuni anni prima. Questo sguardo retrospettivo alla prima raccolta trova conforto in uno degli abbozzi dell'*Amante di Gramigna*, dove lo scrittore riassume brevemente l'antefatto di *Cos'è il re*, secondo racconto della nuova silloge: «Eccoti una storiella che ho sentito raccontare venti volte quand'ero bambino, e che ho cercato di ricordare per quanto potevo colle medesime parole»⁵¹. Parole che egli aveva formulato in *Vita dei campi* con una maggiore empatia socio-linguistica nei confronti del mondo degli umili: «Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole pittoresche e semplici della narrazione popolare».

Per converso, quell'impersonalità duramente stigmatizzata da Farina veniva difesa a oltranza da un recensore della «Gazzetta Letteraria», il quale riteneva Verga uno dei pochi scrittori moderni in grado di dare «lo sfratto più completo al suo io». Richiamando la premessa all'*Amante di Gramigna*, egli ritrovava anche nella nuova serie di novelle quella capacità di tenere vivo lo sviluppo

⁵⁰ Sulle vicende redazionali della novella cfr. C. RICCARDI, «L'amante di Gramigna». *Nascita e trasformazione di una novella manifesto*, in AA.VV., *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis 1983, pp. 347-369. Necessario anche il rinvio alla trascrizione completa degli abbozzi contenuta nell'appendice di G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987.

⁵¹ Abbozzo pubblicato in VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 193.

logico, necessario del fatto, al punto che «tra la descrizione e il dramma esiste sempre un vincolo stretto di necessità». Lo scrittore, lungi dal perdersi in analisi minute e leziose, «cerca piuttosto far parlare ai fatti medesimi il loro linguaggio evidente»⁵².

Nella lettera del 1° gennaio Casanova faceva cenno anche a un articolo della «Rassegna. Giornale quotidiano» (I, n. 333, 28 dicembre 1882), a firma di Ney, e a un altro uscito sul «Fanfulla» (XIII, n. 352, 29 dicembre 1882), a firma di Ippolito, ambedue evidenti pseudonimi. Ma altre segnalazioni erano apparse prima della fine dell'82. Nella prima di esse, anonima, uscita su «L'Illustrazione Italiana» (17 dicembre)⁵³, si evidenziava la distanza abissale tra gli idilli campestri di un Carcano e le campagne «aperte con mano brusca» da Verga, sottolineando la rigorosa impersonalità dell'autore, che «non *interviene* mai nella descrizione e nel racconto», ma che attraverso le *lacrymae rerum* offre una prospettiva esistenziale sulla parabola di sofferenza dell'umanità tutta⁵⁴. In un altro breve resoconto a firma di Felice Camerone emergeva il parallelo con Zola (chiamato in causa nei suoi interventi già a fine del '73 ma sistematicamente negli articoli del '74 e del '75 dedicati ai romanzi e al ciclo dei *Rougon-Macquart*)⁵⁵, che «completamente non sa dimenticare se stesso», e che a differenza di Verga non «s'inviscera nell'ambiente e nelle figure de' suoi racconti». Teorico *ante litteram* del 'nonostante', dall'ottica di una ideologia democratica e di una apertura internazionalista⁵⁶, Camerone sottolinea la capacità dell'autore di identificarsi «nella più umile minutaglia della sua Sicilia». Per questo motivo

⁵² C. CORRADINO, in «Gazzetta Letteraria», VI, 50, 16 dicembre 1882, pp. 393-395; poi in RAPPAZZO-LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., pp. 296-297.

⁵³ Per queste prime recensioni e l'identificazione dei relativi pseudonimi cfr. FORNI, *Introduzione*, cit., p. LII nota 110.

⁵⁴ RAPPAZZO-LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., p. 300.

⁵⁵ Cfr. F. CAMERONE, *Interventi critici sulla letteratura francese*, a cura di G. Viazi, Napoli, Guida 1975. Si rimanda alle pagine di N. MINEO, *Teorie e poetiche del verismo sino ai «Malavoglia»*, in AA.VV., *Naturalismo e verismo*, Atti del Congresso internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), 2 voll., Catania, Fondazione Verga, 1988, I, pp. 451-502.

⁵⁶ Su Camerone cfr. MINEO, *Teorie e poetiche...*, cit., pp. 469-471 e 476-478, oltre all'articolata ricostruzione (per il Camerone *ante* anni '80) di R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1869-1880)*, Pisa, Nistri-Lischi 1978, pp. 192-210.

I Malavoglia, *Vita dei campi* e le *Rusticane* non sono un semplice documento umano, ma «un documento per gli umanitari ed i socialisti». Tuttavia Verga «non è un sociologo, ma un artista»⁵⁷, tanto più che sceglie di concludere il suo nuovo libro con un bozzetto che sembra rifarsi ai capuaniani *Profili di donne*. Una considerazione che suggerisce come Cameroni non abbia colto la valenza retrospettiva e metadiegetica di *Di là del mare*, dove il dato nostalgico-memoriale appartiene alla struttura superficiale del racconto, e i cui personaggi ed eventi, visti come 'leggendari', sono in realtà riletti criticamente perché contrapposti a quella fiutmana del progresso metaforizzata dalla «febbre dell'immensa attività generale, affannosa e inesorabile» (peraltro all'interno di una sequenza assente nell'autografo)⁵⁸.

Alla lettera di Casanova Verga risponde il 3 gennaio, chiedendo di inviargli un articolo de «La Perseveranza», «che dice molto

⁵⁷ CAMERONI, in «La Farfalla», 17 dicembre 1882; cfr. *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., pp. 301-302 (prima in F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida 1974, pp. 107-110).

⁵⁸ La trascriviamo integralmente, non senza aver ricordato come tale novella (come emerge dalle lettere intercorse tra l'autore e Casanova, e come ha finemente argomentato FORNI, *Introduzione*, cit., pp. XLV-XLVI) sia stata concepita, scritta e spedita – unica peraltro a non transitare da una pubblicazione su rivista – da Londra, città che offre infatti l'ambientazione del racconto: «Lontano lontano, molto tempo dopo, nella immensa città nebbiosa e triste, egli si ricordava ancora qualche volta di quei due nomi umili e sconosciuti, in mezzo al via vai affollato e frettoloso, al frastuono incessante, alla febbre dell'immensa attività generale, affannosa e inesorabile, ai cocchi sfarzosi, agli uomini che passavano nel fango, fra due assi coperte d'affissi, dinanzi alle splendide vetrine scintillanti di gemme, accanto alle stamberghe che schieravano in fila teschi umani e scarpe vecchie. Di tratto in tratto si udiva il sibilo di un treno che passava sotterra o per aria, e si perdeva in lontananza, verso gli orizzonti pallidi, quasi con un desiderio dei paesi del sole. Allora gli tornava in mente il nome di quei due sconosciuti che avevano scritto la storia delle loro umili gioie sul muro di una casa davanti alla quale tanta gente passava. Due giovanetti biondi e calmi passeggiavano lentamente pei larghi viali del giardino tenendosi per mano; il giovane aveva regalato alla ragazza un mazzolino di rose purpuree che aveva mercanteggiato ansiosamente un quarto d'ora da una vecchierella cenciosa e triste; la giovinetta, colle sue rose in seno, come una regina, dileguavasi seco lui lontano dalla folla delle amazzone e dei cocchi superbi. Quando furono soli sotto i grandi alberi della riviera, sedettero accanto, parlandosi sottovoce colla calma espansione del loro affetto. Il sole tramontava nell'occidente smorto; e anche là, nei viali solitari, giungeva il suono di un organino, con cui un mendicante dei paesi lontani andava cercando il pane in una lingua sconosciuta» (VERGA, *Novelle rusticane*, cit., pp. 174-175).

bene di noi», e un altro del «Capitan Fracassa», che egli attende insieme al «Fanfulla» e alla «Rassegna». Lo scrittore è ansioso sull'impatto presso il pubblico della sua nuova raccolta: «Si vendono bene?»⁵⁹.

L'articolo de «La Perseveranza», uscito proprio a capodanno, era a firma di Filippo Filippi, critico musicale assai noto, che aveva già elogiato in una recensione dell'ottobre 1880 *Vita dei campi*, rilevandone solo qualche affettazione stilistica e quell'uso del *passato imperfetto* «che alle volte stanca e infastidisce», divenendo «una cadenza fastidiosa, come una stonatura in mezzo a tanta verità descrittiva e potenza d'analisi psicologica». Nella nuova raccolta egli rilevava invece un perfezionamento stilistico, una ricerca di armonia in un racconto senza intreccio, dove «i personaggi che da principio si presentano confusi diventano a poco a poco viventi». Di notevole interesse è il richiamo al parallelo con Zola, rispetto a cui Verga si situa in una prospettiva opposta: «in questo divido l'opinione del signor Cameroni che lo Zola quantunque osservatore fine sia sempre soggettivo, mentre l'arte del Verga è tutta obbiettiva, impersonale»⁶⁰.

Altre recensioni e segnalazioni escono a inizi '83, e su una di esse si appuntano gli strali e l'indignazione del Casanova, che si sofferma come di consueto sull'impatto presso i lettori:

L'articolo della Domenica letteraria dev'essere opera del compare di Martini – De Renzis – che non avendo saputo leggere disse che in Italia non si sa scrivere! – Morale che le rifiutai acquistare un volume di Novelle – e di qui si capisce l'assoluto silenzio sull'edizione e la puntura dell'...aborto. – è però un fatto che il pubblico ha bisogno di sentirsi ripetere che le Rusticane sono una bella cosa perché morda – e molte signore fecero l'arricciatura di naso allo stile delle Novelle – con tutto ciò non toglie che mille copie sieno uscite di libreria in tutto Dicembre e queste quasi tutte spedite in conto fisso – è ancora vero che in Dicembre e primi di Gennajo si vende poco perché tutti sono occupati ad *aspettare, scrivere, visitare* parenti, amici amanti... e più la stagione

⁵⁹ Lettera da Milano del 3 gennaio 1883, in VERGA, *Lettere sparse*, cit., pp. 141-142.

⁶⁰ *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., p. 306 (la citazione dalla recensione ai *Vita dei campi* è a p. 226).

teatrale... infine una rovina Libreria perché non c'è gran tempo a leggere... e finalmente ieri o iernotte venne giù un 30 o 40 cent. di neve – ora continua – e questo togliere tanta gente dall'ozio dei portici e un volume da leggere sarà la fortuna di tutti...e specialmente dei Librai! Nevvero che parlo come un libro!⁶¹

L'articolo citato era uscito appunto il 7 gennaio sulla «Domenica letteraria», opera, a detta di Casanova, di Francesco De Renzis (Capua, 1836 – Parigi, 1900), scrittore e giornalista oltre che militare e uomo politico dell'Italia risorgimentale, autore soprattutto di opere teatrali, tra cui numerosi “proverbi drammatici” (un genere di atti unici molto in voga in quel tempo)⁶². Se per un verso apparivano assai lusinghieri i giudizi sull'originalità della forma novella, che in Italia risultava superiore agli esperimenti condotti in Francia nell'ambito del racconto rusticano, soprattutto perché l'autore, senza cedere alla seduzione dell'idillio agreste, popolava il paesaggio e la natura di sentimenti umani (e per questo le sue novelle erano all'altezza dei racconti di Goldsmith, Auerbach, Turghenieff), decisamente limitativi, se non stroncatori, erano i rilievi a livello formale:

Egli non pecca di sciatteria, o di lambiccatura; ma si affatica a crearsi uno stile proprio semplice e colorito e vivo insieme. Ma lo sforzo è così grande e così chiaro, che questo stile diventa come un lungo singhiozzo senza riposo che fa pena; e la semplicità e la vivezza e il colorito si perdono in una contorsione faticosa e fastidiosa. La prosa deve avere il suo periodo come la poesia: ma la prosa del Verga non ha periodo: essa pare tutta una gran tirata monorima, rotta qua e là da versi tronchi e da pause inaspettate.

⁶¹ Lettera da Torino dell'11 gennaio 1883, BRUC, EV, 006.002.009, ingr. 2294.

⁶² Nel 1870, insieme a G. Piacentini e G. A. Cesana, De Renzis fondò a Firenze il «Fanfulla», al quale collaborò attivamente scrivendo, dietro pseudonimi, numerosi articoli di politica (spesso relativi a problemi militari) e di critica teatrale e d'arte. Quando però nel 1876 il direttore della rivista, B. Avanzini, abbandonò la linea di indipendenza politica, spostandosi su posizioni della Destra, De Renzis lasciò il giornale assieme al Martini e ad altri, cedendo anche la propria quota di proprietà della testata. Cfr. S. DE MAJO, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 39, 1991, pp. 118-120. L'identificazione del recensore è plausibile per il fatto che lo stesso De Renzis aveva pubblicato presso Casanova due romanzi, *Il terzo peccato* e *Ananke!*, che ebbero numerose ristampe.

E questo gran peccato, che guasta malamente le sue novelle, mostra chiaramente come gli scrittori italiani una cosa sopra tutte e prima di tutte la debbano imparare: a scrivere⁶³.

A riscontro di questo attacco all'involuzione dello stile, con la finale reprimenda del non saper scrivere, Casanova rammentava la reazione del pubblico delle donne "gentili", che, nascondendo la propria incapacità di leggere dietro un'ignoranza della specifica forma espressiva, avevano fatto «l'arricciatura di naso allo stile delle Novelle». In realtà, anche prima dell'uscita del volume delle *Rusticane*, un manzoniano come Ruggero Bonghi, recensendo *Pane nero*, uscito in edizione separata presso il Giannotta nel giugno '82, aveva colto il rischio di «affettazione»⁶⁴, implicito in fenomeni quali la dislocazione pronominale o il 'foderato', che costituivano solo delle forme di riproduzione superficiale della parlata dei contadini, per il resto in nulla imitata dall'autore.

A rendere giustizia alla ricerca formale di Verga interviene Capuana, impegnato soprattutto a rispondere agli attacchi dell'anonimo lettore della «Domenica letteraria». A questa replica egli riserva la seconda parte dell'intervento, in cui puntualizza che *forma* non equivale soltanto a lingua e stile, ma a tutti gli espedienti artistici «che servono a infondere in un'opera d'arte il soffio divino della vita», formula evidentemente desunta da De Sanctis, ma che qui viene assunta sul piano della pura valutazione estetica⁶⁵. Per vita egli intendeva, già nella recensione (mai pubblicata dalla «Nazione», ma risalente al '72) a *Storia di una capinera*, un «movimento reale dello spirito, quindi storia fermata nell'opera d'arte proprio sul punto di farsi»⁶⁶. Il «soffio di vita» è il «sentimento», frutto della partecipazione emotiva a sua volta derivante dall'identificazione di uno scrittore come Zola nel vissuto dei suoi

⁶³ Giovanni Verga fra i suoi contemporanei, cit., pp. 309-310.

⁶⁴ R. BONGHI, in «La Cultura», 15 settembre 1882; poi ivi, p. 294.

⁶⁵ L. CAPUANA, in «Fanfulla della Domenica», 14 gennaio 1883, poi in ID., *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885; rist. in L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1970, pp. 89-94, a p. 92. Cfr. L. CLERICI, *Invito a conoscere il verismo*, Milano, Mursia 1989, p. 132.

⁶⁶ L. CAPUANA, [*Storia di una capinera*], in ID., *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 71.

personaggi, sentimento che diviene «schietta e profonda poesia»⁶⁷. Una prospettiva che veniva allo scrittore di Mineo da una visione evoluzionistica, darwiniano-hegeliana (tra De Sanctis e De Meis) dei generi letterari⁶⁸. Egli non insiste in questa sede sulla questione dell'impersonalità che si risolve nella forma (come aveva fatto nella recensione ai *Malavoglia*), ma sulla necessità di un'espressione che veicoli prospettiva e temi del racconto.

Nella prima parte dell'articolo Capuana riflette sull'atteggiamento dell'autore di fronte alla materia narrata, anche se non è possibile separare nettamente la prospettiva dello scrittore dalle soluzioni stilistiche, per la predicata intrinseca inscindibilità nella sua poetica di contenuto e forma. Se le *Rusticane* «hanno lo stesso vigore di concepimento, lo stesso splendore di colorito, la stessa profondità di osservazione che si ammirava nella *Vita dei campi*», la novità di questa raccolta risiede nell'accentuarsi dell'*umorismo*, nella «rappresentazione comica di certe situazioni della vita»⁶⁹. Capuana utilizza precocemente una categoria interpretativa che ricorrerà sovente nella lettura dell'ultimo Verga, ma sullo sfondo di una serie di teorizzazioni italiane dell'umorismo che da De Sanctis (nei suoi *Saggi critici*) a Nieveo a Tenca giungono⁷⁰, quasi contemporaneamente alla recensione capuana, a Enrico Nencioni, il quale, nel fascicolo del 16 gennaio 1884 della «Nuova Antologia», pubblicherà *L'umorismo e gli umoristi*, saggio che a detta del Pirandello 'storiografo' dell'umorismo aveva fatto «molto rumore». Ed è lo stesso Pirandello, nella

⁶⁷ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Catania, Giannotta 1880, p. 64. Cfr. le osservazioni di MINEO, *Teorie e poetiche...*, cit., pp. 484-485 e di P. AZZOLINI, *Gli "Studi sulla letteratura contemporanea" di L. Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo*, in AA.VV., *Capuana verista*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, Fondazione Verga 1984, pp. 153-175, p. 166. Imprescindibile il rinvio, per una ricostruzione e una prospettiva dia-cronica, a C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970.

⁶⁸ Cfr. l'introduzione di P. Azzolini a L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori 1988, pp. XIV-XVIII.

⁶⁹ *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., p. 311.

⁷⁰ Per un panorama italiano delle teorizzazioni dell'umorismo anteriori a Pirandello cfr. R. COLOMBI, *Ottocento stravagante. Umore, satira e parodia tra Risorgimento e Italia unita*, Roma, Aracne 2011.

prima parte del suo trattato, a ricordare la sua definizione dell'arte umoristica come «naturale disposizione del cuore e della mente a osservare con simpatica indulgenza le contraddizioni e le assurdità della vita»⁷¹. E a sua volta Nencioni aveva affermato di aver rinvenuto «rare, ma preziose vene di potente umorismo»⁷² nei romanzi e nelle novelle dell'autore siciliano.

Ma veniamo a Capuana: «L'*umorismo*, parlando del Verga, non può significare qualcosa di personale, una specie d'intervenzione dell'autore fra i suoi personaggi e il lettore», e questo perché lo scrittore rinuncia a qualsiasi forma di mediazione e «*spinge* il processo artistico dell'*impersonalità* fino all'estremo limite possibile». L'*umorismo*, in questa fase dell'itinerario artistico verghiano, «scaturisce dalle intime viscere della situazione fortissimamente tesa: è l'osservazione acuta dello scrittore che prende corpo e vita e s'impone»⁷³.

L'*umorismo* dunque come applicazione 'estrema' della scelta della neutralità e impassibilità dello scrittore. Ma cosa significa potenziamento di un'osservazione che si concretizza nell'ambito di una decisa virata verso una forma impersonale di racconto? Capuana adduce un esempio che, con le dovute deroghe post-naturaliste ma in una temperie culturale non troppo distante, richiama quelli che Tozzi definirà i "misteriosi atti nostri": «Somiglia a quella gomitata di un amico che vi dice: guarda! guarda! e vi costringe a guardare mentre passavate distratto»⁷⁴. L'osservazione dunque, primariamente rivolta alle debolezze morali dell'uomo, guardate con una tolleranza che (ancora Nencioni) «è frutto di dolorose esperienze».

Capuana guardava in effetti a quello che Verga, elogiando entusiasticamente un romanzo del suo amico e traduttore Eduard Rod, chiamava un «umorismo obiettivo», prerogativa di Zola⁷⁵. È

⁷¹ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, introduzione di N. Borsellino. Prefazione e note di P. Milone, Milano, Garzanti 1995, p. 47.

⁷² E. NENCIONI, *L'umorismo e gli umoristi*, in ID., *Saggi critici di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier 1911, p. 195.

⁷³ CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 90-91.

⁷⁴ Ivi, 91.

⁷⁵ Il collegamento tra la recensione di Capuana e la lettera di Verga è in FORNI,

questa la lente attraverso cui si possono cogliere «dai drammi modesti, di tutti i giorni, in mezzo ai quali viviamo senza accorgercene» le «impressioni più profonde», quelle che «fanno pensare dippiù»⁷⁶. Ed è grazie a questa capacità di sguardo (quella dell'«osservatore meno frettoloso degli altri» della prefazione inedita ai *Malavoglia*) che una *Spannung* silenziosa può creare figure umoristiche *ante litteram* come quella del Reverendo, su cui non a caso indugia l'analisi di Capuana:

una figura altamente comica nel senso vero della parola, cioè di quelle che rasentano il tragico, come lo concepivano Molière, Shakespeare, Balzac. Ogni parola che dice è una rivelazione; ogni gesto che fa vi apre un abisso di questo cuore umano dove la bestia ringhia e appetisce più che non si voglia far credere da certi moralisti da strapazzo⁷⁷.

Proprio in chiusura del racconto si concentra questo comico «che rasenta il tragico»; una conquista cui Verga approda attraverso la rielaborazione del finale autografo, che nella sua ultima versione suonava così:

E borbottava che non c'era più religione, non si rispettava la volontà di Dio, e come diventava vecchio, non mancava mai di recitare il santo rosario, dopo cena, colla nipote, e colla mamma, dopo che il fratello veniva da governare le mule. E prima d'andare a letto pregava pei peccatori, colle mani giunte. – Così sia!

e che poi diverrà:

– Non c'è più religione, né giustizia, né nulla! – brontolava il Reverendo come diventava vecchio. – Adesso ciascuno vuol dir la sua. Chi non ha nulla vorrebbe chiapparvi il vostro. – Levati di lì, che mi ci metto io! – Chi non ha altro da fare viene a cercarvi le pulci in casa. I preti vorrebbero ridurli a sagrestani, dir messa e

Introduzione, cit., p. xx. Lo studioso osserva come tale categoria interpretativa sia indice di un modo di leggere Zola «tutt'altro che passivo o generico» (ivi, p. XXI).

⁷⁶ Lettera a Rod del 7 aprile 1882, in *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 111.

⁷⁷ CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 91.

scopare la chiesa. La volontà di Dio non vogliono farla più, ecco cos'è! –⁷⁸

L'analisi di Capuana anticipa, con grande lungimiranza ermeneutica, quella del primo lettore di 'tutto Verga'. Luigi Russo, nella sua monografia, edita ancora vivente l'autore⁷⁹, parlerà di un «umorismo doloroso, in cui l'impeto delle passioni è come contenuto e irriso, o tristemente divertito, dall'impassibile durezza del destino». Quello delle *Rusticane* è un umorismo particolare, anche se nella sua formulazione esso sembra avvicinarsi a quello pirandelliano: Verga «pare che soffochi il suo riso davanti a certi aspetti comici della vita di provincia e della città, per il sovrappiungere della riflessione, per il prepotere di un sentimento di melanconica simpatia»⁸⁰. E proprio nello stesso anno del saggio di Russo appare la nuova edizione dell'*Umorismo*, a sua volta coeva al *Discorso di Catania*, in cui Pirandello, in antitesi alle posizioni del critico di Delia (esplicitamente citato), nega che Verga possa essere, «nel senso vero e proprio della parola, un umorista», non sussistendo nell'autore dei *Malavoglia* quella scepse che lo dovrebbe indurre a «diffidar di noi stessi, della realtà del mondo posta da noi», cosa che non può verificarsi in chi «si spiega che il mondo non può esser diverso da quello che è»⁸¹.

In quello stesso 1920 usciva, per i tipi della «Voce», l'edizione «riveduta e corretta» delle *Rusticane*⁸², della cui genesi lo stesso Russo era stato testimone, in quanto destinatario dei lamenti epi-

⁷⁸ VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 15.

⁷⁹ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1986 (I ed. nella «Biblioteca Universale Laterza»). Rispetto alla prima edizione, uscita per Ricciardi nel 1920, la seconda del 1934, apparsa nei tipi laterziani («Biblioteca di Cultura Moderna»), costituisce uno studio sensibilmente diverso nell'impianto complessivo. Tuttavia il capitolo su *L'umorismo del Verga*, presente nella *princeps* del saggio, viene sostanzialmente ripreso e rifiuto nel capitolo della nuova edizione dal titolo *Sviluppi d'arte e segni di decadimento nelle "Novelle rusticane"*.

⁸⁰ Ivi, pp. 163 e 165.

⁸¹ L. PIRANDELLO, *Discorso di Catania*, in Id., *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Onofri, Roma, Salerno 1993, pp. 62-87, a p. 78.

⁸² Su cui veda la ricostruzione delle vicende redazionali in FORNI, *Introduzione*, cit., pp. LVII-LXXIII. Una rassegna dei principali orientamenti critici sulla *ratio* della revisione verghiana si trova alle pp. XXXI-XXXIII.

stolari di Verga sulle negligenze tipografiche dello stampatore. E proprio nelle pagine del suo saggio dedicate alla raccolta dell'83, il critico siciliano avversava risolutamente le «parassitarie esercitazioni accademiche»⁸³ su quella revisione che per lui (nonostante alcune testimonianze contemporanee di segno contrario) rimaneva una stanca e inerte operazione di rimaneggiamento linguistico-stilistico, convinto (anche in occasione di una ristampa vallecchiana delle *Rusticane*, da lui curata e uscita nel '24) che il testo 'principe', l'unico in grado di comunicare quell'«umorismo doloroso», rimanesse quello Casanova.

⁸³ RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., , p. 163.

ANGELA GIGLIOLA DRAGO
(Università di Bari)

VAGABONDAGGI LETTERARI E ITINERARI NARRATIVI
VERGHIANI: PRIMA DEL *MASTRO-DON GESUALDO*

Enigmatica e policentrica, la novella *Vagabondaggio*, nel cui bacino compositivo sono confluiti gli abbozzi verghiani stesi per il *Mastro-don Gesualdo*, è la prova narrativa che reca in sé, stratificate e nascoste, alcune istanze profonde della scrittura verghiana, solo in parte recepite dal secondo grande romanzo verista. Il contributo propone una nuova analisi del tessuto testuale della novella, e degli abbozzi da cui deriva, intesa a fare emergere la complessità della sua genesi: recante in sé, come una struttura profonda di significato percepibile in filigrana, le tracce di un antico flusso di tradizione orale (fiaba, leggenda) al riparo dal mutamento storico.

Enigmatic and polycentric, the short story Vagabondaggio, where it's possible to find Verga's sketches written for Mastro-don Gesualdo, is the narrative proof that contains, stratified and hidden, some profound instances of Verga's writing, only partially echoed by the second great realist novel. This essay proposes a new analysis of Vagabondaggio's textual fabric and of the sketches where it derives from, intending to bring out the complexity of its genesis, which carries within itself, as a deep structure of perceptible meaning under the track, the movements of an ancient flow of oral tradition (fable, folktale) sheltered from historical change.

1. Pubblicata nel 1887, la novella *Vagabondaggio*, che dà il titolo alla raccolta omonima, è un riadattamento dei sette abbozzi preparatori del *Mastro-don Gesualdo*, stesi da Verga tra il 1883 e il 1884, e dedicati, come è noto, ad alcuni momenti della giovinezza del protagonista del futuro romanzo. Tale materiale – stralciato poi definitivamente nell'84, anno della prima pubblicazione su rivista di *Vagabondaggio* – è il comune alveo sia della novella che del romanzo, e dunque costituisce un terreno privilegiato di indagine per chi voglia individuare punti di contatto e di divaricazione fra strategie narrative diverse: una dialettica fra la presa delle costanti e la specificità delle variabili che regolano le due modalità di racconto. E anche la linea evolutiva di una scrittura

in progress, di una narratività dalle maglie generosamente allentate, pronte a ospitare aggiunte, sottrazioni, impercettibili spostamenti, o a incamerare nuovi blocchi. Occorre infatti considerare che nel bacino compositivo di *Vagabondaggio* sono confluiti, oltre agli abbozzi manoscritti di cui si è detto, la stesura su rivista della novella stessa, comparsa in due puntate sul «Fanfulla della domenica»¹ (che costituisce quindi una tappa intermedia, con notevoli scostamenti dalla versione ultima), nonché la novella *Mondo piccino*, derivata anch'essa dai medesimi abbozzi preparatori del romanzo e pubblicata sulla «Nuova Antologia» nel 1884².

Vagabondaggio ha natura stratificata e magmatica. Va considerata, insieme al romanzo stesso, come il punto di arrivo di un processo delineato dall'evolversi degli abbozzi, descritti e ordinati cronologicamente (da G1 a G7) da Carla Riccardi nella edizione critica del *Mastro-don Gesualdo* 1888³: vi si racconta la "formazione" adolescenziale di Gesualdo, a partire dalla disgrazia di suo padre compare Cosimo (azzoppato dal calcio di un mulo), passando per il soggiorno forzato alla chiatta del Simeto, sino alla fuga del protagonista e al suo vagabondaggio per fiere, mercati, villaggi e città, al seguito di padroni giramondo, venditori ambulanti e ciarlatani, come il merciaiuolo don Tinu o il Zanno. Senonché, man mano che la narrazione si distende – articolandosi,

¹ La prima il 22 giugno 1884, con il titolo *Come Nanni rimase orfano*, la seconda il 6 luglio dello stesso anno, con il titolo *Vagabondaggio*: cfr. C. RICCARDI, *Note ai testi*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 993-1057, a p. 1043. Da questa edizione sono tratte le citazioni dalle novelle, fatta eccezione per la novella *Vagabondaggio*. Una ulteriore approfondita ricostruzione del «tracciato [...] tormentatissimo nel suo farsi e disfarsi» che porta dagli abbozzi alle novelle è ora nella recente, e a lungo attesa, edizione critica della raccolta *Vagabondaggio*: cfr. M. DURANTE, *Introduzione* in G. VERGA, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2018, p. XI. Tutte le citazioni dalla novella omonima sono tratte da questa edizione.

² Le stesure intermedie tra gli abbozzi e le prime redazioni a stampa delle novelle in questione sono ora leggibili nella *Appendice* (per le cure di Matteo Durante) alla summenzionata ultima edizione della raccolta: cfr. VERGA, *Vagabondaggio*, cit., pp. 205-238.

³ Cfr. G. VERGA, *Schemi e Abbozzi*, in ID., *Mastro-don Gesualdo* 1888, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993. Tutte le citazioni dagli abbozzi si riferiscono a questa edizione.

dal primo abbozzo al settimo, per successivi ampliamenti – appare sempre più attratta da un archetipo culturale difficilmente conciliabile con la modalità “da romanzo”: cui tuttavia la stesura degli abbozzi era destinata, e dunque difficile da abbandonare per lo scrittore. Ne deriva una specie di incertezza, di continua oscillazione tra elementi (nuclei tematici, immagini, stilemi) riconducibili al futuro romanzo, e suggestioni di natura diversa, spuria, in cerca di una più coerente realizzazione.

2. Gli anni tra il 1870 e il 1880 sono cruciali per la riscoperta dell’oralità e dei racconti popolari: nel panorama italiano divampa la febbre della ricerca e della raccolta di testi narrativi popolari – fiabe, favole, leggende, racconti, novelle o novelline, come vengono di volta in volta chiamati, non di rado con equivalenza abbastanza impropria⁴. Il dibattito italiano rifletteva la discussione teorica sulla genesi, la natura, il significato delle fiabe, che – a partire dai *Kinder-und Hausmarchen* dei fratelli Grimm, lontana pietra miliare di questo genere di narrazione orale – aveva spostato l’interesse dal piano modesto della curiosità erudita a quello prestigioso della mitologia e della favolistica comparate, e della scienza del linguaggio. Il contributo di studiosi e “raccoltori” siciliani, a partire da quell’eccezionale ‘demopsicologo’ che fu Giuseppe Pitré – la cui imponente raccolta di *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* in quattro volumi era uscita a Palermo nel 1875 – è rilevante⁵, e tale da rendere plausibile l’ipotesi che qual-

⁴ Per non ricordare che le pubblicazioni più note, quella di D. COMPARETTI, *Novelline popolari italiane pubblicate ed illustrate*, Torino, Loescher 1875 (rist. anastatica Bologna, Forni 1977); quella di G. NERUCCI, *Sessanta novelle popolari montalesi (circondario di Pistoia)*, Firenze, Le Monnier 1880 (nuova ed. a cura di R. Fedi, Milano, Rizzoli 1977); quella di F. CORAZZINI, *I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti, o Saggio di letteratura popolare comparata*, Benevento, Tip. De Gennaro 1877 (rist. anast. Bologna, Forni 1977); la notissima *Novellaja fiorentina* di V. IMBRIANI (Napoli, Tip. Napolit. 1871), seguita l’anno dopo da *La Novellaja milanese* (Bologna, Tip. Fava e Guaragnini 1872): riunite poi insieme e accresciute nel 1877 (cfr. V. IMBRIANI, *La Novellaja fiorentina*, Ristampa accresciuta [...] di note nelle quali si è accolta integralmente *La Novellaja milanese* dello stesso raccoglitore, F. Vigo, Livorno 1877: cfr. ora, rist. anast. a cura di I. Sordi, Milano, Rizzoli 1976).

⁵ G. PITRÉ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, raccolti e illustrati, Palermo, Pedone Lauriel 1875: si veda ora l’edizione integrale con testo italiano a

che eco di questo dibattito sia giunto sino a Verga: da una parte la posizione intransigente di coloro che raccomandavano un'assoluta aderenza al dettato dei racconti popolari (così come erano raccolti dalla bocca dei narratori), dall'altra quella di chi invece riteneva preferibile concedere una certa libertà di manovra al compilatore delle raccolte stesse⁶. Il coinvolgimento dello scrittore catanese è comunque documentato rispetto a quella originale rielaborazione del patrimonio popolare che era la raccolta di fiabe di Capuana *C'era una volta*, la cui prima edizione (Treves, Milano) risale al 1882. Impossibile dar conto in questa sede del complesso e tutt'altro che estemporaneo rapporto fra poetica verista e racconto popolare, ma di certo la novella verista (sul modello di *Vita dei Campi*) e la fiaba d'autore nascono, in questa temperie culturale, dalla comune applicazione delle tecniche del "narratore" popolare interno al racconto⁷: dalla volontà di riportare il "fatto" «press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare», per usare l'espressione di Verga stesso nella nota lettera a Farina premessa a *L'amante di Gramigna*⁸. Non moltissimi sono gli studi che hanno analizzato la relazione tra fiaba e novella nell'opera verghiana⁹, e ancora meno in

fronte (ID., *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, a cura di J. Zipes, Roma, Donzelli 2013).

⁶ Cfr. su tutto questo, il documentatissimo studio di E. MALATO, *Capuana e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montréal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno 1990, pp. 221-265; una sintesi delle coordinate teoriche sull'intera questione è anche nel saggio introduttivo di M. LAVAGETTO, *Dal buio delle notti invernali*, in *Racconti di orchi, di fate, di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori 2008, pp. XIII-LXX: in particolare alle pp. XLVII-LIX.

⁷ Si veda la lettera con cui Verga, il 24 settembre del 1882, ringraziando Capuana del dono del volume gli scriveva da Milano, prendendo per buona la contraffazione dello stile popolare attuato dall'amico: «il tuo volume di fiabe mi ha riconciliato con te interamente. Le ho lette una dopo l'altra e di seguito con interesse vero non solo per lo studio artistico della forma, ma per quello che ci ho sentito sotto di schietamente e profondamente compenetrato così col carattere nostro isolano [...]. Io spero che tu non avrai cambiato una virgola alla favola genuina delle nostre donne», G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 169-170.

⁸ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 202.

⁹ Tra questi un particolare rilievo ha quello di A. MANGANARO, *La fiaba e la no-*

Vagabondaggio. Eppure molti indizi possono autorizzare un'indagine di questo tipo su quello che, per le ragioni già chiarite, appare come un unico blocco narrativo articolato e sfrangiato: indizi talvolta lasciati in alcuni dei testi, come una traccia involontaria poi subito nascosta nei rimaneggiamenti successivi. Si veda il racconto della fuga notturna del protagonista in G4:

Non si udiva più il fiume. Solo il fruscio del grano in spiga al suo passaggio, e appena si fermava ad ascoltare, cadeva un gran silenzio, quasi il bujo gli si stringesse addosso da ogni parte. Di tanto in tanto passava una folata di ponente caldo, e gli scorreva accanto come un'ombra nell'onda del seminato. L'Orbo gli aveva narrato delle storie di streghe e di fantasmi, quando aspettavano i passeggeri sdrajati sulla riva a guardar le stelle, e Ventura, per cui aveva attaccato lite con suo padre¹⁰.

Un accenno poi cassato, e per questo tanto più prezioso, a questo repertorio di racconti popolari, particolarmente calzante in una situazione, quella dell'allontanamento notturno, già di per sé predisposta ad accoglierlo, in quanto tipica della fiaba. Si adopera qui il termine in modo generico, come "sopragenerere", contenitore che include leggenda, tradizione epica, proverbio, canto popolare¹¹: più propriamente si dovrebbe parlare, nel caso di questi testi, di "leggenda", ovvero di un racconto in cui lo spazio è reale, il luogo dell'azione è precisato (abbondano anzi i localismi che accrescono l'attendibilità del narrato), e gli avvenimenti vi succedono in tempi concreti¹². Non sarà inutile ricordare che

vella moderna, (in ID., *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del prisma 2014, pp. 125-137), in cui il nodo critico della singolare presenza della fiaba nella novella verista (ma anche, in generale, nella narrativa verghiana) viene affrontato in direzione dell'analisi delle strutture narrative e formali, ma anche, suggestivamente, in quanto struttura di senso sottesa ad alcuni nuclei tematici "forti" de *I Malavoglia*. Una ulteriore messa a punto della questione, in riferimento al rapporto tra impersonalità e immedesimazione nella forma popolare, si trova anche in ID., «*La prima ispirazione della forma*». *La genesi 'fiabesca' delle novelle di Verga*, in «*Annali della Fondazione Verga*», n. s. 7 (2014), pp. 117-126.

¹⁰ VERGA, *Schemi e Abbozzi*, cit., p. 284.

¹¹ Secondo l'indicazione di G.L. BECCARIA, *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989, p. 301.

¹² La fiaba propriamente detta, invece, «non ci dice nulla della città o del vil-

“leggende” è il termine che Verga attribuisce alle proprie novelle in quel particolare racconto autobiografico e metaletterario che è *Di là del mare*, a conclusione delle *Rusticane*¹³. Va subito aggiunto, tuttavia, che siamo di fronte a una rielaborazione colta del *folktale* (come appare evidente dalla gestione ‘alta’ del passo appena riportato), il quale va considerato come una struttura profonda di significato percepibile sottotraccia, su cui germogliano elementi di ordine diverso (letterario, per esempio) e istanze opposte, di tipo romanzesco, come si è detto¹⁴. Tra le possibili modalità di trattamento dei testi tramandati dalla tradizione orale – che possono andare dalla trascrizione stenografica dell’oralità (alla maniera di Pitré o di Imbrani) alla libera reinvenzione – la modalità verghiana potrebbe corrispondere a quella di una fiaba raccontata «in forma liberamente novellistica», tale da ignorarne volutamente alcuni tratti distintivi tradizionali e da dare origine «a descrizioni più o meno dettagliate»¹⁵.

3. Si pensi, negli abbozzi in questione, all’insistenza sugli squarci descrittivi (molto vicini a quelli di alcune *Rusticane* come

laggio nel quale l’eroe è cresciuto. Al contrario, di preferenza, ce lo mostra proprio nel momento in cui l’abbandona e si avventura per il mondo»: M. LÜTHI, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia 1979, p. 27.

¹³ «E nella mente gli passavano delle larve sinistre, i fantasmi dei personaggi delle sue leggende, col cipiglio bieco e il coltellaccio in mano»; «Pareva che quei luoghi si animassero dei personaggi della leggenda, mentre egli li accennava ad uno ad uno»: VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 348.

¹⁴ Una preziosa indicazione di metodo viene da Bronzini, che ha indagato a fondo la presenza della componente popolare nell’opera verghiana: osserva lo studioso che il «nucleo rituale» spesso individuabile nella narrativa di Verga «non è mai prorompente e dominante, il suo scorrimento fa tutt’uno con quello della vicenda ed è quasi inavvertibile sul piano narrativo e drammatico (onde l’opportunità dell’esame analitico e comparativo dei vari strati, d’ordine anche diverso, letterario e culturale, sovrapposti nelle opere verghiane)»: cfr. G.B. BRONZINI, *Componente siciliana e popolare in Verga*, «Lares», XLI, n. 3-4 (1975), pp. 256-317, a p. 285.

¹⁵ Una possibile scala delle diverse modalità di riscrittura del testo orale (dalla più alla meno fedele) è proposta da LAVAGETTO, *Dal buio delle notti invernali*, cit: la citazione riportata (che ovviamente non si riferisce a Verga), è a p. xxxi. Sulla «tendenziale assimilazione della fiaba alla novella» attuata da Verga (e quindi sul forte ridimensionamento dell’elemento esplicitamente “fantastico” della fiaba), si vedano le pregnanti osservazioni di MANGANARO, *Partenze senza ritorno*, cit., p. 126.

Malaria), all'indugio sulla tristezza del paesaggio palustre: il Biviere di Lentini, con la sua acqua "morta", popolata di uccelli e di giunchi («... e cominciava velarsi della sera e in fondo, vicino alla striscia sottile del Simeto, il Biviere di Lentini come uno stagno morto»¹⁶, G7; «Si vedeva l'acqua biancheggiare qua e là fra le macchie di giunco, e una barchetta come un punto nero in mezzo al lago», G6), il cui respiro affiora in tutta la narrazione. Paesaggio onnipresente in questo gruppo di abbozzi e novelle più o meno affini: il racconto *Come Nanni rimase orfano*, in cui l'incidente occorso al padre del protagonista (che qui ha nome Nanni, come nella versione definitiva di *Vagabondaggio*), avviene proprio nel lago dove i due sono andati a pescare, si conclude con l'immagine dello zio Rocco «che dormiva sempre, pieno di malaria, sulla riva squallida in faccia al lago morto, dove le anitre tornavano a novembre»¹⁷.

Simili sequenze richiedono un ulteriore passo avanti nell'analisi, che giunga a investire il livello espressivo degli abbozzi. Il paesaggio nebbioso del Biviere in inverno sembra sollecitare, sin dal primo abbozzo, il coinvolgimento di una voce narrante autoriale e l'abbandono della coloritura popolareggiante:

Il sole cominciava a calare dietro Francofonte e delle folate di tramontana correvano dalla pianura sui giunchi del Biviere [...]. Nel folto dei sugheri, lì presso, le cicale gracidavano il pallido tramonto dell'inverno. Dal lago sorgeva la nebbia, bassa e rada, e si udiva qualche grido d'anitra isolato.
(G1)¹⁸.

¹⁶ Una variante, che compare nell'*Appendice* a G6, p. 308, riporta: «In fondo si vedeva la pianura come morta e in mezzo il Biviere di Lentini».

¹⁷ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 983.

¹⁸ VERGA, *Schemi e Abbozzi*, cit., p. 266. Probabile in questo luogo un refuso verghiano (non corretto, coerentemente con i criteri di edizione conservativi adottati per gli Abbozzi): la lezione esatta dovrebbe essere «gracidando nel pallido», ecc.; anche perché una delle varianti del passo, segnalata nell'apparato critico, riporta «In alto passavano le cicale gracidando nel triste...», ecc., (corsivo nostro). Su questo passo e sui rimaneggiamenti a cui va incontro in G2 e G3 ha richiamato l'attenzione, pur in una prospettiva diversa dalla nostra, V. RUSSO nel saggio *Resistenza e mutazione di un nucleo narrativo*, in *Il Centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania 15-18 marzo 1989), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1991, pp. 151-158.

Le stesure degli abbozzi appaiono, in effetti, aperte agli esiti più diversi, sicché passi di questo tenore, quasi da prosa lirica, possono convivere - ad esempio in G2 - con la sequenza bozzettistica del giorno di Natale all'osteria di Primosole, popolata da una folla di personaggi minori e dai loro discorsi (Barbaredda, Nicu, zio Nunzio, compare Turiddu), introdotti probabilmente con l'intenzione di movimentare il quadro e restituire pennellate di colore locale: sequenza infatti eliminata senza rimpianti da Verga a partire dall'abbozzo successivo.

Il vero stacco, sul piano stilistico, è segnato comunque dall'abbozzo G4, a cominciare dall'incipit. Non più il cronachistico e piano «Il padre di Gesualdo, compare Cosimo Ciniredda, tempo addietro faceva il lettighiere»¹⁹. Bensì:

Gesualdo sin da fanciulletto non si rammentava altro. Suo padre che faceva andare la chiatto del Simeto con Nanni Lasca, Ventura, e l'Orbo, e lui a stendere la mano per riscuotere il pedaggio. Passavano lettighe, passavano vetturali, passava gente a piedi e a cavallo, di ogni paese, e si perdevano di qua e di là del fiume, per la strada lunga che non finiva mai. Suo padre, compare Cosimo Ciniredda, era stato lettighiere di suo mestiere²⁰.

Non può sfuggire come l'utilizzo dell'analessi e del tempo verbale al trapassato prossimo ("era stato") allontani per sempre, in una zona ormai perduta della memoria ("non si rammentava"), la vita precedente di Cosimo e Gesualdo. Poche righe, ma il progresso sul piano artistico è notevole. Il nuovo incipit rimarrà quasi inalterato nella novella *Vagabondaggio*. Ma per ora Verga ha in mente il romanzo, ed è proprio da questo abbozzo in avanti che vengono messe in atto una serie di strategie atte a indirizzare in senso romanzesco la narrazione. Vengono eliminate le digressioni: non solo le «macchiette» dell'osteria²¹, ma anche l'episodio

¹⁹ Esordio di G2, p. 269: ma sostanzialmente simile, con lievi variazioni, a quelli di G1 e G3.

²⁰ VERGA, *Schemi e abbozzi*, cit., p. 279.

²¹ Con la definizione di Verga stesso per i personaggi minori, negli *Schemi* che assieme agli appunti aveva steso come materiale preparatorio al romanzo: ivi, p. 241.

della Gagghianedda – una vecchia guaritrice popolare chiamata per curare compare Cosimo. In compenso vengono ampliati – da G4 a G7 – i motivi che mandano avanti l'intreccio: meno vago diventa il contesto familiare di Gesualdo (il riferimento ai fratelli è introdotto per la prima volta in G4), e anche il contesto sociale della vicenda: si veda, in G6, l'articolarsi di un tessuto sociale che ingloba anche classi borghesi e nobiliari («Gli altri due [fratelli di Gesualdo] erano alloggiati in paese. Vitu garzone dal notaro Sganci e Peppi manovale con suo zio Mascalisi»; «Infine il baronello Rocca il quale andava a Catania per gli studi portò la notizia che comare Ciniredda l'aveva lasciata col prete»). E in G7 – il più lungo e articolato degli abbozzi – l'accenno all'avanzare di una ancora rudimentale economia di mercato: «Accorrevano dai dintorni, grandi e piccoli, e l'osteria si riempiva di gente. – A Primosole il commercio lo porto io! Diceva lo zio Nunzio. Veniva compare Bomma quello che vendeva il pesce e gli uccelli d'acqua dal Biviere, Maruzza coi suoi ceci abbrustoliti. Alle volte arrivava anche don Tinu il merciaiuolo, sotto un ombrellone rosso, e schierava la sua mercanzia sullo scalino [...] e fissava gli avventori con quella faccia di civetta».

Ma è soprattutto sulla figura del protagonista che lo scrittore lavora, nell'intento di dare vita a una fisionomia riconoscibile: piuttosto incerti, invero, i tratti psicologici di Gesualdo da adolescente (assunto insieme a suo padre a lavorare alla chiatta), a parte una precoce – in ogni senso, visto che accenni di questo tipo si trovano già nel primo abbozzo – inclinazione alla “furbizia” e all'egoismo: «Egli sapeva tremare anche senza aver freddo e s'era avvezzo alla malaria [...]. Egli è come i gatti, diceva suo padre, e cadrà sempre ritto in piedi. Se qualcuno era in fallo col capoccia non era mai lui, e sapeva inventare ogni gherminella per spillare quattrini ai passeggeri [...]. Gesualdo andò a spaccare i sassi sulla strada, e guadagnava 15 grani al giorno. Quando vide che gliene avanzavano dalla spesa vogò alla larga dalla chiatta per non doverli consegnare al genitore» (G1). Tratti simili, sia pure in forma più sintetica, sono ripetuti negli abbozzi successivi²². Ma non ba-

²² Si veda, a mo' di esempio, G2: «Il merciaiuolo lo guardò in faccia, e si persua-

stano a dare coerenza alla vicenda e alle scelte del protagonista, a cominciare da quella, fondamentale per lo sviluppo dell'intreccio, della fuga da Primosole. L'incertezza sui moventi psicologici (anche al netto della censura naturalistica, e della riluttanza verghiana in particolare rispetto a una resa esplicita e diretta della psicologia dei personaggi) è testimoniata dal continuo mutare versione, da un abbozzo all'altro, su questo punto: in G4 la fuga (attuata non senza rimpianti e ripensamenti: «Se non fosse stato pel timore delle busse avrebbe voluto esser là di nuovo, dinanzi al deschetto zoppo»²³) parrebbe dettata dal desiderio di sottrarsi ai lavori pesanti della chiatta, ma anche da una volontà di rivalsa verso il padre²⁴; in molti degli abbozzi successivi sembrerebbe invece prevalere la necessità di sfuggire alle conseguenze di un comportamento imprudente avuto nella vicenda del fermento di compare Nunzio, l'oste di Primosole, da parte dello stesso don Tinu; o ancora un imprecisato desiderio di evasione e di avventura: «Gesualdo al vedere la gente felice che era pel mondo, don Tinu colla sua mercanzia, lo zio Nunzio che si godeva il sole, sulla porta dell'osteria, Barbaredda che misurava il vino e rideva e chiacchierava coi vetturali e coi passeggeri, borbottava fra sé e sé: – Un giorno o l'altro, quando sarò grande, vi pianto anch'io, e me ne vado pel mondo», (G5). Tante concause, nessuna decisiva. Verga deve averlo percepito, e infatti, in G6, sposta sul personaggio di Ràzia (la piccola sguattera dell'osteria, compagna di giochi di Gesualdo: la futura Grazia di *Vagabondaggio*) l'iniziativa della fuga. Gesualdo si limiterebbe a seguirla («Calava la sera quieta, tutto intorno, quando passò Ràzia che aveva paura di tornare dai padroni, dopo l'imbasciata di don Tinu e gli disse: – Ora me ne vado a Francofonte con don Tinu. – Aspetta che vengo anch'io. Rispose Gesualdo [...]. Gesualdo disse: – Corriamo,

se a vedere quel ragazzetto risoluto», e G7: «[Gesualdo] sapeva pigliare ognuna pel suo verso nel vendere la roba [...]. E giurava per l'anima di sua madre, come don Tinu. Gli avventori che non sapevano nulla si fidavano piuttosto del ragazzo».

²³ Dove si noti, per inciso, il particolare del «deschetto zoppo», recuperato nientemeno che da *Nedda*: testimonianza preziosa della tortuosità del cammino intrapreso in questo momento da Verga.

²⁴ «Gesualdo, torvo, colla faccia sporca dal piangere, borbottava fra sé e sé: – Ora ve la faccio!», G4.

che se no mi piglio il resto delle busse. Ràzia che sapeva la strada andava avanti»).

In ogni caso il Gesualdo degli abbozzi, in balia del caso e degli eventi e senza un progetto preciso («Gesualdo sentiva una gran voglia di andare anch'esso, senza sapere dove», G7), ha ben poco in comune con quello del romanzo, il cui tratto distintivo è sin da subito il movimento orientato a una meta, la direzione da imprimere all'esistenza: l'esatto opposto del vagabondaggio²⁵. La contraddizione fra queste premesse e il destino futuro del protagonista – o per meglio dire, a evitare una lettura troppo “prospettica” degli abbozzi, il carattere ancora incerto del personaggio principale – rimane nonostante qualche intervento “di raccordo” (rispetto alla figura, che evidentemente lo scrittore ha già elaborato, del popolano arricchito), introdotto da Verga già in G4: «Fu quella la mia fortuna – soleva dire più tardi, quando s'era fatto ricco, e raccontava per filo e per segno la storia della sua fuga, e quella della prima notte che gli era rimasta in mente». Si tratta evidentemente del tentativo di ricondurre nel solco di un possibile sviluppo romanzesco le spinte centrifughe che orientano il narrato in direzione opposta, e che troveranno una più congeniale tematizzazione nella novella.

L'incertezza più grande che sembra percorrere gli abbozzi riguarda infatti lo statuto della narrazione, il cui andamento – nel complesso e nonostante tutto – digressivo non è in questo caso giustificato dalla restituzione dell'insignificanza del “giorno per giorno”, dalla naturalistica *tranche di vie*. Il rallentamento del ritmo narrativo è determinato piuttosto dal rilievo che assume il luogo della vicenda (di particolare suggestione, come si è visto) e dal ripetersi di motivi ricorrenti, che concorrono alla creazione di una atmosfera inconsueta e statica, distante da quella del romanzo: e sia pure da un genere di romanzo nuovo e “moderno” qua-

²⁵ Lo rileva da ultimo, stabilendo un confronto con la novella, anche G. LO CASTRO, *Viaggio e vagabondaggio. Una novella e un tema verghiani*, in Id., *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, Edizioni ETS 2018, in particolare a p. 48: «Il *self made man* verghiano sarebbe stato protagonista di un'ascesa sociale fortuita, sottoposta alla fortuna e sempre sotto minaccia, al contrario dell'immagine finale, che è rimasta nel romanzo, di un personaggio forte, determinato, sicuro di sé che ha costruito il proprio destino grazie ai sacrifici e all'intelligenza».

le quello che aveva in mente Verga. Solidale con il paesaggio nebbioso del lago è, negli abbozzi (a partire da G4), quello della chiatta che va e viene sul Simeto, su cui «passavano conoscenti, passava gente che non s'era vista mai, a piedi, a cavallo, d'ogni nazione, come l'acqua del fiume che se ne andava al mare, ma lì pareva sempre la stessa, fra le due rive sgretolate» (G7).

Questo movimento apparente, un "passare" senza storia e senza sviluppo, sarà poi, come è noto, il leit-motiv di *Vagabondaggio*, su cui gli interpreti hanno fermato l'attenzione per riconnetterlo alla ideologia verghiana della vanità del viaggio e della mutazione²⁶. Quanto in questa sede ci preme rilevare è la omogeneità di campo semantico che, a partire già dall'abbozzo G4 (abbozzo "di svolta" da più punti di vista), viene a stabilirsi tra questi elementi, di forte spessore archetipico: palude, torpore, morte²⁷. Una tessitura testuale più vicina al modello della fiaba che a quello del romanzo: il che può spiegare, insieme a considerazioni di altro genere, il fatto che questi segmenti di racconto siano stati poi espunti dal *Mastro*²⁸.

4. Sarà bene a questo punto spostarsi sul punto di arrivo del processo: la novella *Vagabondaggio*.

L'elemento macrostrutturale della storia potrebbe rimandare al modello del romanzo di formazione, o a quello del romanzo picaresco: protagonista un adolescente (non più Gesualdo, ma Nanni nella novella) che, desideroso di conoscere il mondo, ab-

²⁶ Ci limitiamo a indicare, nella sterminata bibliografia verghiana, tre studi ormai canonici: G. TELLINI, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi 1993, pp. 81-84; R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi 1975, pp. 151-152, e R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Torino, UTET 2009, pp. 136-137.

²⁷ Qualche spunto interessante in questa direzione si trova nella lettura, pure molto datata (condotta sulla scorta degli studi fenomenologici di Bachelard), di P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia Edizioni 1969, in particolare alle pp. 87-120.

²⁸ Una delle cause, indubitabilmente, è quella individuata da P. PELLINI (*Verga*, Bologna, il Mulino 2012, pp. 125-127): *Mastro-don Gesualdo* può davvero decollare quando Verga comprende che il motivo portante non potrà essere quello di una trionfale ascesa sociale (e dunque il racconto dell'adolescenza di Gesualdo), ma la lenta, inesorabile perdita della ricchezza acquisita: insomma, la parabola discendente del personaggio.

bandona il proprio ambiente chiuso tra la chiatta e l'osteria di Primosole; e che poi, passato attraverso una serie di esperienze e di lavori irregolari, fa ritorno a casa. Senonché, come è stato opportunamente osservato con riferimento anche agli abbozzi, «delle avventure mancano il ritmo festivo, l'imprevedibilità delle situazioni e degli snodi narrativi, l'amore per la vita; dell'educazione è assente la necessaria condizione preliminare: l'anima del personaggio [...]. Nanni è subito cinico e adulto, senza traumi e senza storia interiore»²⁹. Nanni, in effetti, non sembra conoscere smarrimenti o complicazioni introspettive, e neanche, come si è avuto modo di notare a proposito del suo doppio negli abbozzi, il suo agire sembra mosso da finalità precise: ha la unidimensionalità dei personaggi della fiaba, i quali agiscono «sempre come alla cieca»³⁰. Non è neanche una novità nella novellistica di Verga: la medesima assenza di cause riconoscibili è nell'ostinata determinazione di Peppa, protagonista de *L'amante di Gramigna*; novella che, come è stato osservato, racconta una vicenda esistenziale «singolare, quasi una fiaba che comincia là dove solitamente le fiabe si concludono, con un matrimonio»³¹. In *Vagabondaggio*, tuttavia, anche lo schema è sovrapponibile al *plot* fiabesco del giovane che, per risarcire una situazione iniziale sfavorevole (quasi sempre l'eroe della fiaba è orfano di almeno uno dei genitori), intraprende un lungo viaggio: una tipologia largamente documentata nel *Types of the Folktales* di Aarne-Thompson³²; e, per restare in aerea siciliana, schema narrativo presente nella raccolta del Pitré, probabilmente nota a Verga³³. Naturalmente, lo schema di de-

²⁹ R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, p. 173.

³⁰ BECCARIA, *Forme della lontananza*, cit., p. 303.

³¹ A. NEIGER, *La maternità trasgressiva nell'opera verghiana*, in *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, Atti del Convegno nazionale (Perugia, 25-26-27 ottobre 1989), a cura di N. Cacciaglia - A. Neiger - R. Pavese, Olschki, Firenze 1991, pp. 163-173, a p. 165.

³² A. AARNE - S. THOMPSON, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, 2 revision, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica 1981.

³³ Si veda, ad esempio, l'incipit del racconto CLXIII, *Il figlio testardo*, nel vol. I delle *Fiabe, novelle e racconti* del PITRÉ in traduzione italiana (cit., p. 393): «Si conta e si racconta che c'era una volta un padre con un figlio disubbidiente che non lo stava mai a sentire, e quando il padre lo sgridava, il ragazzo se ne scappava. Fin-

rivazione fiabesca è calato nella desolata rappresentazione della realtà verghiana. Il mondo di *Vagabondaggio* è effettivamente un mondo di poveri diavoli disperati e cinici, costretti a strappare l'esistenza vagando «di qua e di là»: stilema con moltissime occorrenze nell'opera verghiana, ma connotato sempre in negativo. Ma non è solo questo. C'è come un doppio livello del racconto, che affiora nelle fibre più intime della narrazione, nella formularità dello stile e nella atmosfera stessa della novella.

I due piani – quello duramente realistico, che per la prima volta svelava alla agiata borghesia del Nord la miseria e il degrado, anche morale, da cui erano ormai investite le campagne meridionali³⁴, e quello che abbiamo definito a grandi linee “fiabesco” – sono meno in contraddizione di quanto sembrerebbe: intanto perché, come si è detto, una particolare declinazione della fiaba può contemplare personaggi di estrazione novellistica, psicologicamente “adulti”, abili nell'inganno e autosufficienti³⁵. Ma anche perché nel rude, esplicito testo orale – al netto dell'ingegnoso e per certi versi geniale riadattamento “borghese” operato dai fratelli Grimm – fermenta probabilmente una realtà tragica e una ferocia quasi stilizzata, in cui si concentrano residui di riti antichissimi oltre, ovviamente, al riflesso crudele di un'esistenza di rara durezza, condannata alla fatica della sopravvivenza: la vita dei contadini, degli artigiani poveri, delle folle straccione e diseredate che vagavano per le strade di campagna e i vicoli cittadini³⁶.

Riletta sotto questa luce, *Vagabondaggio* presenta più di un mo-

ché una volta il figlio pensò di lasciare la casa del padre e di andarsene in un paese che aveva sentito nominare [...]. Arrivò in quel paese che faceva buio, e non avendo un posto dove andare, si rifugiò per la notte nella Chiesa maggiore», ecc.

³⁴ Rileva opportunamente Alfieri, con riferimento all'intera raccolta, che «il titolo del volume risulta evocativo sul piano simbolico ma anche su quello della concretezza sociale, in quanto all'epoca il vagabondaggio si puniva con la morte senza il conforto della religione»: cfr. *I miserabili di «Vagabondaggio» (1887)*, in G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, pp. 153-156, a p. 154.

³⁵ S. CALABRESE, *Fiaba*, Firenze, La nuova Italia 1997, p. 77.

³⁶ Appunto questi mendichi girovaghi (ma anche commercianti, artigiani ambulanti: in qualche modo l'universo umano raccontato in *Vagabondaggio*, forse non casualmente) sono stati, in età preindustriale, novellatori “specializzati”, che passavano di borgo in borgo, di veglia in veglia: cfr. BECCARIA, *Forme della lontananza*, cit., p. 302.

tivo di interesse. La situazione di partenza, innanzitutto. Nanni e suo padre Cosimo, un tempo lettighiere, si trovano casualmente, per una disgrazia accaduta durante un viaggio, a Primosole, accanto al fiume Simeto: in un luogo che in tutta la novella ha connotati negativi, di monotonia e di tristezza (il paesaggio lacustre e il lavoro sulla chiatta). È infatti contrapposto, nel ricordo di Nanni su cui è in gran parte focalizzato il racconto, a un passato felice («E Nanni aveva accompagnato il babbo nei suoi viaggi, per strade e sentieri, sempre coll'allegro scampanellio delle mule negli orecchi»). Gli orizzonti ristretti del luogo, che accendono nel protagonista il desiderio di evasione («E Nanni ascoltava intento [...] con delle allucinazioni di vagabondaggio negli occhi stanchi di vedere eternamente l'osteria dello zio Antonio...»), non sono neanche compensati dalla solidità del radicamento, dell'ancoraggio a un passato. Ma, per una specie di strano sortilegio, pare impossibile per Nanni e Cosimo abbandonarlo e riprendere il filo di una vita interrotta: sui personaggi grava un'invincibile inerzia, che sospende qualsiasi conato di azione (persino quando giungerà la notizia della malattia mortale della moglie del lettighiere):

D'allora in poi compare Cosimo rimase a tirar la fune, su e giù pel fiume; e con ogni conoscente che passava, mandava a dire a sua moglie che sarebbe andato a vederla, un giorno o l'altro, e la bambina pure. – Verrò a Pasqua. Verrò a Natale. – Mandava sempre a dire la stessa cosa; tanto che comare Menica ormai non ci credeva più [...]. Ma succedeva che a Pasqua e a Natale s'aveva sempre una gran folla da tragittare [...]. Il capoccia della chiatta bestemmiava contro lo scirocco [...], e la sua gente si riposava: Mangialerba, bocconi, dormendo sulle braccia in croce; Ventura, all'osteria; e l'Orbo cantava tutto il giorno, ritto sull'uscio della capanna, a veder piovere, guardando il cielo cogli occhi bianchi. Compare Menica avrebbe voluto andarvi anche lei a Primosole [...]. – Andrò appena avrò presi i danari del filato, – diceva essa pure. – Andrò dopo la raccolta delle ulive, se mi avanza qualche soldo. Così passava il tempo³⁷.

Il lettighiere e sua moglie, a quanto pare, non si rivedranno più dopo l'evento casuale che li ha separati e che ha smembrato la famiglia: altro punto evidentemente non del tutto verosimile,

³⁷ VERGA, *Vagabondaggio*, cit., pp. 10-11.

su cui gli abbozzi appaiono incerti. In G1, G4 e G5 Cosimo e Menica si rivedono almeno una volta, dopo due anni, perché il padre possa conoscere la bambina nata subito dopo l'incidente; in G2, G6 e G7 prevale la soluzione della novella: salvo che negli ultimi due abbozzi si tenta una spiegazione logica (i due si sarebbero «assuefatti a non vedersi più»). I racconti fiabeschi, però, non hanno bisogno di dare troppe spiegazioni: nella sequenza riportata colpisce la iterazione e la formularità dello stile, quasi cantilenante (“Verrò a... Verrò a...”; “Andrò appena...Andrò dopo”), perfettamente omologa alla situazione di stallo che viene descritta. E movenza inconfondibilmente da fiaba, figura dell’“incantamento”, in quanto «stato di sopore che allontana dal quotidiano scorrere dell’esistenza», oppure costrizione «a ripetere all’infinito lo stesso gesto»³⁸: d’altra parte, traduzione oggettiva di questa figura stilistica è il movimento stesso della chiatta, che va e viene da una sponda all’altra, in eterno.

L’atmosfera sospesa di un non-luogo, dunque, terra di frontiera separata dal resto del mondo da un fiume³⁹, dove il tempo passa con una lentezza esasperante e la malaria che vi si respira pare un velo di ipnotica immobilità steso su cose e persone: è abitata da strani personaggi con tratti ‘demoniaci’, come l’Orbo dagli inquietanti occhi senza pupilla, o come Ventura, senza passato⁴⁰.

³⁸ CALABRESE, *Fiaba*, cit., pp. 79-80: «*essere incantati* significa mettersi al riparo dal mutamento storico e riuscire a dimenticarsi della realtà». Si veda anche, su questo aspetto, BECCARIA, *Forme della lontananza*, cit., p. 327, e la relazione ipotizzata tra la recursività di questi passaggi e il contesto di lavori ripetitivi (veglie, filature, salature), che «iterano lentamente un gesto», in cui le fiabe venivano trasmesse. Nella ampia bibliografia che riguarda la fiaba, i due studi citati sono tra i pochi che vanno oltre la consueta lettura in termini “funzionalisti” del racconto fiabesco.

³⁹ Sulla “terra di nessuno” come «luogo dove la norma, la regola che il confine stabilisce non vale più, dove ognuno deve badare a se stesso e tutto diventa possibile», si veda P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Mondadori 2000, p. 15.

⁴⁰ A cui è riservato maggiore spazio negli abbozzi: «Ventura che era senza nessuno al mondo e l’aveva girato tutto, diceva: – Questo viene da lontano, questo viene da Siracusa, e raccontava le meraviglie della città a Nanni Lasca, steso bocconi, e all’Orbo che ascoltava, cogli occhi bianchi, mentre la chiatta andava e veniva colla fune, sempre da una sponda all’altra»: G5, p. 298. In G7 si aggiunge che «non si sapeva donde veniva», e molte pagine dopo che «era partito a cercar

Perfettamente calato in questo universo, uno dei personaggi più enigmatici del corpus di testi considerati, presente sin dal principio negli abbozzi (ma anche, con un nome diverso, nella versione su rivista del racconto *Come Nanni rimase orfano*), da cui trasminerà nella novella definitiva dell'87: quella dello zio Mommù, introdotto dal racconto trasognato e in dormiveglia di Misciu, il garzone dell'osteria⁴¹:

E il ragazzo, mentre ciaramellava, s'andava appisolando anche lui, col mento nelle mani, raggomitolato nei suoi cenci. – Viene di notte, viene di giorno, secondo va la caccia. Quando si mette alla posta delle anatre, lo zio Carmine gli lascia la chiave sotto l'uscio [...]. Tanti anni che sta qui. Lo zio Carmine dice ch'era ancora giovane...

Quando compare Cosimo tornava a lamentarsi, il ragazzo trasaliva, quasi lo svegliassero, e poi tornava a borbottare, come in sogno.⁴²

Ancora fenomeni di iterazione, frasi rinarrate con le stesse parole, che stilizzano l'enunciato in versificazione incantatoria ("ciaramellava"): chiaro indizio della natura stregonesca di questa figura di vecchio pescatore/cacciatore⁴³, quasi un eremita, che si esprime a cenni e può scomparire agli occhi degli altri («...alle volte passano mesi e settimane senza che lo veda anima viva», G2, p. 270). Una specie di "vecchio del buon consiglio"⁴⁴, aiutando

fortuna altrove». Significativa anche la scelta dei nomi dei traghettatori (o meglio, soprannomi): in quello che BRONZINI (*Componente siciliana*, cit., p. 312) definisce come processo di favolizzazione popolare, «i nomi non sono mai segni statici».

⁴¹ Negli abbozzi, invece, introdotto dal racconto dallo stesso padrone dello stallatico, zio Santu, sempre tra sonno e veglia: «Lo zio Santu mentre ciaramellava si andava appisolando, col mento sul petto [...]. Allorché compare Cosimo diceva ah! Lo stalliere interrompeva il cicalaggio, come lo svegliassero, tornava a russare adagio adagio», G3, p. 277. E in *Come Nanni rimase orfano*: «Quando compare Beretta diceva ah! o Nanni singhiozzava, lo zio Rocco interrompeva il cicalaggio, quasi lo svegliassero, e poi tornava a russare adagio adagio, chiacchierando come in sogno» (VERGA, *Tutte le novelle*, cit. p. 980).

⁴² VERGA, *Vagabondaggio*, cit., p. 5.

⁴³ Qualche accenno in questo senso compare nel commento di M. PIERI a *Vagabondaggio in Novelle e teatro di Giovanni Verga*, a cura di M. Pieri, Torino, UTET 2002, p. 524: senza che peraltro questo tipo di annotazioni siano sviluppate in una interpretazione complessiva.

⁴⁴ Il motivo è indicizzato da AARNE-THOMPSON, *Types of the Folktales*, cit. (AT

te benefico sebbene assuefatto al più assoluto silenzio. Sarà lui a “camminare e camminare” nel buio per avvisare dell’incidente la moglie di compare Cosimo⁴⁵: anche quando, negli abbozzi da G4 in avanti, la sequenza sarà eliminata insieme all’intera descrizione della notte dopo l’incidente (ma il tutto poi recuperato in *Vagabondaggio*), il personaggio – evidentemente molto presente alla fantasia verghiana – rimarrà come “guida” di Nanni e Grazia, scappati insieme da Primosole. Nella novella i due fuggono di notte (un altro *topos* del genere), verso un imprecisato paese (Francofonte negli abbozzi). Si trovano però non ad attraversare la foresta, ma più realisticamente:

Camminarono un bel pezzo, e infine si trovarono soli, nella campagna buia, col cuore che batteva forte, lontano lontano dalla capanna delle chiatte, dove si udiva ancora cantare l’Orbo. Era una bella notte piena di stelle [...].

Quando Dio volle spuntò l’alba [...]. Da un sentierolo fra due siepi sbucò un vecchietto, con una bisaccia piena in spalla. Aveva la faccia buona, e Grazia gli domandò: – Per andare al paese, vossignor, da che parte si va?

Lo zio Mommu accennò di sì col capo, e seguì per la sua via, col naso a terra. Si misero dietro a lui...⁴⁶

E sarà ancora il vecchio a tagliare e offrire silenziosamente ai due fanciulli affamati una fetta di pane per ciascuno, con un gesto che ha qualcosa di sacro, o di evangelico.

5. Il paese è descritto con i tratti stilizzati e aprospettici dei luoghi di fantasia: una piazza, la chiesa, una fontana in fondo alla strada che porta fuori dall’abitato. La paratassi e la punteggiatura molto fitta isolano i singoli particolari, che appaiono irrelati e superflui, svuotati di significato («C’era già una donnicciola imbacuccata in una mantellina bianca, la quale vendeva verdura e fichidindia. Delle altre donne entravano in chiesa. Davanti lo

785), ma anche, per il repertorio popolare italiano, in quell’utilissimo strumento che è la *Discoteca di stato. Tradizioni orali non cantate*, a cura di A.M. Cirese - L. Serafino, Roma, Ministero dei Beni culturali e ambientali 1975: ovvero la versione italiana del *Motif-Index of Folk Literature* di S.Thompson.

⁴⁵ Nella versione dell’abbozzo G2.

⁴⁶ VERGA, *Vagabondaggio*, cit., p. 20.

stallatico salassavano un mulo; e dei contadini freddolosi stavano a guardare, ecc.»): è una sintassi che già anticipa quella del romanzo, punto d'arrivo dell'«oggettivismo stilistico»⁴⁷ verghiano. La realtà sembra sul punto di tradire il suo segreto: ma non accade, e anzi da ora in avanti la struttura fiabesca diventa meno compatta, si sgrana, diventa funzionale al crudo realismo del racconto: la stilizzazione senza chiaroscuri, dalle *veglie* di un mondo lontano approda alla desolante rappresentazione di un mondo caratterizzato dal vuoto di significato, dove il protagonista percorrerà sino in fondo una parabola esistenziale di sconcertante grigiore, nella accettazione della legge dell'utile e del compromesso, che ha assimilato nella sua esperienza del "mondo"⁴⁸. Ma è un protagonista tanto diverso da quello del romanzo, quanto la "forma semplice" della novella (o della fiaba: insomma dei generi narrativi frutto di un dialogo fra scrittura e oralità) è diversa dalla "forma artistica"⁴⁹. Una volta scomparso l'"incantamento", della fiaba resta, in *Vagabondaggio*, la staticità: l'assenza di "spiegazioni" o di interpretazioni, l'immutabilità delle cose, dei caratteri, dei destini, obbedienti alla logica di un mondo già valutato e ordinato. L'eroe fa ritorno al luogo da cui tutto ha avuto inizio, non più vagabondo, ma oste ricco e rispettato, che può guardare con compatimento ai suoi padroni (don Tinu, lo Zanno) o compagni di una volta (Grazia, lontana anticipazione di Diodata, incontrata per caso, quando è «una vecchia che neppure il diavolo l'avrebbe più riconosciuta, mangiata com'era dalla fame e dagli strapazzi»): è la feroce parodia di un "lieto fine", non soddisfa alcuna «morale istintiva»⁵⁰.

Spetterà al futuro romanzo scavare a fondo nel nodo intricato dei rapporti familiari (qui soltanto accennato), la cui fragilità accompagna spesso i personaggi verghiani⁵¹. Si pensi al legame di

⁴⁷ La definizione, riferita a talune descrizioni del *Mastro*, è di V. SPINAZZOLA, *Positivismo e verismo*, Milano, Garzanti 1977, p. 263.

⁴⁸ BIGAZZI, *Su Verga Novelliere*, cit., p. 149.

⁴⁹ Secondo la nota suddivisione di A. JOLLES, *Forme semplici*, Milano, Mursia 1980 [ma 1930], in particolare le pp. 203-208.

⁵⁰ Ivi, pp. 221-222.

⁵¹ A proposito di *Vagabondaggio* lo rileva G. CIANI, *Precarietà e instabilità del nu-*

Gesualdo e suo padre, fatto di contrastato affetto e di profondo dolore: basti, per questo, leggere l'episodio del crollo del ponte, in un capitolo considerato a torto secondario del *Mastro*. Ma la novella, meglio di qualunque altro genere letterario, poteva precariamente recuperare quelle tracce, quelle movenze, affioranti negli abbozzi e poi escluse dal romanzo, di un antico flusso di tradizione narrativa al riparo dal mutamento storico.

cleo domestico e sociale in alcune novelle di «Vagabondaggio», in Famiglia e società..., cit., pp. 389-394. Sull'ambivalenza dei legami familiari («disperato rifugio, difesa contro la "marea" del progresso», ma anche «condanna all'immobilità, coazione a ripetere») ha scritto cose interessanti P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2004; si vedano in particolare le pp. 214-215. Certo è che la "coazione a ripetere" il destino, paterno soprattutto (le madri sono spesso morte o comunque assenti), sino a una conclusione tragica, è un elemento fondante della narrativa verghiana: nella novella in questione tale dinamica nella prima parte resta sullo sfondo, ed è accennata solo in qualche passaggio; nella conclusione subisce un rovesciamento in senso grottesco, e non certo tragico (Nanni prende stabile dimora sposando Filomena «Tale e quale come suo padre, che aveva messo radici a Primosole, dopo che era rimasto zoppo...», VERGA, *Vagabondaggio*, cit., p. 32).

GIORGIO LONGO
(Università di Lille)

LES GRANDES JOURNÉES DU VERISME EN FRANCE:
CRÉMIEUX, ARRIGHI ET PÉZARD

Il flusso di interesse critico e l'esigenza di un "ritorno a Verga" degli anni Trenta ispira anche in Francia un'importante ripresa degli studi sul Verismo. In questo senso la critica accademica si divide in due fronti contrapposti, generando comunque una serie di lavori critici considerati come l'acme della fortuna verghiana all'estero. Da un lato, troviamo i monumentali volumi di Paul Arrighi – il primo tentativo di studiare organicamente la corrente verista – che tendono infatti verso una prassi comparatista, rifiutando di considerare l'opera di Verga al di fuori di una visione genetico-generativa e della dipendenza dal Naturalismo. Dall'altro, incontriamo una serie di contributi di alto spessore critico, come quelli di Benjamin Crémieux, che superando la formula associazione/opposizione, inseriscono Verga nella grande tradizione classica europea; mentre il medievista André Pézard, con distacco e straordinaria indipendenza critica, si concede il lusso di studiare Verga semplicemente come uno dei grandi autori della letteratura italiana.

The flow of critical interest and the need for a «return to Verga» in the 1930s inspired an important revival of studies on Verismo also in France. In this sense, academic criticism was divided into two opposite fronts, generating however a series of critical works considered as the acme of Verga's reception abroad. On one side, we find Paul Arrighi's monumental volumes – as a first attempt to study organically the current of Verismo – tending in fact towards a comparatist method, refusing to consider Verga's work outside of a genetic-generative vision and its dependence on Naturalism. On the other hand, we find a series of contributions of high critical depth, such as those of Benjamin Crémieux, who, overcoming the association/opposition formula, insert Verga in the great European classical tradition; while the medievalist André Pézard, with detachment and extraordinary critical independence, allows himself the luxury of studying Verga simply as one of the great authors of Italian literature.

1. Le débat nationaliste

L'effervescence du climat de redécouverte du Vérisme des années 1930 n'est pas seulement le marqueur du milieu critique italien et des tendances nationalistes en quête de champions de

l'unité littéraire et de la tradition culturelle. Il faut souligner qu'en France aussi, le «Retour à Verga» entraîne un regain d'intérêt pour le Vérisme, jamais plus égalé. Les contributions d'auteurs tels que Benjamin Crémieux et André Pézard constituent, par leur intérêt, sans nul doute l'acmé de la réception verghienne transalpine. En effet, à partir de ce moment, leurs œuvres constituent des références incontournables de toute bibliographie vériste, tandis que les imposants volumes de Paul Arrighi seront considérés, même dans la péninsule, comme la première grande tentative d'organiser de manière systématique et historico-critique le courant italien.

Mais il est important de rappeler que, si ces études apparaissent aujourd'hui comme le sommet de cette tendance, elles sont aussi le résultat extrême d'un débat qui se développe au sein du mouvement idéaliste à partir de la fin du XIXe siècle, durant trente ans. Au début du rapprochement franco-italien, Verga est célébré comme l'un des champions de la latinité, parfois associé à D'Annunzio, mais plus souvent opposé à lui, il est présenté comme un contrepoids à l'amoralisme de ce dernier; c'est un Verga monolithique et porteur de valeurs immuables qui s'affirme alors¹.

À la fin des années 1920, le débat acquiert une vigueur nouvelle en particulier dans les milieux intellectuels de droite. Il est animé par la redécouverte critique d'un Verga «chantre des vertus nationales» – légitimé, également en France, par les articles de Puccini, Puglionisi, Rival, etc.² – mais aussi par le retentissement des essais recueillis dans les *Studi verghiani*, édités par Lina Perroni³. Presque toutes les contributions rassemblées consti-

¹ Parmi les contributions les plus intéressantes de cette période nous rappelons entre autres H. HAUVETTE, *Littérature italienne*, Paris, Colin 1906; et B. CRÉMIEUX, *Le roman italien contemporain*, in «Revue de synthèse historique», XIX (1909), pp. 323-347; pour un panorama bibliographique plus exhaustif des interventions de ces années je me permets de renvoyer à G. LONGO, *Verga versus D'Annunzio. Le choix latin de la France*, in *Lettres italiennes en France*, in «Transalpina», Presses universitaires de Caen, n. 3 (1999), pp. 47-69.

² *Ibidem*.

³ *Studi verghiani*, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud 1929, 2 voll.

tuent une défense résolue de l'absolue originalité de l'écrivain. En faisant le compte rendu de ces essais, en 1931, dans la «Revue de Littérature comparée», Henry Bédarida tente de rééquilibrer les différentes impulsions. Suivant Croce, il resitue la question dans le contexte au sein duquel le phénomène devrait, selon lui, être étudié, à savoir «l'atmosphère plus large de la littérature européenne», afin «de déterminer ce qu'il a emprunté à son époque et ce qu'il a donné à cette même époque et à la nôtre»; il s'agit d'une approche particulièrement utile pour ceux qui étudient les origines du Vérisme, considéré, pendant trop longtemps, comme une simple manifestation italienne de l'école de Zola⁴. Malgré la tentative pacificatrice de Bédarida, la critique académique française réagit en se rangeant sur deux fronts opposés. D'une part, pour ne citer que les cas les plus notables, Lucienne Portier⁵ et Paul Arrighi, dont les études constituent pour l'essentiel une tentative de resituer la portée purement nationale de Verga, en soulignant le rôle décisif de la France dans l'évolution vers le Vérisme. De l'autre, deux noms illustrent magistralement une démarche plus autonome et libérée de sa dimension nationaliste: Benjamin Crémieux et André Pézard.

Néanmoins, presque tous et bien de critiques après eux, à commencer par Rod, entreprennent leurs recherches sur la base de deux préjugés innés à l'idée même de critique, qui constituent aussi les prémisses théoriques de leurs prises de position: celui d'«évolution» et celui d'«imitation»⁶. Au premier, se rattache l'idée que les œuvres d'art sembleraient jaillir par filiation interne, selon les deux principes de développement et d'adaptation: développement à partir de formes simples vers des formes complexes et adaptation aux sollicitations et aux exigences de la situation historique et sociale. D'autre part, en vertu de la notion d'«imitation», les œuvres se constitueraient à travers la représen-

⁴ H. BEDARIDA, *Studi verghiani*, a cura di L. Perroni, in «Revue de Littérature comparée», 11^e Année, n. 3, Juillet-Septembre 1931, pp. 572-579.

⁵ L. PORTIER, *L'influence française et le Naturalisme en Italie*, in A. Fogazzaro, Paris, Boivin & C^{ie} Éditeurs 1937, pp. 256-269.

⁶ Cfr. A. FONTANA - J.-L. FOURNEL, *Piazza, Corte, Salotto, Caffè*, in *Letteratura italiana*, Vol. V, «Le questioni», Torino, Einaudi 1986, pp. 635-686.

tation mimétique d'une réalité déjà établie, selon les principes de la spécularité et de la vraisemblance.

Le problème ne réside pas dans la manière, plus ou moins explicite, selon laquelle l'on admet ces présupposés, ou on leur ajoute un surcroît de pathos critique ou d'épaisseur informative – plus important dans le cas d'Arrighi, moins dans celui de Crémieux, Rod, et des autres. La question consiste bien plutôt à déceler la ténacité avec laquelle différents chercheurs sont restés attachés à des principes idéaux, qui sont à l'origine de ces préjugés: le mythe de l'autonomie de l'œuvre, ou, inversement, le mythe classique de la dette infinie, «selon lequel l'œuvre serait toujours redevable de son sens à quelque chose en dehors d'elle»⁷. En d'autres termes, la question est de savoir si ces apories sont au centre de leur discours critique, ou, si au contraire, elles sont périphériques. Ou encore, si ces auteurs se sont montrés capables de les dépasser, en les relativisant dans certains cas et, dans d'autres, en en découvrant les éléments contradictoires et illusoire.

Dans cette perspective nous verrons comment Crémieux et Arrighi, malgré des prémisses théoriques identiques (le Vérisme naît en tant que réaction au Manzonisme et correspond au Naturalisme), arrivent à des résultats différents, tous deux d'un intérêt remarquable: le premier pour sa grande ouverture et son intuition critique; le deuxième pour le souffle et l'ampleur documentaire de son travail, qui encore aujourd'hui reste valable.

2. Benjamin Crémieux. «Hybridisme» et «coïncidence»

Pendant ces années, l'activité de Benjamin Crémieux, représente un îlot heureux dans les études italiennes en France, non seulement grâce à sa fonction largement connue d'intermédiaire culturel et de traducteur, mais aussi grâce au rôle essentiel qu'il joue dans la diffusion auprès du public français et international d'auteurs de l'envergure de Svevo et de Pirandello. En outre, son œuvre d'essayiste fournit un exemple de rare équilibre critique

⁷ *Ibidem*, p. 635.

et de lucidité, dans le panorama critique français, aussi bien qu'italien, des premières décennies du siècle.

On ne peut comparer ses contributions à celles d'Arrighi. Ce dernier a consacré au Vérisme deux volumineux tomes auxquels il faut ajouter un nombre remarquable d'articles. Crémieux a beaucoup moins écrit sur ce sujet, mais ses quelques articles et son chapitre du célèbre *Panorama de la littérature italienne contemporaine*⁸, par leur intérêt et leur densité, supportent la comparaison avec les centaines de pages d'Arrighi⁹.

La parution de ses essais s'étend sur une vingtaine d'années. Le premier d'entre eux paraît en 1909, dans un numéro de la «Revue de synthèse historique»¹⁰ consacré à la littérature italienne, qu'il faut replacer dans la vague d'enthousiasme pro-italien de ces années. L'article de Crémieux est encore largement tributaire des jugements de Croce et d'Albertazzi. Malgré une certaine tendance aux étiquettes et aux schématismes, on remarque tout de suite la distance qui sépare Crémieux de ses contemporains. Tout comme eux, Crémieux ne s'attarde guère sur l'incontournable problème des influences: il l'écarte en s'appuyant sur les conclusions de l'essai de Croce sur Verga. Selon Crémieux, le Vérisme doit avant tout s'inscrire à l'intérieur du mouvement plus vaste qui a marqué toute la littérature italienne au tournant du siècle, à savoir, le régionalisme: «Conséquence imprévue de la nationalisation politique – [il] fut bien un produit indigène, et non pas seulement, comme d'aucuns l'ont prétendu, une mauvaise imitation sans largeur de l'art d'un Zola ou d'un Maupassant»¹¹. En ce sens, affirme-t-il, toujours d'après Croce, si l'on admet la possibilité des influences zoliennes, on ne peut écarter aussi celles de Bourget, essentielles à la compréhension globale de la période. Sur cette base, il lui sera alors possible d'expliquer que le roman italien contemporain résulte des habitudes établies

⁸ B. CRÉMIEUX, *Giovanni Verga et l'esprit vériste*, in *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, Kra 1928, pp. 58-84.

⁹ *Le Vérisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin et C^{ie} 1937, pp. xxiv-599; *La Poésie Vériste en Italie*, Paris, Boivin et C^{ie} 1937, pp. vii-247.

¹⁰ CRÉMIEUX, *Le roman italien contemporain...*, cit.

¹¹ Ivi, p. 324.

par le Vérisme régionaliste, mêlées au nouveau penchant pour la littérature d'idées, mélange qu'il baptise *hybridisme*¹².

Verga, mais surtout Capuana et De Roberto, sont parmi les meilleurs représentants de cette tendance. Cependant, une autre raison éclaire l'intérêt particulier que ces auteurs revêtent à ses yeux: ce sont eux qui, avec leur recherche, ouvrent la voie à un autre Sicilien dont Crémieux en 1909 est déjà amoureux: Luigi Pirandello. Ce dernier résume pour lui toute la faculté de pénétration psychologique et philosophique de ses contemporains, allant ainsi bien au-delà des *hybridismes* et de leurs soucis régionalistes.

En dépit de la faiblesse des étiquettes, abandonnées du reste dans les essais suivants, Crémieux commence à se défaire des principes binaires traditionnels et inévitables que sont les couples Vérisme/Naturalisme, Naturalisme/Psychologisme. Crémieux introduit une série de catégories de teneur différente. Il comprend que l'importance de ces écrivains réside avant tout dans leur recherche d'une «autre voie», qui serait une alternative au Positivisme (objectivisme) et au spiritualisme (subjectivisme), sans les rejeter nécessairement. Ces systèmes acquièrent alors une valeur méthodologique. D'où l'embarras des critiques contemporains confrontés à l'enchevêtrement des 'ismes' possibles, tous également plausibles, bête noire de critiques tels que Rod, Mouraux, Carry, Dornis, etc., et qui vont continuer à subsister, en formant la trame de l'enquête d'Arrighi.

Dès le chapitre de sa thèse de 1928, consacré à *Giovanni Verga et l'esprit vériste*, Crémieux dépasse de façon originale les schémas habituels. Son procédé consiste à attirer rhétoriquement l'attention sur eux, dans le but d'en mettre en lumière leur extériorité foncière à l'œuvre et d'éclairer des thèmes véristes moins évidents. Ainsi, lorsqu'au début du texte, il s'agit de signaler les origines européennes du mouvement, Crémieux préfère signaler certaines *coïncidences*, tout en évitant, à ce niveau, d'en tirer des conclusions et des jugements. Le Vérisme ne lui paraît être qu'«extérieurement» la forme littéraire du Positivisme, inspiré du Naturalisme; l'avancée du mouvement vériste *coïncide* avec la

¹² Ivi, p. 326.

vogue de Lombroso, Mantegazza et Ardigò¹³; de la même manière, le retour de Verga en Sicile *coïncide* avec la transformation de son idéal littéraire; en effet, nombre de traits de sa nouvelle poétique *coïncident* avec ceux du Naturalisme¹⁴. Selon Crémieux, les raisons qui ont mené Verga en Sicile sont les mêmes que celles qui ont conduit Stendhal en Italie, Mérimée en Corse et en Espagne. Verga cherchait l'humanisme intégral des âmes primitives, dominées par l'instinct et par l'honneur, et qui étaient autant de revanches sur les désillusions milanaïses, la fausseté et l'hypocrisie des grandes villes¹⁵.

3. Les origines du Vérisme. Entre l'Europe et la Sicile

Les origines européennes du mouvement vériste ne doivent pas en oblitérer la portée éminemment italienne: ces deux dimensions, au contraire, sont étroitement solidaires, en premier lieu parce que le Vérisme représente une importante réaction au Manzoniisme. Selon Crémieux, le Vérisme oppose les faits quotidiens dans leur nécessité tragique et la liberté de l'art à la morale édifiante de Manzoni, d'une part, à l'esthétisme, au civisme et à l'austérité de Carducci, d'autre part. «En ce sens le Vérisme marque, on peut dire, l'émancipation définitive de la littérature italienne»¹⁶. Le Vérisme, tout comme la Scapigliatura, exprime la revanche de la liberté individuelle sur les «contraintes» et les déceptions du Risorgimento. Cet individualisme effréné caractérise aussi l'époque pré-vériste du Verga florentin et milanais, et de la plupart des disciples de Carducci. En dépit d'une psychologie sommaire et d'une sensualité aiguë, ses romans mondains font de Verga un précurseur de D'Annunzio, notamment du *Trionfo della morte* et du *Piacere*: «cette filiation suffirait à marquer l'importance méconnue de cette période pré-vériste»¹⁷.

¹³ B. CRÉMIEUX, *Giovanni Verga et l'esprit...*, cit., pp. 58-59.

¹⁴ Ivi, p. 66.

¹⁵ Ivi, p. 60.

¹⁶ Ivi, p. 61.

¹⁷ Ivi, p. 66.

Ainsi, en mettant à profit l'enseignement de Croce, Crémieux introduit le grand motif de la déception du Risorgimento. En quête de documents humains sur l'histoire de l'indépendance et des premières années de l'unité, les véristes dévoilent l'autre visage du Risorgimento, avec tous ses égoïsmes, ses particularismes régionaux, qui en ont marqué et ralenti le cours. C'est la «petite histoire» des petits faits et des régions qui domine le Vérisme, influencé en cela moins par le Naturalisme que par le scientisme européen anti-moraliste et anti-idéaliste, qui identifiait d'une manière confuse le beau et le vrai¹⁸.

En ce sens, Verga serait le seul vériste à avoir pleinement exploité cette manière régionaliste et à en avoir tiré un véritable souffle poétique, jusqu'à l'élever à la tragédie. Il a fait de l'écart entre les pauvres gens et le progrès une épopée. On ne trouve pas pour autant dans son œuvre une condamnation absolue du progrès. Verga est trop un «homme du progrès» pour le condamner; il ne se révolte pas comme à l'époque de *Eros* ou de *Eva*, mais il se place parmi ceux qui sont emportés par ce courant. «Si, intellectuellement, il approuve le progrès, toutes ses forces ataviques, tout son inconscient pactisent avec les vaincus»¹⁹. De cet écart – qui constitue par ailleurs une des modalités classiques de la tradition littéraire sicilienne – provient l'élément tragique et pessimiste de son œuvre, en contradiction, tient-il à préciser, avec l'optimisme général des naturalistes. De cette manière, Crémieux esquisse la dynamique auteur-œuvre, qui constitue un des noyaux les plus intéressants de la poétique verghienne et qui fournira jusqu'à aujourd'hui la base de plusieurs analyses critiques. C'est-à-dire, cette condition d'abandon idéologique qui confère à l'écrivain la possibilité de se définir dans l'acte créatif, et qui trouve sa formulation la plus célèbre dans la confiance absolue en l'autonomie de l'œuvre. Nous retrouvons un des mythes critiques fondamentaux déjà évoqués, une «obsession», selon les termes de l'écrivain dans une célèbre lettre de 1881 à Capuana²⁰; une impulsion

¹⁸ Ivi, p. 67-68.

¹⁹ Ivi, p. 72.

²⁰ Lettre du 19 Février 1881, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984: «Mi spiego. Che cos'è non il tuo nome, né il mio, ma del Manzoni, o di Zola, in faccia ai *Promessi sposi* e all' *Assommoir*? L'ope-

qui, du moins pendant ces années, nourrira en profondeur son travail narratif.

Autonomie ou causalité: encore une fois le choix se situe entre ces deux pôles qui apparemment semblent se repousser. Le travail de Crémieux concernera donc l'individuation de ces polarités, tout en résistant cependant à leur attirance; pour enfin sortir de ce champ et aller au-delà des prémisses théoriques de l'écrivain. De cette façon, Crémieux sera en mesure d'éviter, après les avoir signalés, la plupart des lieux communs auxquels restent attachés ses contemporains. Paradoxalement, ce qui ressort le plus de ses pages est une série d'abandons thématiques. Tel le thème de l'humanité, qui distingue les véristes des réalistes, des naturalistes, etc., ou le thème contigu de l'impassibilité, véritable pomme de discorde critique, sont ici quasiment ignorés.

Contrairement à plusieurs de ses confrères, Crémieux ne semble guère intéressé de savoir si Verga a su être cohérent avec ses propres positions théoriques, énoncées dans ses préfaces et ses interventions, ou s'il s'est tenu aux programmes 'd'école'. Sans doute, comme le disait Rod, ses romans sont-ils meilleurs que ses préfaces. Verga est-il présent dans son œuvre? Peut-être, mais cela ne l'empêche pas d'être l'un des plus grands écrivains de son époque: «La valeur de son art ne réside pas dans sa fidélité à reproduire le réel, mais dans une puissance de transfiguration et de condensation expressive qui aboutit à une sauvagerie et à une familiarité épiques»²¹. Car la question n'est pas, selon lui, d'établir, comme on a toujours cherché à le faire, si l'écrivain sicilien s'est montré humain, indifférent, voire méprisant face aux 'humbles'. Sans nul doute, d'après Crémieux, en les décrivant et en leur donnant une voix, Verga s'est fait une place dans leurs rangs. Mais l'essentiel est que l'art de Verga recherche l'homme

ra d'arte non val più dell'autore? se è riescita? ben inteso. Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé; sai la mia vecchia fissazione di una ideale opera d'arte tanto perfetta da avere in sé stessa tutto il suo organismo? Ma te so che sei inclinato a considerarla nei suoi rapporti colla mente dove nacque, come una produzione naturale, a studiare piuttosto l'autore nelle sue opere e mi darai torto».

²¹ B. CRÉMIEUX, *Giovanni Verga et le Vérisme*, in «Les nouvelles littéraires», 26 Mars 1927; aussi in *Studi verghiani...*, cit., p. 136.

dans sa «vérité absolue». Et la vie, qu'il a toujours refusé de simplifier ou de schématiser dans ses romans: «C'est la vie dans toutes sa complication qu'il veut traduire, dans toute sa complication quotidienne»²². Et rien d'autre.

4. Ressemblances et apparences

De la même manière, avec ce ton d'apparente simplicité, qui semble suivre en sourdine celui de la page vergtienne, Crémieux aborde la démarche comparative, qui constitue un banc d'essai traditionnel pour définir le bagage idéologique des auteurs et des critiques. Il ne procède pas par rapprochements et comparaisons. Pour tracer le portrait d'un auteur, il n'a pas besoin de le rendre visible à travers un procédé de superpositions, d'établir les ressemblances, de saisir des réminiscences et des échos. Parfois, comme D.H. Lawrence à la même époque, il se borne à situer Verga aux côtés des plus grands auteurs, dans le même fond européen, en dépit de son apparence provinciale et régionaliste. Mais en général, la comparaison subit le même traitement que les autres modalités critiques. Crémieux s'en sert tout d'abord, on l'a vu à propos des «coïncidences», pour remettre en perspective certains clichés; ensuite, il en profite pour broser à grands traits certains aspects fondamentaux de l'art de Verga.

Il est vrai, avertit Crémieux, qu'à première vue la lecture de Verga peut susciter le souvenir d'autres œuvres et d'autres auteurs; mais ce constat, loin de diminuer la personnalité narrative de l'écrivain, la fait ressortir par contraste. Ainsi, les nouvelles de Verga peuvent évoquer, comme l'ont remarqué les critiques de *Cavalleria* d'Antoine au Théâtre Libre²³, Mérimée, les naturalistes, ou même le Grand-Guignol:

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. à ce propos: G. LONGO, *La «Cavalleria rusticana» in Francia*, in «Il castello di Elsinore», a. V, n. 13 (1992), pp. 79-108; ID., «Cavalleria rusticana» in *Francia fra teatro, musica e cinema (1884-1910)* in *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, sous la direction de L. Fournier-Finocchiaro et G. Longo, "Transalpina", n. 22, Presses Universitaires de Caen 2019, pp. 89-104.

On pense à la concision de Mérimée dans *Matteo Falcone* ou *L'Enlèvement de la Redoute*, mais Prosper Mérimée burine sur cuivre, Giovanni Verga grave sur bois, par larges touches grasses, par indications sommaires de volumes. Le conte parfois est coupé par une pause, pause descriptive d'ordinaire, mais non pas à la façon naturaliste, bien plutôt à la façon d'un poème en prose. Verga avance dans son récit par tours de vis successifs. Il procède par compression lente jusqu'à l'angoisse, jusqu'à l'étouffement. Il agit physiquement sur son lecteur, ne reculant devant aucun détail trivial ou horrible, et on songerait aux procédés du Grand-Guignol si de son art ne se dégageait un hymne lyrique et même cosmique à l'être primitif. Nul plus que Verga n'a eu le sens de l'élémentaire²⁴.

Un autre aspect important de l'analyse de Crémieux est sa capacité à élargir les références, même à d'autres littératures. Il réussit dans cette opération à ouvrir l'horizon comparatif, qui par tradition était limité à une confrontation italo-française. Ainsi, quand à la fin de son essai, il s'interroge sur les raisons de l'insuccès de Verga, alors qu'il devrait être placé de plein droit aux côtés des grands Russes, du Balzac des *Paysans*, ou du Thomas Hardy de *Tess*. À ce propos, Crémieux pointe l'ambiguïté du service que l'opéra de Mascagni a rendu à l'auteur de *Cavalleria rusticana*:

Ce qui est plus étonnant, c'est que les meilleures de ses nouvelles qui ont la concision et la force des plus belles de Mérimée, n'aient pas la réputation qu'elles méritent. *Cavalleria rusticana* par exemple, tout en finesse et en concision, n'a guère plus de rapport, l'anecdote à part, avec le mélodrame de Mascagni que le *Faust* de Goethe avec celui de Gounod²⁵.

Le problème se complique lorsqu'on remarque que le souffle européen de l'œuvre ne coïncide pas toujours avec le degré d'accessibilité de cette œuvre. Crémieux fait ici allusion à un point central de la réception de Verga, et sur lequel nous reviendrons à propos de ses dernières traductions. Il demeure que l'écrivain sicilien est peu compréhensible, non seulement aux lecteurs étrangers, mais également aux Italiens: il faut connaître toutes les mo-

²⁴ CRÉMIEUX, *Giovanni Verga et le Vérisme...*, cit.

²⁵ CRÉMIEUX, *Giovanni Verga et l'esprit...*, cit., pp. 75-76.

dalités qui animent ses héros pour les comprendre. «Trop artiste pour s'abaisser jusqu'au didactisme, procédant par allusions et suggestions»²⁶, Verga paie la rançon d'avoir peint des personnages trop particuliers pour être immédiatement accessibles à un public international.

Crémieux se rend donc compte que la tâche du critique dans ce cas est d'expliquer le plus possible toutes les modalités, non seulement sociales, mais aussi historiques, culturelles et linguistiques qui forment à la fois la grandeur et l'imperméabilité foncière de l'opération verghienne et vériste. Cela nous rappelle implicitement que, surtout au siècle dernier, un support critique efficace, en mesure de rendre abordable la lecture et la compréhension des textes, a souvent fait défaut. D'où l'importance des appareils critiques pour pénétrer dans l'œuvre de cet auteur, qui a toujours été considérée comme un «classique» sans être presque jamais traitée comme tel, si ce n'est dans un étroit milieu de spécialistes. Ce paradoxe est au cœur de la critique vériste. Sa solution pourrait constituer une issue valable pour l'une des contradictions les plus récurrentes de la réception verghienne, en général: un 'écrivain du peuple', qui, en fait, demeure intrinsèquement impopulaire, un romancier, comme le disait Brancati²⁷, lu et aimé moins par le grand public, le prétendu «lecteur moyen», que par les «prétendus intellectuels». Ce qui a fait défaut, en somme, et pas seulement dans les éditions étrangères, c'est cette «œuvre de médiation» entre le lecteur commun, souvent laissé seul face à un texte compact et à plusieurs égards impénétrables, et les savants, dépositaires d'un patrimoine indispensable à sa compréhension.

5. Paul Arrighi, *l'historien du Vérisme*

Les essais de Paul Arrighi sont aussi nés de l'urgence d'une réaction à une lacune critique. En effet, il est impossible de les lire sans tenir compte de leur rôle face à la partialité de la critique

²⁶ Ivi, p. 75.

²⁷ V. BRANCATI, *Verga e le statue*, in *Opere* (1932-1946), a cura di L. Sciascia, Milano, Bompiani 1987, pp. 128-129.

nationaliste italienne. Parmi leurs objectifs, il y a celui de rétablir la vérité historique. Pour Arrighi, deux points sont fondamentaux: décrire l'histoire du VÉRISME et en renouer les fils éparpillés afin de préciser comment l'influence française a agi sur un mouvement qui n'est pas tout à fait autochtone. Il faut donc lire ces essais dans ce double esprit: d'une part, en tant qu'enquête historiographique portant sur l'ensemble du courant; de l'autre, en tant qu'études comparées sur la pénétration de la littérature française en Italie. Ils représentent ainsi une tentative peut-être jamais égalée, de tracer un tableau historique du VÉRISME, qui, pour la première fois, a permis d'appliquer une grille de lecture à un ensemble disparate d'œuvres et d'auteurs, dont certains sont aujourd'hui complètement oubliés et que l'on pouvait rapprocher du mouvement.

Les prémisses historiques sur lesquelles se fonde Arrighi sont identiques à celles de Crémieux: le VÉRISME est important, au-delà des chefs-d'œuvre qu'il a inspirés, pour la réaction qu'il imposa contre la mode tyrannique du roman historique. D'où l'intérêt de tisser les fils du mouvement, en essayant d'en tracer un tableau exhaustif. Comme il tient à le rappeler dans son avant-propos au *VÉRISME dans la prose narrative italienne*, écrit au milieu des années Trente, aucune étude n'a été publiée sur le VÉRISME italien dans son ensemble. Il n'existe que peu d'essais monographiques sur ces auteurs, sauf sur Verga «qui traverse une période favorable», tandis que les études générales n'ont pas réussi à «isoler» correctement le courant vériste²⁸.

Dans cette optique, Arrighi s'attache à préciser de quelle façon les représentants du VÉRISME ont eu le souci «soit d'innover, soit de suivre tel ou tel modèle, soit de rompre avec une tendance d'importation»²⁹. Ainsi, Arrighi cherchera à saisir l'atmosphère générale, les aspirations des véristes, leurs rapports avec la critique, il analyse les problèmes d'influences, de réminiscences ou d'imitations françaises, notamment, tient-il à souligner, quand les auteurs eux-mêmes ont avoué ou révélé leur dette³⁰. D'autres

²⁸ CRÉMIEUX, *Le VÉRISME dans la prose narrative italienne...*, cit., p. VII.

²⁹ *Ivi*, p. VIII.

³⁰ *Ibidem*.

genres de comportements sont à considérer comme suspects: ainsi l'intervention de Capuana sur la coïncidence et la convergence des courants littéraires, qu'il propose de lire comme une tentative de se défendre des accusations d'imitation. «Quelques francs aveux et de nombreuses imitations inavouées» lui permettent d'affirmer que de la France est partie la semence vers un terrain déjà préparé³¹.

Tout semble tourner autour de «l'étendue et la qualité de la pénétration française»³². Apparemment, son analyse semble au service d'une revendication nationaliste, avant même d'être l'expression de préjugés critiques classiques. Les littératures demeurent séparées en blocs opposés; elles ne sont plus des champs neutres, des lieux de rencontre extraterritoriale, mais de simples appendices des rapports de force politiques. On le voit clairement lorsqu'Arrighi, se plaignant une fois de plus des efforts de la critique pour prouver l'originalité du *Vérisme*, suggère un parallèle avec un phénomène analogue. Il rappelle en effet la prétention de nombreux historiens italiens de préserver le *Risorgimento* de toute dérivation idéologique issue de la Révolution française. Du reste, dit-il, du côté italien, on n'aurait entendu qu'un seul cri, pour accuser explicitement la France de cette nouvelle invasion: «Fuori i barbari» (prononcé par C. Rosa-Fornelli, *Il Verismo*, Torino, Artale 1886)³³.

Les contingences politiques et historiques des années trente ne suffisent pas à elle seules à justifier ces prises de position. Nous avons déjà fait allusion au fait que ces positions représentent le sommet d'une propension tenace de la critique française, que l'usage opportuniste et idéologique de Verga en Italie ces années-là avait aiguisée. Ces affirmations ne peuvent se comprendre, sans rappeler l'atmosphère créée par la propagande culturelle du Fascisme, ce climat dominant dans les revues littéraires de l'époque et les revendications raciales qu'elles propagent, bref, une attitude diffuse xénophobe et anti-française. C'est en effet cette volonté de faire abstraction du contexte général dans le-

³¹ Ivi, p. 557.

³² Ivi, pp. 557-558.

³³ Ivi, p. 557.

quel se développe l'œuvre de Verga, devenu le symbole d'un génie national, qui agace profondément Arrighi. Son souci principal est donc de mettre en perspective cette présomption et de démontrer comment elle est le produit d'un aveuglement idéologique, sinon d'une opération intellectuellement malhonnête.

Déjà l'article d'Arrighi pour la nouvelle parution du livre de Russo de 1936, portait des traces visibles d'irritation à l'encontre de l'«engouement» nationaliste. Malgré ses qualités exceptionnelles, même Russo était à ce titre critiqué par Arrighi, lorsqu'il oublie, ou pire, fait semblant d'oublier les dettes du VÉRISME vis-à-vis de l'école de Zola. Il reproche à Russo:

de ne pas assez tenir compte (un peu de propos délibéré, semble-t-il, et pour mieux affirmer l'originalité de Verga) de l'atmosphère intellectuelle, littéraire, critique, dans laquelle s'est produite et par quoi certainement favorisée, pour ne pas dire provoquée, cette évolution, si l'on ne veut pas l'appeler conversion, de Verga³⁴.

C'est cette motivation qui dirige le discours critique d'Arrighi et constitue le nœud théorique autour duquel va s'articuler l'essentiel de sa réflexion.

Le point faible des analyses d'Arrighi nous semble tenir à un schéma, axé sur l'histoire et en particulier sur les origines du VÉRISME. On s'aperçoit que son principal intérêt et son énergie tendent à établir dans quelle mesure tel auteur, ou telle œuvre représentent le courant vériste, pour ensuite déterminer les influences, les filiations, les imitations. Ainsi, les questions qu'Arrighi pose le plus souvent sont par exemple: Verga et Capuana sont-ils des véristes orthodoxes? Leur adhésion au VÉRISME est-elle totale? Ou bien, d'une manière plus traditionnelle: en quoi

³⁴ ARRIGHI, *Retour à Giovanni Verga...*, cit., p. 40. Pour mieux mettre en lumière le manque de clarté de la critique italienne sur le sujet, il reproche finalement à Russo d'avoir supprimé un passage de la première édition de son essai, où il soulignait que la formation spirituelle de Verga avait été marquée par un conflit perpétuel et jamais réglé contre son Romantisme de jeunesse: «Nous sommes tentés de croire que c'est pour vouloir mieux affirmer le «tempérament rectiligne» de Verga que le critique a supprimé ce passage. Si la «thèse» s'en trouve bien, la cohésion logique nous paraît en souffrir» (p. 46).

ressemblent-ils à Flaubert ou à Zola, ou en quoi s'en distinguent-ils? La conversion de Verga fut-elle une véritable conversion? Tout compte fait, il faut reconnaître qu'une bonne partie de ses analyses se contentent de vérifier une seule thèse: l'importance et l'intérêt des véristes se mesurent sur le fait qu'ils se sont inspirés de la littérature française et du Naturalisme, ou mieux encore qu'ils l'aient imitée.

6. *La conversion au Naturalisme*

Le chapitre qu'Arrighi consacre à la formation milanaise du jeune Verga³⁵ illustre parfaitement sa démarche. En ce cas comme ailleurs, ses études représentent un véritable inventaire de la pénétration de la littérature française en Italie au cours la deuxième moitié du XIXe siècle. Arrighi excelle dans la recherche génétique de l'influence du Réalisme français sur les véristes et nous offre une lecture originale du mouvement par le filtre littéraire français. La recherche minutieuse des influences et de leurs sources a d'ailleurs frayé la voie à toute une série d'essais, notamment celui de Debenedetti, qui ont évoqué l'importance du Réalisme français pour l'atmosphère dans laquelle opèrent les véristes.

Les sources auxquelles puise le jeune Verga sont analysées une par une; ses œuvres sont passées au crible, et chacune révèle des réminiscences plus ou moins évidentes. Le seul auteur français que Verga mentionne dans les romans de cette période est, d'après Arrighi, Sue (dans *Una peccatrice*)³⁶. En dépit de cette espèce de pudeur, de fils illégitime, pour ainsi dire, Arrighi déniche également des traces évidentes de Dumas fils, de Feuillet,

³⁵ CRÉMIEUX, *Le Vérisme dans la prose...*, cit., pp. 161-179: «La seconde Bohème Milanaise où le Vérisme à thèse: Verga».

³⁶ Il est étrange que on ne retrouve pas de Kock, un auteur qui a joué un rôle important dans la formation du jeune Verga. Ce dernier le cite avec une certaine ironie dans le roman *Sulle lagune*, ouvrage qui d'ailleurs n'apparaît pas dans la bibliographie d'Arrighi, où on retrouve en revanche un roman précédent, *I carbonari della montagna*.

des Goncourt, de Gautier et naturellement de Zola. Arrighi distingue deux manières fondamentales dans les œuvres de la première période. Selon lui, Verga hésite entre une inspiration à la Dumas, le courant passionnel produisant des romans prétendus «faux» (*Una peccatrice*, *Eva*, *Tigre reale*), et un courant «romanesque sentimental» à la Feuillet, où l'exigence de la vérité se fait plus urgente (*Storia di una capinera*, *Eros*). Une certaine aspiration réaliste est toutefois présente dans toutes ces œuvres, avant même *Nedda* ou *L'amante di Gramigna*, qui laisse ses marques surtout dans l'avant-propos d'*Una peccatrice*, dans *Capinera* («une histoire vraie»), ou dans la préface d'*Eva* («un vrai manifeste, le premier, de ce Réalisme milanais»). Les concordances de cette dernière avec l'Avant-propos de *Demi-Monde* (1855) et *À propos de «La Dame aux camélias»* de Dumas fils, seraient évidentes, tandis que l'indignation face à l'hypocrisie sociale serait empruntée à la préface de *Mademoiselle de Maupin* de Gautier.

D'autres traits rappellent les naturalistes. Par exemple, Arrighi met en relation la préface de *Thérèse Raquin* et un passage de *Tigre Reale*, dont la terminologie scientifique dénote sans équivoque la connaissance des Goncourt et surtout de Zola. Le même souci déterministe est présent dans un court passage d'*Una peccatrice*, mais le jeune Verga est déjà naturaliste et vériste en raison de la crudité de certaines scènes brutales ou des «milieux interlopes» qu'il dépeint.

La complexité et la minutie de l'analyse, qu'ici nous n'avons fait qu'esquisser, traduisent un effort comparatiste qui résume et dépasse les précédents critiques déjà rencontrés et qui constitue le sommet de la tendance que nous avons appelée «centripète». Tout est ramené au problème général de l'influence, qui rejoint les schémas traditionnels «évolution/imitation», «causalité/autonomie», dans l'intention première d'émousser l'extrémisme des critiques italiens. Dans son avant-propos, Arrighi affirme que l'idée vériste se produit sous l'influence de la littérature française, sans que cela ne réduise le génie et l'originalité de certains écrivains. L'écart que l'on peut voir entre Arrighi et Crémieux, se révèle entièrement dans cet axiome contradictoire et dans sa démonstration. Arrighi centre son analyse sur la première partie, la confirme sans cesse et la démontre, quand il renvoie à la seconde,

il ne la développe pas efficacement et s'appuie sur des analyses déjà connues. Crémieux, en revanche, pose une série de réserves théoriques sur la première partie de cette antinomie, et se concentre sur la seconde. Arrighi insiste sur l'exercice comparatif pur, dégage les influences, les ressemblances, les différences. Crémieux y fait appel dans le but de démentir certaines comparaisons canoniques et de mieux faire ressortir certains éléments de la personnalité d'un écrivain. Toute la question, si l'on veut, peut être rapportée au problème du rapport avec l'altérité, que A. Berman a synthétisé. Comprendre l'autre à un niveau interculturel ne veut pas dire l'annexer, l'attirer vers soi, mais, au contraire, devenir son hôte: cela veut dire «se transférer au centre de l'autre»³⁷.

Les deux critiques font face de manière analogue aux thèmes traditionnels qui parcourent la critique verghienne. D'abord celui de la conversion, véritable pierre de touche de l'originalité poétique de l'écrivain sicilien, «le ressort, autour duquel s'articulent tous les bilans critiques de l'art de Verga»³⁸. Crémieux, comme l'on pouvait s'y attendre, ne s'attarde sur la question que pour en introduire d'autres. Ainsi, il assouplit ce schéma causal assez rigide et esquive l'argument classique de la conversion/révélation. Le passage de la première à la deuxième manière marque d'abord une exigence existentielle et permet à l'écrivain d'accéder aux thèmes des Vaincus et de les développer. Tout comme Russo, Arrighi souligne «l'autobiographisme» substantiel de l'opération: les héros des premières nouvelles sont empruntés aux souvenirs d'enfance plus qu'ils ne sont puisés dans la réalité observée. En anticipant un des thèmes préférés de la critique psychanalytique, selon Crémieux, Verga et la Sicile s'identifient: «Si Madame Bovary c'est Flaubert, on peut dire que la Sicile de Verga, c'est Verga lui-même, *nel mezzo del cammin...*», se retournant vers son enfance et s'abandonnant à son insularisme natif, «à cette sauvagerie barbare qu'il avait rejetée à vingt ans pour s'italianiser et s'eupéaniser»³⁹.

³⁷ A. BERMAN, *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard 1984, p. 297.

³⁸ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, p. 25.

³⁹ CRÉMIEUX, *Giovanni Verga et l'esprit...*, cit., p. 69.

Arrighi, bien qu'aboutissant à des conclusions presque identiques, continue à se raidir dans une approche déterministe du problème. Pour lui, on ne peut pas parler strictement de conversion mais de pénétration progressive des influences des nouvelles tendances françaises, filtrées par Dumas, Zola et Flaubert: cela lui paraît une donnée «indiscutable». À la rigueur, ajoute-t-il, il faudrait changer le mot conversion pour celui d'évolution, car, ce faisant, il serait possible de mieux comprendre le rôle de la littérature française. On peut tout au plus, parler de conversion géographique: «elle consiste essentiellement pour lui à se tourner vers la Sicile natale»⁴⁰, où il espère déterrer sans effort cette vérité qu'il avait en vain cherchée dans les milieux mondains d'ascendance française. Aussi, après s'être référé à Crémieux, Arrighi, au lieu d'avancer tout en développant ses propres thèmes, n'arrive pas à maîtriser l'impulsion polémique qui fige constamment le discours sur ses prémisses initiales.

Les arguments favorables et défavorables se pressent et s'enchèvêtrent. La cible d'Arrighi est bien évidemment la critique italienne. Russo en particulier, pour qui le VÉRISME a donné sa force à Verga. Soffici⁴¹ ensuite, pour lequel le VÉRISME n'est qu'une dégénérescence du Réalisme italien. Toujours d'après Russo, Verga fut vériste parce que la culture positiviste et scientifique le lui imposa. Mais Arrighi rétorque que défendre une telle position revient *in fine* à parler d'influences. Ainsi, Russo a tort lorsqu'il fait de ces éléments culturels des éléments propres à Verga, car ce raisonnement l'empêche de comprendre comment de tels facteurs sont devenus chez l'écrivain des composantes structurales⁴². L'originalité de Verga n'est pas compromise si on parle d'influences. Arrighi ne parvient guère à comprendre l'obstination des critiques italiens sur ce point. Il ne pouvait alors manquer d'épingler les collaborateurs des *Studi Verghiani* de L. Peroni: sur vingt-quatre essayistes, quatre seulement, et parmi eux Crémieux, reconnaissent que Verga a subi des influences. Arri-

⁴⁰ CRÉMIEUX, *Le VÉRISME dans la prose...*, cit., p. 283.

⁴¹ Ivi, p. 279. La référence est à A. SOFFICI, *Il caso Verga*, in «Lunario siciliano», Avril 1929.

⁴² CRÉMIEUX, *Le VÉRISME dans la prose...*, cit., p. 281.

ghi est beaucoup plus à l'aise avec Croce, qu'il préfère à tous les autres auteurs et qui affirme que le Vérisme a été pour Verga, non pas une mode mais une impulsion libératrice. Une impulsion et une révélation qu'il faut situer, d'après le critique français, autour des premiers jours de 1874, et mettre en relation avec la lecture de *Madame Bovary* et la rédaction de *Nedda*⁴³. En témoigne une lettre à Capuana datant de cette époque dans laquelle Verga énonçait, comme on le sait, une série des réserves sur le roman de Flaubert. Cette lettre apparaîtra tout au long de l'étude d'Arrighi, comme l'un des principaux points d'appui de sa thèse.

7. Originalité et influences

Il est intéressant de remarquer que, malgré le ton âpre à l'égard de la critique italienne, il s'agit de thèses qui n'appartiennent guère à Arrighi, mais qui sont débattues et trouvent un large écho dans la péninsule. Il est inutile de revenir encore une fois sur le climat diffus anti-vériste, sur les accusations de plagiat, de xénophilie, d'imitation, sur les violents articles de Scarfoglio, qui suivirent le travail de Verga, de Capuana, etc. Rappelons ici que des thèses de cette teneur avaient été élaborées en étroite conformité avec la poétique vériste, par des auteurs que l'on ne pouvait suspecter d'antinationalisme. En premier lieu, Federico De Roberto, qui en 1922, à un moment où sa foi nationaliste et ses idéaux politiques étaient un fait connu, ne rêvait pas encore de revendiquer l'autonomie culturelle absolue de Verga et affirmait l'importance des auteurs français dans sa formation⁴⁴.

⁴³ Ivi, p. 282.

⁴⁴ F. DE ROBERTO, *La duchessa di Leyra*, in «La lettura», a XXII, n° 6, Juin 1922, pp. 401-413: «Luigi Capuana a eu l'immense mérite de comprendre que le roman italien, une fois épuisée sa phase historique et patriotique avec l'accomplissement de l'unité nationale, devait, s'il voulait être vital, partir des dernières formes qu'avait atteint le roman français, par le biais d'une grande évolution, dans une nation constituée et centralisée depuis des siècles : de Balzac donc, de Flaubert et de Zola. Tandis que ce critique magistral se disposait à démontrer par l'exemple cette nécessité, en se faisant lui-même romancier, il la démontrait à l'ami et au confrère en art, préparant ainsi sa conversion».

Ce qui appartient véritablement à Arrighi est l'effort, pour le moins discordant, de ramener tout caractère «original» de la prose de Verga à l'influence française. En fait, on remarque une fluctuation continue entre un pur évolutionnisme linéaire et une esthétique marquée par l'historicisme de Croce, qui le contraint par ailleurs à plaider l'authenticité de la poésie de Verga. Sans doute, est-ce l'idée que «les précédents étrangers en littérature [...] ne suppriment ni la personnalité nationale, ni l'originalité individuelle»⁴⁵ qui l'attire vers Croce. La formule confirme son théorème, en lui permettant d'accorder des impulsions qui autrement se concilieraient mal. Cette inconséquence tient d'abord au fait qu'il n'a pas vraiment saisi l'enjeu de la pensée de Croce, qui visait à réduire la portée du VÉRISME en tant qu'«école», tout en privilégiant les valeurs individuelles de la poétique de chaque auteur. En d'autres termes, le VÉRISME n'existerait pas tant comme catégorie esthétique, que comme catégorie historique⁴⁶. Il n'aurait pas compris que pour Croce le VÉRISME est un catalyseur essentiel de la conversion de Verga, «mais en tant que présence, non pas en tant que cause»⁴⁷.

On perçoit chez Arrighi une sorte de contrainte exercée sur lui-même pour réfuter des arguments définitifs, pour faire marche arrière lorsqu'il s'aperçoit qu'il s'est aventuré trop avant sur le terrain épineux des influences. Il s'agit d'une espèce de gage obligé, un engagement pris avec l'originalité supposée et 'vérifiable' de l'auteur. Ce dernier reste *de toute manière* la proie des influences étrangères, de l'envie de les imiter et de son propre tempérament, conçu au sens naturaliste comme l'élément inné et ancestral de l'individualité. Citons quelques exemples.

Du Réalisme français, Verga adopterait le pessimisme: c'est un trait commun de Balzac, Zola, Flaubert et des frères Goncourt⁴⁸. Mais quelques pages plus loin, après avoir étayé son idée

⁴⁵ B. CROCE, *Giovanni Verga*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. 3, Bari, Laterza 1973, p. 13: «I precedenti stranieri in letteratura hanno per l'Italia nuova lo stesso valore dei precedenti politici e economici: non sopprimono né la personalità nazionale né l'originalità individuale».

⁴⁶ DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...*, cit., p. 20.

⁴⁷ Ivi, p. 21.

⁴⁸ CRÉMIEUX, *Le VÉRISME dans la prose...*, cit., p. 292.

à l'aide d'une solide documentation, suivant une suggestion de Croce, il doit avouer que «sur ce point» le Naturalisme français n'avait rien à apprendre à Verga, «qui a toujours été «triste et amer», volontiers mélancolique»⁴⁹.

Verga serait redevable à Flaubert de son souci de la forme; après avoir richement argumenté et polémique sur ce point avec plusieurs critiques italiens, Arrighi conclut: «nous sommes portés à croire que c'est la connaissance de Flaubert, qui donna à Verga la hantise du travail bien fait»⁵⁰.

Du Naturalisme en général, dériverait le déterminisme des faits, qui doivent se dérouler selon une logique interne et non pas selon celle de l'action dramatique, voulue par l'auteur. Une fois l'auteur disparu, l'impassibilité qui en découle est-elle de nature particulière ou universelle? Autrement dit, est-elle littéraire ou philosophique? Dans le premier cas, répond-il, elle serait due à une influence étrangère, dans le deuxième au tempérament de l'auteur⁵¹.

De Balzac, de Zola et de Flaubert, Verga adopte naturellement le culte du document humain et cette préférence pour les milieux populaires, que le mouvement venu de France «lui avait rendu sympathiques»⁵². À cette différence près: alors qu'à ces devanciers il fallait de longs travaux préparatoires, il suffit à Verga de passer en revue ses souvenirs d'enfance. Il inaugure de cette manière la tendance régionaliste, et, bien qu'elle puisse apparaître à certains comme une faiblesse de la littérature italienne, elle sera l'une des forces du Vérisme. Les écrivains «en quête de types caractéristiques», ne devront faire qu'un petit effort; c'est d'ailleurs la raison pour laquelle les meilleurs auteurs viendront des régions les plus arriérées⁵³. Grâce à l'Unité, les Italiens découvrent des compatriotes aux mœurs «à moitié orientales et africaines» et au langage aux sonorités obscures et archaïques⁵⁴. Ainsi, la littérature régionaliste et vériste jouera un rôle éminem-

⁴⁹ Ivi, p. 94.

⁵⁰ Ivi, p. 303 en note.

⁵¹ Ivi, p. 303.

⁵² Ivi, p. 292.

⁵³ Ivi, p. 336.

⁵⁴ Ivi, p. 364.

ment fonctionnel, à savoir celui de faire connaître les régions les unes aux autres. Comme il le souligne en conclusion, les *bozzetti* représentent en ce sens de véritables cartes de visite que les écrivains s'échangent⁵⁵.

8. *Le VÉRISME et les «ismes»*

Malgré le considérable effort de documentation, il faut souligner que les recherches d'Arrighi échouent à brosser un tableau historique et social convaincant, ce qui le conduit à délayer le sens réel des faits dans une thématique régionaliste assez fade. Ses enquêtes, nous l'avons vu, en suivant en général un enchaînement linéaire cause/effet, négligent souvent une série de phénomènes, qui en revanche affleurent dans les pages de Crémieux ou dans celle de De Roberto. Il semble en effet que l'intention de recréer «l'atmosphère intellectuelle, littéraire, critique», évoquée dans le reproche adressé à Russo, se borne chez Arrighi à une recherche des causes déterminantes, assimilées généralement à l'influence de la culture française. Naturalisme et Positivisme apparaissent toujours comme des produits prêts à l'emploi, fabriqués en France, exportables et exportés dans d'autres pays, sans doute à cause de l'incapacité structurale de ces derniers à produire des modèles originaux.

Comme le mouvement positiviste n'est jamais pris en compte (malgré l'indication de l'essai de Croce cher à Arrighi) dans sa dimension supranationale, par conséquent, on voit mal dans quelle atmosphère sociale il s'est développé en Italie, et surtout dans quel sens, le VÉRISME a pu être «tantôt concomitant, tantôt facteur, tantôt reflet» de ce mouvement⁵⁶.

Il est quasiment impossible de tracer un tableau historique complet de ces mouvements, sans décrire les points essentiels qui différencient la situation italienne de celle de la France où l'homogénéité sociale et politique marque l'affirmation du Positivisme. Sans vouloir épuiser un sujet de cette envergure, il est

⁵⁵ Ivi, p. 563.

⁵⁶ CROCE, *Giovanni Verga...*, cit., p. 12.

utile de rappeler qu'en France la doctrine de Comte est l'expression d'une classe en plein développement économique et bien installée au pouvoir. Du point de vue politique, ce processus est représenté par la volonté de stabilisation, mise en œuvre par Napoléon III, des forces jacobines et républicaines en général. Le besoin d'une culture unifiante qu'expriment les exigences d'une confiance modérée dans le progrès et dans l'exaltation de la science, est donc à la base de la diffusion du Positivisme en France vers la moitié du XIXe siècle. Dans les années 1870, le caractère militant du Naturalisme tainien doit être recherché dans une volonté de dénoncer et protester contre certains phénomènes liberticides et réactionnaires, remontés en surface avec les gouvernements républicains.

Tout autre apparaît la scène italienne. Il est bien connu que la décennie suivant l'unification, loin de réduire les inégalités socio-économiques entre les différentes régions italiennes, favorise la puissance financière et parlementaire de la bourgeoisie du centre-nord, au détriment des revendications méridionalistes et progressistes, qui, mises à l'écart, s'expriment sous forme d'opposition sociale. Dans l'attrance pour une certaine culture et littérature françaises, les écrivains siciliens ont souvent recherché – on songe à Sciascia – une revendication méridionaliste et 'anti-italienne', qui s'accorde en particulier avec l'esprit marqué par les Lumières et anti-romantique de la culture sicilienne. Porteurs d'une forte tradition identitaire, nettement distincte de la culture nationale et dominante, qu'ils ont l'intention de rajeunir et de dépouiller de son caractère provincial, les véristes sont en même temps intolérants, à l'égard de toute accusation d'imitation et de francisation. C'est ce filtre qui permet de lire l'attitude apparemment contradictoire ou certaines prises de position fluctuantes des écrivains véristes, et de Capuana en particulier.

Du reste, Arrighi ne parvient pas toujours à cerner l'esprit de Verga, si réticent lorsqu'il s'agit d'avouer filiations et influences, qui glisse sur ses lectures et sur ses sources d'inspirations, au point de se montrer parfois sévère à l'égard des grands maîtres français. Arrighi est en revanche plus sensible à l'attitude de Capuana, qui est un disciple enthousiaste de Zola et de Flaubert, prêt à se laisser emporter par l'enthousiasme, en public comme

en privé, que lui procure une page de ses maîtres. Cette même capacité à reconnaître sereinement l'importance de la littérature française le rapproche également de De Roberto, pour lequel «la lecture de l'immense Flaubert, (il n'y a que lui, il n'y a que lui,) a déterminé l'évolution de mon esprit»⁵⁷.

Aux yeux d'Arrighi, le grand mérite de Capuana a été de reconnaître, ce que les autres n'ont pas voulu admettre, à savoir que leurs principes esthétiques ne naissent pas spontanément, mais *se fondent par réaction ou imitation dans la spontanéité de la création*⁵⁸. «Remarquons cette conception de «l'originalité» qui va chercher des modèles ou pour le moins des incitations chez les maîtres étrangers»⁵⁹, relève Arrighi, qui trouve sans grand effort des éléments tangibles à l'appui de sa thèse. C'est pourquoi il préfère le premier Capuana au second, qu'Arrighi juge suspect dans son Avant-propos. En s'appuyant sur la pensée crocienne, il avoue sa préférence pour la première édition de *Giacinta*, plus franchement et ouvertement naturaliste, alors que la deuxième, «représente seulement, pour Capuana l'âge des repentirs, et pour le Vérisme celui du déclin»⁶⁰. Ce que Arrighi ajoute à propos de la préface de *Giacinta*, où il procède à une analyse historique du roman italien à partir de Manzoni, illustre d'une façon exemplaire la conception particulière qui lui est propre:

De tout cela retenons trois points: 1° le désir de s'essayer dans le roman naturaliste vint à Capuana de l'exemple français; 2° il ne trouvait aucun modèle véritable de narration de ce genre en Italie; 3° il entreprit son premier roman après des lectures qui l'avaient mis, en peu de temps, en présence des écrivains représentant les trois stades les plus caractéristiques de l'évolution du Naturalisme français: Balzac, Flaubert, Zola⁶¹.

⁵⁷ Lettre à Ferdinando di Giorgi, 7 Mars 1891, in A. NAVARRIA, *Federico de Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, p. 263.

⁵⁸ CRÉMIEUX, *Le Vérisme dans la prose...*, cit., pp. 341-342; il s'agit d'une citation tirée de la préface à la 3^e édition de *Giacinta*.

⁵⁹ Ivi, p. 341.

⁶⁰ P. ARRIGHI, *Capuana et les deux versions de «Giacinta»*, in *Mélanges de philologie d'histoire et de littérature offerts à Henry Hauvette*, Paris, Les Presses françaises 1934, pp. 794-795.

⁶¹ Ivi, p. 342.

Pour Arrighi, en somme, le trait distinctif des véristes italiens est d'avoir embrassé d'un seul coup l'évolution artistique française des trente dernières années, ce qui a engendré une certaine confusion, comme dans le cas de Capuana, surtout si ces lectures n'étaient pas faites *dans l'ordre chronologique*. De ces lectures désordonnées est dérivée la tendance à un Naturalisme extrême: le goût de la pathologie, des cas cliniques. En un mot: Zola. Il est plus facile alors de comprendre pourquoi Arrighi ressent une sorte de familiarité avec l'œuvre de Capuana. «Verga n'est pas le romancier des cas cliniques»⁶². Tout se passe comme si le Naturalisme et sa poétique n'étaient pas en mesure de fournir des schémas suffisants pour déchiffrer l'art de Verga et maîtriser une personnalité littéraire aussi singulière, qui s'échappe de tous côtés.

Le rôle significatif de l'œuvre d'Arrighi tient essentiellement à ce qu'elle constitue une étude globale et historique du mouvement, conduite à la lumière des rapports du Vérisme avec la culture française. Lorsque l'on examine de plus près les analyses particulières des auteurs et des œuvres, on s'aperçoit qu'elles restent prisonnières du critère historique, dans une démarche comparatiste qui empêche de saisir l'originalité intrinsèque du texte examiné. Par ailleurs, il est curieux de constater que la voie que Crémieux et Bédarida avaient frayée n'a pas été explorée. Les propositions de ces deux critiques n'ont pas vraiment sollicité Arrighi, dont le travail, par son ampleur et par le rôle et le prestige de son auteur, a marqué nombre d'étudiants et d'agrégés qui se sont formés sur ses textes. Le poids de son héritage a pesé sur les études spécialisées surtout en France et a laissé des traces durables, pratiquement jusqu'à aujourd'hui.

9. André Pézard et «les revanches enchaînées»

Un essai d'André Pézard⁶³, considéré comme l'un des plus grands critiques universitaires du XXe siècle, paru dans les

⁶² DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...*, cit., p. 306.

⁶³ A. PÉZARD, *Un procédé de la muse populaire transposé par Verga*, in *Mélanges de philologie...*, cit., pp. 773-784.

mêmes années Trente, est toujours mentionné dans les bibliographies verghiennes à côté des analyses de Crémieux et Arrighi. Pézard illustre une approche de Verga, qui n'est pas conditionnée par un quelconque préjugé traditionnel qu'elle aurait à défendre. L'auteur part de l'analyse de *Cavalleria Rusticana*. Il échappe au ton polémique et aux diatribes ultra-nationalistes qui retentissent autour du «retour à Verga». Son propos est de montrer comment, dans la structure de la nouvelle et dans la tournure des phrases, l'écrivain a voulu transposer la structure du *stornello* populaire, sans jamais la recalquer directement. Ici, comme dans plusieurs autres cas, dit-il, Verga a réussi à mettre en scène «des fictions où se plaît la muse rustique»⁶⁴, dont il accepte l'esprit, non les thèmes. Il en reprend la manière d'enchaîner les idées et les sentiments, et non l'intrigue traditionnelle. C'est ainsi que l'écrivain sicilien parvient à éviter dans toute son œuvre le «pittoresque purement externe et comme plaqué»⁶⁵, ou l'exotisme gratuit, par son refus d'insérer dans l'intrigue de ses romans les «fabliaux qui réjouissent l'âme populaire, les légendes ou les chansons qui la bercent»⁶⁶. Tout cela, explique Pézard, ne fait pas partie de l'histoire quotidienne des pauvres gens, mais à la rigueur appartient à leurs distractions et loisirs.

Pézard, dans son explication, a donc recours à la structure des «combats chantés»⁶⁷, riches d'une abondante tradition littéraire, et non uniquement populaire, qui expriment les qualités et les manières d'être du peuple italien, individualiste, à l'esprit vif, prêt à la critique et à l'enthousiasme, volontiers passionné. «Et en même temps artiste, épris d'élégance, épris d'une symétrie qui flatte les yeux (dans l'architecture classique), l'oreille (dans les ritournelles populaires), l'esprit (dans sa logique et sa morale)»⁶⁸. C'est un jeu de concessions, objections et réfutations typiquement cicéroniennes, c'est aussi la prédilection dantesque pour les *bisticci*, jusqu'aux pointes du *contrappasso*, comme pour les anti-

⁶⁴ Ivi, p. 774.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ivi, p. 775.

⁶⁸ *Ibidem*.

thèses et les contradictions pétrarquesques. Ce goût de l'équilibre et des répliques subtilement ajustées, cet instinct de «revanches enchaînées», chers aux grands littérateurs, marque aussi Verga qui «en anime ses personnages au lieu de l'exprimer par des petits refrains»⁶⁹, contrairement à ce qui se passe dans la version de *Cavalleria* pour l'opéra. Le renversement des situations, amour et haine, indifférence et jalousie, vont exprimer mieux que les ripostes rimées et harmoniques, ce qui se passe dans le cœur des personnages.

Pézard ne fait jamais allusion aux schémas critiques habituels; il se borne à traiter Verga *comme un des grands écrivains de la littérature italienne*. Au terme d'une analyse textuelle de la nouvelle – sans aucun doute la première analyse de cette ampleur et de cette minutie que nous ayons rencontrée en France jusqu'ici – il met en relief une série de modalités expressives, typiques de Verga, comme la recherche d'un ton dépourvu de grandiloquence, le recours à l'ironie, l'usage traditionnel du double sens, qui correspondent mieux au rythme alterné du dialogue. Après avoir dégagé la variante du «*stornello* à retardement»⁷⁰, qui dans le récit souligne l'idée expressive de la persistance et de l'acharnement de la vengeance, Pézard conclut d'une manière tout aussi significative:

Dans leur bataille constante contre la nature avare de ses biens, contre leurs semblables jaloux de leurs pauvres richesses, contre les forces de la société, les hommes de Verga ont dû pour se défendre, prendre l'habitude d'attaquer et de ne pas laisser sans riposte un seul assaut. C'est une moralité souvent sombre et désabusée, celle de *Rosso malpelo* par exemple, dont on se console parfois, les jours de courage et d'entrain, par quelques *stornelli* plus joyeux, mais toujours animés d'un même esprit de provocation et de représailles⁷¹.

À la conclusion de ce parcours, on relèvera que ce qui fait l'importance et la valeur de la contribution de Pézard est qu'il n'a jamais recours aux schémas habituels de la méthode compara-

⁶⁹ Ivi, p. 776.

⁷⁰ Ivi, p. 782.

⁷¹ Ivi, p. 784.

tiste: il se borne à traiter Verga *comme un des grands écrivains de la littérature italienne*. Il montre les affinités qui existent entre l'instinct de combat de «la muse populaire» et l'intériorité de ces personnages animés, dirait Verga, par «*quelle lotte che formano la nostra croce e delizia per omnia saecula*»⁷², et qui les rend toujours tristement et fastidieusement actuels.

⁷² Lettre à Capuana, 17 mai 1878; in VERGA, *Lettere a Luigi Capuana...*, cit., pp. 49-50.

FLORA DI LEGAMI
(Università di Palermo)

A PROPOSITO DI VERGA TRADOTTO NEI PAESI EUROPEI

Nel vivace e ricco panorama degli studi verghiani, una raccolta di saggi sulla traduzione e ricezione dell'opera di Verga in ambito transalpino coopera ad ampliare prospettive e strumenti d'indagine critica. I filtri linguistici e intersemiotici, nell'esercizio interpretativo degli studiosi, tramite accurati prelievi testuali, risultano funzionali all'individuazione delle strategie stilistiche innovative formalizzate dall'autore dei *Malavoglia*. La prospettiva transculturale consente una più ampia disamina della circolazione dei testi di Verga in area europea.

In the lively and rich panorama of Verga's studies, a collection of essays on the translation and reception of Verga's work in the transalpine context, cooperates in expanding perspectives and tools for critical investigation. The linguistic and intersemiotic filters, in the interpretative exercise of the scholars, through careful textual sampling, are functional to the identification of the innovative stylistic strategies formalized by the author of the Malavoglia. The cross-cultural perspective allows a broader examination of the circulation of Verga's texts in the European area.

I saggi raccolti nel numero monografico di «Transalpina», *Traductions, adaptations, réceptions de l'oeuvre de Giovanni Verga*, con la cura di Laura Fournier Finocchiaro e di Giorgio Longo, italianisti francesi e studiosi verghiani, compongono un testo pregevole nel pur frequentato campo di studi translinguistici e intersemiotici. Con chiarezza di obiettivi e puntualità di criteri interpretativi, studiosi italiani e stranieri offrono al lettore un'attenta disamina di questioni culturali e testuali pertinenti alla traduzione e alla movimentata ricezione dell'opera di Verga in area europea. Il volume, tramite una prospettiva transculturale, contribuisce all'approfondimento delle dinamiche storiche, letterarie ed editoriali che hanno accompagnato l'accoglienza non facile dei testi di Verga nei paesi d'oltralpe, esaminando, per di più, l'influsso esercitato dallo scrittore catanese sui circuiti artistici e mediatici del Novecento, tra teatro, musica, cinema.

Non si può non ricordare come Lawrence, di fronte ai “sentieri interrotti” tra la letteratura italiana moderna e quella d’oltralpe, osservasse con stupore quanto Verga, «il maggiore romanziere italiano dopo Manzoni», avesse influito poco «sulla coscienza europea»¹. Mosso dall’intento di infrangere le barriere di marginalità in cui gli appariva relegato il narratore siciliano, deciso a riattivare una circolazione a suo avviso opacizzata, lo scrittore inglese, nel condurre la sua analisi, aveva adottato una chiave di lettura comparatista. Con sensibilità artistica e sguardo lungimirante sottolineava come alcune delle *Novelle rusticane*, «tra le migliori che siano state scritte»², avessero tratti di brevità e densità espressiva propri della grande narrativa moderna, al pari delle novelle di Cechov.

Nella lettura de *I Malavoglia*, pur tra qualche riserva, Lawrence individuava, tra le fibre del romanzo, un nucleo stilistico innovativo, comune in parte al Flaubert di *Madame Bovary*, ma diversamente articolato nel siciliano. Agli occhi del saggista inglese appariva evidente la declinazione di un realismo connotato da un paradigma drammatico, intriso di valenze simboliche, filtrato dalla memoria culturale dell’antica Grecia. Una dimensione del vivere alta, ma priva di elementi eroici, aveva trasformato le condizioni oggettive di un mondo popolare nel «tesoro degli umili». Il *focus* narrativo orientato sulla vita del popolo siciliano nei suoi livelli più bassi, lo «studio» delle antinomie tra condizioni sociali preborghesi e «le prime irrequietudini pel benessere»³, implicava in Verga una rimodulazione del conflitto tragico di necessità e caso. Secondo Lawrence, l’osservazione dei mutamenti economici ed esistenziali in una realtà periferica, entro un determinato nucleo

¹ D.H. LAWRENCE, *Note on Giovanni Verga. Introduction to Little Novels of Sicily by Giovanni Verga*, in *Phoenix, The Posthumous papers of D.H. Lawrence*, introduzione di E. McDonald, London, W. Heinemann 1936, traduzione di M. SOFRI INNOCENTI, in P. PULLEGA, *Leggere Verga. Antologia della critica verghiana*, Bologna, Zanichelli 1973, pp. 133-140, in particolare p. 133.

² *Ibidem*.

³ G. VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, in *Opere di Giovanni Verga*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 409-410, a p. 409. Per un’analisi di strutture, temi, problemi sociali, questioni stilistiche nel romanzo verghiano, cfr. A. ASOR ROSA, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana. Le Opere*, dir. da A. Asor Rosa, III, *Dall’Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 733-877.

familiare – «l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio»⁴ – oltre che rinviare allo sviluppo «democratico del diciannovesimo secolo»⁵, costituiva il singolare “tesoro” da cui l'autore de *I Malavoglia* avrebbe finito per estrarre preziosi materiali letterari: gli statuti di una prosa in sottile tensione tra epica della quotidianità e pathos, ironia e lirica, ordine e infrazione di senso. Di qui luoghi inventivi, ricerche formali, criteri estetici e linguistici inediti, destinati a fertili di sviluppi nel corso del Novecento.

Nonostante le traduzioni diffuse di novelle e romanzi, specie in Francia, e taluni interventi critici di Crémieux⁶ e Pézard⁷, lentamente l'opera di Verga, data la difficoltà di una prosa “eticizzata”, è riuscita ad entrare in circolazione nella cultura europea. Da qui l'esigenza di ricerche ulteriori orientate in direzione translinguistica. Nell'ultimo decennio del secolo scorso, si è registrato un incremento di studi mirati in ambito comparatista, tra F. Goyet, S. Thorel-Cailletau, J. Baldan Perrot⁸ e, in anni successivi, M. Laarman⁹, che con nuovi filtri critici hanno proposto un'interpretazione dell'opera di Verga sulla base di un raffronto culturale e letterario con i grandi narratori europei, quali Zola, Flaubert, Maupassant, Mann, Hawthorne, Hardy ed altri.

Se per la diffusione di uno scrittore italiano all'estero è importante una buona traduzione, per una giusta valutazione della sua ricezione all'estero, vitale si è rivelato il criterio dei rapporti in-

⁴ VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, cit., p. 409.

⁵ LAWRENCE, *Note on Giovanni Verga*, cit., p. 135.

⁶ B. CRÉMIEUX, *Giovanni Verga et l'esprit vériste*, in *Essai sur l'évolution littéraire de l'Italie de 1870 à nos jours*, Paris, Kra 1928.

⁷ A. PÉZARD, *Un procédé de la muse populaire transposé par Verga*, in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les Presses françaises 1934, pp. 773-784.

⁸ F. GOYET, *La nouvelle, 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF 1993; S. THOREL-CAILLETAU, *Trois arts poétiques: L'Assommoir, Les Malavoglia, Les Buddenbrook*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires 1993; J. BALDAN PERROT, *Les différents visages du désir dans l'oeuvre de Maupassant et de Verga*, thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de F. Caudon, Université de Dijon 1991.

⁹ M. LAARMAN, *Fictions du naufrage. Naufragés de la fiction (Mary Shelley, Giovanni Verga, Thomas Hardy, Alain-Fournier, Luis Guilloux, Vitaliano Brancati): poétiques du roman de l'échec*, thèse de doctorat en littérature, sous la direction de K. Haddad-Wotling, Université de Paris 10 2010.

terculturali. Tradurre, notava Calvino, «è il vero modo di leggere un testo»¹⁰, ed è ad un tempo un esercizio che implica un'attività interpretante pronta a interrogare l'orizzonte di riferimento e le sue possibili direzioni. In tal senso, non è senza significato che, nell'Introduzione della rivista, i curatori dichiarano l'avantesto teorico e la prospettiva critica entro cui si dispongono i contributi: un versante di studi teso a considerare il naturalismo un movimento letterario internazionale, per il delinearci di processi estetici e formali in grado di figurare le ambivalenze e la complessità del nuovo secolo¹¹. In quest'ottica l'opera di Verga costituisce un significativo spazio artistico di figure e stili segnati dalla contrastante mobilità del reale di fine secolo. L'oggettività del mondo narrato/ rappresentato, tramata di «fuggevole» ed «inesenziale», dei nodi stilistici di tragico e grottesco, svela i segni della modernità letteraria. La sequenza ordinata di fatti insidiati dal vuoto, è in grado di evocare «il non senso dell'esistere»¹²; «la centralità di un quotidiano insignificante, esibito nella sua oggettività, e al tempo stesso riscattato nella forma di uno straniante mito, è elemento decisivo che dal naturalismo conduce alla rappresentazione modernista»¹³.

In siffatto orizzonte acquista rilievo il profilo di uno scrittore modernista e inquieto, proteso al superamento dei confini estetici dati, sensibile al senso drammatico dei destini individuali nella trasformazione del reale, capace di modulare necessità sociale e libertà artistica in misure formali e linguistiche inedite. La flui-

¹⁰ I. CALVINO, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori 1985, II, pp. 1825-1831.

¹¹ Cfr. *Le naturalisme dans les littératures de langues euroéennes*, Actes du colloque international (Université de Nantes, 1-23 settembre 1982), a cura di Y. Chevrel, Nantes, Université de Nantes 1983; Y. CHEVREL, *Le naturalisme. Etude d'un mouvement littéraire international*, Paris, PUF 1982.

¹² R. LUPERINI, *Prefazione* a ID., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2018, pp. 11-14, a p. 14.

¹³ P. PELLINI, *In una casa di vetro*, Firenze, Le Monnier 2004, pp. 58 e ss. Dello stesso autore si veda, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016. Importanti, in tale direzione, gli studi di R. LUPERINI raccolti in *Giovanni Verga...*, cit.; su talune inquietudini del Novecento anticipate dal catanese, si veda A. MANGANARO, *Verga, Acireale-Catania*, Bonanno Editore 2011. Per un discorso articolato sulla bibliografia pertinente all'opera verghiana, si veda G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, pp. 207-237.

da pluralità di stili e generi, consapevolmente gestita dall'autore dei *Malavoglia*, si rivela funzionale ai linguaggi e ai codici mediatici della cultura moderna e contemporanea.

Sul metro di un discorso critico che interpreta il fare sperimentale dello scrittore siciliano e la sinergia di codici diversi in chiave transculturale¹⁴, si dischiudono nuovi campi di indagine: nei saggi in esame si evidenziano aspetti e modi innovativi della scrittura di Verga riguardata, a conferma e/o a contrasto, attraverso il filtro comparativo di traduzioni e adattamenti realizzati nei linguaggi d'oltralpe, francofoni in specie; si esplorano le funzioni culturali, estetiche, mediatiche, attive nella ricezione e diffusione dell'opera del catanese nel contesto europeo.

Tre le direzioni principali di ricerca: l'analisi dei registri linguistici caratterizzanti la scrittura di Verga, come esito di una singolare dimensione di «traduzione autoriale», cifra della consapevole ricerca teorica e stilistica messa in campo dall'autore; l'esame delle traduzioni di testi narrativi e teatrali dello scrittore siciliano, con un sguardo attento al processo di mediazione translinguistica tra opera di origine, sistema ricevente e testo di arrivo, in cui contemperare elementi *source oriented* e *target oriented*; l'indagine transculturale di adattamenti teatrali e filmici di alcuni testi verghiani, sulla base delle dinamiche storico-letterarie dei paesi di accoglienza, e la valutazione dei nessi intersemiotici che ritmano la trasposizione dei lavori di Verga nei codici mediatici moderni.

Pur contribuendo a mettere in evidenza la *facies* modernista di un'incessante ricerca del nuovo nelle strategie stilistiche elaborate da Verga, Luperini ricorda a lettori e studiosi di non trascurare le «specificità» della scrittura dell'autore, che rischiano di «annullarsi in contenitori troppo vasti»¹⁵. Attenzione ancora più fondata e necessitante nel caso di un'opera, la cui dimensione linguistica, con i suoi aspetti etnici, costituisce il tessuto di modalità narrative sperimentali. Alle preoccupazioni del critico sembra rispondere idealmente l'intervento d'apertura del volume.

¹⁴ Verga innovatore / Innovative Verga. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale, a cura di D. Reichardt - L. Fava Guzzetta, Berlin, Peter Lang 2016.

¹⁵ LUPERINI, *Prefazione*, cit., p. 14.

Nel suo saggio Gabriella Alfieri, assidua studiosa di Verga, autrice di una chiara e articolata monografia¹⁶, stando tra le pagine dei *Malavoglia* e dei bozzetti novellistici e teatrali, orienta il *focus* analitico su un particolare dispositivo linguistico e stilistico di «traduzione autoriale». La studiosa, avvalendosi di un'ottica intralinguistica, illumina in profondità il processo ideativo ed espressivo che sostiene in Verga il particolare lavoro di auto-traduzione, la sapiente riformulazione del siciliano parlato in una lingua vicina a quella letteraria di fine Ottocento, ponendo in evidenza il valore stilistico di una strategia che detta inediti paradigmi espressivi.

E se le forme dell'oralità popolare sono condotte con determinazione dallo scrittore verso le sponde dell'italiano letterario, questo risulta tessuto in fili linguistici e stilistici talmente singolari da porsi come il sigillo, la *sfraghìs*, di una ricerca sperimentale¹⁷. L'indagine di Alfieri porta in chiaro, con dettagliate verifiche testuali, il processo di etnificazione linguistica realizzato dallo scrittore catanese, per il tramite di accurate trasposizioni in italiano di espressioni idiomatiche, proverbi, modi di dire propri del parlato siciliano, nonché ellissi ed espansioni stilistiche con cui ridurre l'intensità dialettale. Il problematico rapporto tra letteratura popolare e scrittura di autore, dibattuto tra Capuana e Verga, trova una soluzione fortemente innovativa nei *Malavoglia*. Nell'esame della struttura compositiva del romanzo, la studiosa sottolinea come l'originale strategia di una lingua letteraria intrisa di movenze e forme dell'oralità, affidata a personaggi popolari, risulti funzionale ad un criterio narrativo di mimesi linguistica di una precisa realtà sociale e sia insieme schermo efficace con cui filtrare uno sguardo d'autore, di partecipazione e distanza critica.

Dall'analisi di Gabriella Alfieri emerge il *modus operandi* di un Verga impegnato a salvaguardare la fruizione di modi narrativi inediti presso un circuito di lettori borghesi, e intento, ad un tempo, a rinsaldare, per il tramite di una lingua etnificata, una forma

¹⁶ ALFIERI, *Verga*, cit.

¹⁷ Sulla costruzione di una lingua realisticamente "simulata", si veda G. TELLINI, *Introduzione* a G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, 2 voll., Roma, Salerno Editrice 1980, I, pp. XI-XLVI, alle pp. XI-XIV.

di «identità culturale». Appartenenza ad una regione di ricca memoria artistica e apertura alle istanze innovative circolanti in Europa sul finire del secolo, sono termini potenzialmente antitetici di un binomio letterario che Verga risolve annodandoli in uno stile idiomatico. Ricerca azzardata e difficile, quella dello scrittore siciliano, la cui prosa, tramata da maglie culturali della terra d'origine, sguardi cosmopoliti e un'agonistica individualità estetica, è ancora spazio aperto di interrogativi e ricerche.

Gaetano Lalomia, nel suo contributo, si dedica allo studio del processo di ricezione di Verga in Spagna. Sulla base di uno sguardo transculturale, suggerisce di superare i limiti oggettivi, le perdite di senso presenti nelle traduzioni spagnole dei testi verghiani, considerando l'importanza storica e letteraria di adattamenti e traduzioni dell'opera del catanese nel paese di accoglienza. L'intensa attività di mediazione linguistica è da leggere come indice del vivace sviluppo della cultura spagnola allo snodo di Ottocento e Novecento, pronta ad immergersi in circuiti letterari moderni, complice la ricchezza dei paradigmi stilistici dell'opera di Verga.

Nel suo intervento, Florence Courriol procede ad un esame comparativo delle traduzioni francesi della novella *Cavalleria rusticana*, realizzate nel corso del Novecento e nei primi quindici anni del nuovo secolo, tra il 1929 e il 2013. La studiosa si sofferma sulle soglie peritestuali di introduzioni e postfazioni, in quanto spazi di alta densità teorica ove si esplicitano i criteri che presiedono al fare traduttorio. Dinnanzi alla difficoltà di rendere, per lettori francofoni, la prosa etnicizzata della novella di Verga, parte dei traduttori ha privilegiato soluzioni *target oriented*, forme linguistiche medie, in cui è rimasta in ombra la densità poetica e formale del linguaggio verghiano nel testo novellistico. Ben diversa l'edizione bilingue curata da G. Luciani, nel 1996, per Gallimard, in cui l'attenzione al lavoro ideativo ed espressivo dello scrittore siciliano rifluisce in una traduzione accurata e creativa, ed emerge nella resa di quei dettagli linguistici in cui si condensa la ricerca inventiva e il *ductus* stilistico di Verga.

Laura Fournier Finocchiaro si sofferma sulla versione francese del romanzo *Tigre reale* realizzata da J. Lermina e pubblicata sulla rivista *Le Parlement* nel 1881, in un momento storico che

inaugura la fase di traduzioni di testi verghiani in Francia. La studiosa osserva come il romanzo, ben oltre le attese dell'auto-re, sia andato incontro ad una felice ricezione di pubblico e ad una vasta diffusione. Le ragioni del successo del romanzo vengono individuare sia nella suggestione di una storia mondana sia in una pluralità di istanze e modalità di stile, tra tardo romanticismo, realismo, decadentismo *liberty*, aderenti alle spinte estetiche e alle attese culturali di fine secolo. Attraverso questa analisi la studiosa osserva come i lettori borghesi di una città europea quale Parigi, incuriositi e attratti dalla figurazione della vita moderna, trovassero nella storia narrata una forte consonanza culturale e sociale. La ricchezza di livelli stilistici, insiti nel testo di origine, insieme alla fascinazione fantastica del tema d'amore, ha sostenuto l'ampia diffusione del romanzo fino ad autorizzare una trasposizione filmica, realizzata nel 1916, per opera di Giovanni Pastrone. Il codice mediatico del cinema, con la sperimentazione di linguaggi iconici e verbali, in linea con la temperie culturale del primo Novecento, è un ulteriore tassello, secondo Laura Fournier Finocchiaro, «della fecondità plurale» del romanzo.

Giorgio Longo, che ha al suo attivo diversi studi su Verga¹⁸, prende in esame, in una prospettiva intersemiotica, i rapporti tra il testo teatrale di *Cavalleria rusticana*, la riduzione operistica di Mascagni e le prime trasposizioni cinematografiche del dramma di Verga. Dopo il successo teatrale riportato a Torino nel 1884, lo scrittore, spinto dal desiderio di confrontarsi con un pubblico europeo, cerca di promuovere la rappresentazione del suo testo a Parigi. La *pièce*, andata in scena al Teatro libero di Antoine, nel 1888, è destinata ad un clamoroso insuccesso per via di uno statuto trasgressivo che interrompe consueti paradigmi teatrali tardo-romantici e convenzioni borghesi.

¹⁸ G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004; ID., *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, a cura di G. Longo - P. Tortonese, Cuneo, Nerosubianco 2014; ID., *Verga in Francia. Una messa a punto*, in *Verga e «gli altri» - La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, Atti del Convegno (Catania, 27-29 settembre 2017), a cura di A. Manganaro - F. Rappazzo, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 11 (2018), pp. 187-204.

Il rilievo del tragico, nella costruzione del linguaggio scenico, e la centralità di spinte primigenie, la cui fertilità ideativa – osserva Longo – è da individuare in strutture profonde, antropologiche e culturali, quali amore, gelosia, vendetta, sangue, sostengono una dimensione realistica di forte icasticità espressiva e gestuale. A ribaltare la prima ricezione negativa, interviene la versione operistica di Mascagni, che, con il trionfo della scena lirica, consegna lo scrittore ad una fama internazionale. Nonostante la distanza tra la densità inventiva e formale del testo teatrale di Verga e un linguaggio musicale edulcorante – giusta l’acuta osservazione di Lawrence, annotata da Longo – la “paratassi della realtà fattuale”, per dirla con Raimondi, entra con forza nel gioco delle dinamiche culturali di fine secolo. La riduzione musicale di Mascagni da un lato ingenera una complice adesione sentimentale del pubblico europeo all’opera dello scrittore siciliano, dall’altro accentua un’amplificazione del processo artistico in corso centrato sulla mistione dei codici.

Longo osserva come l’intreccio di generi, narrativo, teatrale, musicale, già attivo nell’officina scrittoria di Verga, sia alla base di una moderna attività intersemiotica, che sostiene traduzioni, adattamenti letterari, teatrali, e, dal 1910 in avanti, trasposizioni cinematografiche nell’ambito delle “Séries d’art”. Attraverso l’analisi di linguaggi correlati, si nota come riletture, adattamenti, mediazioni filmiche, pur legate al contesto del paese di accoglienza in cui maturano, confermino la feconda potenzialità dei testi letterari di origine.

Nell’ambito di ricerche transmediatiche, Alessandro Monachello studia le versioni francesi del film di Visconti, *La terra trema*, liberamente tratto da *I Malavoglia*, realizzato nel 1948 in Italia, distribuito in Francia nel 1952. L’autore del saggio si sofferma sulla lettura del testo verghiano da parte di Visconti: filtro analitico da cui scaturisce un innovativo linguaggio filmico. L’adozione del registro linguistico siciliano, per il regista, si poneva come *medium* espressivo necessario per un discorso cinematografico neorealistico e come chiave interpretativa con cui dare visibilità alle soluzioni linguistiche e stilistiche peculiari del romanzo di Verga. Nell’esaminare le realizzazioni filmiche francesi, lo studioso nota come dalla prima edizione di G. Huysmans all’ultima del 2010 in

DVD, si siano opacizzati progressivamente gli intenti stilistici del regista italiano, pur rimanendo profonda la seduzione estetica e culturale dell'operazione cinematografica di Visconti.

A completare ed arricchire l'orizzonte di ricerche translinguistiche ruotanti intorno all'opera di Verga, l'ultima parte della rivista ospita le traduzioni francesi di due significative novelle verghiane: *Di là del mare*, realizzata da Justine Piret e Federica Vanìn, e *Lacrymae rerum*, condotta da Claire Giraudeau, Justine Piret e Federica Vanìn, sotto la direzione di Jean-Pierre Pisetta. Si tratta di pagine interessanti nell'ambito dei *translation studies*, lavori in cui si scorge il segno di un'attività culturale densa di fermenti: quasi un ponte, e non di scarso significato simbolico e teorico, per nuove generazioni di studiosi.

TULLIO PAGANO
(Dickinson College Pennsylvania)

TRADURRE PER CAPIRE GIOVANNI VERGA

In tanti anni d'insegnamento negli Stati Uniti non avevo mai proposto un corso dedicato interamente a Verga. Troppo difficile, gli studenti non lo avrebbero capito e apprezzato. Mai insegnare autori che ti stanno molto a cuore, per evitare delusioni. Qualche novella "classica" non mancava mai nei miei corsi di letteratura: come *Libertà*, ideale per introdurre i temi della questione meridionale; *Rosso Malpelo*, per capire l'uso rivoluzionario del discorso libero indiretto, abbinata alla vicenda tragica di Jeli «primo uomo del mondo»; ma un corso su Verga no, non me l'ero mai sentita. Fino a quando, nell'anno accademico 2018-19, al ritorno da un soggiorno di due anni a Bologna, dove fui chiamato a dirigere il *Robert K. Nilsson Center for European Studies*, e ispirato dal recente convegno verghiano dedicato ai suoi «begli anni» spesi tra la Sicilia e Milano, decisi di proporre un corso intitolato «Verga e la Sicilia dopo l'unificazione». Il gruppo era piccolo, ma motivato e ben preparato. Dopo una breve introduzione storico-geografica, cominciammo con *Storia di una capinera*; poi *Eva*, piccolo capolavoro che attende ancora una traduzione in inglese; *Nedda*, punto di passaggio obbligato per entrare nel mondo rusticano, quindi una selezione di novelle tratte da *Vita dei campi*, per arrivare ai *Malavoglia*. Avrei voluto includere anche il *Mastro*, invece ci fermammo alle *Rusticane*. L'idea era di comprendere l'evoluzione della scrittura e della visione del mondo di Verga attraverso *close readings* e traduzioni di piccoli brani: esercitazioni che sarebbero culminate nella traduzione di un'intera novella. Durante il semestre, gli studenti ebbero la fortuna di esercitarsi sulla traduzione della splendida relazione che Andrea Manganaro tenne proprio al Dickinson College, di ritorno da una Toronto particolarmente gelida. Dovendo selezionare dei testi per il progetto finale, la scelta cadde sulle novelle di *Per le vie*,

per due motivi: primo, perché a quanto mi risulta non sono mai state tradotte in inglese; secondo, perché illustrano un aspetto poco conosciuto della narrativa verghiana, specialmente nel mondo anglosassone: la rappresentazione dei ceti popolari nella «città più città d'Italia»¹. Non userei il termine "proletariato urbano" perché la società industriale e i cambiamenti che essa impone sono visti nei racconti solamente di riflesso, attraverso spezzoni di vita dei protagonisti. Perfetto esempio dell'ottica straniata di cui parlò Edoardo Sanguineti è il racconto *Al veglione*, in cui i bagliori e sapori della mondanità e modernità milanese appaiono solo come *flash* momentanei, attraverso usci semichiusi, corridoi bui e piazze notturne battute dal nevischio, in un gioco continuo di chiaroscuri di sapore quasi espressionistico. Il testo selezionato dal comitato scientifico per la pubblicazione nel presente volume è a cura di Marc Morris, che si rivelò traduttore finissimo. Ne *Il canarino del n.15*, conosciuto grazie anche alla versione teatrale *In portineria*, il luogo di osservazione è ancor più ristretto e marginale: il bugigattolo in cui vive una ragazza affetta da rachitismo, una malattia purtroppo molto diffusa nei quartieri popolari delle città industriali tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, non solo a Milano, ma anche nei *tenements* di New York e nei *conventillos* di Buenos Aires, dove vivevano ammassati in orribili condizioni igieniche decine di migliaia di italiani immigrati nelle Americhe. Tradurre insieme agli studenti è stata un'esperienza stimolante che ha permesso loro di capire come funziona la tecnica narrativa verghiana e a me di riscoprirne originalità e modernità. Trattandosi di un gruppo piccolo, l'ambiente di lavoro era il mio studio: trascorremmo pomeriggi interi attorno al tavolo a discutere come meglio rendere un'espressione in inglese, senza accorgerci che il tempo passava. Momenti che non dimenticherò facilmente, in cui l'insegnamento diventa dialogo, conversazione, scoperta. Come dovrebbe essere.

¹ G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino, 1881, p. 424.

La traduzione è basata sul testo curato da Raffaele Morabito: VERGA GIOVANNI, *Per le vie*, edizione critica a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Vol. XVI, Firenze, Le Monnier 2003.

Sulla raccolta *Per le vie* la bibliografia critica è piuttosto scarsa. Tra gli interventi più importanti ricordiamo qui solo:

ALFIERI GABRIELLA, «*La vita più spensierata del mondo*». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga 'milanese' (1872-1891)*, Biblioteca della Fondazione Verga, serie Studi, n. 17, Leonforte, Euno Edizioni 2020.

GOLDMAN SILVANA, «*Per le vie*»: *Dalla 'città più città d'Italia' alla città troppo vasta'*, in «*Problemi*», 89 (1990), pp. 220-236.

MARCHI GIAN PAOLO, *Giovanni Verga per le vie di Milano*, in «*Quaderni di lingue e letterature*», 24 (1999), pp. 47-63.

PELLINI PIERLUIGI, «*L'Assommoir*» a Milano? «*Per le vie*», in ID., *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, pp. 119-23.

SANGUINETI EDOARDO, *Introduzione*, in G. VERGA, *Racconti milanesi*, Bologna, Cappelli 1979.

Il canarino del n. 15

Come il bugigattolo dei portinai non vedeva mai il sole, e avevano una figliuola rachitica, la mettevano a sedere nel vano della finestra, e ve la lasciavano tutto il santo giorno, sicchè i vicini la chiamavano "Il canarino del n. 15".

Màlia vedeva passar la gente; vedeva accendere i lumi la sera; e se entrava qualcuno a chiedere di un pignone rispondeva per la mamma, la sora Giuseppina, che stava al fuoco, o a leggere i giornali dei casigliani.

Sinchè c'era un po' di luce faceva anche della trina, con quelle sue mani pallide e lunghe; e un giovanetto della stamperia li di-contro, al veder sempre dietro i vetri quel visetto, che era delicato, e con delle pèsche azzurre sotto gli occhi, se n'era come si dice innamorato. Ma poi seppe la storia del canarino, e di mezza la persona che era morta sino alla cintola, e non alzò più gli occhi, quando andava e veniva dalla stamperia.

Ella pure ci aveva badato: tanto nessuno la guardava mai! e quel po' di sangue che le restava le tingeva come una rosa la faccia pallida, ogni volta che udiva il passo di lui sull'acciottolato. La stradicciuola umida e scura le sembrava gaia, con quello stelo di pianticella magra che si dondolava dal terrazzino del primo piano, e quei finestroni scuri della tipografia dirimpetto, dov'era un gran lavoro di puleggie, e uno scorrere di striscie di cuoio lunghe, lunghe, che non finivano mai, e si tiravano dietro il suo cervello, tutto il giorno. Sul muro c'erano dei gran fogli stampati, che ella leggeva e tornava a leggere, sebbene li sapesse a memoria; e la notte li vedeva ancora, nel buio, cogli occhi spalancati, bianchi, rossi, azzurri, mentre si udiva il babbo che tornava a casa cantando con una voce rauca: "O Beatrice, il cor mi dice".

Ella pure, la Màlia, si sentiva gonfiare in cuore la canzone, quando i monelli passavano cantando e battendo gli zoccoli sul terreno ghiacciato, nella nebbia fitta. Ascoltava, ascoltava, col

The Little Canary of #15

Translated to English by Marc Morris

Since the concierge's nook never saw the sun, and since they had a daughter with rickets, they placed her by the window, and left her sitting there the whole day, and so the neighbors called her the "Little Canary of #15."

Màlia saw people passing by; she saw the lights being turned on in the evening; and if someone entered asking to rent a room, she answered for her mother, Sora Giuseppina, who was by the fireplace, or reading the residents' newspapers.

As long as some light remained, she also made lace, with her pale, long hands. And there was a young man from the printing shop across the street who, always seeing her delicate face with blue bags under her eyes behind the panes, fell—as they say—in love. But then he came to know the story of the little canary, that she was paralyzed up to the waist, and he no longer raised his eyes when he came and went from the print shop.

She also watched; after all, no-one ever looked at her! And the few drops of blood that she still had colored her pale face red like a rose whenever she heard his footsteps on the cobblestones. The dark, damp street seemed gay to her, with the narrow stalk of the skinny plant that swayed on the balcony of the first floor and the large windows of the print shop across the way, behind which enormous pulleys worked with a flow of endless leather strips, and the hum of the machinery echoed in her head all day. On the wall there were large sheets of printed paper, which she read again and again, though she had memorized them. She saw them at night, too, in the dark, with wide eyes, white, red, blue, as her father could be heard returning home singing with a raspy voice: "*O Beatrice, il cor mi dice.*"

Màlia, too, felt her heart swell up with that song when the rascals sang it and tapped their clogs on the icy ground as they passed by in the dense fog. She listened and listened, with her

mento sul petto, e provava e riprovava la cantilena sottovoce, davvero come un canarino che ripassi la parte.

Diventava anche civettuola. La mattina, prima che la mettesse dietro la finestra, si lisciava i capelli, e ci appuntava un garofano, quando l'aveva, con quelle mani scarne. Come la Gilda, sua sorella, s'attillava per andar dalla sarta, col velo nero sulla testolina maliziosa, e cutrettolava vispa vispa nella vestina tutta in fronzoli, la guardava con quel sorriso dolce e malinconico delle sue labbra pallide, poi la chiamava con un cenno del capo, e voleva darle un bacio. Un giorno che la Gilda le regalò un fiocchetto di nastro smesso, ella si fece rossa dal piacere. Alle volte le moriva sulle labbra la domanda se nei giornali non ci fosse un rimedio per lei.

La poveretta non si stancava mai di aspettare che quel giovane tornasse ad alzare il capo verso la finestra. Aspettava, aspettava, cogli occhi alla viuzza, e le dita scarne che facevano andare la spoletta. Ma poi lo vide che accompagnava la Gilda, passo passo, tenendo le mani nelle tasche, e si fermarono ancora a chiacchiere sulla porta.

Si vedeva soltanto la schiena di lui, che le parlava con calore, e la Gilda pensierosa raspava nel selciato colla punta dell'ombrellino. Essa poi disse:

– Qui no, che c'è la Màlia a far la sentinella, ed è una seccatura.

Alfine un sabato sera il giovanotto entrò anche lui insieme alla Gilda, e si misero a chiacchierare colla sora Giuseppina, che metteva delle castagne nella cenere calda. Si chiamava Carlini; era scapolo, compositore-tipografo, e guadagnava 36 lire la settimana. Prima d'andarsene diede la buonasera anche alla Màlia, che stava al buio nel vano della finestra.

D'allora in poi cominciò a venire sovente, quasi ogni sera. La sora Giuseppina aveva preso a volergli bene, pel suo fare ben educato, chè non veniva mai colle mani vuote: confetti, mandarini, bruciate, alle volte anche una bottiglia sigillata. Allora si fermava on casa anche il babbo della ragazza, il sor Battista, a chiacchierare col Carlini come un padre, dicendogli che voleva cucirgli lui il primo vestito nuovo, se mai. Egli ci aveva là il banco e le forbici da sarto, e il ferro da stirare, e l'attaccapanni, e lo specchio pei clienti. Adesso lo specchio serviva per la Gilda. Mentre il giovane aspettava l'innamorata si metteva a discorre-

chin on her chest, and rehearsed the melody under her breath, just like a canary rehearsing her part.

She would become flirtatious, as well. In the morning, before being placed at the window, she would comb her hair, and, if she had one, stick a carnation in it, with those gaunt hands of hers. As her sister Gilda was getting dressed up to go to the dressmaker, with a black veil on her mischievous head, all decked up in her dress, Màlia watched her with that wistful smile of her pale lips. Then she nodded for her to come, for she wanted to give her a kiss. One day Gilda gifted her a bow made of excess ribbon, and Màlia blushed with joy. At times the question of whether there was a cure for her in the newspapers died on her lips.

The poor girl never tired of waiting for the young man to raise his head toward the window again. She waited and waited, her eyes fixed on the alley, her bony fingers working the needle. But then she saw him accompany Gilda, step-by-step, hands in his pockets, and they stopped at the door to chat some more.

Màlia only saw his back as he spoke earnestly to Gilda, while she pensively scratched the pavement with the tip of her parasol. Then she said,

– Not here, because Màlia is up there watching, and it's a bother.

At long last, one Saturday, the young man also entered the house with Gilda, and they chatted at length with Sora Giuseppina, who was setting chestnuts to roast in the hot coals. His name was Carlini; he was a bachelor, a typesetter, and made 36 lire a week. Before taking his leave, he bade goodbye even to Màlia, who was in the dark by the window.

Thereafter he began to come over more often, and then almost every evening. Sora Giuseppina took a liking to him, because he was well-mannered and never arrived empty-handed. He would bring sugared almonds, mandarin oranges, roasted chestnuts, at times even a sealed bottle. Sor Battista, the girl's father, also remained at the house to talk to Carlini as if he were his father, telling him that he wanted to sew his first new suit himself, if ever. He had his tailor's scissors and work table, and the clothes iron, and the clothes hangers, and the mirror for the clients, all right there. Gilda was using the mirror now. While the

re colla Màlia: le parlava della sorella, le diceva quanto le volesse bene, e che incominciava a mettere dei soldi alla Cassa di Risparmio. Appena tornava la Gilda si mettevano a sussurrare in un cantuccio, bocca contro bocca, pigliandosi le mani allorchè la mamma voltava le spalle.

Una sera ella gli diede un grosso bacio dietro l'orecchio, mentre la sora Giuseppina sbadigliava in faccia al fuoco, e Carlini credeva che nessuno li vedesse, tanto che alle volte se ne andava senza pesare nemmeno che la Màlia fosse là, per darle la buona notte. Uno domenica arrivò tutto contento colla nuova che aveva trovata la casa che ci voleva: due stanzette a Porta Garibaldi, ed era anche in trattative per comprare i mobili dell'inquilino che sloggiava, un povero diavolo col sequestro sulle spalle, per via della pigione. Il Carlini era così contento che diceva alla Màlia:

– Peccato che non possiate venire a vederla anche voi!

La ragazza si fece rossa. Ma rispose:

– La Gilda sarà contenta lei.

Ma la Gilda non sembrava molto contenta. Spesso il Carlini l'aspettava inutilmente, e si lagnava colla Màlia di sua sorella, che non gli voleva bene come lui gliene voleva, e gli lesinava le buone parole e tutto il resto. Allora il povero giovane non la finiva più coi piagnistei: raccontava ogni cosa per filo e per segno: che piacere le aveva fatto la tal parola, come sorrideva con quella smorfietta, come s'era lasciata dare quel bacio. Almeno provava un conforto nello sfogarsi colla Màlia. Glia pareva quasi di parlare colla Gilda, tanto la Màlia somigliava a sua sorella, nell'ombra, mentre lo ascoltava guardandolo con quegli occhi. Arrivava persino a prenderle la mano, dimenticando che era mezzo morta su quella seggiola.

– Guardate, le diceva. Vorrei che la Gilda fosse come voi, col cuore che avete!

Stava lì per delle ore colle mani sui ginocchi, finchè tornava la Gilda. Almeno udiva il trotterello lesto dei suoi tacchetti, e a vedeva arrivare con quel visetto rosso dal freddo, e quegli occhi belli che interrogavano in giro tutta la stanzetta al primo entrare. La Gilda era vanarella e ambiziosa; gli aveva proibito di accompagnarla colla sua camiciuola turchina da operaio, quando andava impettita per via. Una sera Màlia la vide tornare a casa in com-

young man waited for his girlfriend, he would also speak with Màlia; he would tell her about her sister, how much he loved her, and that he was starting to set money aside in the credit union. Once Gilda returned, they would whisper in a corner, one's mouth against the other's, taking one another's hands whenever her mother turned her back to them.

One evening he gave her a kiss behind the ear, while Sora Giuseppina yawned in front of the fire. Carlini believed that no one would see them, so much so that at times he would leave without thinking that Màlia was there, forgetting to bid her good-night. One Sunday he arrived all happy with the news that he had found the house he wanted: two little rooms at Porta Garibaldi, and that he was also negotiating to buy the furniture from the previous tenant, a poor devil who was being evicted because he couldn't pay his rent. Carlini was so happy that he said to Màlia:

– Too bad you can't come and see it as well!

The girl blushed, but responded:

– Gilda will be happy.

But Gilda did not look very happy. Carlini would often wait to no avail, and would gripe to Màlia about her sister, who didn't love him like he loved her, and she hardly had any good words for him and all the rest. Now the poor fellow didn't stop at whining anymore; he would recount everything in detail: what words gave her pleasure, the way she smiled with a little smirk, how she let him give her that kiss. At least he found comfort in venting to Màlia. It almost seemed like talking to Gilda – besides, Màlia looked much like her sister, in the dark, while she watched him with those eyes. He even took her hand, forgetting she was half-paralyzed on the chair.

– Look, he said to her, I wish that you were Gilda, with the heart that you have!

He stayed there for hours, his hands on his knees, until Gilda arrived. At last he heard the quick trot of her heels, and he saw her arrive with her face red from the cold, and her beautiful eyes that examined the room upon entering. Gilda was vain and ambitious; she had forbidden Carlini to accompany her wearing his Blue worker's shirt when she strutted in the streets. One evening Màlia saw her come home in the company of a young gentleman,

pagnia di un signorino, di cui la tuba lucida passava rasente al davanzale, e si fermarono sulla porta come faceva prima col Carlini. Ma a costui non disse nulla.

Il poveraccio s'era dissestato. La pigione di casa, i mobili da pagare, i regalucci per la ragazza, il tempo che perdeva: tanto che il direttore della tipografia gli aveva detto: "A che giuoco giuochiamo?" Egli tornava a confidarsi colla Màlia, e la pregava:

– Dovreste parlargliene voi a vostra sorella.

Gilda fece una spallacciata, e rispose alla Màlia:

– Piglialo tu.

A Capodanno il Carlini portò in regalo un bel taglio di lanina a righe rosse; tanto rosse che la Gilda diede in uno scoppio di risa, e disse che era adatto per qualche contadina di Desio o di Gorla, come le aveva viste a Loreto. Il giovanotto rimaneva mortificato con l'involto in mano, ripiegandolo adagio adagio, e lo offrì alla Màlia, se lo voleva lei.

Era il primo regalo che la Màlia riceveva e le parve una gran cosa. La sora Giuseppina, per scusare l'uscita della Gilda, prese a dire che quella ragazza era di gusto fine, come una signora, e non trovava mai cosa abbastanza bella pel suo merito.

– Per quella figliuola là non sto mica in pena – soleva dire.

La Gilda veniva a casa ora con una mantiglia nuova, che le gonfiava il seno tutto di frange, ora con le scarpine che e strizzavano i piedi, ed ora con un cappellaccio peloso che faceva ombra sugli occhi lucenti al pari di due stelle. Una volta portò un braccialetto d'argento dorato, con una ametista grossa come una nocciuola, che passò di mano in mano per tutto il vicinato. La mamma gongolava e strombazzava i risparmi che faceva la figliuola dalla sarta. La Màlia volle vedere anche lei; e il babbo stava per stendere le mani, e lo chiese in prestito per una sera, onde mostrarlo agli amici, dal tabaccaio e dal liquorista lì accanto. Ma la Gilda si ribellò. Allora il sor Battista cominciò a gridare se ella tornava a casa tardi, e a sfogarsi con Carlini che perdeva il suo tempo e i regalucci dietro quell'ingrata, la quale non aveva cuore nemmeno pei genitori. Gilda un bel giorno gli levò l'incomodo di aspettarla più.

Malgrado le sbravazzate del sor Battista nella casa ci fu il lutto. La sora Giuseppina non fece altro che brontolare e litigare col ma-

whose glossy top hat passed near the windowsill, and they stopped at the door like she did before with Carlini. But she said nothing to him.

Poor Carlini was ruined. The rent for the house, the furniture to pay for, the gifts for his girlfriend, the time he was losing, so much so that the printmaster said to him, "What game are you playing?" He would return to confide in Màlia and would plead:

– You should talk to your sister.

Gilda shrugged, and said to Màlia:

– You take him.

On New Year's Day Carlini brought a fine cut of red-striped wool, stripes so red that Gilda burst out laughing, and told him that it was suitable for some peasant woman from Desio or Gorla, like she'd seen at Loreto. The young man stood mortified with the bundle in his hands, slowly refolded it, and offered it to Màlia, if she wanted it.

It was the first gift that Màlia ever received and for her it seemed a great deal. Sora Giuseppina, to excuse Gilda's exit, began to say that that girl had fine tastes, like a lady, and never found anything beautiful enough for her merit.

– I never worry about that girl – she used to say.

Gilda would come home first with a new cape which puffed out her chest covered in fringes, then with shoes that squeezed her feet, then with a furry hat which shaded her bright eyes that looked like two stars. One time she wore a gold-plated silver bracelet, with an amethyst as big as a hazelnut, which she passed from person to person in the neighborhood. Her mother gloated and ballyhooed the money her daughter made at the dressmaker's. Màlia wanted to see it too, and her father was about to lay down his hands and asked to borrow it for an evening, to show it to his friends from the tobacco shop and the liquor store next door. But Gilda rebelled. And Sor Battista began to yell at her if she ever returned home late, and he blew off steam with Carlini, who wasted his time and gifts for the ungrateful girl, who didn't even have any care for her parents. Then one day, Gilda told him he didn't have to bother waiting for her any more.

Despite Sor Battista's stunts there was grief in the house. Sora Giuseppina did nothing but grumble and argue with her hus-

rito tutta sera. Il sor Battista andò a letto ubbriaco. La Màlia udì sino all'alba il Carlini che aspettava passeggiando nella strada.

Poi la sora Carolina, che vendeva i giornali lì alla cantonata, venne a raccontare qualmente avevano visto la Gilda in Galleria, vestita come una signora. Il babbo giurò che voleva andare col Carlini in traccia del sangue suo, quella domenica, e l'accompagnarono a casa che non si reggeva in piedi.

Il Carlini s'era affiatato col sor Battista. Lavorava soltanto quando non poteva farne a meno, ora qua ed ora là nelle piccole stamperie, l'accompagnava all'osteria, e tornavano a braccetto. In casa s'era fatto come un della famiglia per abitudine. Accendeva il fuoco, o il gaz per le scale, menava la tromba, teneva sempre in ordine i ferri del sarto, caso mai servissero, e scopava anche la corte, per risparmiare la sora Giuseppina, giacchè suo marito non stava in casa gran fatto. La sora Giuseppina, per gratitudine, voleva fargli credere che la Gilda gli volesse sempre bene, e sarebbe tornata un giorno o l'altro. Egli scuoteva il capo; ma gli piaceva discorrerne colla vecchia, o colla Màlia, che somigliava tutta a sua sorella. Glia pareva di alleggerirsi il cuore in tal modo, quando ella l'ascoltava fra chiaro e scuro, fissandolo con quegli occhi. E una volta che era stato all'osteria, e si sentiva una gran confusione dalla tenerezza, le diede anche un bacio.

La Màlia non gridò: ma si mise a tremare come una foglia. Già non c'era avvezza, e la mamma per lei non stava in guardia. L'indomani, a testa riposata, Carlini era venuto a chiacchierare come il solito, spensierato e indifferente. Ma la poveretta si sentiva sempre quel bacio sulla bocca, col fiato acre di lui, e vi aveva pensato tutta la notte. Allora in principio di primavera, come se quel bacio fosse stato del fuoco vivo, Màlia cominciò a struggersi e a consumersi a poco a poco. La mamma ripeteva alla sora Carolina e alla portinaia della casa accanto che il male le saliva dalle gambe per tutta la persona. Il medico glielo aveva detto.

Il marzo era piovoso. Tutto il giorno si udiva la grondaia che scrosciava sul tetto di vetro della stamperia, e la gente che sfangava per la stradiciuola. Ogni po' si fermava alla porta un legno grondante acqua, e sbattevano in furia gli sportelli e l'usciale.

– Questa è la Gilda, esclamava la mamma. La Màlia pallida

band all evening. Sor Battista went to bed drunk. Màlia listened to Carlini who was waiting, pacing in the street, until dawn.

Then Sora Carolina, who sold newspapers there on the corner, came to tell exactly how they saw Gilda in the Galleria, dressed like a lady. The father, that Sunday, swore he wanted to go with Carlini to track down his kin, and Carlini brought him home as he could hardly walk.

Carlini became close to Sor Battista. He worked only when he couldn't manage without, and now here and there in small printing shops. He went with him to the tavern, and they returned arm-in-arm. In the house, he had almost become one of the family. He would light the fire or the gas lights for the stairs, worked the pump, he always organized the tailor's tools, in case they were ever needed, and he even swept the courtyard, to spare Sora Giuseppina, seeing that her husband was never home anyways. Out of gratitude, Sora Giuseppina wanted to make him believe that Gilda still loved him and would return one day or another. He would shake his head. But he liked talking with the old lady, or with Màlia, who so resembled her sister. In this way his heart seemed to lighten when she would listen to him day and night, her eyes fixed on him. And one time after he was at the tavern, and felt greatly confused by her tenderness, he even gave her a kiss.

Màlia didn't shout; yet she began to tremble like a leaf. She was unaccustomed, and her mother wasn't there to keep an eye on her. The next day, his mind refreshed, Carlini came to chat as usual, carefree and indifferent. But the poor girl would always feel that kiss on her mouth, with his pungent breath, and would think about it all night. Then in the beginning of spring, as if that kiss were a live fire, Màlia began to be consumed little by little. Her mother repeated to Sora Carolina and the concierge of the house next door that the illness was spreading up from her legs to the rest of her body. The doctor told her so.

March was rainy. All day the roaring gutter on the print shop's glass roof could be heard, and the people who trudged through the mud in the alley. Every now and then a stagecoach dripping water stopped in front of the house, and the door and shutters rattled furiously.

– This is Gilda! her mother exclaimed. Màlia, her face pale

cogli occhi fissi alla porta, non diceva nulla, ma s'affilava in viso. Poi nell'ora malinconica in cui anche la finestra s'oscurava, passava la voce lamentevole di quel che vendeva i giornali: – *Secolo! il Secolo!* – come una malinconia che cresceva. E la Gilda non veniva.

Al san Giorgio, com'era tornato il bel tempo, la giornalista li accanto ed altri vicini progettarono una gita in campagna. Il Carlini, che s'era fatto di casa, fu della partita anche lui. La sera scesero dal tramvai tutti brilli, e portando della manciate di margheritine e fiori di campo. Il carlini, in vena di galanteria, volle regalare alla Màlia tutti quei fiori che gli impacciavano le mani. La povera malata ne fu contenta, come se le avessero portato un pezzo di campagna. Dal suo lettuccio aveva vista la bella giornata di là dalla finestra, sul muro dirimpetto che sembrava più chiaro, colla pianticella del terrazzino che metteva le prime foglie. Ella voleva che le piantassero quei fiorellini in un po' di terra, perchè non morissero, in qualche coccio di stoviglia, che ce ne dovevano essere tante in cucina. Un capriccio da moribonda, si sa. Gli altri rispondevano ridendo che era come far camminare un morto. Per contentarla ne collocarono alcuni in un bicchier d'acqua sul cassettone, e a fine di tenerla allegra tirarono fuori il discorso della veste a righe rosse e nere, tuttora in pezza, che la Màlia si sarebbe fatta fare, quando stava meglio. Suo padre ci aveva lì le forbici, e il refe e tutti i ferri del mestiere. La poveretta li stava ascoltava guardandoli in volto ad uno ad uno, e sorrideva come una bambina. Il giorno dopo i fiori del bicchiere erano morti. Nel bugigattolo mancava l'aria per vivere.

L'estate cresceva. Giorno e notte bisognava tener spalancata la finestra pel gran caldo. Il muro di faccia si era fatto giallo e rugoso. Quando c'era la luna scendeva sin nella stradicciuola in un riflesso chiaro e smorto. Si udivano le mamme e i vicini chiacchierare sulle porte.

Al ferragosto il sor Battista coi denari della mancie prese una sbornia coi fiocchi, e si picchiarono colla sora Giuseppina. Il carlini, nel far da paciere, si buscò un pugno che l'accecò mezzo.

La Màlia quella sera stava peggio; e con quello spavento per giunta, il medico che veniva pel primo piano disse chiaro e tondo che poco le restava da penare. povera ragazza.

and her eyes fixed on the door, said nothing, but her face grew thinner. Then in that gloomy hour when even the window darkened, the lamenting voice of the one who sold newspapers was heard, – *Secolo! The Secolo!* – and the melancholy grew. And Gil-
 da would not come.

On the feast of St. George, since fair weather had returned, the newspaper vendor next door and the other neighbors planned an excursion into the countryside. Carlini, who was at this point part of the household, was also part of the party. That evening they got off the trolley tipsy, carrying handfuls of daisies and wildflowers. Carlini, in a gallant mood, wanted to gift M^alia all the flowers that hampered his hands. The poor, sickly girl was happy, as if they brought her a piece of the countryside. From her bed by the window she had seen the beautiful day, on the wall across the way that looked brighter, with the little plant on the balcony that sprouted its first leaves. She wanted to have the flowers planted in some dirt, so they wouldn't die, in some piece of pottery, since there had to be lots in the kitchen. A dying person's fancy, as everyone knows. The others responded laughing, saying it was like making a dead person walk. To make her happy they placed a few in a glass of water on the dresser, and to keep her cheerful they brought up the subject of the dress with red and black stripes, still uncut, that M^alia would get made for her when she got better. Her father had the scissors there, and the thread and all the tools for the job. Poor M^alia listened, looking each one of them in the face, and smiled like a little girl. The next day, the flowers in the glass were dead. There was no air to live in the nook.

Summer was mounting. The window had to be kept wide open day and night because of the heat. The wall facing them became yellow and cracked. The moon shone in the alley with a bright and pale light. The mothers and the neighbors could be heard chatting on their doorsteps.

On the 15th of August Sor Battista went out for a hell of a binge with the tip money and he and Sora Giuseppina began beating each other. Carlini, trying to be the peacemaker, got between them, and took a punch that almost blinded him.

That evening M^alia was feeling worse; and in addition to that

A quell'annunzio babbo e mamma fecero la pace, e venne anche la Gilda vestita di seta. senza che si sapesse chi glielo aveva detto.

La Màlia invece credeva di star meglio, e chiese che le sciorinassero sul letto il vestito in pezza del Carlini, onde "farci festa" diceva lei. Stava sedere sul letto, appoggiata ai guanciali, e per respirare si aiutava muovendo le braccia stecchite, come fa un uccelletto delle ali.

La sora Carolina disse che bisognava andare per prete, e il babbo che quelle minchionerie le aveva sempre disprezzate col *Secolo*, se ne andò all'osteria in segno di protesta. La sora Giuseppina accese due candele, e mise una tovaglia sul cassettono. Màlia, al vedere quei preparativi si scompose in viso, ma si confessò col prete, anche il bacio del Carlini, e dopo volle che la mamma e la sorella non la lasciassero sola.

Il babbo, l'aspettarono, s'intende. La sora Giuseppina s'era appisolata sul canapè, e Gilda discorreva sottovoce col Carlini accanto alla finestra, credendo che la Màlia dormisse. Così la poveretta passò senza che se ne accorgessero, e i vicini dissero che era morta proprio come un canarino.

Il babbo il giorno dopo pianse come un vitello, e sua moglie sospirava:

– Povero angelo! Ha finito di penare! Ma eravamo abituati a vederla là, a quella finestra, come un canarino. Ora ci parrà di esser soli peggio dei cani.

La gilda promise di tornar spesso e lasciò i denari pel funerale. Ma a poco a poco anche il Carlini diradò le visite, e come aveva cambiato alloggio a San Michele, non si vide più.

Sulla finestra il babbo, per mutar vita, fece inchiodare un pezzetto d'asse, con su l'insegna "Sarto" la quale vi rimase tale e quale come il canarino del n. 15.

scare, the doctor who came to the first floor said it straight out that the poor girl had little time left to suffer.

With that announcement father and mother made peace, and even Gilda came, dressed in silks, and nobody knew who told her.

Màlia on the other hand believed she was better and asked for the uncut cloth from Carlini to be spread out on the bed, in order to “celebrate,” she would say. She was sitting on the bed, propped up on the pillows, and to breathe better she moved her thin arms like a bird moves its wings.

Sora Carolina said that they must go to the priest, and her father, who always despised those foolish things in the *Secolo*, went off to the tavern as a sign of protest. Sora Giuseppina lit two candles and put a tablecloth on the dresser. Màiia broke down upon seeing those preparations, but she confessed to the priest even the kiss that she received from Carlini, and afterward she wanted that her mother and sister did not leave her alone.

They waited for father, of course. Sora Giuseppina had nodded off on the sofa, and Gilda talked in whispers to Carlini, believing Màiia to be asleep. In this way the poor girl passed away without them realizing, and the neighbors said that she died just like a canary.

The next day her father lowed like a calf as his wife sighed,
 – Poor angel! She’s done suffering! But we were used to seeing her there, at that window, like a little canary. Now we’ll be lonelier than stray dogs.

Gilda promised to come back often and left some money for the funeral. But little by little Carlini’s visits also became fewer and farther between, and since he moved to San Michele, was not seen again.

Her father, resolving to make a change in his life, nailed a plank on the window with “Tailor” written on it. And it remained there just as did the Little Canary of #15.

GABRIELLA ALFIERI
(Università di Catania)

« – IL REALISMO IO L'INTENDO COSÌ, ...,
IN UNA PAROLA – ». RITOCCHI E POSTILLE ALLA LETTERA
A SALVATORE PAOLA SU «LA MAREA»

La lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, manifesto programmatico del verismo verghiano, è stata tramandata da una trascrizione giornalistica a sua volta arbitrariamente modificata da un biografo dello scrittore. Queste letture puramente intuitive, alterando punteggiatura, sintassi, lessico e alcuni costrutti, hanno travisato il senso profondo di uno dei testi fondanti della poetica verghiana, che è stato così divulgato in una forma inautentica anche nei manuali scolastici. Questo lavoro si basa su un attento studio dell'autografo (che si pubblica in appendice) e del suo assetto variantistico, e su un organico confronto delle tradizioni a stampa. Ne scaturisce una lezione del testo diversa anche rispetto alle precedenti, compresa quella di Nozzoli 2018, che ha rintracciato l'autografo. Lo studio filologico è corredato da uno studio semantico-culturale, che storicizza il lessico della lettera al Paola rispetto agli usi linguistici dell'epoca, confermando altresì i ritocchi al testo.

The letter to Salvatore Paolo Verdura (21th April, 1878), manifesto of Verga's Verism, was conveyed by a journalistic transcription which in turn had been arbitrarily modified by one of the author's biographer. Those imperfect readings, which modified text's punctuation, syntax and lexicon, changed the document's deep meaning, therefore spreading it in an unauthentic form also in school texts. This paper is based on an accurate study of the manuscript's variants (the manuscript is published in appendix) and on a complete comparison with its printed versions. The result is a philological lecture that differs from the others, included also the one given by Nozzoli 2008, who traced the manuscript. Philological analysis is furnished with a cultural and semantic study, which frames the lexicon of the letter to Paola in contemporary linguistic use and which confirms text's adjustments.

1. Il manifesto di una poetica disseminata

«Che te ne pare, [...] Ma ti prego acqua in bocca». Con questa trepida interrogazione e con un ansioso invito al riserbo Verga chiudeva la notissima lettera del 21 aprile 1878 sulla serie di ro-

manzi de *La Marea*, indirizzata a Salvatore Paola Verdura, il caro amico di gioventù chiamato affettuosamente *Turi* o *Turiddu*¹, nonché consulente legale nell'amministrazione dei beni di famiglia e nelle più delicate faccende giudiziarie, compresa la vertenza Sonzogno per i diritti di *Cavalleria rusticana*². Sempre Verga esalterà nei carteggi le qualità professionali e umane («generoso e disinteressato quanto è bravo», disponibile a lavorare per gli amici anche se gravemente ammalato) di quest'avvocato umanista, il cui ruolo di interlocutore intellettuale sarà approfondito in chiusura³.

Il tema centrale di queste pagine è proporre alcuni ritocchi di lettura, corredati da postille lessicologico-semantiche di quello che – anche nella manualistica scolastica – è considerato il manifesto del verismo verghiano, «documento di rinascita, di nuova vita artistica»⁴ nell'ambito di una poetica per lo più secretata negli epistolari. Questo testo celeberrimo è stato tramandato da una tradizione a stampa maturata in assenza dell'autografo, e fondata su una trascrizione giornalistica che, proprio nei passaggi cruciali, ne ha alterato l'assetto sintattico-stilistico e la veste lessicale, senza modificare il senso generale, ma intaccando l'autenticità semantica nei dettagli. Scopo prioritario del mio intervento è pertanto quello di restituirne una lezione il più possibile vicina a quella originaria, tale da rispecchiare l'effettivo intento comunicativo di Verga nel confidare all'amico più fidato – uomo di toga che

¹ Il 27 maggio 1891 Verga esprimeva all'amico tutta la sua ammirazione, rammaricandosi per la sua assenza al processo Sonzogno: «O Paola! Anzi, o Turiddu Paola! dove sei? Dove eri ieri, mentre questi deputati ed ex ministri sproloquiavano delle ore per non dir nulla? Dov'è la logica serrata e stringente delle tue conclusioni, in luogo di questi volumi che nessuno legge e che è inutile leggere? (in G. RAYA, *Verga e gli avvocati*, Roma, Herder 1988, p. 96).

² Salvatore Paola Verdura (16 giugno 1837-20 luglio 1916) fu un avvocato di fama e uomo di cultura, noto nell'ambiente intellettuale catanese. Si vedano le succose pagine a lui dedicate in S. CATALANO, *Protagonisti a Catania fra Ottocento e Novecento*, prefazione di G. Finocchiaro Chimirri, Catania, CUECM 1997, pp. 12-15 e pp. 192-195.

³ Lettera a Dina dell'11 settembre 1910: «Povero e caro amico, che lavoro ha fatto per me, dal suo letto di guai, figurati!»; in G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. RAYA, Roma, Ciranna 1971, p. 357.

⁴ C. RICCARDI, *Introduzione* a G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987, pp. XI-LXXIX, a p. XX.

da serio professionista poteva garantire il “segreto professionale” – i «disegni» e le «speranze» per il proprio avvenire di uomo di lettere. A tal fine ricostruirò la trafila editoriale della lettera al Paola (d’ora in avanti *LP*) e ne proporrò – attraverso la rilettura condivisa dell’autografo, qui riprodotto in appendice – una mia trascrizione, accompagnata da un’analisi linguistica mirante a contestualizzarne l’idioletto, personale e intellettuale.

Rintracciato già da Francesco Branciforti, che tuttavia non ne approfondì lo studio⁵, l’autografo è stato recentemente riscoperto e pubblicato da Anna Nozzoli, che ne ha ripristinato l’integrità e ricostruito la trafila di acquisizione⁶. Subendo – per una singolare coincidenza – la tormentata sorte delle carte verghiane⁷, questa importante e intensa lettera è rimasta a lungo occultata e ritenuta perciò dispersa: lo stesso Salvatore Paola l’aveva donata a Giuseppe Villaroel, che nei giorni immediatamente successivi alla morte del Verga la diffondeva in vari quotidiani italiani. Cinque anni dopo, Umberto Fracchia (1889-1930), scrittore di successo, giornalista, critico letterario e regista, ideava e organizzava, in qualità di direttore de «La Fiera Letteraria», la prima «Festa del

⁵ Solo in queste ultime settimane, nell’ambito della ricognizione dei carteggi che stiamo svolgendo in vista dell’Edizione Nazionale dell’epistolario verghiano, si è constatato che la lettera al Paola era presente nell’archivio della Fondazione Verga. Sin dal 1978 Francesco Branciforti aveva raccolto, con paziente e lungimirante cura, tutta la corrispondenza nota dello scrittore, facendo riprodurre in copia fotostatica tutte le lettere note e già pubblicate di Verga, affiancandovi la corrispondente versione a stampa. Dalla catalogazione interna si evince che la riproduzione di *LP*, esemplata sull’autografo della Biblioteca Universitaria di Genova (BUG), non reca il timbro dell’Ente, visibile invece nell’attuale configurazione del documento (si veda la riproduzione digitale qui acclusa in appendice). Il Fondo Fracchia fu acquisito alla BUG nel 1980-82 e la riproduzione inviata alla Fondazione Verga risalirà a quella prima fase di ingresso, mentre la timbratura sarà stata apposta successivamente. Non è escluso che tra le carte di Branciforti si possa ritrovare, fra i tanti lavori inediti, anche uno studio su *LP*; al momento non è stato possibile verificare questa ipotesi.

⁶ A. NOZZOLI, *Sull’autografo ritrovato di una lettera di Giovanni Verga*, in «Un’arte che non langue non trema e non s’offusca». Studi per Simona Costa, a cura di M. Dondero - C. Goddes de Filicaia - L. Melosi - M. Venturini, Firenze, Cesati 2018, pp. 285-291.

⁷ Per una sintesi della vicenda rinvio al mio intervento *Le carte secretate*, consultabile sul sito dell’Accademia della Crusca, come tema del mese di aprile 2021. Si veda anche S. BOSCO, *Le carte rapite*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 5, 2012 [ma 2015], pp. 127-152).

libro», destinata – con il dissidente scetticismo di Antonio Gramsci – a popolarizzare la lettura⁸. Per reclamizzare e solennizzare l'evento, si programmava una vendita di manoscritti e cimeli di scrittori italiani, tenutasi infatti a cura della casa d'aste Scopinich, il 20-21 maggio 1927. Tra i lotti dell'asta, accanto a lettere, manoscritti e bozze di stampa di autori come Bacchelli, Corazzini, De Amicis, D'Annunzio, Svevo, Malaparte, Savinio, figura come «dono di Giuseppe Villaroel» la lettera al Paola, inserita nel catalogo come lotto 156 e regolarmente prezzata⁹, ma – sembrerebbe – poi ritirata¹⁰, e menzionata fino al 1932 in documenti d'archivio de «L'Italia letteraria», succedanea della

⁸ «L'iniziativa in sé non era cattiva e ha dato qualche piccolo risultato: ma la questione non fu affrontata nel senso che il libro deve diventare intimamente nazionale-popolare per andare al popolo e non solo "materialmente"». Il giudizio è riferito da R. D'ANNA, *Umberto Fracchia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani 1997, vol. 49, versione on line.

⁹ Nella scheda che accompagna l'autografo la descrizione è stata ricavata proprio dal catalogo dell'asta. La riproduco ponendo in corsivo tra uncini le parti cancellate e in neretto gli interventi del catalogatore: «156 – VERGA GIOVANNI: "Lettera all'avv. Salvatore Paolo (sic)." < Carta da lettere vergata bianca, il primo foglio, di facciate quattro, è listato a lutto, e porta la filigrana: 'Imperial Treasury de La Rue con corona e sigla J.D.R.' > Il secondo è tagliato a metà e non è listato. Sono in complesso> L.A.F. 6 facciate scritte per intero in calligrafia minuta < con inchiostro violetto, alquanto impallidito. In capo alla lettera è la data > **datate** da Milano, 21 Aprile 1878, < in calce la firma autografa col solo nome. La metà della quarta facciata, tutta la quinta e tutta la sesta sono sottolineate a matita. Formato cm. 11,2 x 17,8. Conservazione ottima.> Questa lettera è del più grande interesse < non solo perché gli autografi del Verga, specie così importanti, sono rari; ma anche per l'argomento che vi è trattato > poiché in essa Verga < infatti vi > espone il disegno dei cinque romanzi della "Marea" da "Padron 'Ntoni" a "L'Uomo di lusso", che egli si propone di scrivere, e ne spiega ampiamente il contenuto ed il significato. Il destinatario fu difensore del Verga nel famoso processo della "Cavalleria Rusticana". < Nella lettera è anche nominato Luigi Capuana > – (Dono di Giuseppe Villaroel)». Il lotto era valutato Lire 100. Cfr. anche, per la riproduzione della scheda direttamente dal catalogo d'asta, NOZZOLI, *Sull'autografo...*, cit., p. 279, e qui l'Appendice.

¹⁰ Non se ne fa cenno nell'articolo *La vendita di manoscritti a beneficio della Festa del Libro*, firmato L'Archivista e stampato a p. 7 del numero de «La Fiera letteraria» del 29 maggio 1927, in cui invece si dettagliavano i prezzi di vendita di autografi di D'Annunzio, Martini, Pirandello, Deledda e altri autori celati dietro un «etc». Ad es. il romanzo *I pini del cuore* di Marino Moretti fu venduto per £ 800; un autografo del premio Nobel Deledda a £ 700; e due manoscritti pirandelliani furono pagati £ 1.500 ciascuno. Il trafiletto anonimo che accompagnava la trascrizione della lettera, pubblicata a p. 3 e attribuibile al direttore Fracchia, risulta vagamente allusivo a tutto il corpus di manoscritti e cimeli disponibili nell'asta: «Tra gli autografi venduti a beneficio della Festa Nazionale del Libro, uno dei più interes-

«Fiera»¹¹. Probabilmente Fracchia, fautore di un «realismo amarognolo» e venato di crepuscolarismo¹², volle tenere per sé il prezioso documento, di cui peraltro pubblicò un'attendibile trascrizione. Il cimelio, sottratto così a una probabile dispersione presso collezionisti insensibili al suo valore letterario, confluì nel Fondo Fracchia – ereditato da Vittorio Luciani, cognato del Villaroel – e oggi custodito nella Biblioteca Universitaria di Genova¹³.

Prima di concentrarmi sul riesame del testo – scusandomi in anticipo per le numerose e a volte ridondanti citazioni – ricapitolò la tradizione a stampa di *LP*, riportando in parentesi le sigle che si adotteranno per ciascun testimone:

- 1) G. VILLAROEL, *Come fu ideato il ciclo dei "Vinti"*, in «Giornale dell'Isola» del 28 gennaio 1922 (*VL₁*)

santi e rari era una lettera inedita di Giovanni Verga. Essa è datata da Milano, dove allora l'autore di *Tigre Reale* viveva, ed è indirizzata all'avv. Paolo Salvatore, suo difensore nella famosa causa per la Cavalleria rusticana. Il grande interesse di questo documento – che è stato donato alla Fiera letteraria dal poeta Villaroel – consiste nel fatto che in esso Giovanni Verga vi preannuncia in brevi parole il grande ciclo dei romanzi della *Marea*, che fu poi il ciclo non compiuto de *I Vinti*. Ecco la lettera nella sua integrità». Dal *Resoconto della Vendita all'Asta di Manoscritti della Galleria Stopinich*, datato 20-21/5/1927 (BUG A 184), risulta che i 3 autografi di Verga, nn. 154, 155 e 156 del Catalogo, erano stati venduti i nn. 154 e 155 (rispettivamente a lire 20 e lire 10), mentre la lettera all'Avv. S. Paola, n. 156 del catalogo, era stata ritirata, al pari di altri lotti di Svevo, Serra, Savinio ecc. In un'altra lista manoscritta (segnatura Fasc 2 carta 13/2, n. 339501 della BUG), figurano gli stessi lotti, affiancati dalla dicitura «venduto» con l'indicazione del relativo introito (es. «Grazia Deledda, *Il ritorno del figlio*, £ 150»), o «ritirato» con l'indicazione di due diverse prezzature, separate da una linea e forse allusive all'oscillazione della valutazione. Accanto al n. 156 si legge la cifra «300/500». Ulteriore marca di distinzione tra i lotti erano dei segnali di spunta: una crocetta per quelli venduti, e una «V» per quelli ritirati. La medesima lista era ricopiata a macchina (BUG Fasc 2 cart 12/4, n. 339502) in un foglio su carta intestata «L'Italia letteraria», datato «Roma, dicembre 1932». Questi documenti sembrano confermare che, come già ipotizzato da Anna Nozzoli, la lettera al Paola non fu venduta.

¹¹ Dal 7 aprile 1929 la rivista fu ridenominata «L'Italia letteraria» e passò da Milano a Roma, sotto la direzione di Gian Battista Angioletti e Curzio Malaparte, per poi cessare le pubblicazioni nel 1936. Il dattiloscritto del 1932, di cui alla nota precedente, risale a questa seconda fase della vita della rivista e documenta che fino a quella data la lettera al Paola era ancora tra le carte Fracchia.

¹² Erano i giudizi di A. Momigliano, riportati da D'ANNA, *Umberto Fracchia...*, cit.

¹³ La lettera vi reca la segnatura: Fsc2 cart 11/1 nel Fondo Fracchia. Ringrazio il personale della Biblioteca, in particolare la dott.ssa Valentina Sonzini, per avermi inviato la riproduzione digitale e per averne autorizzato la pubblicazione.

- 2) «Giornale dell'Isola letterario» del 6 febbraio 1922, in un articolo intitolato *Come fu ideato il ciclo dei "Vinti". Una lettera inedita di Giovanni Verga* (VL₂)¹⁴
- 3) F. DE ROBERTO, *Giovanni Verga. La duchessa di Leyra*, in «Giornale di Sicilia» del 27-28 marzo 1922; e «La Lettera» del 1° giugno 1922, pp. 401-413 (poi in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964) (DROB)
- 4) U. FRACCHIA, *La festa del libro*, in «La Fiera letteraria» del 29 maggio 1927 (FRA)¹⁵
- 5) L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1934 (RUS)¹⁶
- 6) N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1940, pp. 192-193 (CAP)
- 7) L. PERRONI, *Storia de «I Malavoglia»*, in «Nuova Antologia», 16 marzo - 1 aprile 1940, pp. 105-131 e pp. 237-251, a p. 114 (PER)
- 8) G. CATTANEO, *Verga*, Torino, UTET 1963, pp. 161-162 (CAT)
- 9) R. BERTACCHINI, *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium 1969, pp. 230-231 (BERT)
- 10) G. VERGA, *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco - C. Riccardi, Milano, Mondadori 1972, pp. 751-753 (CERIC)
- 11) E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti 1979, pp. 53-54 (GHID)
- 12) G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 79-80 (CHIM)
- 13) G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1357-1358 (TEL)
- 14) G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga - Interlinea, Novara 2014, p. XLIV (CEC)
- 15) A. NOZZOLI, *Sull'autografo ritrovato di una lettera di Giovanni Verga*, cit., 2018 (NOZ)

Singolare in questo caso il ruolo della Perroni, che all'epoca era col fratello l'unica che avesse accesso alle carte verghiane, ma essendo l'autografo di *LP* ormai in mano a Fracchia, doveva necessariamente attingere alle stampe precedenti¹⁷.

¹⁴ Il giornale conteneva vari articoli su Verga di E. Cardile e dello stesso Vilaroel. La lettera sarebbe stata riprodotta ne «Il Tempo», «Il Resto del Carlino», «Il Giornale d'Italia», «L'ora» e «Il Mezzogiorno».

¹⁵ La lettera è riprodotta qui in Appendice. Cfr. anche A. AVETO - F. MERLANTI, *Umberto Fracchia. I giorni e le opere*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2006.

¹⁶ Il testo di *LP* fu ripubblicato senza modifiche nelle successive edizioni del volume.

¹⁷ In uno scritto precedente della stessa autrice (L. PERRONI, *Preparazione de «I*

Come spesso accade per le lettere verghiane¹⁸, questa a Salvatore Paola su «La Marea» è stata oggetto di letture non adeguatamente meditate, con tagli arbitrari o palesi fraintendimenti. Come ha già sottolineato Anna Nozzoli, «tutti i commentatori e gli interpreti di Verga» hanno fornito «una versione parziale» del testo epistolare «senza interrogarsi sulla fisionomia e sulla collocazione del manoscritto originale»¹⁹. In realtà nella mia monografia verghiana del 2016, pur senza la disponibilità dell'autografo²⁰, avevo avanzato dubbi sulla congruenza sintattica e sulla corretta trascrizione di alcuni passaggi della lettera nella versione fino ad allora circolante, ipotizzando letture alternative, che adesso trovano conferma nell'autografo (d'ora in avanti *A*), di cui qui di seguito propongo la mia trascrizione, riscontrabile nella copia digitale riprodotta in appendice²¹:

Malavoglia», in «Studi verghiani», 2 voll., Palermo, Edizioni del Sud 1929, I, pp. 109-125), *LP* è solo rammentata. Nel successivo intervento di Vito Perroni (*Sulla genesi de «I Malavoglia»*, in «Le ragioni critiche», «Speciale» su Giovanni Verga, ottobre - dicembre 1972, pp. 471-526) si cita solo il frammento «una specie di fantasmagoria della lotta per la vita che si estende dal cenciainuolo al ministro ed all'artista», rinviando in nota a *VL₁*, di cui peraltro si cita erroneamente la data di stampa: 28 gennaio 1912.

¹⁸ Ad esempio la lettera di Verga a Torraca pubblicata dalle sorelle Croce e una lettera a Capuana pubblicata da Raya sono state corrette con motivazioni probanti da Rossana Melis (cfr. EAD., *La bella stagione del Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, p. 55, n. 86 e p. 64, n. 155).

¹⁹ NOZZOLI, *Sull'autografo...*, cit., p. 285.

²⁰ Come ho già segnalato, la copia fotostatica dell'Archivio della Fondazione Verga, è emersa solo in quest'ultimo periodo. Cfr. anche qui la nota 42.

²¹ Ne riporto la descrizione nel catalogo della BUG: «Giovanni Verga. Lettera all'avvocato Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878. Manoscritta; 2 cc.; in alto a destra di c. 1 la data: Milano 21 aprile | 1878; c. 1 mm. 178x225; c.2 mm. 178x115, cartellina originale della «Festa del Libro»: mm. 200x140». Una descrizione accurata, funzionale alla vendita, si trovava anche nel *Catalogo della Festa del libro* del 15 maggio 1927, e si può leggere in NOZZOLI, *Sull'autografo...*, cit., p. 288. Segnalo, seguendo i criteri di apparato dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, le dinamiche di scrittura interne al manoscritto (*agg. interl.* = aggiunta interlineare; *su* = calcolato su; *sps.a* = soprascritto a variante cancellata). L'asterisco segnala l'inizio della sequenza sottoposta a variante. Si mantiene la sottolineatura dell'autore, senza sostituirla col corsivo, e si conserva la grafia originaria anche in caso di errori, come in *coscenziosa*.

Milano, 21 aprile 1878

Carissimo Salvatore, ti scrivo il giorno di Pasqua, giorno di pace, di perdono e soprattutto di riposo per noi poveri operai; ma la presente ti sarà consegnata da Capuana, il quale ritorna a Catania, e mi precede di un mese o poco più. Ho saputo che sei stato a Napoli, e avrei voluto che tu avessi approfittato [*su: profittato*] di qualche momento libero, per rammentarti di me e per scrivermelo. So pur troppo per brutta esperienza come le continue occupazioni ci prendano pei capelli, e si impossessino di noi, e non te ne voglio perciò del tuo silenzio, e ti prego di non volermene del mio. Solo mi auguro che esso non influisca ad alterare, *come si dice da alcuni [*agg. interl.*] quei legami di calda e vera amicizia nei quali ci troviamo così bene tu ed io, e te ne so tanta in te, e tanta me ne sento in me da non avere a temere questo pericolo, ci scriviamo o no sovente.

Dimmi come stai tu, la tua Signora, la tua bambina, e tutta la tua famiglia. Sei contento della tua marmocchia, ed è bellina? I tuoi affari vanno bene, [*su: bene?*] e soprattutto questo incantesimato affare di Napoli accenna ad avere uno scioglimento favorevole? Io non vorrei parlarti di me perché per accennarti tutto quello che vorrei riversare nel tuo seno in una lunga chiacchierata ti si empirebbe la testa di chiacchiere, senza che io potessi arrivare a spiegarti i miei disegni e le mie speranze. Ho in mente un lavoro che mi sembra bello, e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita che si stende dal cenciaiuolo al ministro ed all'artista, e assume tutte le forme, dall'ambizione all'avidità del guadagno e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano, lotta provvidenziale che guida l'umanità per mezzo e attraverso a tutti gli appetiti, alti e bassi, alla conquista della (*su: del p[rogresso]*)²² verità. Insomma cogliere il lato drammatico e ridicolo, o comico, di tutte le fisionomie [*sps.a* tutti gli sforzi] sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti, in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari, o dalle avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli, e i maldestri – Mi accorgo che quando avrai letto questa lunga filastrocca *sarò riuscito a non dirtene ancora niente e [*agg. interl.*]²³ ne saprai meno di prima. Il primo racconto della serie, che pubblicherò fra breve, ti spiegherà meglio il mio concetto, se ci riesco – per ade-

²² Come dirò più avanti, la congettura è motivata dal confronto con la *Prefazione a I Malavoglia*.

²³ L'aggiunta è marcata, come nei manoscritti letterari, da una crocetta di richiamo.

scarti dico che i racconti saranno cinque²⁴ tutti sotto il titolo complessivo della Marea²⁵ e saranno I°. Padron 'Ntoni
 II°. Mastro Don Gesualdo
 III°. La duchessa delle Gargantas
 IV°. L'onorevole Scipioni
 V°. L'uomo di lusso.

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti – il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa, la [su: come] sin-
 cerità dell'arte in una parola – potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel Padron 'Ntoni, e a finire nelle vaghe ispirazioni [su: aspirazioni], nelle ideali avidità dell'uomo di lusso (un segreto) passando per le *avidità basse sin alle [su: vanità meschine]²⁶ *vanità [agg. interl.] del Mastro Don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all' [su: alle] ambizione di un deputato. Che te ne pare, se sei riuscito a raccapezzarti in questo laberinto schiccheratoti in una breve lettera? Ma ti prego acqua in bocca. Salutami tanto tutti i tuoi e credimi tuo aff. Giovanni

La lettera, redatta in parte su carta listata a lutto – forse per la morte della sorella prediletta dell'autore²⁷ – procede fino a c. 4 con ductus distanziato e piano, e con grafia nitida e distesa, che si fa più nervosa e fitta quando si comincia a parlare del futuro ciclo de *I vinti*. Il progetto de *La Marea* doveva frullare nella mente di Verga già da quasi un anno, ispirato dalle fervide discussioni del Cova e del Biffi su Zola e sul realismo, di cui Capuana e Cameroni erano gli animatori²⁸. Lo conferma la cartolina postale

²⁴ Qui si richiederebbe una virgola, ma spesso Verga non inserisce punteggiatura quando va a capo nella scrittura corriva della lettera. Si noti comunque che il margine del foglio è logoro, e sembra strappato.

²⁵ L'accapo, richiesto dalla volontà di incolonnare i titoli, è in A, e lo si è mantenuto per rispettare lo stile elencativo del passaggio.

²⁶ *Meschino* ritornerà nella Prefazione a *I Malavoglia*.

²⁷ Rosa Verga era morta il 13 aprile 1877. Come si evince anche dalla descrizione dell'autografo (cfr. la nota 20), le carte 5-8 sono su carta non listata a bruno. Forse lo scrittore l'aveva esaurita o, poiché continuava a portare il lutto, utilizzava anche carta 'normale' e meno costosa quando scriveva a parenti e amici intimi.

²⁸ Se ne veda la ricostruzione in G. ALFIERI, «*La vita più spensierata del mondo*». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga 'milanese' (1872-1891)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n.s. n. 3, Catania-Leonforte, Fondazione

inviata a Giovannino il 30 aprile 1878 dal *suo* Luigi, appena giunto a Catania:

Caro Giovannino.

Una vera odissea! Partii²⁹ colla pioggia, m'imbarcai in Genova colla pioggia, che m'inzuppò come un pulcino, arrivai colla pioggia a Livorno, a Napoli, a Messina! Vento, pioggia, freddo, febbrì: ecco i miei compagni di viaggio. La febbre però non m'impe- di di andare a casa tua appena arrivato. I tuoi furono contentissimi delle notizie ad usum (su: unum) delphini da me recate: aspettano il tuo ritorno per gli ultimi di maggio: stanno tutti benissimo e ti salutano (*su*: salurano).

Io ho trovato qui mio fratello Francesco e starò con lui tutto domani: quindi non dormirò in Mineo. Il dolor di capo non (*su*: mi) lascia un minuto: sono seccatissimo: spero star bene appena giunto in Mineo. – Come t'invidio! Come invidio le serate dal Biffi che proseguiranno il loro corso senza di me! Saluta Ghiron, Sacchetti, Termidoro, Turoso, Bignami, Pozza, Barbavara, Colombo e la sua signora etc .

Tante e tante cose all'illustre e non mai abbastanza lodato amico Avv. Avalloni, all'ottimo Boito e all'ebreo errante Navarro. Saluta l'Ottino quando lo vedrai, e sabato sera porta i miei saluti ai Farina e ai soliti amici della bastia³⁰: io farò le mie scuse da Mineo. Saluta tutte le persone salutabili e dimmi tue nuove e continua a voler bene al tuo Luigi³¹.

Verga – Euno Editore 2020. La decisione di stilare un abstract del progetto dei Vinti e comunicarlo al Paola potrebbe essere stata ispirata anche dalla lettura della recensione di Philippe Gille a *Une page d'amour* e all'edizione illustrata de *L'Assommoir*, in cui si sottolineava l'appartenenza del romanzo alla serie dei Rougon Macquart, pubblicata su "Le Figaro" del 21 aprile 1878. La coincidenza tra le due date è stata segnalata da A Baldini, in un lavoro in stampa. Ringrazio l'autore per avermene consentito la lettura.

²⁹ Entrambe queste parole sono calcate su scrizioni precedenti, non più leggibili.

³⁰ I precedenti editori (Raya e Melis) leggevano *bestia*, ma la metafora gergale è chiara: si tratta di un fortino di intellettuali, come attestano i dizionari, s.v. *bastia*: «Fortificazione intorno a città o ad accampamento, spesso anche improvvisata in piena campagna con materiale d'occasione. È nome che ricorre in varî toponimi» (Vocabolario Treccani on line).

³¹ Il riscontro con l'autografo (BRUC, U.MS.EV.004.014.396) consente anche in questo caso di colmare lacune o errori di lettura di Raya (*Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 60), già segnalati e in parte emendati da R. MELIS, *Per una storia del giornalismo letterario milanese: Giovanni Verga, Carlo Borghi e gli amici del «Biffi»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI (1994), pp. 553-589, a p. 574. Ringrazio la dott.ssa Giustina Giusto della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania per avermi fornito la riproduzione dell'autografo capuano.

Anche se non si fa cenno della preziosa missiva, probabilmente depositata a casa Verga, dove l'avvocato di famiglia l'avrebbe ritirata, è palese l'intento capuaniano di informare tempestivamente l'amico circa l'esito della duplice missione: rassicurare la famiglia Verga sulla salute e sull'imminente rientro dello scrittore vagabondo, e recapitare la lettera confidenziale per Turi Paola. Lo stesso fatto che Verga non avesse affidato il messaggio epistolare al servizio postale denota quanto tenesse a quel testo, che nell'immediato fungeva anche da chiarimento a sé stesso di un disegno letterario in fieri, e, in prospettiva, sarebbe stato il nucleo della futura presentazione ufficiale del ciclo.

La confidenza del proprio disegno estetico al Paola è comunque un punto fermo nella maturazione poetica di Verga, che meditò e calibrò attentamente la stesura di *LP*, rileggendo accuratamente man mano che scriveva, facendo una pausa a metà del testo (*mi accorgo* ecc.) e poi a scrittura finita, come dimostrano le correzioni e le aggiunte in interlinea.

Un altro importante passaggio da compiere, preliminarmente alla rilettura interpretativa della lettera al Paola, è quello di reinserirla nel contesto epistolare della primavera-estate 1878, periodo di intensa creatività, di cui forse non a caso sono pervenute poche altre lettere, eccettuate quelle alla famiglia. Pochi giorni dopo aver scritto *LP*, l'8 maggio 1878 Verga inviava «da Milano alla madre una lettera che va letta in controluce con le vicende e i temi del romanzo a cui stava lavorando»³², e che ribadiva il messaggio già affidato a Capuana:

Io mi stimerò ricco, quando non avrò, e non vi saprò, più preoccupazioni per la testa, e quando potrò dedicarmi tutto, e con calma, e senza fretta al lavoro che mi darà venti volte il fruttato che potrebbe darmi Arcidiacona³³. Io me ne ritornerò con certezza gli ultimi di questo mese, o il 1° di Giugno. Il mio lavoro mi lascia soddisfatto grandemente, e viene quale io l'ho desiderato perfetto. Riguardo ai miei affari ed interessi qui, procurerò di assestare le cose in modo da poter pagare tutto io stesso, anche nel caso che non si potesse pubblicare il romanzo prima della stagione morta, e se si dovesse aspettare l'Ottobre.

³² G. SAVOCA, *Introduzione a G. VERGA, Lettere alla famiglia*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011, p. 41.

³³ Proprietà terriera dei Verga.

Di salute sto benone. Quanto al ritornare a Milano, non lo farò mai più se prima non avrò per lo meno due manoscritti in pronto, in modo da aver denaro subito, e non esser costretto a torturarmi e a torturarvi come adesso per denaro³⁴.

Man mano che *Padron 'Ntoni* prende forma si consoliderà il progetto del ciclo, come testimoniano le famose lettere al Capuana dello stesso maggio 1878 sul «sacrificio incruento» del bozzetto «dilavato» e sulla *'ngiuria* da adottare per il titolo del futuro romanzo (*I Malavoglia*)³⁵. Fino al luglio del 1880, in ogni caso, il titolo con cui convenzionalmente Verga avrebbe designato il suo capolavoro, nella corrispondenza privata e persino nel contratto con l'editore, sarebbe rimasto *Padron 'Ntoni*, come in *LP*³⁶. Diversa la dinamica suggerita dalla tradizione interna al testo, in cui solo in M4, abbozzo databile al fatidico 1878³⁷, *Malavoglia* compare come nomignolo atto a identificare la famiglia Toscano³⁸. Ma nei contigui abbozzi M3 – collocabile tra febbraio 1876 e febbraio 1878 – e M4 e M4bis e M5, risalenti al biennio aprile 1878-giugno 1880 restano ancora tracce del titolo incentrato sul protagonista, in una lista gemella a quella di *LP*³⁹. Anche in *Ib* e in *Ic*, schemi preparatori intitolati l'uno *Svolgimento dell'azione* e l'altro, balzacchianamente «Fondamento dei caratteri locali dei Malavoglia», si legge la *'ngiuria* definitiva p. 348 e p. 351, mentre in *Ie*, appunto vergato dietro la lista dei proverbi, si leggeva ancora il titolo precedente: «1° / padron 'Ntoni / note e richiami per coordinare il manoscritto»⁴⁰.

³⁴ Ivi, pp. 441-442.

³⁵ RAYA, *Carteggio...*, cit., p. 61.

³⁶ Cfr. R. MELIS, *I titoli del Ciclo dei Vinti*, in *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario di Bressanone (Bressanone 1987)*, a cura di M. Cortelazzo, Padova, Editoriale Programma 1992, pp. 237-251, a p. 241.

³⁷ Come ha notato Ferruccio Cecco, curatore dell'edizione critica del romanzo, nel 1878 è «documentabile il superamento di un'impostazione dell'opera di cui M3 è diretta testimonianza» (cfr. VERGA, *I Malavoglia*, ..., p. XL).

³⁸ C. CENINI, *Nel nome dei «Malavoglia». Onomastica verghiana*, Padova, Cleup 2020, p. 191.

³⁹ VERGA, *I Malavoglia...*, cit., pp. XLVII-LI. La lista si legge in un foglio di appunti preparatori, poi riciclato dal Verga per scrivervi la nuova stesura del romanzo, corrispondente a M5.

⁴⁰ VERGA, *I Malavoglia...*, cit., pp. 348, 351, 361 e LXXX.

Ma, come si sa, il trauma per la morte della madre avrebbe causato una crisi durata a lungo, e *I Malavoglia* saranno completati solo due anni dopo, come confidava Verga al fratello Mario il 27 giugno 1880:

Io sto bene, ed ho finito proprio il 23 il romanzo, ci vorranno ancora una ventina di giorni per ritoccarlo, ma intanto il lavoro principale, quello più importante e faticoso, e che mi preoccupava di più è fatto, e ti confesso che mi sento sgravato da un gran peso, collo stretto impegno che avevo assunto col Treves⁴¹.

Le lettere a Capuana, a Cameroni e al Torraca successive a *LP* costituiscono piuttosto il macro-epitesto del capolavoro, e sono tutto sommato estranee alla gestazione del ciclo. Per l'accenno al primo romanzo, di cui Verga annunciava la pubblicazione "fra breve" al Paola, va ricordato che il 4 febbraio 1878 il *Padron 'Ntoni* era stato proposto al Sonnino per la «Rassegna settimanale».

2. La trafila di lettura di *LP*

Prima di procedere alle osservazioni linguistico-semantiche, che derivano dai ritocchi della trascrizione, ritengo utile ripercorrere la trafila delle precedenti proposte di lettura per evidenziare, attraverso le sinossi con *A o*, ove più produttivo, attraverso il raffronto tra le stampe di *LP*, il progressivo e irreversibile distanziamento dal dettato originario, e la conseguente alterazione dell'autentica volontà comunicativa dell'autore. Come vedremo, infatti, si sono determinate due diverse diramazioni nella tradizione a stampa di *LP*, originando una vulgata differenziata nella letteratura storico-critica e nella manualistica.

La nostra collazione partirà dalle prime riproduzioni, che si devono a Giuseppe Villaroel. Nella prima versione, pubblicata sul «Giornale dell'Isola», il testo veniva stampato per intero, con alcune difformità di lettura riprodotte nella seguente tabella evidenziando col grassetto quelle più vistose, responsabili dei fraintendimenti poi inevitabilmente perpetuatisi nella trasmissione di *LP*:

⁴¹ VERGA, *Lettere alla famiglia...*, cit., p. 454.

<i>VIL₁</i>	<i>A</i>
Ti	ti
perdono e,	perdono e
ma, come sempre	ma la presente
aprofittato	approfittato (<i>su</i> : profittato)
Sò	So
pur troppo, per brutta esperienza,	pur troppo per brutta esperienza
per i capelli	pei capelli,
alcuni, quei	alcuni quei
amicizia, nei	amicizia nei
tanta in te e tanta me	tanta in te, e tanta me
ne sento in me	ne sento in me
pericolo:	pericolo,
marmocchia	marmocchia,
bene	bene, [<i>su</i> : bene?]
e, soprattutto,	e soprattutto
Io non avrei parlato	Io non vorrei parlarti
ti riempirebbe	ti si empirebbe
chiacchere,	chiacchiere
lotta per la vita	<i>lotta per la vita</i>
estende	stende
cenciaiuolo,	cenciaiuolo
artista	artista,
forme dell'ambizione	forme, dall'ambizione
alle conquiste della verità!	alla conquista della verità.
drammatico, o ridicolo,	drammatico e ridicolo,
fisionomie	fisionomie
con la sua	colla sua
avanti	avanti,
dalla avidità della scienza	dalle avidità della scienza
deboli	deboli,
filastrocca,	filastrocca
riuscito a dirtene	riescito a non dirtene
riesco. Per adescarti dirò	riesco – per adescarti dico
cinque,	cinque
«Marea»	<i>Marea</i>
'ntoni	'Ntoni
L'on. Scipioni	L'onorevole Scipioni
adatti. Il realismo, io, l'intendo	adatti - il realismo io l'intendo
sincerità dell'arte	<i>sincerità dell'arte</i>

<i>VIL₁</i>	<i>A</i>
parola, potrà	parola – potrà
prendere	rendere
'ntoni	'Ntoni
Mastro don Gesualdo	Mastro Don Gesualdo
aspirazioni	ispirazioni
de L' uomo	<i>dell' uomo</i>
per le avidità basse alle vanità	per le avidità basse sin alle vanità
Gesualdo	Gesualdo,
Deputato	deputato
riuscito	riescito
ti prego,	ti prego
tuo amico	tuo aff.

Segnaliamo innanzitutto le normalizzazioni ortografiche o di punteggiatura, che commenteremo adeguatamente più avanti, e che inaugurano un fraintendimento stilistico-sintattico denso di ripercussioni nell'interpretazione tuttora diffusa del manifesto del verismo verghiano. Più densi di implicazioni gli errori di lettura sul livello lessicale (*come sempre vs. la presente; non avrei parlato vs. non vorrei parlarti; aspirazioni vs. ispirazioni; prendere vs. rendere*); e gli interventi sul livello morfologico (il singolare per il plurale *dalla avidità vs. dalle avidità* o viceversa *alle conquiste vs. alla conquista*; la sostituzione del futuro *dirò* al presente *dico*) e morfo-semantico (*ti riempirebbe vs. ti si empirebbe; estende vs stende*), o sintattico (*riuscito a dirtene vs. riuscito a non dirtene*) che avrebbero inaugurato la vulgata di *LP*, condizionandone inevitabilmente l'interpretazione. Non meno privi di conseguenze i fraintendimenti nella punteggiatura, dal più innocuo accento scambiato per punto esclamativo dopo *verità*, che enfatizzava immotivatamente un asserito già denso di pathos, ai due punti dopo *pericolo* che segmentano inopportuno il testo, fino alle più arbitrarie modifiche paragrafemiche che innescano cambi di costruito (*forme dell'ambizione vs. forme, dall'ambizione; adatti. Il vs. adatti – il*), che hanno alterato, come vedremo meglio più avanti e come avevo avuto modo di segnalare altrove⁴², il valore del brano cruciale sul realismo.

⁴² Cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, pp. 123-124.

Già nella seconda versione di *LP*, pubblicata appena dieci giorni dopo sul «Giornale dell'Isola letterario», Villaroel tagliava il capovero iniziale sulle circostanze di scrittura e di recapito della lettera, probabilmente per rientrare nei limiti di spazio del periodico, le cui colonne erano riempite da testimonianze e interventi commemorativi dello scrittore da poco scomparso. È probabile che a questa esigenza risponda la sottolineatura a lapis dell'autografo, volta a segnalare al tipografo i passaggi da marcare in tondo (rispetto al corsivo del testo), e non eventuali tagli. In *VIL₂* infatti *LP* inizia dai convenevoli e dalle professioni di amicizia (*Sò purtroppo, per brutta esperienza ecc.*), senza che subisca le mutilazioni che hanno poi depotenziato il valore emotivo dell'apassionata confessione verghiana:

<i>VIL₁</i>	<i>VIL₂</i>
Ti scrivo... scrivermelo	<i>manca</i>
riversare nel tuo seno [corsivo]	riversare ntl tuo seno [tondo]
bello, e grande	bello e grande
vita che	vita, che
Ho in mente... verità! [tondo]	Ho in mente... verità! [corsivo]
moderna	moderna:

Alla sequenza imperniata sull'elencazione dei titoli si limitava invece De Roberto, nel citare *LP*, con tagli e adattamenti grafici e con un'importante innovazione, nel contesto di un articolo dedicato all'incompiuta *Duchessa di Leyra*, e pubblicato poche settimane dopo *VIL₁* e *VIL₂*⁴³:

Ho in mente un lavoro che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita che si estende dal cenciaiuolo al ministro ed all'artista, e assume tutte le forme, dall'ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano; lotta provvidenziale che guida

⁴³ L'articolo apparve nel «Giornale di Sicilia» del 27-28 febbraio 1922, e fu poi riproposto ne «La Lettura» del 1° giugno 1922 (vol. XXII, n. 6, pp. 401-413), da cui qui si cita (pp. 401-402). Musumarra, nel ripubblicare *DROB*, contaminava le due versioni dell'articolo derobertiano e riportava erroneamente come data della lettera al Paola il 21 luglio 1878 (DE ROBERTO, *Casa Verga...*, p. 214; per la prima citazione dell'edizione Musumarra cfr. la tabella al par. 1, n. 3).

l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità. Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico, di tutte le fisionomie sociali, ognuna con la sua caratteristica, negli sforzi ad andare avanti, in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza, ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita pei deboli e i maldestri... Il primo racconto della serie, che pubblicherò tra breve, ti spiegherà meglio il mio concetto, se ci riesco. Per adescarti dirò che i racconti saranno cinque, tutti sotto il titolo complessivo della Marea e saranno 1°. Padron 'Ntoni; 2°. Mastro Don Gesualdo; 3°. La duchessa delle Gargantas; 4°. L'onorevole Scipioni; 5°. L'uomo di lusso.

<i>DROB</i>	<i>A</i>
lotta per la vita	<u>lotta per la vita</u>
estende	stende
grottesco umano;	grottesco umano
l'umanità,	l'umanità
appetiti	appetiti,
fisionomie	fisionomie
con la sua caratteristica	colla sua caratteristica
negli sforzi ad andare avanti	negli sforzi che fanno per andare avanti
vulgari o dall'avidità della scienza,	vulgari, o dalle avidità della scienza
ad andare avanti incessantemente, pena la caduta e la vita pei deboli e i maldestri...	ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli, e i maldestri.
pubblicherò tra breve	pubblicherò fra breve
Per adescarti dirò	- per adescarti dico
cinque, tutti	cinque tutti

La collazione con *A* rivela che De Roberto non citava pedissequamente da *VIL₁* e *VIL₂*: la sequenza «e assume tutte le forme, dall'ambizione» è infatti riportata correttamente, mentre nelle due stampe curate da Villaroel si ometteva la virgola, trasformando il costrutto puramente assertivo, seguito da un'espansione enumerativa in un complemento di specificazione, e alterando il dettato verghiano. Si possono fare due ipotesi: o lo scrittore trascriveva il passaggio dal manoscritto, forse prestatogli o mostratogli dallo stesso Villaroel, che solo nel 1927 lo avrebbe cedu-

to alla «Fiera letteraria» per l'asta della «Festa del libro», oppure interveniva a intuito sulla versione di Villaroel, sanandone una palese incongruenza microsintattica. Verso questa seconda possibilità sembrano orientare le varianti del testo derobertiano, che riguardano prevalentemente normalizzazioni grafiche (*fisionomie* vs. *fisonomie*; *tra breve* vs. *fra breve*; *con la sua caratteristica* vs. *colla sua caratteristica*); eliminazioni di sottolineature (*lotta per la vita* < *lotta per la vita*). Numerose le differenze nella punteggiatura, con interventi condivisibili (inserimenti di virgole richieste dal ritmo sintattico e omesse da Verga: *l'umanità*, vs. *l'umanità*; *cinque, tutti* vs. *cinque tutti*) o arbitrari (soppressioni di virgole verghiane che segmentano opportunamente il testo: *appetiti* vs. *appetiti*, *l'avanti incessantemente*, vs. *avanti, incessantemente*, *l'pena la caduta e la vita pei* vs. *pena caduta e la vita, pei* / *volgari o dall'avidità della scienza* vs. *volgari, o dalle avidità della scienza*); introduzione di punti e virgola (*grottesco umano*; vs. *grottesco umano*) e puntini che, pur necessari per marcare l'omissione di alcuni passaggi testuali, creano pause inopportune (*maldestri...* vs. *maldestri*). In altri casi si registrano errori di lettura che alterano, seppur lievemente, il senso (*estende* vs. *stende*), anche in concomitanza con modifiche di punteggiatura e di usi grammaticali (*Per adescarti dirò* vs. – *per adescarti dico*). Inoltre viene allineata la sequenza dei titoli, che invece nell'autografo è incolonnata, e la numerazione (romana nel manoscritto) viene riportata in cifre arabe. Né mancano i classici errori del copista, con minime omissioni e arbitrari restauri (*negli sforzi ad andare avanti* vs. *negli sforzi che fanno per andare avanti*).

Indiscutibilmente esemplata sull'autografo appare una trascrizione che non è arbitrario attribuire a Umberto Fracchia, e che si legge ne «La Fiera Letteraria» del maggio 1927:

FRA	A
1878.	1878
soprattutto	sopratutto
putroppo	pur troppo
silenzio	silenzio,
alcuni,	alcuni
riversare...seno	riversare...seno

<i>FRA</i>	<i>A</i>
si riempirebbe	ti si empirebbe
chiacchiere	chiacchiere,
del grottesco	del gran grottesco
fisionomie	fisionomie
con la sua caratteristica	colla sua caratteristica
dalla avidità	dalle avidità
vita pei	vita, pei
Il primo lavoro	Il primo racconto
come evidente	come la schietta ed evidente
coscienziosa	coscenziosa
Padron 'Ntoni	<i>Padron 'Ntoni</i>
aspirazioni	ispirazioni [<i>su: aspirazioni</i>]
uomo di lusso	<i>uomo di lusso</i>
del Maestro. Che te ne pare, se	del <i>Mastro Don Gesualdo</i> , rappresentante della vita di provincia, all' [<i>su: alla</i>] ambizione di un Deputato. Che te ne pare, se
riuscito	riuscito
aff.mo	aff.

Questa trascrizione, finora universalmente ignorata⁴⁴, appare – nonostante certe lacune o distrazioni – la più fedele all'autografo, soprattutto l'unica che legge correttamente il passo cruciale di commento ai titoli del ciclo. Vale la pena di collazionarla anche con *VIL*₁:

<i>VIL</i> ₁	<i>FRA</i>
Ti scrivo	Ti scrivo
soprattutto	soprattutto
ma, come sempre	ma la presente
scrivermelo. Sò purtroppo, per brutta esperienza,	scrivermelo. So purtroppo per brutta esperienza
per i capelli e	pei capelli, e

⁴⁴ Nozzoli la menziona, ma non ne tiene conto, limitandosi a segnalarne in astratto gli errori.

<i>VIL₁</i>	<i>FRA</i>
silenzio, e	silenzio e
amicizia, nei	amicizia nei
tu ed io	tu ed io,
in me	in me,
pericolo:	pericolo,
sovente. Dimmi	sovente. Dimmi
marmocchia ed	marmocchia, ed
bene, e,	bene? e
soprattutto,	soprattutto
Io non avrei parlato	Io non vorrei parlarti
<i>riversare nel tuo seno</i>	riversare nel tuo seno
chiaccherata	chiacchierata,
ti riempirebbe	si riempirebbe
chiacchiere,	chiacchiere
Ho... verità! [corsivo]	Ho... verità. [tondo]
lotta per la vita	<i>lotta per la vita</i>
estende	stende
cenciaiuolo,	cenciaiuolo
artista e	artista, e
forme dell'ambizione	forme, dall'ambizione
guadagno e	guadagno, e
del gran grottesco	del grottesco
alle conquiste della verità!	alla conquista della verità.
drammatico, o ridicolo,	drammatico e ridicolo,
avanti in mezzo	avanti, in mezzo
questa onda	quest'onda
volgari o dalla avidità della scienza	volgari, o dalla avidità della scienza
vita, pei deboli	vita pei deboli,
maldestri. Mi	maldestri. Mi
filastrocca,	filastrocca
riuscito a dirtene	riuscito a non dirtene
Il primo racconto	Il primo lavoro
riesco. Per adescarti dirò	riesco – per adescarti dico
«Marea»	<i>Marea</i>
'ntoni	'Ntoni
Mastro don	Mastro Don

<i>VIL</i> ₁	<i>FRA</i>
L'on. Scipioni	L'onorevole Scipioni
fisionomia	fisionomia
adatti. Il realismo, io, l'intendo	adatti - il realismo io l'intendo
come la schietta ed evidente	come evidente
coscienziosa,	coscienziosa,
la sincerità dell'arte in una parola,	la <i>sincerità dell'arte</i> in una parola –
prendere	rendere
fisionomia	fisionomia
infime	infime,
'ntoni e	'Ntoni, e
de L'uomo	<i>dell'uomo</i>
Mastro don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un Deputato. Che te ne pare?	Maestro. Che te ne pare?
ti prego,	ti prego
tuo amico	tuo aff.

Come si vede, si ripropongono le varianti più cospicue già affiorate dal confronto con *A*: *la presente* (vs. *come sempre*); *stende* (vs. *estende*); *forme, dall'ambizione* (vs. *forme dell'ambizione*); *alla conquista* (vs. *alle conquiste*); *rendere* (vs. *prendere*). Colpisce, sul piano microsintattico, la trascrizione in *FRA* del costrutto impersonale *si riempirebbe* (vs. *ti riempirebbe* della vulgata) che si avvicina a *ti si riempirebbe* qui ipotizzato per *A*. E soprattutto colpisce la corretta interpretazione del brano compreso fra i trattini (*– il realismo...*), che restituisce l'autentica intenzione stilistico-sintattica verghiana, restaurando altresì la congruenza dell'intero periodo. Invece *FRA* omette l'epiteto *gran* dinanzi a *grottesco* e *schietta* dinanzi a *manifestazione*, e, dato assai più vistoso, il passaggio finale della sintesi caratterizzante della serie de *I vinti*. Forse si trattava di classici errori del copista, o erano sviste redazionali. In compenso Fracchia leggeva correttamente, senza normalizzarlo, il costrutto con doppia negazione «non dirtene ancora niente». In ogni caso questa trascrizione fu ininfluenza nella tradizione te-

stuale di *LP*, che rimase fondata sull'archetipo *VIL₁*, e che prosegue nel 1934, allorché Luigi Russo inseriva la lettera sulla *Marea* nella seconda edizione della sua monografia verghiana del 1919, omettendo l'incipit – compresi i convenevoli e le dichiarazioni di amicizia (mantenuti in *VIL₂*) – e il passaggio che marca la prima pausa di correzione verghiana (*Mi accorgo... riesco*):

<i>Rus</i>	<i>A</i>
lotta per la vita	<i>lotta per la vita</i>
estende	stende
cenciaiuolo, ministro, ed all'artista,	cenciaiuolo al ministro e all'artista
forme dell'ambizione	forme, dall'ambizione
umanità,	umanità
alle conquiste della verità!	alla conquista della verità.
drammatico, o ridicolo,	drammatico e ridicolo,
con la sua caratteristica	colla sua caratteristica
questa onda	quest'onda
dalla avidità della scienza	dalle avidità della scienza
deboli e	deboli, e
riesco. Per adescarti dirò	riesco – per adescarti dico
cinque,	cinque
«Marea»	<i>Marea</i>
'ntoni	'Ntoni
L'on. Scipioni	L'onorevole Scipioni
adatti. Il realismo, - io lo intendo	adatti - il realismo io l'intendo
coscienziosa,	coscienziosa,
sincerità dell'arte	<i>sincerità dell'arte</i>
prendere	rendere
'Ntoni	'Ntoni
aspirazioni	ispirazioni
<i>dell'Uomo</i>	<i>dell'uomo</i>
per le avidità basse alle vanità	per le avidità basse sin alle vanità
<i>Mastro Don Gesualdo,</i>	Mastro Don Gesualdo,

Il raffronto con *A* rivela che il grande critico, pur adottando la lezione di *VIL₁*, non ne condivideva del tutto le normalizzazioni grafiche d'epoca (*fisionomia* non viene alterato in *fisionomia*), ma

sanava l'errore verghiano (*coscienziosa* subentra a *coscenziosa*), mantenuto da Villaroel. Ma soprattutto Russo intuiva la slabbratura sintattico-semanticamente del passaggio saliente di *LP*, e introduceva opportunamente i trattini che aprivano l'inciso dopo *realismo* e che lo chiudevano dopo *parola*, attuando così un parziale e significativo restauro del senso autentico. La lezione si manteneva in tutte le successive edizioni della monografia. Si potrebbe anche pensare che Russo abbia attinto a una delle versioni della lettera che, sempre per iniziativa di Villaroel, erano state replicate nei principali quotidiani italiani, e che comunque erano esemplate su *VIL₁*⁴⁵.

Nel 1940, centenario della nascita dello scrittore, ne veniva pubblicata la prima biografia organica, la *Vita di Verga* di Nino Cappellani, che riproduceva *LP*, dichiarando di rifarsi a *VIL₁*, con cui pertanto lo confronteremo:

<i>VIL₁</i>	<i>CAP</i>
poco più.	poco più...
So... speranze	[manca]
per la vita	per la vita,
cenciauolo,	cenciauolo
ed all'artista	e all'artista
tutte le forme dell'ambizione	tutte le forme, dall'ambizione
guadagno	guadagno,
umano,	umano;
umanità	umanità;
attraverso a tutti	attraverso tutti
appetiti,	appetiti
alle conquiste della verità!	alle conquiste della verità.
fisionomie	fisionomie

⁴⁵ Russo non dichiarava la propria fonte, limitandosi a una notazione vaga sull'origine di *LP*: «È stata pubblicata varie volte, e la si può leggere anche nel "Corriere dell'Isola", 28 gennaio 1928» (*Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1934, p. 288, n. 1). L'approssimatività del rimando è confermata dalla citazione errata del periodico («Giornale» e non «Corriere dell'Isola»). Una collazione con il testo pubblicato sul «Giornale d'Italia» del 1° febbraio 1922 conferma che il testo ivi pubblicato è conforme a *VIL₁*.

<i>VIL₁</i>	<i>CAP</i>
con la sua caratteristica	colla sua caratteristica
questa onda	quest'onda
dalla avidità	dall'avidità
'ntoni	'Ntoni
duchessa	Duchessa
coscenziosa	coscienziosa;
dell'arte in	dell'arte, in
fisionomia	fisionomia
'ntoni	'Ntoni
vaghe aspirazioni,	varie aspirazioni.
Deputato	deputato
laberinto	labirinto

In realtà, come conferma l'omissione del brano iniziale, *CAP* si rifà a *VIL₂* e non a *VIL₁*, con minime varianti (come *laberinto* > *labirinto*), di cui alcune attribuibili a normalizzazioni redazionali della Le Monnier, e altre all'intuizione dell'acuto biografo e critico, come il ripristino del giusto accordo microsintattico nel costruito *tutte le forme, dall'ambizione*, già del resto effettuato opportunamente da Federico De Roberto. A *CAP* si deve invece l'introduzione di una variante arbitraria e banalizzante: *varie* per *vaghe* come attributo di *aspirazioni*. È un intervento che, come vedremo, inaugura un nuovo ramo nella tradizione a stampa di *LP*, ripresa immediatamente da Lina Perroni (*PER*) nel suo articolo *Storia dei Malavoglia*, pubblicato sulla «Nuova Antologia» del 16 marzo 1940, e basato su un carteggio inedito tra Verga e Capuana. Confronteremo *PER* con *VIL₁-VIL₂* e *CAP*, che precedeva *PER* di poche settimane, in quanto la *Vita di Verga* era stata stampata a Catania il 15 dicembre 1939:

<i>VIL₁-VIL₂</i>	<i>CAP</i>	<i>PER</i>
lavoro	lavoro,	lavoro
grande, una	grande, una	grande. Una
ed all'artista	e all'artista,	ed all'artista
e assume	e assume	ed assume
tutte le forme dell'	tutte le forme, dall'	tutte le forme dall'
guadagno e	guadagno, e	guadagno e

<i>VIL₁-VIL₂</i>	<i>CAP</i>	<i>PER</i>
umano;	umano;	umano,
per mezzo e attraverso a tutti	per mezzo e attraverso tutti	attraverso tutti
alle conquiste della verità!	alla conquista della verità.	alle conquiste della verità!
ridicolo, o	ridicolo, o	ridicolo o
con la sua	colla sua	colla sua
questa onda	quest'onda	questa onda
dalla avidità	dall'avidità	dalla avidità
e i maldestri	e i maldestri	e mal destri
filastrocca,	filastrocca	filastrocca
tra breve,	fra breve	tra breve
adescarti	adescarti	adescarti,
fisionomia	fisionomia	fisionomia
adatti. Il realismo, io,	adatti. Il realismo, io,	adatti, il realismo, io,
dell'osservazione coscienziosa,	dell'osservazione coscienziosa;	e l'osservazione coscienziosa,
parola;	parola,	parola;
infime,	infime,	infime
Padron 'ntoni e	<i>Padron 'Ntoni, e</i>	«Padron 'Ntoni» e
vaghe aspirazioni	varie aspirazioni,	varie aspirazioni
de <i>L'uomo di lusso</i>	de <i>L'uomo di lusso</i>	dell'uomo di lusso
<i>Mastro don Gesualdo</i>	<i>Mastro don Gesualdo</i>	«Mastro don Gesualdo»
prendere	prendere	rendere
fisionomia	fisionomia	fisionomia
Deputato	deputato	deputato

Come si vede, *PER* contamina le due stampe precedenti, assumendo da *CAP* la variante lessicale spuria (*varie* per *vaghe*) e la correzione del costrutto distorto da Villaruel (*le forme, dell' > le forme dall'*), ma attenendosi a *VIL₁* e *VIL₂* per quasi tutto il resto, salvo la sostituzione di *prendere* con *rendere* e l'incongrua mutazione di *e l'osservazione* in *dell'osservazione*.

La versione della Perroni fu raccolta da un altro biografo del Verga, Giulio Cattaneo, che nel 1963 riproponeva *LP* nella sua trattazione, a lungo rimasta un testo di riferimento per gli studiosi. Interessanti i dati emergenti dalla collazione con l'autografo:

CAT	A
bello e grande	bello, e grande,
vita,	<i>vita</i>
estende	stende
artista, ed assume	artista e assume
alla avidità di guadagno	all'avidità del guadagno
umanità attraverso tutti	umanità per mezzo e attraverso a tutti
alle conquiste della verità!	alla conquista della verità.
drammatico, o ridicolo o	drammatico e ridicolo, o
avanti in	avanti, in
volgari o delle	volgari, o dalle
deboli e mal destri.	deboli, e i maldestri. –
riuscito a dirtene ancora niente	riescito a non dirtene ancora niente
tra breve,	fra breve,
riesco. Per adescarti, dirò	riesco – per adescarti dico
racconti sono	racconti saranno
cinque,	cinque
saranno:	saranno
Duchessa delle Gargantàs	duchessa delle Gargantas
Onorevole	onorevole
Uomo	uomo
adatti. Il	adatti – il
manifestazione e l'osservazione	manifestazione dell' osservazione
coscienziosa,	coscienziosa,
<i>sincerità dell'arte</i> , in una parola:	sincerità dell'arte in una parola
potrà	– potrà
fisionomia italiana moderna	fisionomia della vita italiana moderna
infime,	infime
«Padron 'Ntoni» e	«Padron 'Ntoni», e
varie aspirazioni	vaghe ispirazioni,
uomo di lusso	<i>uomo di lusso</i>
basse alle	basse sin alle
«Mastro Don Gesualdo»,	Mastro Don Gesualdo,

In effetti CAT appare basato su PER, da cui riprende le lezioni *varie per vaghe*, e *l'osservazione per dell'osservazione* e la grafia non univertata di *maldestri*, rafforzando la nuova tradizione testuale

inaugurata da *CAP*. Isolata la lettura “e l'osservazione” per “dell'osservazione”.

Per rientrare nella storiografia letteraria occorrerà attendere gli anni Settanta, con una lieve anticipazione nel 1969, allorché usciva un utile volumetto curato da Renato Bertacchini, che raccoglieva i paratesti della letteratura ottonevicesca. Tra le prefazioni trovava correttamente luogo anche la lettera al Paola, riprodotta con minime varianti:

<i>BERT</i>	<i>A</i>
avanti	avanti,
volgari o dalla	volgari, o dalle
deboli e i mal destri.	deboli, e i maldestri. –
Duchessa delle Gargantas	duchessa delle Gargantas
On.	onorevole
sincerità dell'arte, in una parola: potrà	sincerità dell'arte in una parola – potrà
infime	infime
«Padron 'Ntoni», e	«Padron 'Ntoni», e

In tutti gli altri casi *BERT* concorda con *CAT*, avallandone le lezioni apocriefe e normalizzandone parzialmente minimi tratti grafici⁴⁶.

Al medesimo filone sembra potersi ricondurre anche la versione di *LP* che nel 1972 Ferruccio Cecco e Carla Riccardi inserivano in appendice ai *Grandi romanzi* di Verga nella collana dei Meridiani Mondadori. Anche in questo caso la fonte dichiarata era la prima pubblicazione di Villaroel, ma la collazione rivela qualche difformità:

<i>VIL₁</i>	<i>CERIC</i>
e, soprattutto	e soprattutto
operai,	operai;
poco più.	poco più...

⁴⁶ La fonte non è dichiarata, ma il curatore segnala in nota che *LP* fu «edita per la prima volta da Giuseppe Vilaroel nel «Giornale dell'Isola» di Catania, 28 gennaio 1922» (BERTACCHINI, *Documenti e prefazioni...*, cit., p. 230, nota 1).

<i>VIL₁</i>	<i>CERIC</i>
lavoro	lavoro,
bello, e	bello e
vita	vita,
cenciaiuolo, al	cenciaiuolo al
ministro ed all'artista	ministro e all'artista,
tutte le forme dell'ambizione	tutte le forme, dalla ambizione
umano,	umano;
attraverso a tutti	attraverso tutti
appetiti, alti e bassi,	appetiti alti e bassi,
alle conquiste	alla conquista
ognuna con la	ognuna colla
questa onda	quest'onda
dalla avidità della scienza,	dall'avidità della scienza
«Marea»	<i>Marea</i>
'ntoni	'Ntoni
Gargantas	Gargantàs
fisionomia	fisionomia
coscenziosa,	coscenziosa;
arte,	arte;
'ntoni	'Ntoni
vaghe	varie
<i>l'uomo</i>	<i>L'uomo</i>
segreto)	segreto),
Mastro Don Gesualdo	<i>Mastro Don Gesualdo</i>
deputato	Deputato
laberinto	labirinto

Contrariamente a quanto dichiarato nelle note al testo⁴⁷, anche *CERIC* appare basato su *VIL₂*, o meglio sulla sua revisione da parte di Cappellani, recepita da Cattaneo. A questo ramo della tradizione a stampa afferisce anche *GHID*.

Alla fine del decennio *LP* trovava posto per la prima volta, salvo le anticipazioni antologiche di *CERIC* e *GHID*, in un contesto conforme alla sua specificità tipologico-testuale: nel 1979 Giovanna Finocchiaro Chimirri la includeva tra le *Lettere sparse* di

⁴⁷ VERGA, *I grandi romanzi...*, cit., p. 750.

Verga, inaugurando di fatto una seconda vulgata, che confronteremo con la fonte dichiarata, *VIL*₁⁴⁸:

<i>VIL</i> ₁	<i>CHIM</i>
perdono e,	perdono e
riposo per	riposo, per
Ho saputo... speranze	[manca]
lavoro che	lavoro, che
vita che	vita, che
cenciaiuolo,	cenciaiuolo
e all'artista	ed all'artista,
forme della	forme, dalla
guadagno	guadagno,
umano,	umano;
umanità	umanità,
attraverso a tutti	attraverso tutti
gli appetiti, alti e bassi,	gli appetiti alti e bassi,
alle conquiste della verità!	alla conquista della verità.
con la sua caratteristica	colla sua caratteristica
questa onda	quest'onda
dalla avidità	dall'avidità
duchessa	Duchessa
on.	On.
fisionomia	fisionomia
coscienziosa;	coscienziosa;
arte	arte,
'ntoni	'Ntoni,
vaghe	varie
segreto)	segreto),
basse	basse,
Mastro don Gesualdo	<i>Mastro don Gesualdo</i>
Deputato	deputato
laberinto	labirinto

⁴⁸ Già nel *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga* (Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale 1977) la stessa autrice rinviava a *VIL*₁ e *VIL*₂ come fonti omologhe tra loro (cfr. p. 33 e p. xvii).

A parte le solite normalizzazioni grafiche, si segnala l'omissione del periodo successivo a quello iniziale, che apparenta *CHIM* indiscutibilmente a *VIL₂*, ma nella versione filtrata da *CAP*, come accusa la variante *varie aspirazioni*.

Da *CHIM*, in seguito da tutti fruita come primo corpus epistolare organico di Verga, si diparte una nutrita serie di stampe di *LP*, riprodotta in monografie o in edizioni integrali della produzione verghiana, e soprattutto in edizioni accreditate, come *TEL*, in monografie canoniche come *BOR*⁴⁹, fino ai manuali o alle antologie critiche, di cui stiamo per occuparci.

2.1. *La vulgata dei manuali di letteratura italiana e delle antologie di critica verghiana*

Un'ulteriore collazione può utilmente farsi con la vulgata dei manuali e dalle antologie di critica, che hanno tramandato per decenni *LP* nella versione di Villaroel, o in quella collaterale di Cappellani, canonizzando i fraintendimenti di lessico e punteggiatura che modificano il senso dell'intero contesto: l'omissione della virgola dopo *forme* e soprattutto interpretando come punto fermo il trattino prima di *il realismo*, che cancella l'inciso e crea un'arbitraria e illogica scissione in due periodi di quella che è un'unica, densissima sequenza.

Collazioniamo innanzitutto l'autografo con il manuale su cui si sono formate generazioni di studenti nel dopoguerra, quello di Natalino Sapegno, che estrapolava, senza citarne la fonte, le righe focali della caratterizzazione del progetto:

Ma la fantasia del Verga è ben lungi dal rinchiudersi di proposito nel ristretto quadro di una letteratura regionale: anzitutto i due maggiori romanzi s'inquadrano nella sua mente in una tela di proporzioni assai più ambiziose, la storia dei «vinti», «una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla

⁴⁹ La collazione rivela che le *Opere verghiane* curate da Tellini nel 1988 e la *Storia di Verga* di Borsellino si rifanno a *CHIM* e *CAP*, di cui recepiscono la variante banalizzante *varie aspirazioni* per *vaghe aspirazioni*. Per l'albero delle diramazioni editoriali, si veda la tavola 1.

ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano»⁵⁰.

La variante *e all'artista* riconnette questo manuale al secondo ramo della tradizione a stampa di *LP*, vale a dire quello derivante da *CAP*. Altri autorevoli manuali non antologici si limitano a menzionare *LP*, citandone alcune espressioni chiave, come «una specie di fantasmagoria della lotta per la vita»⁵¹. Il nuovo corso della critica verghiana sembra affidato ai manuali con antologia che, non a caso, sono i soli a riportare per intero *LP*: il Petronio Masiello (*PEMAS*) e il Luperini (*LUP*).

L'impostazione di *PEMAS* è tutta nel titolo: *Produzione e fruizione*⁵². Ricco l'apparato di paratesti antologizzati, con opportuna apertura all'orizzonte letterario francese, che contestualizza adeguatamente le prefazioni e le lettere di poetica di Verga, tra cui appunto quella al Paola, riportata da «Ho in mente» fino a «un deputato». La collazione con l'autografo rivela la variante *varie vs vaghe* e pertanto accusa la diretta, e dichiarata dipendenza da *CHIM*:

<i>PEMAS</i>	<i>A</i>
bello,	bello
estende	stende
ed all'artista	e all'artista
dalla ambizione	dall'ambizione
umano;	umano,
l'umanità,	l'umanità
attraverso	attraverso a
appetiti	appetiti,
o ridicolo o comico	e ridicolo, o comico,
avanti in mezzo	avanti, in mezzo

⁵⁰ N. SAPEGNO, *Disegno storico della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia 1948, p. 704.

⁵¹ Valga per tutti G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Einaudi Scuola 1991, p. 420.

⁵² G. PETRONIO - V. MASELLO, *Produzione e fruizione. Antologia della letteratura italiana*, 4 voll., Palermo, Palumbo 1989, III, p. 648.

<i>PEMAS</i>	<i>A</i>
volgari o dall'avidità	volgari, o dalle avidità
deboli	deboli,
filastrocca, sarò riuscito a dirtene	filastrocca sarò riescito a non dirtene
riesco. Per	riesco - per
cinque,	cinque
e saranno:	e saranno
fisionomia	fisionomia
adatti. Il realismo, io, l'intendo così	adatti – il realismo io l'intendo così
coscienziosa; la	coscienziosa, la
in una parola, potrà prendere	in una parola – potrà rendere
fisionomia	fisionomia
varie aspirazioni,	vaghe ispirazioni
segreto),	segreto)
basse, alle	basse sin alle

Nella riproduzione della sequenza di titoli del ciclo si segnalano, sempre rispetto ad *A*, i corsivi e le cifre arabe al posto dei numeri romani nella sequenza dei titoli della serie.

Più longevo *LUP*, diffuso tra il 1990 e il 2010, che riportava i passaggi fondamentali di *LP*, esemplandoli chiaramente su *CHIM*, come conferma la sinossi con l'autografo, evidenziando anche le alterazioni che hanno intaccato l'autentica lezione:

<i>LUP</i>	<i>A</i>
estende	stende
avanti in mezzo	avanti, in mezzo
filastrocca, sarò riuscito	filastrocca sarò riescito
e saranno:	e saranno
fisionomia	fisionomia
adatti. Il	adatti – il
coscienziosa; la	coscienziosa, la
in una parola potrà	in una parola – potrà
fisionomia	fisionomia
varie aspirazioni,	vaghe ispirazioni

Anche in questo caso si hanno i numeri arabi e non romani come nell'autografo per i romanzi del ciclo. Il passaggio cruciale presenta sia in *PEMAS* che in *LUP* le consuete varianti che alterano il senso, rispetto ad *A*⁵³:

<i>PEMAS LUP</i>	<i>A</i>
Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti. Il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa; la <u>sincerità dell'arte</u> in una parola potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna.	Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti – il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa, la [su: come] <u>sincerità dell'arte</u> in una parola – potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna);
e a finire nelle varie aspirazioni,	e a finire nelle vaghe ispirazioni [su: aspirazioni];
passando per le avidità basse, alle vanità del Mastro Don Gesualdo	passando per le avidità basse sin alle [su: vanità meschine] *vanità [agg. interl.] del Mastro Don Gesualdo

A questo manuale sempre presente, con i dovuti aggiornamenti, nella pratica scolastica, va integrato quello tuttora assai adottato, che ha come curatore principale Baldi (BAL)⁵⁴, anch'esso modellato su Chim. Anche in questo caso dunque saranno più indicativi i risultati della sinossi con A:

⁵³ R. LUPERINI - P. CATALDI - L. MARCHIANI, *La scrittura e l'interpretazione. Dal naturalismo alle avanguardie (1861-1925)*, Palermo, Palumbo 1997, I, p. 288. Nell'edizione aggiornata, nella quale ai curatori si aggiunge F. MARCHESE, (*Liberi di interpretare*, vol. 3A, Palermo, Palumbo 2020, p. 210) si menziona LP senza riportarne alcun segmento contestuale.

⁵⁴ G. BALDI - S. GIUSSO - M. RAZETTI - G. ZACCARIA, *Dal testo alla storia e dalla storia al testo*, 3 voll., 3/1B. *Dal Neoclassicismo al Verismo*, Torino, Paravia 2001, pp. 888-889. Non è indicata la fonte. La lettera è citata anche nell'edizione aggiornata, a cura degli stessi autori e di A. Favatà (2021).

<i>BAL</i>	<i>A</i>
bello e	bello, e
vita, che si estende	vita che si stende
e all'artista	ed all'artista
dalla ambizione	dall'ambizione
del grottesco umano;	del gran grottesco umano,
attraverso tutti gli appetiti alti e bassi	attraverso a tutti gli appetiti, alti e bassi,
drammatico, o comico di	drammatico o comico, di
fisionomie	fisionomie
avanti in mezzo	avanti, in mezzo
volgari o dall'	volgari, o dalle
filastrocca, sarò riuscito a dirtene	filastrocca sarò riescito a non dirtene
dirò	dico
cinque,	cinque
e saranno:	e saranno
fisionomia	fisionomia
adatti. Il realismo, io,	adatti – il realismo io
così come	così, come
coscienziosa; la	coscienziosa, la
arte, in una parola, potrà prendere	arte in in una parola – potrà rendere
fisionomia	fisionomia
varie aspirazioni,	vaghe ispirazioni
de <i>L'uomo</i>	dell' <i>uomo</i>
basse alle	basse sin alle

Sul piano strettamente grafico si segnalano le cifre arabe al posto dei numeri romani nella lista di titoli, e il corsivo per *Padron Ntoni* e *Mastro-don Gesualdo* che Verga non usava in *A*. Ma il dato più significativo appare l'omissione dell'epiteto dinanzi a *grottesco*, che apparentemente collegherebbe *BAL* a *FRA*. Tuttavia la congruità di tutte le altre varianti con *CHIM* induce a ipotizzare una casuale omissione.

Tra i manuali più in uso attualmente⁵⁵, solo Giunta (*GIU*) ripor-

⁵⁵ Si sono presi in considerazione R. CARNERO - G. IANNACCONE, *Al cuore del-*

ta uno stralcio del testo di *LP*, seguendo, anche nei tagli, la versione di De Roberto, con poche varianti qui marcate in grassetto⁵⁶:

Ho in mente un lavoro che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la **vita**, (*DROB*: vita) che si estende dal cenciainuolo al ministro e **all'**artista (*DROB*: ed all'), e assume tutte le forme, dalla (*DROB*: dall') ambizione **alla** (*DROB*: all') avidità del guadagno, [...]. Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico, di tutte le fisionomie sociali, ognuna con la sua caratteristica, negli sforzi ad andare **avanti** (*DROB*: avanti,) in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari, (*DROB*: volgari) o dall'avidità della scienza, ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli, e i maledetti...⁵⁷ Il primo racconto della serie, che pubblicherò tra breve, ti spiegherà meglio il mio concetto, se ci riesco. Per adescarti dirò che i racconti saranno cinque, tutti sotto il titolo complessivo della Marea e saranno 1°. Padron 'Ntoni; 2°. Mastro Don Gesualdo; 3°. La duchessa delle Gargantas; 4°. L'onorevole Scipioni; 5°. L'uomo di lusso.

Sulla stessa linea dei manuali si colloca la tradizione critica, da quella maturata attorno al *Caso Verga*, con Masiello⁵⁸, Asor Rosa⁵⁹ e Luperini, al filone inaugurato da Borsellino e Spinazzola che attingono a *CAP-CHIM*, fino a quella più attuale⁶⁰, di discen-

la letteratura, Roma, Giunti T.V.P. editori – Treccani 2016, vol. 5; e G. LANGELLA - P. FRARE - U. MOTTA, *Letteratura.it.*, 3 voll., Milano, Scolastiche Bruno Mondadori 2012.

⁵⁶ C. GIUNTA - M. GRIMALDI - G. SIMONETTI - E. TURCHIO, *Lo specchio e la porta. Mille anni di letteratura. Dal secondo Ottocento al primo Novecento*, edizione rossa, Milano, Garzanti Scuola - DeA Scuola 2021, p. 218. Viene tagliato il passaggio: *e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità.*

⁵⁷ Come *DROB*, gli autori tagliano il brano da *Mi accorgo a dico che.*

⁵⁸ Cfr. *Il punto su Verga*, a cura di V. Masiello, Roma-Bari, Laterza 1986, pp. 70-71. Erroneamente il destinatario è denominato Salvatore Paolo Verdura. La fonte è *CHIM*.

⁵⁹ Nel suo mirabile saggio sul capolavoro verghiano, si rifà a *CHIM* (cfr. A. ASOR ROSA, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, III, Torino, Einaudi 1995, pp. 733-877, a p. 735).

⁶⁰ A. ASOR ROSA, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo 1972; *Il punto su Verga*, cit.; N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza 1982, pp. 40-41, fonte *CAP*, attraverso *CAT* e/o *CERIC*, come attestano la varianti lessicali: *varie* (per *vaghe*) *aspirazioni*, e le normalizzazioni grafiche, mentre all'iniziativa di Borsellino o a interventi della casa

denza luperiniana, rappresentata tra gli altri da Pellini⁶¹, che si rifà direttamente a *CHIM*.

Sarà il caso di riepilogare – nelle pagine che seguono – l'evoluzione della tradizione a stampa di *LP* in un'unica tabella, che mette a confronto i testi-fonte, o dichiarati come tali:

editrice va attribuita la normalizzazione *ciascuna* > *ognuna* in riferimento alle classi sociali, e l'omissione di *gran* davanti a *grottesco*; a *CAP* si rifà anche B. PALADINI MUSITELLI, *Nascita di una poetica: il verismo*, (Palermo, Palumbo 1974, pp. 96-97); V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo* (Milano, Garzanti 1977), non riporta *LP*; G. PATRIZI, *Il mondo da lontano*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 4, Catania, Fondazione Verga 1989, p. 69, attinge dichiaratamente a *CERIC*.

⁶¹ P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2004; ID., *Verga*, Bologna, il Mulino 2012.

<i>Vil</i> ₁ 1922	<i>Vil</i> ₂ 1922	<i>DROB</i> 1922	<i>FRA</i> 1927	<i>RUS</i> 1934	<i>CAP</i> 1940	<i>PER 1940</i> <i>CAT</i> 1963	<i>CERIC</i> 1972	<i>CHIM</i> 1979
Ti scrivo	Ti scrivo... scrivermelo [<i>manca</i>]	---	ti scrivo	---	---	---	Ti scrivo	Ti scrivo
perdono e, soprattutto	perdono e, soprattutto	---	perdono e soprattutto	---	---	---	perdono e, soprattutto	perdono e soprattutto
riposo per	riposo per	---	riposo per	---	---	---	riposo per	riposo, per
operai,	operai,	---	operai;	---	---	---	operai;	operai,
ma, come	ma, come	---	ma la	---	---	---	ma, come	ma, come
sempre,	sempre,	---	presente	---	---	---	sempre,	sempre,
poco più.				poco più...	---	poco più...	poco più...	
				[Ho saputo... speranze: <i>manca</i>]	---	[Ho saputo... speranze: <i>manca</i>]	[Ho saputo... speranze: <i>manca</i>]	
Sò	Sò	---	So	---	---	---	---	---
putroppo, per brutta	putroppo, per brutta	---	putroppo	---	---	---	---	---
esperienza,	esperienza,		esperienza					
ci prendano	ci prendano	---	ci prendano	---	---	---	---	---
per i capelli	per i capelli		per i capelli,					
silenzio,	silenzio,	---	silenzio	---	---	---	---	---
	---	alcuni	---	---	---	---	---	---
amicizia, nei	amicizia, nei	---	amicizia nei	---	---	---	---	---
in me	in me	---	in me,	---	---	---	---	---

<i>Vil</i> ₁ 1922	<i>Vil</i> ₂ 1922	<i>DROB</i> 1922	<i>FRA</i> 1927	<i>RUS</i> 1934	<i>CAP</i> 1940	<i>PER 1940</i> <i>CAT 1963</i>	<i>CERIC</i> 1972	<i>CHIM</i> 1979
pericolo: marmocchia bene e, Io non avrei parlato di me riversare nel tuo seno [<i>tondo</i>] chiacchierata ti riempirebbe chiacchere, del gran grottesco	pericolo: marmocchia bene e, Io non avrei parlato di me riversare nel tuo seno [<i>tondo</i>] chiacchierata ti riempirebbe chiacchere, del gran grottesco	pericolo: marmocchia bene e, Io non avrei parlato di me riversare nel tuo seno [<i>tondo</i>] chiacchierata si riempirebbe chiacchiere del grottesco	pericolo, marmocchia, bene? e Io non vorrei parlarti di me, riversare nel tuo seno [<i>tondo</i>] chiacchierata, si riempirebbe chiacchiere del grottesco	pericolo: marmocchia bene e, Io non avrei parlato di me riversare nel tuo seno [<i>tondo</i>] chiacchierata ti riempirebbe chiacchere, del gran grottesco	pericolo: marmocchia bene e, Io non avrei parlato di me riversare nel tuo seno [<i>tondo</i>] chiacchierata ti riempirebbe chiacchere, del gran grottesco	pericolo: marmocchia bene e, Io non avrei parlato di me riversare nel tuo seno [<i>tondo</i>] chiacchierata ti riempirebbe chiacchere, del gran grottesco	pericolo: marmocchia bene e, Io non avrei parlato di me riversare nel tuo seno [<i>tondo</i>] chiacchierata ti riempirebbe chiacchere, del gran grottesco	pericolo: marmocchia bene e, Io non avrei parlato di me riversare nel tuo seno [<i>tondo</i>] chiacchierata ti riempirebbe chiacchere, del gran grottesco

<i>VIL</i> ₁ 1922	<i>VIL</i> ₂ 1922	<i>DROB</i> 1922	<i>FRA</i> 1927	<i>RUS</i> 1934	<i>CAP</i> 1940	<i>PER 1940</i> <i>CAT 1963</i>	<i>CERIC</i> 1972	<i>CHIM</i> 1979
lotta per la vita [<i>corsivo, nel corsivo esteso all'intero brano</i>] vita che estende	lotta per la vita [<i>corsivo, nel corsivo esteso all'intero brano</i>] vita, che estende	lotta per la vita [<i>tondo</i>] vita che estende	lotta per la vita [<i>tondo</i>] vita che stende	lotta per la vita [<i>tondo</i>] vita, che estende	lotta per la vita [<i>tondo</i>] vita, che estende	lotta per la vita [<i>tondo</i>] vita, che estende	lotta per la vita [<i>tondo</i>] vita, che estende	lotta per la vita [<i>tondo</i>] vita, che estende
cenciabuolo, al ministro ed all'artista, e assume forme dell'ambizione all'avidità del guadagno e	cenciabuolo, al ministro ed all'artista, e assume forme dell'ambizione all'avidità del guadagno e	cenciabuolo al ministro ed all'artista, e assume forme, dall'ambizione all'avidità del guadagno, e	cenciabuolo al ministro, ed all'artista, e assume forme dell'ambizione all'avidità del guadagno, e	cenciabuolo, al ministro, ed all'artista, e assume forme dell'ambizione all'avidità del guadagno, e	cenciabuolo al ministro e all'artista, e assume forme, dall'ambizione all'avidità del guadagno, e	cenciabuolo al ministro ed all'artista, ed assume forme, dall'ambizione all'avidità del guadagno, e	cenciabuolo al ministro e all'artista, e assume forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e	cenciabuolo al ministro ed all'artista, e assume forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e
del gran grottesco umano,	del gran grottesco umano,	del gran grottesco umano;	del gran grottesco umano	del gran grottesco umano,	del gran grottesco umano;	del gran grottesco umano,	del gran grottesco umano;	del gran grottesco umano;

<i>Vil</i> ₁ 1922	umanità per mezzo e attraverso a tutti gli appetiti, alti e bassi, alle conquiste della verità! drammatico, o ridicolo, o comico fisionomie	<i>DRob</i> 1922	umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti, alti e bassi, alla conquista della verità. drammatico, o ridicolo, o comico, fisionomie	<i>FRa</i> 1927	umanità per mezzo e attraverso a tutti gli appetiti, alti e bassi, alla conquista della verità. drammatico e ridicolo, o comico, fisionomie	<i>RUS</i> 1934	umanità, per mezzo e attraverso a tutti gli appetiti, alti e bassi, alle conquiste della verità! drammatico, o ridicolo, o comico fisionomie	<i>CAP</i> 1940	umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alle conquiste della verità. drammatico, o ridicolo, o comico fisionomie	<i>PER 1940</i> <i>CAT</i> 1963	umanità attraverso tutti gli appetiti, alti e bassi, alle conquiste della verità! drammatico, o ridicolo o comico fisionomie	<i>CERIC</i> 1972	umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità. drammatico, o ridicolo, o comico fisionomie	<i>CHIM</i> 1979	umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità. drammatico, o ridicolo, o comico fisionomie
	umanità per mezzo e attraverso dalla avidità della scienza, ad andare avanti, incessante-		umanità, per mezzo e attraverso dalla avidità della scienza, ad andare avanti, incessante-		umanità, per mezzo e attraverso dalla avidità della scienza, ad andare avanti, incessante-		umanità, per mezzo e attraverso dalla avidità della scienza, ad andare avanti, incessante-		umanità, per mezzo e attraverso dalla avidità della scienza, ad andare avanti, incessante-		umanità attraverso dalla avidità della scienza, ad andare avanti, incessante-		umanità, per mezzo e attraverso dalla avidità della scienza, ad andare avanti, incessante-		umanità, per mezzo e attraverso dalla avidità della scienza, ad andare avanti, incessante-

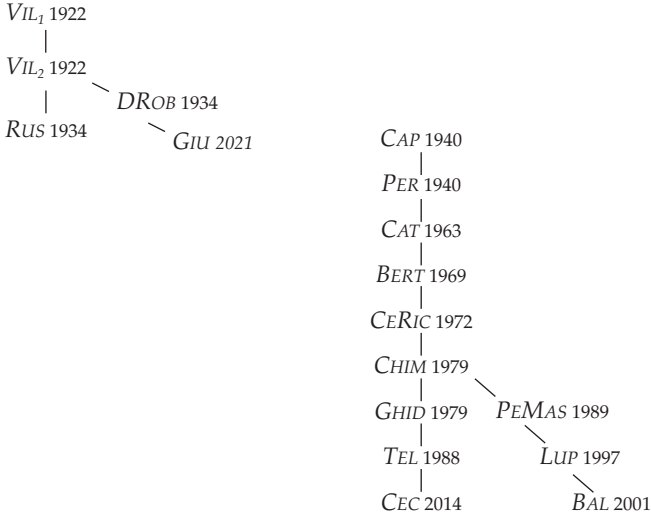
<i>Vil</i> ₁ 1922	<i>Vil</i> ₂ 1922	<i>DROB</i> 1922	<i>FRA</i> 1927	<i>RUS</i> 1934	<i>CAP</i> 1940	<i>PER 1940</i> <i>CAT 1963</i>	<i>CERIC</i> 1972	<i>CHIM</i> 1979
mente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri.	mente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri...	mente, pena la caduta e la vita, pei deboli, e i maldestri... [Mi accorgo... prima - <i>mamica</i>]	mente, pena la caduta e la vita, pei deboli, e i maldestri	mente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri. -- -- --	mente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri.	mente, pena la caduta e la vita, pei deboli e mal destri.	mente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri.	mente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri.
filastrocca, sarò riuscito a dirtene	filastrocca, sarò riuscito a dirtene	[Mi accorgo... prima - <i>mamica</i>]	filastrocca sarò riuscito a non dirtene	-- -- --	filastrocca, sarò riuscito a dirtene	filastrocca sarò riuscito a dirtene	filastrocca, sarò riuscito a dirtene	filastrocca, sarò riuscito a dirtene
Il primo racconto	Il primo racconto	Il primo racconto	Il primo lavoro	-- -- --	Il primo racconto	Il primo racconto	Il primo racconto	Il primo racconto
fra breve,	fra breve,	tra breve,	fra breve,	-- -- --	fra breve,	tra breve,	fra breve,	fra breve,
riesco. Per adescarti dirò	riesco. Per adescarti dirò	riesco. Per adescarti dirò	riesco - per adescarti dico	... Per adescarti, dirò	riesco. Per adescarti dirò	riesco. Per adescarti, dirò	riesco. Per adescarti dirò	riesco. Per adescarti dirò
cinque, tutti	cinque, tutti	cinque, tutti	cinque, tutti	cinque, tutti	cinque, tutti	cinque, tutti	cinque, tutti	cinque, tutti
«Marea»	«Marea»	Marea	Marea,	«Marea»	«Marea»	Marea,	Marea	Marea
'ntoni	'ntoni	'Ntoni	'Ntoni	'Ntoni	'Ntoni	'Ntoni	'Ntoni	'Ntoni
duchessa delle Gargantas	duchessa delle Gargantas	duchessa delle Gargantas	duchessa delle Gargantas	duchessa delle Gargantas	Duchessa delle Gargantas	Duchessa delle Gargantàs	Duchessa delle Gargantàs	Duchessa delle Gargantas
L'on.	L'onorevole	L'onorevole	L'onorevole	L'on.	L'on.	L'on.	L'on.	L'On.
Scipioni	Scipioni	Scipioni	Scipioni	Scipioni	Scipioni	Scipioni	Scipioni	Scipioni
fisionomia	fisionomia	-- -- --	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia

<i>VIL</i> ₁ 1922	adatti. Il realismo, io lo intendo come la schietta ed evidente manifesta- zione dell’- osservazione coscienziosa	<i>VIL</i> ₂ 1922	adatti. Il realismo io lo intendo come la schietta ed evidente manifesta- zione dell’- osservazione coscienziosa	<i>DROB</i> 1922	— — —	<i>FRA</i> 1927	adatti - il realismo, io lo intendo come evidente manifesta- zione dell’- osservazione coscienziosa	<i>RUS</i> 1934	adatti. Il realismo, - io lo intendo come la schietta ed evidente manifesta- zione dell’- osservazione coscienziosa	<i>CAP</i> 1940	adatti. Il realismo, io lo intendo come la schietta ed evidente manifesta- zione dell’- osservazione coscienziosa coscienziosa,	<i>PER 1940</i> <i>CAT</i> 1963	adatti. Il realismo, io, lo intendo come la schietta ed evidente manifesta- zione e l’osservazione coscienziosa	<i>CERIC</i> 1972	adatti. Il realismo, io, l’intendo come la schietta ed evidente manifesta- zione dell’- osservazione coscienziosa;	<i>CHIM</i> 1979	adatti. Il realismo, io lo intendo come la schietta ed evidente manifesta- zione dell’- osservazione coscienziosa;
sincerità dell’arte parola, potrà prendere	sincerità dell’arte parola, potrà prendere	sincerità dell’arte parola, potrà prendere	<i>sincerità dell’arte</i> parola - potrà prendere	sincerità dell’arte, parola, potrà prendere	— — —	<i>sincerità dell’arte</i> parola - potrà prendere	sincerità dell’arte parola - potrà prendere	sincerità dell’arte parola - potrà prendere	sincerità dell’arte, parola, potrà prendere	sincerità dell’arte, parola, potrà prendere	sincerità dell’arte, parola, potrà prendere	sincerità dell’arte, parola, potrà prendere	sincerità dell’arte, parola, potrà prendere	sincerità dell’arte, parola, potrà prendere	sincerità dell’arte, parola, potrà prendere	sincerità dell’arte, parola, potrà prendere	
fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	— — —	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	fisionomia	
moderna infime, Padron 'ntoni	moderna: infime, Padron 'ntoni	moderna: infime, Padron 'ntoni	moderna, infime	moderna, infime	— — —	moderna, infime	moderna, infime	moderna, infime	moderna, infime	moderna, infime	moderna, infime	moderna, infime	moderna, infime	moderna, infime	moderna, infime	moderna infime, Padron 'Ntoni,	

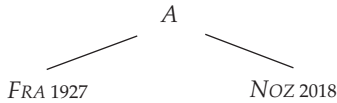
VIL ₁ 1922	VIL ₂ 1922	DROB 1922	FRA 1927	RUS 1934	CAP 1940	PER 1940 CAT 1963	CERIC 1972	CHIM 1979
vaghe aspirazioni, de l'uomo di lusso segreto)	vaghe aspirazioni, de l'uomo di lusso segreto)	---	vaghe aspirazioni, dell'uomo di lusso segreto)	vaghe aspirazioni, dell'Uomo di lusso segreto),	varie aspirazioni, de L'uomo di lusso segreto),	varie aspirazioni dell'uomo di lusso segreto)	varie aspirazioni de L'uomo di lusso segreto),	varie aspirazioni de l'uomo di lusso segreto),
per le avidità basse alle vanità	per le avidità basse alle vanità	---	per le avidità basse alle vanità	per le avidità basse alle vanità	per le avidità basse alle vanità	per le avidità basse alle vanità	per le avidità basse alle vanità	per le avidità basse, alle vanità
del Mastro Don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un Deputato. Che te ne pare, se	del Mastro Don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un Deputato. Che te ne pare, se	---	del Maestro. Che te ne pare, se manca]	del Mastro Don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato. [Che te ne pare, se:	Mastro Don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato. Che te ne pare, se manca]	"Mastro Don Gesualdo", rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato. [Che te ne pare, se:	Mastro Don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato. Che te ne pare, se	del Mastro Don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato. Che te ne pare, se
riuscito	riuscito	---	riuscito	---	---	riuscito	riuscito	riuscito
laberinto	laberinto	---	laberinto	---	---	labirinto	labirinto	labirinto
amico	amico	---	aff.mo	---	---	---	amico	amico

Come si vede, la linea delle discendenze dei testi a stampa di *LP* è nettamente evidenziata dall'incolonnamento, e può rappresentarsi anche in uno schema ad albero, affiancandovi la tradizione discendente direttamente da *A*:

Tradizione a stampa di *LP*



Tradizione derivata dall'autografo



In sostanza, la tradizione di *LP* si è scissa in un binario di tradizioni parallele, che si dipartono rispettivamente da Villaroel 1922 e da Cappellani 1940, senza reciproche interferenze, ma con una tendenza evidente: da *VIL₁* e *VIL₂* deriva la direttrice che, diramandosi isolatamente in *DR0B*, divulgherà il manifesto del verismo verghiano nella fase più vicina alla morte dello scrittore, per

interrompersi con *RUS*; da *CAP* invece si dipana un filone che dalla scrittura biografica trapassa – attraverso *PER* e *CAT* – nella tradizione più elitaria delle edizioni commentate (*CERIC* e *TEL*) e delle edizioni critiche – prima fra tutte quella dei *Malavoglia* (*CEC*) –, e, tramite *CHIM*, presso un pubblico più esteso, propaggandosi nella tradizione manualistica e antologica delle guide storico-critiche, da *BERT* a *GHID* e derivati⁶².

3. L'autografo riscoperto

La svolta nella tradizione di *LP* è segnata nel 2018 dalla pubblicazione dell'autografo da parte di Anna Nozzoli, che ha ripristinato l'integrità del testo e riparato i guasti stilistico-sintattici del periodo sul realismo, ma introduce letture innovative sul piano lessicale, che vale la pena di riconsiderare. Nella tabella che segue si collaziona *NOZ* con le due trascrizioni di Villaroel e con l'autografo⁶³:

<i>NOZ</i>	<i>VIL₁</i>	<i>A</i>
Salvatore	Salvatore,	Salvatore,
operai,	operai;	operai;
ma la presente	ma, come sempre,	ma la presente
approfittato	approfittato	approfittato (<i>su</i> : profittato)
So	Sò	So
pur troppo	purtroppo	pur troppo
silenzio	silenzio,	silenzio,
come si dice da alcuni	come si dice da alcuni,	come si dice da alcuni (<i>agg. interl.</i>)

⁶² Valga per tutti il riferimento a S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Invito alla lettura di Verga*, Milano, Mursia 1984, che a p. 51 riporta la lettera al Paola, attingendo a *CAT*, come dimostra la variante minima ma rappresentativa perché è un hapax (*parola*): *LP* è solo ricordata, e citata frammentariamente in P. PULLEGA, *Leggere Verga: antologia della critica verghiana*, Bologna, Zanichelli 1975, p. 4.

⁶³ Per le minime varianti interpuntive tra *VIL₁* e *VIL₂* si veda la tabella riportata al par. 2.

<i>Noz</i>	<i>VL₁</i>	<i>A</i>
bene?	bene	bene? (<i>su</i> : bene,)
ti riempirebbe	ti riempirebbe	ti si riempirebbe
stende	estende	stende
forme dall'	forme dell'	forme, dall'
drammatico o	drammatico, o	drammatico e
tutte le fisionomie	tutte le fisionomie	tutte le fisionomie (<i>su</i> : tutti gli sforzi)
o dalla aridità della coscienza	o dalla avidità della scienza	o dalle avidità della scienza
e ne saprai meno di prima	e ne saprai meno di prima	e ne saprai meno di prima (<i>agg. interl.</i>)
'Ntoni	'ntoni	'Ntoni
dico	dirò	dico
adatti - il	adatti. Il	adatti - il
la sincerità	la sincerità	la sincerità (<i>su</i> : come)
vaghe aspirazioni	vaghe aspirazioni	vaghe ispirazioni (<i>su</i> : aspirazioni)
ideali aridità	ideali avidità	ideali avidità
per le vanità del Mastro Don Gesualdo	per le avidità basse alle vanità del Mastro Don Gesualdo	per le avidità basse sin alle *vanità (<i>agg. interl. su</i> : le vanità meschine) del Mastro Don Gesualdo
tuo aff.	tuo amico	tuo aff.

Come si vede, *Noz* ha il merito indiscusso di aver sanato vistosi errori nell'esordio e nel saluto (*come sempre vs. la presente; estende vs. stende; amico vs. aff*). Ha altresì eliminato il corsivo che Villaroel aveva applicato all'intero passaggio da *Ho in mente a ...verità*, forse per marcarne la centralità tematica ai fini della pubblicazione su un giornale quotidiano. Effettivamente l'autografo reca in quella parte delle sottolineature a lapis, apposte dalla stessa mano che ha numerato le carte. La successiva tradizione a stampa ha riprodotto meccanicamente la corsivazione come se fosse volontà dell'autore.

Vale la pena di riprodurre ancora una volta il passaggio centrale, che ha costituito la vulgata della lettera, affiancando la versione di V_{L_1} e V_{L_2} e quella di A per evidenziare come e quanto la vulgata di LP ne abbia alterato la coesione sintattica e la coerenza tematico-semantică, per dirla con la linguistica testuale⁶⁴:

Ho in mente un lavoro che mi sembra bello, e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita che si estende dal cenciaiuolo, al ministro ed all'artista, e assume tutte le forme dell'ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano, lotta providenziale che guida l'umanità per mezzo e attraverso a tutti gli appetiti, alti e bassi, alle conquiste della verità! Insomma cogliere il lato drammatico o ridicolo, o comico, di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a questa onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dalle avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri. Mi accorgo che quando avrai letto questa lunga filastrocca, sarò riuscito a dirtene ancora niente e ne saprai meno di prima. Il primo racconto della serie, che pubblicherò fra breve, ti spiegherà meglio il mio concetto, se ci riesco. Per adescarti dirò che i racconti saranno cinque, tutti sotto il titolo complessivo della «Marea» e saranno: 1°. Padron 'ntoni; 2°. Maestro Don Gesualdo; 3°. La duchessa delle Gargantas; 4°. L'onorevole Scipioni; 5°. L'uomo di lusso.

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti. **Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa, la sincerità dell'arte in una parola, potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna**, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'ntoni*, e a finire nelle vaghe aspirazioni, nelle ideali avidità dell'*uomo di lusso* (un segreto) **passando per le avidità basse alle vanità del Maestro Don Gesualdo**, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un Deputato.

Ho in mente un lavoro che mi sembra bello, e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita che si stende dal cencia-

⁶⁴ Cfr. W. DRESSLER – A. DE BEAUGRANDE, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, il Mulino 1994. La *coesione* riguarda le funzioni in base a cui le componenti referenziali, ossia il reticolo di concetti, temi e relazioni soggiacenti al testo di superficie, sono reciprocamente accessibili e rilevanti. La *coesione* rappresenta la rete di rapporti che lega le componenti del testo di superficie, in base a convenzioni e dipendenze grammaticali.

iuolo al ministro ed all'artista, e assume tutte le forme, dall'ambizione all'avidità del guadagno e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano, lotta provvidenziale che guida l'umanità per mezzo e attraverso a tutti gli appetiti, alti e bassi, alla conquista della (*su*: del p[*rogresso*]) verità. Insomma cogliere il lato drammatico e ridicolo, o comico, di tutte le fisionomie [*sps.a* tutti gli sforzi] sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti, in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari, o dalle avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli, e i maldestri – Mi accorgo che quando avrai letto questa lunga filastrocca *sarò riuscito a non dirtene ancora niente e [*agg. interl.*] e ne saprai meno di prima. Il primo racconto della serie, che pubblicherò fra breve, ti spiegherà meglio il mio concetto, se ci riesco – per adescarti dico che i racconti saranno cinque tutti sotto il titolo complessivo della Marea

e saranno I°. Padron 'Ntoni

II°. Mastro Don Gesualdo

III°. La duchessa delle Gargantas

IV°. L'onorevole Scipioni

V°. L'uomo di lusso.

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti – il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa, la [*su*: come] sincerità dell'arte in una parola – potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel Padron 'Ntoni, e a finire nelle vaghe ispirazioni [*su*: aspirazioni], nelle ideali avidità dell'uomo di lusso (un segreto) passando per le *avidità basse sin alle [*su*: vanità meschine] *vanità [*agg. interl.*] del Mastro Don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all' [*su*: alla] ambizione di un deputato.

Come si vede, la struttura sintattica del periodo acquista maggior scioltezza e congruenza, in quanto *ciascun romanzo* recupera il proprio ruolo di soggetto di *potrà rendere* (non *prendere* come leggeva Villaroel), e la sequenza si ricompone nel suo autentico assetto originario.

Su questa cruciale dinamica, così come sulla lettura *stende* riferito più congruamente al ciclo rispetto a *estende* di Villaroel, e su altri dettagli grafici come la mancata univerbazione di *puttroppo*⁶⁵,

⁶⁵ Trattasi di consuetudine grafica diffusa nell'Ottocento, e non ci sono dubbi sull'opzione per la variante non univerbata, in quanto in *A l'avverbio* è in fin di

Noz e la mia trascrizione di *A* coincidono. Sarà utile allineare le varianti tra le due letture, e argomentarle singolarmente:

<i>Noz</i>	<i>A</i>
Salvatore	Salvatore,
operai,	operai;
perdono	perdono,
approfittato	approfittato (<i>su: profittato</i>)
So	So
silenzio	silenzio,
come si dice da alcuni	come si dice da alcuni (<i>agg. interl.</i>)
marmocchia	marmocchia,
bene?	bene, (<i>su: bene?</i>)
ti riempirebbe	ti si riempirebbe
forme dall'	forme, dall'
drammatico o	drammatico e
tutte le fisionomie	tutte le fisionomie (<i>su: tutti gli sforzi</i>)
o dalla aridità della coscienza	o dalle avidità della scienza
e ne saprai meno di prima	e ne saprai meno di prima (<i>agg. interl.</i>)
'Ntoni	'Ntoni
la sincerità	la sincerità (<i>su: come</i>)
vaghe aspirazioni	vaghe ispirazioni (<i>su: aspirazioni</i>)
ideali aridità	ideali avidità
per le vanità del Mastro Don Gesualdo	per le avidità basse sin alle *vanità (<i>agg. interl. su: le vanità meschine</i>) del Mastro Don Gesualdo

Minime le differenze di punteggiatura e resa grafica: il costrutto *tutte le forme dall'* acquista maggior rilievo e congruenza con la virgola, ben visibile nell'autografo alla fine del rigo, e del

rigo (pur | troppo) senza i trattini che marcherebbero la divisione della parola nell'andare accapo.

resto inserita, anche a intuito, da quasi tutti gli editori di *LP*; l'interrogativa finale è ben marcata dalla virgola che, sostituendo il punto di domanda, produce effetti di maggior fluidità sintattica (*pare*, ecc.). Nel caso della lezione *tutte le fisionomie*, da me invece risolta in *tutte le fisonomie* (su: *tutti gli sforzi*), è proprio la variante verghiana a confortare la seconda soluzione: la /i/ è quella sottostante di *sforzi*, e in tutta la lettera Verga scrive sempre *fisonomia*, come correttamente la Nozzoli stessa ha poi letto.

Vorrei pertanto proporre alcune ipotesi alternative, suffragate da dati filologici e da osservazioni storico-linguistiche e semantico-culturali. Innanzitutto la lettura *ti si empirebbe*, con un costrutto impersonale ampiamente attestato nella scrittura letteraria verghiana, consentirebbe di sanare un anacoluto che nessun critico ha mai rilevato, forse ritenendolo 'normale' nella scrittura presuntamente 'agrammaticale' del Verga. Alludo alla riconversione in frase soggettiva della finale (*per accennarti... ti riempirebbe*) in un periodo che per il resto appare ben congegnato e costruito su un'elaborata sequenza a incasso di subordinate:

Io non vorrei parlarti di me perché per accennarti tutto quello che vorrei riversare nel tuo seno in una lunga chiacchierata ti si empirebbe la testa di chiacchiere, senza che io potessi arrivare a spiegarti i miei disegni e le mie speranze.

Sarebbe bastato cancellare il *per* e ripristinare l'ordine logico-sintattico, e sembra difficile credere che lo scrittore non si fosse accorto della svista nell'attentissima rilettura di *LP*, documentata da varianti e correzioni. Si tenga presente altresì che nell'irregolare grafia verghiana spesso la /s/ iniziale cambia forma, e in questa stessa lettera, come si può verificare nell'autografo, si presenta almeno in tre forme diverse (allungata davanti ad altra consonante /s/ implicata; di dimensioni 'normali' se seguita da vocale; simile a /r/ o /c/ in contesti particolarmente densi, come questo). Basti confrontare questa /s/ con quella di *seno* nel rigo dopo, o quella *si stende*, quella di *sei riescito* alla fine del testo, o ancora con quella dei costrutti con "si" passivante (*si impossessino di noi*) e con "si" impersonale (*si presta*). Diversa da questo grafema appare la /r/ di *riesco*, e del già citato *riescito*. Il fatto poi che la /r/ di *racconti* sia staccata dalla /a/ che segue denota che se la /r/ fa parte di un pre-

fisso Verga la attacca alla vocale, altrimenti la distanza leggermente. Si confronti in merito anche la /r/ di *resa con mezzi adatti*.

Uno dei ritocchi più delicati riguarda il costruito *dalle avidità della scienza*, che Nozzoli trascrive *dalla aridità della coscienza*. Lettura che non solo non corrisponde alla lezione di A, ma confligge con il reticolo semantico di LP e del progetto de “La Marea”. Innanzitutto sul piano della grafia il grafema della parola iniziante per /a/ è sicuramente una /v/, così come la lettera iniziale del sostantivo seguente non è sicuramente una /c/, ma una /s/, grafema tutt’altro che uniforme – lo si è visto – nella scrittura verghiana: basti confrontare l’iniziale di *sociali* come attributo di *fisionomie*; e, pur scrivendo *coscenziosa*, Verga in questa fase matura della sua esperienza scrittoria difficilmente avrebbe commesso un errore così vistoso. In ogni caso la parola *scienza*, usata in senso etico già in *Eros*, appare chiaramente bisillaba. Ma è soprattutto la congruenza semantica a deporre per *avidità*. Nell’orbita referenziale della lotta per la sopravvivenza, basata su *bisogni* e *appetiti* – che diventeranno *bramosie* nella *Prefazione* a *I Malavoglia* – *avidità* è parola chiave, e serpeggia infatti in tutto il testo, da costrutti letterali come *avidità del guadagno* a costrutti simbolici come *ideali avidità*, in raccordo sinonimico con *vaghe ispirazioni* e in perfetta antitesi con *avidità basse*, marcata sapientemente dal chiasmo e in climax con *vanità*, in questo contesto densissimo di varianti, su cui torneremo a breve. Né si può trascurare che nel macrotesto costituito dagli schemi preparatori dei romanzi del ciclo questo nucleo semantico si espanda ricorrendo: nelle note preparatorie dei personaggi del *Mastro-don Gesualdo*, Isabella è caratterizzata con una graffiante perifrasi: «l’avidità del padre fattasi orgoglio». Tutte sinonimie contemplate nella costellazione semantica dei *bisogni-desideri* – materiali e immateriali, comprese le *irrequietudini* e le *ispirazioni* – dal *Dizionario dei sinonimi* del Tommaseo, fonte lessicografica frequentata da Verga sin dalle prime esperienze di scrittura narrativa⁶⁶. E non si dimentichi lo «Schema pel Mastro-don Gesualdo», datato 1887-88, in cui il protagonista è così tipizzato:

⁶⁶ G. ALFIERI, *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale*, in AA.VV., *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del Convegno di Studi (Catania, 23-24 no-

Avidità di ricchezza – Mastro-don Gesualdo le sacrifica ogni cosa, ma la ricchezza non gli dà la felicità; né la dolcezza dell'amore, né la quiete domestica, né l'affetto dei suoi, né la soddisfazione della vanità, e neppure la salute⁶⁷.

Tutti dati che accreditano la lettura *ideali avidità* e non *ideali aridità*.

Ulteriore supporto è dato dalla storia degli usi linguistici: *avidità della scienza* è locuzione diffusa del resto nel linguaggio intellettuale dell'epoca, con prevalenti connotazioni socio-etiche⁶⁸, assolutizzate da Verga nell'inatteso plurale: a un'attenta lettura si coglie che si tratta di un /e/ (*delle*), come conferma la mancata elisione, laddove tutti i costrutti preposizionali al singolare sono apostrofati, a meno che non cadano in fin di rigo.

Ultimo, ma non certo meno importante, lo spunto argomen-

vembre 1979), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 1, Catania, Fondazione Verga 1981, pp. 189-260. Cfr. N. TOMMASEO, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, a cura di P. Ghiglieri, Firenze, Vallecchi 1973: per *aspirazioni*, *irrequietudini*, *avidità*, *vanità* le voci 3249-3259 (in particolare 3255 e la 3252, e le vv. 455, 468, 2930 e 3552); per *bisogni* le vv. 2380, 2381, 2786; per *ispirazioni* la v. 1631. In *Eros* Alberto acquisirà la «scienza del mondo e del male» (G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, 3 voll., Firenze, Sansoni 1983, II, p. 296).

⁶⁷ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1993, p. 250; per l'accenno a Isabella, cfr. DE ROBERTO, *Casa Verga...*, cit., p. 226.

⁶⁸ Da una rapida escursione in Google libri, risulta che il costrutto è attestato, tra l'altro, nel linguaggio storiografico: «Noi dal nostro canto non saremmo meno riconoscenti agli eredi di quelli, quante volte per opera loro venisse apprestata una commoda e lauta imbandigione *all'avidità della scienza* tanto onorata nell'età nostra, quanto nei secoli scorsi i prodigi dell'arte» (I. CIAMPI, *Sopra alcuni documenti della storia civile del medio evo di Roma*, in «Memorie della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche della Reale Accademia dei Lincei», anno CCLXXIV, 1876-77, serie terza, vol. I, Roma, Salviucci 1877, pp. 124-134, a p. 127). Un'altra citazione rappresentativa, proviene da un testo agiografico di L. D'ISENGARD, *Per l'ottavo centenario di Sant'Anselmo d'Aosta*, edito sulla «Rassegna settimanale», vol. 165, a. XXXI (gennaio-febbraio 1909), pp. 267-273, a p. 267: «Il figliuol prodigo del Vangelo fu ricondotto alla casa paterna dalla miseria e dalla fame materiale. Il nostro valdostano invece fu ricondotto alla fede e alla pietà di sua madre dalla fame e dalla sete della scienza. È *l'avidità della scienza* che, dopo aver vagato per circa sette anni, nella Savoia [...], lo condusse finalmente al monastero del Bec». Nella Stazione lessicografica dell'Accademia della Crusca si possono verificare numerose attestazioni del sintagma nel linguaggio scientifico otto-novecentesco.

tativo offerto dalle varianti, sottostanti o aggiunte in interlinea, prima fra tutte *le meschine vanità* che anticipano, per scindersi in due costrutti nominali atti a connotare l'ambizione sociale e la sete di guadagno di Gesualdo: *le vanità basse e le avidità*, con un rinforzo preposizionale (*sin alle*), che completa la gradatio e sana l'apparente incongruenza del costrutto giustappositivo proposto da tutte le precedenti letture, compresa quella di *NOZ*, suffragata da altri lettori⁶⁹, che cancella l'intero sintagma riducendo la raffinata struttura retorica verghiana a *mera vanità* del Mastro-don Gesualdo. Si noti poi la simmetria tra la gradatio ascendente e discendente dei termini che connotano l'ascesa sociale e i suoi moventi, con isosillabismo e andamento omoteleutico tra *vanità e avidità*. Correlata a questa la variante *aspirazioni > ispirazioni*, che a sua volta caratterizza al meglio la natura del tutto immateriale delle ambizioni estetiche dell'artista, il futuro *uomo di lusso* – connotato negli schemi preparatori del ciclo da *eretismo intellettuale*, nevrosi tipica degli esteti, e *voluttà d'indole*⁷⁰ – che Verga poi etichetterà, con un sublime ossimoro, come *ideali avidità*. La figura, in questo gioco di specchi tipico della sagace retorica verghiana⁷¹, è preparata dalla gradatio *appetiti alti e bassi*, in assetto chiasmatico con le altre espressioni, e non può non far pensare alle analoghe formule della prefazione zoliana a *La fortune des Rougon*, datata 1 luglio 1871, che a sua volta inaugurava il ciclo della *Storia sociale e naturale di una famiglia nel Secondo Impero*:

Et quand je tiendrais tous les fils, quand j'aurais entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité *de ses efforts*, j'analyserai à la fois la somme de vo-

⁶⁹ La studiosa annota, a proposito di questa complessa variante: «sono grata ad Andrea Mazzucchi per aver condiviso con me la lettura di questo delicato passaggio» (NOZZOLI, *Sull'autografo...*, cit., p. 290).

⁷⁰ Cfr. VERGA, *I Malavoglia...*, cit., p. 351. Per la diffusione del termine nel 'gergo' medico-estetico, vd. qui oltre, il par. 4.

⁷¹ G. ALFIERI, *Il "non grammatico" Verga: assaggi di lettura retorica sul finale dei "Malavoglia"*, in *Italia Linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di Linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, a cura di M. Biffi - O. Calabrese - L. Salibra, Siena, Protagon 2005, pp. 161-182; EAD., *Le «gamme retoriche» del «non grammatico Verga»*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 9 (2017), pp. 43-78.

lonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble.

Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des *appétits*, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins quise déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, *les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines*, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, par *cette impulsion essentiellement moderne que reçoivent les basses classes en marche* à travers le corps social, et ils racontent ainsi le Second Empire, à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan⁷².

Come si può constatare dai termini evidenziati, ricorrono molte parole tema di *LP* e si anticipano quelle della *Prefazione* ai *Malavoglia*: gli *sforzi* e *l'insieme*, gli *appetiti*, le *passioni*, il *cammino* fatale verso il progresso. Quello che Zola declina in chiave sociologico-fisiologica dell'opposizione vizi-virtù-passioni, Verga lo declinerà in chiave economica e umanitaria, come aspirazione o brama del meglio. Ma il lessico è ampiamente condiviso tra il caposcuola del Naturalismo e quello del Verismo (*classe en marche / cammino incessante; impulsion moderne / vita italiana moderna; ecc.*).

A un altro paratesto zoliano Verga attingerà, più o meno consapevolmente, il lessico della *Prefazione* a *I Malavoglia*, vale a dire l'introduzione giustificativa che l'autore di *Thèrese Raquin* sentiva il bisogno di apporre alla seconda edizione del romanzo, datata 1868:

J'avais naïvement cru que ce roman pouvait sepasser de préface. Ayant l'habitude de dire tout haut ma pensée, d'appuyer même sur les moindres détails de ce que j'écris, j'espérais être compris et jugé sans explication préalable. Il paraît que je me suis trompé. [...] Il est bien évident que mon œuvre appartient à mes juges, et qu'ils peuvent la trouver nauséabonde sans que j'aie le droit de

⁷² Si cita dall'edizione di Bibliothèque-Charpentier (Paris 1906, pp. 5-6).

réclamer. Ce dont je me plains, c'est que pas un des pudiques journalistes qui ont rougi en lisant Thérèse Raquin ne me paraît avoir compris ce roman. [...] Donc il faut que je présente moi-même mon œuvre à mes juges. Je le ferai en quelques lignes, uniquement pour éviter à l'avenir tout malentendu.

Dans Thérèse Raquin, j'ai voulu *étudier des tempéraments et non des caractères*. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les *fatalités* de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes *le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct*, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse. Les amours de mes deux héros sont *le contentement d'un besoin*; [...] Avouez qu'il est dur, quand on sort d'un pareil travail, tout entier encore aux graves jouissances de *la recherche du vrai*, d'entendre des gens vous accuser d'avoir eu pour unique but la peinture de tableaux obscènes. Je me suis trouvé dans le cas de ces peintres qui copient des nudités, sans qu'un seul désir les effleure, et qui restent profondément surpris lorsqu'un critique se déclare scandalisé par les chairs vivantes de leur œuvre. Il était facile, cependant, de comprendre Thérèse Raquin, *de se placer sur le terrain de l'observation et de l'analyse*, de me montrer mes fautes véritables, sans aller ramasser une poignée de boue et me la jeter à la face au nom de la morale. Cela demandait un peu d'intelligence et quelques idées d'ensemble en vraie critique.

[..] Il n'y a guère, à notre époque, que deux ou trois hommes qui puissent lire, comprendre et juger un livre. De ceux-là je consens à recevoir des leçons, persuadé qu'ils ne parleront pas sans avoir pénétré mes intentions et apprécié les résultats de mes efforts. Ils se garderaient bien de prononcer les grands mots vides de moralité et de pudeur littéraire; ils me reconnaîtraient le droit, en ces temps de liberté dans l'art, de choisir mes sujets où bon me semble, ne me demandant que des œuvres *consciencieuses*, sachant que la sottise seule nuit à la dignité des lettres. [...] *L'étude sincère* purifie tout, comme le feu. [...]

Il me semble que j'entends, dès maintenant, la sentence de la grande critique, de la critique méthodique et naturaliste qui a renouvelé les sciences, l'histoire et la littérature: le style n'a pas la simplicité que demande *un roman d'analyse*. Il faudrait, en somme, pour que l'écrivain fit maintenant un bon roman, qu'il vît la société d'un coup d'œil plus large, qu'il la peignît sous ses aspects nombreux et variés, et surtout qu'il employât une langue nette et naturelle⁷³.

⁷³ Ivi, pp. 4-12.

Come vedremo a breve, il sostrato culturale francese affiorerà vistosamente nell'idioletto estetico verghiano afferente alla serie dei Vinti, e quindi a *LP*. È dunque il momento di passare all'osservazione storico-linguistica del testo di *LP*, rilevandone implicazioni intratestuali – inerenti al macrotesto letterario ed epistolare verghiano – ed extratestuali, relative cioè all'intertesto meta-poetico coevo, non solo italiano.

4. *Postille storico-linguistiche e semantico-culturali*

I ritocchi qui proposti nella rilettura dell'autografo di *LP* implicano, come si è appena visto, alcune postille linguistico-semantiche che saranno tematizzate e argomentate in costante attinenza con la testualità verghiana afferente alla poetica verista. La prima variante d'autore rilevata, *di tutte le fisionomie sociali < tutti gli sforzi*, motivata dalla volontà di espandere l'enunciato in «tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti», orienta verso il reticolo dell'idioletto sociologico, che a sua volta implica quello socio-etico e socio-economico. Infatti, lo si è appena osservato, la lezione *avidità della scienza* rinvia a sua volta a un altro nucleo settoriale del positivismo, quello della conoscenza, che a sua volta evoca il biblico *albero della scienza*, e soprattutto è congruente con *la conquista della verità* (originariamente *progresso*) in cui sbocca la *lotta provvidenziale* per la vita.

Al di là delle varianti qui evidenziate e in parte commentate, vorrei approfondire l'autentico valore 'reticolare' delle espressioni topiche e delle parole tema, che diventano vere e proprie parole 'sema', nuclei semiotici della terminologia poetica verghiana. È il primo passo per un'adeguata e organica interpretazione del testo, che seguirà un percorso ben definito: individuare le parole tematiche, storicizzare i costrutti, seguirne lo sviluppo nella diacronia dei metatesti verghiani, e costruire il reticolo semantico che ne deriva. Procederemo per singole 'schede' mirate su singole parole o espressioni, per poi raccordarne il valore in un quadro di correlazioni semantico-culturali. Le forme prese in esame nelle schede qui di seguito proposte saranno evidenziate in grassetto.

Riversare nel tuo seno

La carica effusiva della lettera è adeguatamente veicolata da quest'espressione, non certo a caso sottolineata dallo stesso Verga. Di poco aiuto la lessicografia storica⁷⁴, mentre uno spoglio in Google libri ci rivela che *riversare nel tuo seno* è in realtà una locuzione di estrazione religiosa e – non certo accidentalmente – ricorreva già nella *Capinera*, con analogo valore semantico dell'effusività amicale:

Io son felice di poterne parlare almeno con te, di poter *riversare nel tuo cuore* quella parte del mio che trabocca⁷⁵.

Uno scritto memorialistico sulla cacciata dei Gesuiti ci fornisce una prima attestazione congruente con la nostra occorrenza⁷⁶:

Quanto al Capitano fu pensato dagli studenti che gli si sarebber potute render le grazie con qualche poetico componimento; è così che furono in caccia e in furia quasi improvvisati due e scritti come meglio si poté a bordo, ivi medesimo gli si offerirono caldi caldi. Forse non sarà discaro al lettore vederne uno ed io scelgo il più breve e dettato con molto affetto, il quale dicea appunto così:

Quando tace nel cielo ogni stella,
Quando il turbo più nero minaccia,
Se un amico ti stende le braccia
La sventura men cruda si fa.
O Gusmano! Una degna corona
S'io potessi intrecciarti di lodi,
Il tuo nome fra i nomi dei prodi
Volerebbe nell'ultima età.

Oltraggiata, sbattuta, proscritta
Del Loiola una grande famiglia,
Mentre un nembo di mal la scompiglia
Sospiroso ripara al tuo sen.

⁷⁴ Il GDLI al sottolemma 12 della voce *Riversare* adduce i significati di «Dire parole con semplicità e dolcezza; manifestare con le parole i sentimenti dell'animo; esprimere, effondere, comunicare i propri sentimenti», ma non fornisce citazioni d'autore pertinenti all'allusività verghiana.

⁷⁵ Si veda la lettera del 1° ottobre di Maria a Marianna, in G. VERGA, *Tutti i romanzi...*, cit., II, pp. 1-86, a p. 19.

⁷⁶ C.M. CURCI, *Semplice esposizione dei fatti seguiti nella uscita dei PP. Gesuiti da Napoli nel marzo del 1848*, Malta 1848, p. 66.

Nel tuo seno riversa il suo duolo,
 E al suo duolo tu un balsamo appresti,
 Che discende nel cuore dei mesti
 Come il raggio d'un astro seren.

Così, nel manuale devozionale, *Il medico e il farmacista di campagna – Dialoghi sulla vita futura e sulla confessione*, si trova una citazione diafasicamente pertinente alla nostra:

Gesù Cristo, che ci ha plasmati con questo cuore, sapeva assai bene ch'esso non può sciogliersi dalle sue angustie e terribili ambascie, se non le riversa nel seno d'un amico, d'un fratello, d'un confidente: il reo stesso crede minorata la sua reità, se mai gli è dato d'affidarla a qualche cuore⁷⁷.

Dunque Verga intendeva impostare la lettera all'amico come uno sfogo segreto, una vera e propria confessione con vincolo di riservatezza, più che come una confidenza da condividere; si pensi alla chiusa della missiva, con quell'imperativo *Acqua in bocca*.

noi poveri operai

Singolare altresì l'allusione a *noi poveri operai*, che risponde all'immediato senso ironico dei professionisti della penna e della toga che si paragonano ai lavoratori manuali, come ci conferma la lettera a Dina del 26 aprile 1908:

Se ho pensato a te? In questi giorni specialmente! Per me, meno il piacere di averci qui mio fratello, sono giorni pieni zeppi di fastidii e di pensieri. L'avrai provato anche te. *Le feste sono per gli operai* e i domestici. Quanto c'invidiano il nostro far nulla!⁷⁸

Secondariamente il costrutto potrebbe evocare un'espressione corrente nel linguaggio intellettuale ottocentesco, per cui basti pensare agli *operai dell'intelligenza* del Proemio di Ascoli⁷⁹, e, non

⁷⁷ G. GUADAGNINI, *Pericoli nel contado e possibili provvedimenti. Considerazioni e dialoghi diretti in forma di lettera al nobile signor Conte di ...*, Venezia, Fontana 1873, Lettera V, p. 59.

⁷⁸ VERGA, *Lettere d'amore...*, cit., p. 310.

⁷⁹ G.I. ASCOLI, *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di C. Grassi, Torino, Einaudi 1975, p. 28. Il *Proemio* all'«Archivio Glottologico Italiano» fu pubblicato nel primo numero della rivista, datato 1873.

ultima possibilità, parrebbe proprio rinviare agli *operai utili e sociali* del *Romanzo sperimentale* di Zola⁸⁰.

Ci avvia invece all'uso più strettamente terminologico nell'ambito della poetica la dittologia *disegni e speranze* come titolo ideale della confessione all'amico Paola:

disegno

La valenza emotivo-razionale del costruito che accorpa *logos* e *pathos* fu notata per primo da De Roberto⁸¹. Non è certo secondario che il termine chiave che connota il progetto si ritroverà in una lettera a Capuana del 7 novembre 1878, strettamente connessa a *LP*:

Carissimo Luigi

Non ti ho scritto perché sono stato in collera con te, vedi come il Cielo ti ha castigato pel tuo rifiuto a venire a Battiati? Ora dimmi come stai, tu e tutta la tua egregia famiglia, e non mi portare il broncio alla tua volta. Anch'io ci ho avuto e ci ho delle angustie e assai più gravi: motivo per cui Padron Ntoni dorme il sonno del giusto da 3 mesi, dopo un tratto di lavoro fatto a passo di corsa a Battiati e riescitomi piuttosto bene. Mia madre è stata malata e

⁸⁰ A proposito del romanzo come fattore di sociologia sperimentale e pratica, l'autore dell'*Assommoir* definiva il ruolo degli scrittori naturalisti: «Nous sommes, en un mot des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social. Le jour où nous tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire, ou tout au moins la rendre la plus inoffensive possible. Et voilà où se trouvent l'utilité pratique et la haute morale de nos œuvres naturalistes, qui expérimentent sur l'homme, qui démontent et remontent pièce à pièce la machine humaine, pour la faire fonctionner sous l'influence des milieux. Quand les temps auront marché, quand on possèdera les lois, il n'y aura plus qu'à agir sur les individus et sur les milieux, si l'on veut arriver au meilleur état social. C'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques et économiques. Je ne sais pas, je le répète, de travail plus noble ni d'une application plus large. Être maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme, apporter surtout des bases solides à la justice en résolvant par l'expérience les questions de criminalité, n'est-ce pas là être *les ouvriers les plus utiles et les plus moraux du travail humain?*» (É. ZOLA, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier 1881⁵, p. 24).

⁸¹ Nell'introdurre la citazione di *LP* come motivazione de *La Marea*, De Roberto commentava: «L'autore così spiegava il senso di questo titolo ragionando dei suoi "disegni" e delle sue "speranze" con l'amico Salvatore Paola» (*Giovanni Verga. La Duchessa di Leyra...*, cit., p. 401; cfr. la tabella al par. 1, n. 3).

abbiamo temuto assai più gravemente di quel che fosse in realtà. Figurati se ho avuto testa di mettermi con Padron Ntoni o Padron Diavolo coi diavoli che avevo in corpo. Ora fortunatamente mia madre sta meglio, e conto rimettermi a lavorare di lena, giacché *sono infatuato del mio disegno*, e quel po' che ne ho cavato fuori mi fa molto ben sperare del resto. Però a Milano non andrò, né altrove, se prima non sarò perfettamente tranquillo e sicuro sul conto di mia madre. Ma vorrei averti qui un par di giorni, per comunicarci a vicenda le nostre idee e scaldarci reciprocamente come due correnti elettriche. Ho saputo che Zola ha scritto uno studio sui tuoi *Profili*. L'hai visto? A me è venuto impossibile averlo, ma avrei molto caro di leggerlo. Addio, salutami gli amici e presenta i miei complimenti più distinti alla tua famiglia. Tuo aff Giovanni⁸²

Com'è evidente, i toni e la struttura sono i medesimi della lettera al Paola: convenevoli e allusioni personali, con professioni di amicizia, aggiornamento sui piani e i tempi di lavoro, saluti estesi alla famiglia dell'amico. L'espressione qui sottolineata col corsivo connota l'entusiasmo e l'appassionato impegno dello scrittore nei confronti del ciclo dei *Vinti*, ideato pochi mesi prima e già in fase di attuazione, anzi annunciato – seppur sotto sigillo di confessione – al Paola proprio perché *Padron 'Ntoni* aveva preso forma e sarebbe stato pubblicato «fra breve». Né è secondario che il termine ritorni in una lettera scritta a Capuana da Milano il 25 febbraio 1881, sempre perciò sulla scia de *I Malavoglia*, in riferimento al secondo romanzo de *I vinti*, e con una pregnante allusione a confidenze *in praesentia* sul nuovo progetto letterario:

Ora lavorerò a Mastro Don Gesualdo di cui il disegno mi piace assai sinora e te ne parlerò se, come spero, verrai qui fra non molto⁸³.

Sempre al palinsesto dell'idioletto estetico verghiano rinvia un sintagma pregnante e più volte rimarcato in *LP*.

⁸² L'autografo è custodito nella Biblioteca Comunale Capuana di Mineo (inv. 2717); ringrazio il dott. Aldo Fichera per avermene inviato la riproduzione; il testo è stato edito da RAYA, *Carteggio...*, cit., p. 67.

⁸³ RAYA, *Carteggio...*, cit., p. 109.

fisionomie sociali

L'espressione, normalizzata arbitrariamente nella resa grafica da Villaroel e da tutta la vulgata con l'intrusione della /-i-/ (*fisionomie*), va ascritta alla sociologia positivista, ed è attestata nel suo insieme dal 1909, mentre il termine *fisionomia* è diffuso nelle traduzioni di Darwin, nella trattatistica lombrosiana e persino in un manuale pratico di fotografia, ma anche nel teatro e nel linguaggio giornalistico⁸⁴.

Appare utile la sinossi con altri testi di poetica verghiana, epistolari e non, con cui la lettera al Paola fa 'rete': innanzitutto la lettera al Treves del 19 luglio 1880; in secondo luogo *Fantasticherie* e, inevitabilmente, la lettera al Farina in cui Verga "enunzia-va", secondo Debenedetti, i «caposaldi del suo verismo» con «quel suo modo corto e un po' confuso, tutto insieme semplicistico e inceppato, di parlare per idee generali»⁸⁵.

Partiamo dunque dalla lettera 'gemella' di LP, in cui, ben due anni dopo, Verga tratteggiava all'editore il disegno del ciclo dopo aver consegnato *I Malavoglia*, quindi «a lavoro finito»:

Milano 19 luglio 80

Caro Treves

Quello che mi dite delle novelle mi incoraggia e mi fa lieto per romanzo nel quale ho cercato di estrarre quel concetto che l'arte per essere efficace vuol essere sincera, e che tutta la questione *e l'importanza (*agg. int.*) del realismo, sta in ciò che più si riesce a rendere immediata l'impressione artistica, meglio (*su: più*) questa sarà oggettiva quindi vera e reale come volete, ma bella sempre. Ci riuscirò nei Malavoglia? L'ho tentato, e certo non mi son preoccupato del (*su: di*) giudizio del pubblico quando scrivevo: ma a (*su: ora*) lavoro finito ci penso, e mi conforta il vedere che sono riuscito nella prova agli occhi di un lettore che ha il gusto fine come l'avete.

⁸⁴ Traggio questi dati dalla Stazione Lessicografica dell'Accademia della Crusca, e in particolare dal VoDIM (*Vocabolario dinamico dell'italiano moderno*). Il contesto di occorrenza in Giuseppe Toniolo riguarda gli effetti che «stato della tecnica esercitò sulla *fisionomia sociale* ed economica dei vari momenti storici» (*Opera omnia*, serie II. *Economia e statistica*, Città del Vaticano, Comitato Opera omnia di G. Toniolo 1951, vol. III). Il GDLI, s.v. *fisionomia*, adduce solo sensi genericamente figurati, con allusione all'aspetto etnico o sociale, ma non contempla il significato tecnico documentato dal VoDIM.

⁸⁵ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, pp. 381-384.

Vi rimando le bozze. Fatemi il piacere di farmi avere i giornali che parleranno del libro.

Quanto al ms. dei Malavoglia datemi una settimana o due, e ci guadagneremo tutti. Io non so quel che ne dirà il pubblico, spero però che vi vedrà l'intendimento di un tentativo veramente letterario. In questo primo volume siamo nelle umili sfere e ho cercato di rendere l'ambiente con semplicità di mezzi costringendo quasi il lettore a chinarsi per contemplare (*su*: guardare) i miei eroi piccini.

Col Mastro Don Gesualdo saremo già un gradino più su, nella piccola borghesia di provincia. La (*su*: Nel[la]) Duchessa delle Gargantas vivrà a Palermo, nelle (*su*: in) alte sfere, ma che hanterò anch'esse un colorito proprio. Saremo a Roma, e fra (*su*: di [etr]o) le quinte della Camera coll'Onorevole Scipioni, e a Firenze coll'Uomo di lusso. Lo stile, il colore, il disegno, le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente, in questa scala ascendente, e avere ad ogni fermata un carattere proprio. Questa è l'*idea che mi investe e mi tormenta* e che vorrei riescire ad incarnare.

Partirò Martedì per non so dove, a cercare il fresco, e vi manderò il MS e l'indirizzo, perché mi facciate spedire le prove di stampa. Del Capuana ne so quanto ne sapete voi, più che si porto via la mia valigetta per un mese e mi ha costretto a comprarne un'altra. Cosa mi dite pel Del Balzo?

Una stretta di mano

Dal vostro aff. Verga⁸⁶

Nella lettera a Treves, rispetto a quella al Paola, il reticolo semantico della progettualità estetica si intensifica da *disegno, speranza e idea* > di LP a *l'intendimento di un tentativo veramente letterario*, e, addirittura, un' «*idea che mi investe e mi tormenta*». Inoltre qui il focus prospettico si sposta sui luoghi simbolo dell'ambientazione, i contesti urbani dell'azione: Palermo, Roma, Firenze vengono menzionati, mentre nel caso del *Mastro* non si menziona Vizzini. La scelta è coerente con i presupposti: per prospettare i bisogni primari dei pescatori e le avidità materiali del piccolo borghese, può bastare una location senza spazio e senza tempo. Per connotare invece il milieu socio-urbano dell'Italia postunitaria, occorre circostanziare i contesti urbani e metropolitani dell'epopea della «vita italiana moderna».

⁸⁶ G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 51. Raya leggeva "aff.mo". I saluti sono scritti di traverso sull'ultima carta della lettera. Il ms. è custodito alla BRUC, con la siglatura: US.Ms.EV.001.036.

Una ventina di giorni dopo da Varese il Verga avrebbe rimarcato la propria idea di realismo. Nel dare a Treves indicazioni sulla dinamica di correzione delle bozze, cercava, con malcelata ansia, conferme all'approvazione del suo editore:

Spero che sarete contento di questo lavoro come, sinora, ne sono contento io. Mi pare di esser riuscito a dare il rilievo dovuto ai personaggi, e metterli nell'ambiente vero, e aver reso *realmente* questo ambiente. Basta, fra pochi giorni non me ne apparterrà più il giudizio, e tacerò definitivamente come il pubblico comincerà a mettervi bocca⁸⁷.

Non solo torna qui il termine *lavoro*, destinato in *LP* all'intero ciclo, ma ricorre insistentemente il nucleo semantico dell'arte pittorico-scultorea (*rilievo*) e della rappresentazione oggettiva (*reso realmente*). Non mancano agnizioni zoliane, come *ambiente* (< *milieu*), e balzacchiane, nell'accento al pubblico quale unico, legittimo 'proprietario' e valutatore del testo dopo la pubblicazione⁸⁸.

In questa lettera affiora anche il sintagma connotativo della regressione, quel *farsi piccini* che tornerà in *Fantasticheria*, con antifrastica allusione all'eroismo:

ma per poter comprendere siffatta caparbieta, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori⁸⁹.

Idealmente ricollegate a questa fase sono le notissime lettere in cui parla del *Padron 'Ntoni*, e che quindi testimoniano la protratta gestazione del futuro capolavoro e del ciclo che il bozzetto marinaresco inaugurerà, e il convinto ribadimento dei propri intenti artistici anche dopo la pubblicazione e l'accoglienza non sempre

⁸⁷ Lettera del 9 agosto 1880, *ibidem*. Il ms. è custodito alla BRUC, con la segnatura: US.Ms.EV.001.043.

⁸⁸ Cfr. H. DE BALZAC, *Oeuvres complètes. La Comédie Humaine*, I, Paris, Furne 1842; cfr. anche G. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, in ID., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi 1987, pp. 132-140.

⁸⁹ VERGA, *Vita dei campi...*, pp. 3-12. Per le successive citazioni si darà il riferimento di pagina direttamente nel testo. Le varianti per noi significative si daranno in parentesi.

positiva de *I Malavoglia*. Basti qui richiamarne sommariamente, come in un microscopico regesto, la sequenza e i contenuti:

A Treves da Roma, 21/09/1875

Invia la novella *Un sogno* e promette di farla seguire da *Padron 'Ntoni*, che gli è parso «dilavato» a una rilettura, e va riscritto.

A Treves da Catania, 17/01/1876

Non consegna *Padron 'Ntoni*, perché impegnato in altro lavoro

A Treves s.l., 25/04/1880

Manda i primi 4 capitoli de *I Malavoglia* ma intende tagliare la prima parte sacrificando la descrizione ambientale, per guadagnarci in efficacia.

A Paola da Roma, 24/05/1880

Pensa di finire *I Malavoglia* entro giugno e annuncia la pubblicazione in volume con Treves di scritti pubblicati in rivista (*Vita dei campi*), e anticipa il progetto di un lavoro teatrale già ideato da tempo.

A Treves da Mendrisio, 9/09/1880

Ha ricevuto *Vita dei campi* e si rammarica che ci siano errori; concorda sull'opportunità di non pubblicare immediatamente *I Malavoglia*

A Treves da Milano, 22/01/1881

Chiede consiglio su quale delle due prefazioni a *I Malavoglia* scegliere

A Capuana da Milano, 19/02/1881

Chiede se ha ricevuto la copia del volume *I Malavoglia* prima della pubblicazione e parla dei loro intendimenti letterari

A Capuana da Milano, 26/04/1881

Ringrazia l'amico per aver recensito *I Malavoglia* sul *Fanfulla* e parla dei riscontri demolitivi della critica

A Capuana da Milano, 29/05/1881

Ringrazia per articolo su *I Malavoglia*, il più bello e serio che sia stato scritto, e apprezza la sua assertività nell'esprimere i suoi principi estetici⁹⁰

⁹⁰ I testi integrali si possono leggere nei citati carteggi con Capuana e Treves curati da Raya, mentre quella al Paola si trova in F. BRANCIFORTI, *Verga dietro le quinte: dal carteggio Verga Paola, in Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-

Come si vede, gli interlocutori sono alternativamente gli stessi: l'amico-confratello Luigi; l'amico-fratello Salvatore, e l'amico-nemico editore. Ma sono sempre le lettere Verga-Capuana a fornirci riscontri stringenti con la terminologia della lettera al Paola. Scriveva Luigi al «Caro Giovanni» l'8 marzo 1879:

Io son sicuro di tornare in Milano verso i primi dell'aprile, deciso a ficcarmi colà almeno per un paio di anni, a dispetto di tutto, a costo di qualunque sacrificio, coll'animo di *farmi una posizione letteraria lucrosa* (per quel che è possibile in Italia) o di rinunciare per sempre a *quest'arte* che ci ruba tempo e quattrini in cambio di *una troppo ideale soddisfazione di vanità* che ci canzona come i bimbi. È un ultimo tentativo.

Averti con me sarà per me un gran piacere e un gran conforto. Dunque negli ultimi di questo mese o nei primi di aprile tornerò a scriverti per fissare qualcosa di concreto. Nel mio programma c'è scritto: *economia fino all'osso!* Quindi viaggio direttissimo. Credo che saremo di accordo. E *Padron 'Ntoni?* È compito? In via di esser compito? Son curiosissimo di saperne qualche cosa⁹¹.

Le espressioni poste in corsivo richiamano le «ideali avidità» dell'*Uomo di lusso* enunciate nella lettera al Paola, alla quale si riaggancia anche esplicitamente, con l'allusione al «disegno della Marea», la risposta verghiana del 14 marzo 1879:

Luigi carissimo

Anche io ho deciso di partire; e se potrò avverti meco figurati che piacere. Veramente vorrei fissarmi a Firenze, perché ho bisogno di raccogliermi, di lavorare tranquillamente in un altro ambiente che non sia questo, e sia meno agitato e rumoroso di quello di Milano. Però questo progetto è subordinato a tante condizioni, principalissima quella che ti vada anche a te, se lasci anche tu la Sicilia; perché, come puoi bene immaginare, preferisco venirmene a stare dove tu sarai, per quella benedetta fratellanza artistica e morale che ci aiuta a portare il peso della vita. Di questi tempi ho dovuto rifiutare moltissimi inviti a scrivere per giornali ed editori, giacché *non voglio prendere alcun impegno che mi distolga dalla via che mi sono prefisso col disegno della Marea*, e non intendo cambiare editore principalmente per riguardo d'Ottino che oltre all'essere un vero galantuomo è anche un buon amico. Ma

26 novembre 2004), 2 voll., Catania, Fondazione Verga 2007, I, pp. 297-319, alle pp. 298-99.

⁹¹ RAYA, *Carteggio...*, cit., p. 78.

ho voluto dirti ciò per condividere con te mi ci sarebbe da *farsi una posizione assai più facile e lucrosa*, se non si fosse *tenuti pel collo da quell'ideale artistico* ch'è nostra "croce e delizia". Saranno fisime, come hai detto in un momento di malumore, ma concedimi che valgono molte realtà. Del resto non credo impossibile di conciliare l'una cosa e l'altra, tutto stia che vi facciamo la mano – ed il piede a Milano – perché questa vita da zingari ci danneggia in tutti i modi. Io vorrei che tu venissi qui qualche giorno, per assistere la tua causa, e nello stesso tempo fissare definitivamente i nostri progetti. La prima edizione della tua Giacinta andrà in 6 mesi, al più tardi dentro l'anno, senti quel che ti dico; e allora sarai in condizione di aver meglio retribuito questo lavoro, e di ottenere altre condizioni per quel che scriverai. Anch'io faccio assegnamento su *Padron Ntoni*, e avrei voluto, se la disgrazia non mi avesse perseguitato si accanitamente e spietatamente dar *quell'impronta di fresco e sereno raccoglimento* che avrebbe dovuto fare un immenso contrasto *colle passioni turbinose e incessanti* delle grandi città, con quei *bisogni fittizii* e quell'altra prospettiva delle idee e direi dei sentimenti. Perciò avrei desiderato andarmi a rinfantare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori, e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo o visuale? e che mai riusciamo ad essere tanto *schiettamente ed efficacemente veri* che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale, e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi? Eccoti cinque pagine fitte di *ciarle*. Spero che sari contento, e che verrai a farle a voce. Se venissi a Vizzini passerei da Mineo. Ora dimmi tu qualcosa e principalmente quando intendi lasciare la Sicilia.

Hai poi avuto l'articolo del Zola sui tuoi Profili? Mi promettesti di farmelo leggere. Ho ricevuto la traduzione tedesca della *Nedda*. Figurati che si permettono di fare dei tagli a piacere - beninteso senza aver chiesto nemmeno il permesso di tradurre – Si può far questo colle leggi nostre e i trattati internazionali sulla proprietà letteraria?

Addio, caro Luigi, scrivimi, rammentami con viva amicizia ai tuoi e credimi aff. tuo Giovanni⁹²

⁹² Ivi, p. 80. Raya banalizzava la lezione in *bisogni fittizi*, ma la lezione *fattizii*, confermata dall'autografo, non solo collima meglio col senso generale di 'artificiali, fasulli', ma riflette, nell'origine cartesiana (Treccani on line, s.v. *fattizio*), lo spessore etico-filosofico dell'asserto. L'autografo è custodito nella Biblioteca Capuana di Mineo, con la segnatura BCC, 2722.

Ancora una volta pubblico e privato si intersecano, con accenni all'attività letteraria e alle contingenze del quotidiano, e con la *diminutio* del vano chiacchiericcio (qui toscaneamente *ciarle*, in *LP*, con marcato etimo regionale, *chiacchiere* e *chiacchierata*). Ma soprattutto si riconferma la totale condivisione di ideali e linguaggi che li rappresentano, sia nella comunicazione privata che nella scrittura pubblicistica, come ci testimonia questo passaggio del contributo capuano alla miscellanea celebrativa dell'Esposizione universale del 1881, dedicato alla Galleria Vittorio Emanuele:

Non è più un sentimento d'elevazione artistica che c'invade e ci turba, quasi ci faccia mancare sotto i piedi la terra, ma una soddisfazione di benessere materiale che appaga l'occhio e sazia le esigenze utilitarie della nuova atmosfera dentro la quale noi respiriamo e ci agitiamo febbrilmente. Allora quel vasto edificio [...] lo sentiamo palpitare con l'ansie dei nostri *bisogni fattizii*, colle *smanie dei nostri godimenti sensuali*, colle agitazioni d'ogni natura che stimolano le produzioni vertiginose delle industrie, delle arti, delle scienze; gli vediamo prendere l'aspetto d'un tempio, non meno sacro del Duomo, dove si celebri e si sacrifici incessantemente, con pompa, con magnificenza, al gran Dio della società moderna, al Lavoro; e ci riconciliamo subito con essa, e chiudiamo gli occhi anche alle proteste del nostro gusto d'artista⁹³.

Infine la lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 18 giugno 1879, in cui si esaltava la *Giacinta*, ripropone la parola tema dell'osservazione coscienziosa di *LP*:

da gran tempo in Italia non si era visto *uno studio così accurato e coscienzioso*, anzi se ha un neo, è quello di essere troppo coscienzioso, se avresti [*sic*] sacrificato qualche volta la verità dell'analisi all'effetto drammatico, avresti forse avuto più largo consenso di pubblico grosso; ma per te, per me, per quanti amano in questo senso la verità nell'arte, il tuo lavoro varrà dippiù appunto per questa severa sprezzatura, e per questo rigore di analisi psicologica⁹⁴.

Il circuito terminologico-semantico si chiude con un altro testo epistolare coevo e contiguo a *LP*, la lettera al Filippi su *Rosso mal-*

⁹³ L. CAPUANA, *La Galleria Vittorio Emanuele, in Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio 1991, pp. 47-60, alle pp. 51-52.

⁹⁴ RAYA, *Carteggio...*, cit., p. 86.

pelo, scoperta da Pietro Trifone, e scritta nell'ottobre 1880, «a lavoro finito» rispetto a *I Malavoglia*, come quella già citata al Treves:

Il mio *studio*, in questo come in altri bozzetti simili, è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire *la rappresentazione all'osservazione*, mettere per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il *disegno* acquisti tutto il *rilievo* e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà, e questo modo parmi racchiuda il nodo di molte cose buone che sono nel così detto realismo, l'osservazione diretta, *la sincerità della rappresentazione*⁹⁵.

La lettera si chiudeva con la topica *diminutio* della *chiacchierata* amichevole e con un appello alla riservatezza circa quelle *chiacchiere* sulla propria opera, inserito in un accorato post scriptum⁹⁶ – simmetrico all'*acqua in bocca* rivolto al Paola – con i consueti ringraziamenti per la recensione a *Vita dei campi*. È davvero sorprendente il continuo ritorno di termini ed espressioni così interiorizzate nell'idioletto estetico verghiano da tradursi in inconscia autoparafraresi da un documento all'altro di questa poetica secretata, che, grazie a questi documenti epistolari, rivela appieno quanto fosse fondata su uno straordinario «livello di coscienza critica e autocritica»⁹⁷.

fantasmagoria

In *Fantasticheria*, composta nel febbraio 1878 e dunque antecedente a *LP*, torna il reticolo semantico della *fantasmagoria* come spettacolo e quindi della lente, poi prolungato fino a *D'Arce*⁹⁸. Qui si personalizza, con l'intermittenza del cuore, simile a quella del caminetto di *Nedda*, che fa scattare il flash memoriale: la vista della mendicante, alias di Maruzza la Longa, innesca il ricordo

⁹⁵ P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana», 4 (1977), pp. 5-29, a p. 8.

⁹⁶ «Beninteso che la presente è per te unicamente ed esclusivamente; ché non mi sognerei di stampare né di dire in pubblico tante chiacchiere sulle cose mie» (ivi, p. 9).

⁹⁷ Ivi, p. 17.

⁹⁸ ALFIERI, *Verga...*, pp. 130-133 e pp. 174-191.

antifrastrico della dama che si diverte tra Napoli, Nizza e Parigi e domina le cronache mondane:

Tant'è, mi son rammentato del vostro capriccio, un giorno che ho rivisto quella povera donna cui solevate far l'elemosina col pretesto di comperar le sue arance messe in fila sul panchettino dinanzi all'uscio. Ora il panchettino non c'è più; hanno tagliato il nepolo del cortile, e la casa ha una finestra nuova. La donna sola non aveva mutato, stava un po' più in là a stender la mano ai carrettieri, accoccolata sul mucchietto di sassi che barricano il vecchio *Posto* della guardia nazionale; ed io, girellando, col sigaro in bocca, ho pensato che anche lei, così povera com'è, vi aveva vista passare, bianca e superba. Non andate in collera se mi son rammentato di voi in tal modo, e a questo proposito. Oltre i lieti ricordi che mi avete lasciati, ne ho cento altri, vaghi, confusi, disparati, raccolti qua e là, non so più dove – forse alcuni son ricordi di sogni fatti ad occhi aperti – e nel guazzabuglio che facevano nella mia mente, mentre io passava per quella viuzza dove son passate tante cose liete e dolorose, la mantellina di quella donnicciola freddolosa, accoccolata, poneva un non so che di triste, e mi faceva pensare a voi, sazia di tutto, perfino dell'adulazione che getta ai vostri piedi il giornale di moda, citandovi spesso in capo alla cronaca elegante – sazia così, da inventare il capriccio di vedere il vostro nome sulle pagine di un libro.

«Non capisco come si possa vivere qui tutta la vita». Eppure, vedete, la cosa è più facile che non sembri; basta non possedere centomila lire di entrata, prima di tutto; e in compenso patire un po' di tutti gli stenti (< tutte le privazioni) fra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro, che vi facevano batter le mani per ammirazione⁹⁹.

Si ritrovano anche echi del 'gergo' filosofico-estetico francese: *pensiero vagabondo* – presente già nella Prefazione a *Nedda* – può derivare da *pensée erratique*, locuzione diffusissima nella filosofia e nella critica francese ottocentesche, al punto da intitolare un famoso libro, e adoperata anche dagli esegeti di Zola¹⁰⁰:

⁹⁹ VERGA, *Vita dei campi...*, cit., pp. 6-7 e p. 4.

¹⁰⁰ Alludo al libro di Ch. H. M. Moré (pseudonimo di Joseph de Dieudonne, Conte di Pontgibaud), intitolato *Pensées erratiques*, e uscito a Parigi nel 1862. Per il riferimento a Zola si veda B. GALLINA, *La dernière journée de Lourdes, clôture ou bien ouverture?*, in *Il Terzo Zola. Emile Zola dopo i 'Rougon-Macquart'*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Salerno 27-30 maggio 1987), a cura di G.C. Menichelli con

Sembrami che *le irrequietudini del pensiero vagabondo* s'addormenterebbero dolcemente nella pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione. – Sembrami che potrei vedervi passare, al gran trotto dei vostri cavalli, col tintinnio allegro dei loro finimenti e salutarvi tranquillamente.

[...]

Forse perché ho troppo cercato di scorgere entro al turbine che vi circonda e vi segue, mi è parso ora di leggere una *fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli*, nell'istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita, e ho cercato di decifrare il (< mi sono affezionato al) dramma modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei che conoscemmo insieme (< modesto, di cui voi ed io abbiamo conosciuti gli attori plebei). Un dramma che qualche volta forse vi racconterò, e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: – che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio (< andar più in su), o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo, da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui¹⁰¹.

Tutto viene giocato sulla metafora piscatoria. E torna il reticolo semantico dell'appetito, della *brama di meglio*, ovvero dell'*avidità* sociale, che qui nella variante era ancora allo stato di una neutra perifrasi: *andar più in su*. Simmetricamente la sequenza allitterante *patire un po' di tutti gli stenti fra quegli scogli giganteschi* deriva da un banale *patire tutte le privazioni*. Sono tutti sviluppi ideologici e metaforici che si dipaneranno nella lettera al Paola. Né va dimenticato che *irrequietudini pel benessere* è sintagma cruciale per connotare la *brama del meglio* o la *vaga bramosia dell'ignoto* degli umili pescatori, primo stadio di quell'ambizione declinata poi come *vaghe ispirazioni* (si noti l'epiteto reiterato ai due estremi della scala sociale) dall'*Uomo di lusso*.

Irrinunciabile il riferimento all'altro documento di poetica ec-

la collaborazione di V. De Gregorio Cirillo, Napoli, Istituto Universitario Orientale 1990, pp. 87-101, a p. 100: «un moi erratique, une pensée «se faisant» et non pas «déjà faite». Nel prologo di *Nedda* si leggeva: «Cotesto spettacolo del proprio pensiero vagabondo che svolazza» (G. VERGA, *Nedda*, Milano, Brigola, 1874, pp. 6-7).

¹⁰¹ VERGA, *Vita dei campi...*, cit., p. 11.

cezionalmente pubblicato da Verga, vale a dire la lettera prefatoria a *L'amante di Gramigna*:

Caro Farina, eccoti *non un racconto ma l'abbozzo di un racconto*. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti *faccia a faccia col fatto nudo e schietto*, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore.

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 forma l'argomento di un *racconto*, e che *l'analisi moderna* si studia di seguire con scrupolo scientifico. [...]

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno *fatale*. Siamo più modesti, se non più umili; ma la dimostrazione di cotesto legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo meno utile all'arte dell'avvenire. Si arriverà mai a tal perfezionamento nello *studio delle passioni*, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi?

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, *la sincerità della sua realtà* così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine.

Serpeggia in questo testo la terminologia già presente in *LP*: *cammino, studio, scienza, sincero, spassionato*, e soprattutto il sintagma *la sincerità dell'arte*, ecc.; l'aggettivo *fatale* prelude al *cammino fatale* della *Prefazione a I Malavoglia*, con la quale si chiuderanno le maglie del reticolo semantico qui indagato, e sulla quale avremo modo di tornare.

cenciaiuolo

Una certa attenzione merita anche l'antonomasia *cenciaiuolo*, assunta per connotare il tipo sociale del proletario, allo scopo di assolutizzare la categoria sociologica, al di là della casistica rappresentata nella serie de *La marea*. Ci si sarebbe potuti aspettare infatti *pescatore*, in quanto, come avverte l'autore stesso, *Padron 'Ntoni* stava per essere pubblicato; ma Verga puntava a delineare delle astrazioni. È davvero significativo che per i due estremi della scala sociale ricorresse a due etichette ben definite e decodificabili immediatamente, grazie alla diffusione dei termini che le designavano: *cenciaiuolo* appunto, e *ministro* (o *deputato*); invece per le altre figure adotta delle perifrasi: *rappresentante della vita di provincia* per *Mastro don Gesualdo* e *Uomo di lusso* per l'artista, anch'esso menzionato, ma con un termine generico – volutamente direi – per connotarne la velleità e voluttà estetica. Inequivoco, evidentemente, il titolo nobiliare per Isabella, la *Duchessa de Leyra*, che comunque, risentiva di una certa proverbialità nell'uso popolare nell'alludere alla necessità delle ragazze povere di doversi arrangiare per sopravvivere. Nella Prefazione a *I Malavoglia* invece compariranno i nomi di mestiere o le etichette di censo: *umili pescatori*; *tipo borghese*.

Lo stesso giovane autore, da un paio d'anni trapiantato a Milano, era rimasto abbagliato dalle attenzioni salottiere ricevute dopo il successo di *Eva* e di *Nedda*, e ne scriveva alla famiglia il 12 febbraio 1874 proprio in questi termini, con il consueto cinismo verghiano e con un abbinamento per noi rilevante a una parola chiave di *LP*, *vanità*:

Dal Visconti Venosta fui presentato al Prefetto, e alla Contessa sua moglie dalla sig.^a D'ancona (*sic*); se vi dicessi tutte quelle cose che mi vennero dette, tutte le cortesie che mi furono usate, e quante signore vollero che loro fossi presentato potrebbe sembrare vanità; e chi sa che voi altri leggendo la presente, specialmente Rosa, non diciate – *Pensa che imbrigliamento!* – Sì, lo confesso, un po' d'imbrigliamento ci fu, poiché voi non potete farvi idea come sieno superbe e difficili pei forestieri e per tutti quelli che non appartengono al *loro mondo* tutte coteste *duchesse e contesse*, tutte coteste Dee dell'olimpio milanese; io me le rammento dall'anno passato, e al vederle adesso tutte miele e cortesia un pochino d'orgoglio ce lo metto anch'io ad essere riuscito a farmi

un posticino in questo mondo di così difficile accesso. Non che costoro siano tutte entusiaste per le lettere o che sappiano anche ben leggere forse, ma è quistion di moda, e il mio libro è stato di moda qui. [...] Tutto questo è bello e buono, la vanità c'è da restare ultra soddisfatti, al di là di ogni aspettativa, e confesso che anch'essa giova a qualche cosa, come a mettermi addosso la febbre di fare, di lavorare, e bisogna un certo entusiasmo per far bene¹⁰².

E in *Eva* troviamo così connotate la fantasie amorose dell'artista, *uomo di lusso* in embrione, Enrico Lanti:

I miei sogni erotici non erano mai scesi più giù di una duchessa, cui prestavo gratuitamente tutti i miei entusiasmi, e piedi che non si erano mai posati sul lastrico delle vie, e mani che nessuno aveva mai visto senza guanti, all'infuori di me. E aspettando la duchessa che non veniva, io facevo all'amore coi miei quadri, sognavo i capelli biondi della cameriera che spolverava le tende della finestra di faccia alla mia - i soli capelli - o le linee graziose degli omeri della modista che vedevo tutti i giorni dietro la vetrina in via Rondinelli. Nella comprensione dell'arte c'è una squisita sensualità; la bellezza plastica che compenetravasi nel bello ideale aveva per me certi affascinamenti, ancora verginali ma potentissimi.

Ben più realistica la visione della giovane ballerina innamorata del pittore:

Lo sai tu come sono? Una donna non è che come vuol essere. Sai tu che cosa sarei senza la mia gonnellina corta e le mie scarpine di raso? Sarei una modesta operaia colle dita punzecchiate dall'ago, e con un vecchio ombrello sotto il braccio; una ragazza che potrebbe dirsi bellina se non avesse gli stivalini rotti e il cappellino di traverso - che andrebbe al mercato, farebbe la cucina, e se avesse fortuna sposerebbe un cuoco o un cocchiere. [...]. Oh! lo so bene ch'è assai meglio non esser costretti a far buon viso a quelli che ci sono uggiosi, e a soffrire delle galanterie insolenti. Ma che vuoi farci? Non son nata duchessa!¹⁰³

E che dire delle «duchesse» e dei «principi che la Fortuna semina di qua e di là in *Fantasticheria*?

¹⁰² VERGA, *Lettere alla famiglia...*, cit., p. 234.

¹⁰³ VERGA, *Eva*, in *Tutti i romanzi...*, cit., p. 94 e p. 118. Per *Fantasticheria* vd. VERGA, *Vita dei campi...*, p. 11.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma si conferma così la volontà verghiana di connotare in *LP* dei prototipi socio-economici, di cui appunto *cenciaiuolo* è un esempio altamente caratterizzante all'epoca. L'uso comune dell'antonomasia è documentato dai vocabolari coevi, da Rigutini Fanfani a Fanfani e Carena, e confermato dal corpus del VO.DIM, dove si trova un'attestazione coeva e perfettamente attinente all'uso di *LP*, tratta dagli *Abissi plebei* di Lodovico Corio, di cui un capitolo si intitolava peraltro *Fisionomia della plebe di Milano*:

Di tutti gli individui componenti la classe povera, i *cenciaiuali* e gli straccivendoli sono quelli che abitano le stamberghe più infette e più nauseanti. Si ha un bel discendere negli ultimi gradi della società, l'ineguaglianza apparisce sempre in qualche parte e gli straccivendoli (chi lo avrebbe immaginato!) ne sono i notabili. Sono essi degli industriali un po' più economici, un po' più ordinati del resto della marmaglia e che godono d'un certo relativo benessere. Gli uni, i più scaltri, occupano una o due piccole camere che prendono a pigione per sé e per le loro famiglie; gli altri possiedono un pagliericcio che loro serve per coricarsi nella camerata di cui fanno parte; ma questo possesso, spesso collettivo piuttosto che personale, è loro invidiato dai pezzenti, che dormono entro specie di truogoli sopra cenci o sopra poche manate di paglia sparsa sull'ammattionato. Gli agenti di polizia incaricati della vigilanza delle locande destinate ai *cenciaiuali*, ne fanno una pittura incredibile. Ciascun alloggiato conserva presso di sé la sua bisaccia e la sua sporta, ricolme di lordure, e di quali lordure!¹⁰⁴

Né si può ignorare il sostrato dialettale: in siciliano, come in altri dialetti italiani, *pizzaru* è il termine che connota lo straccivendolo, non tanto come nome di mestiere, ma soprattutto come emblema del disagio sociale¹⁰⁵. Il *cenciaiuolo* era altresì personaggio diffuso nell'immaginario popolare, ed è testimoniato nelle fiabe di Pitrè e poi di Capuana¹⁰⁶. Basti un esempio dalle

¹⁰⁴ L. CORIO, *Milano in ombra. Abissi plebei*, Milano, Civelli 1885, p. 59.

¹⁰⁵ Per i dialetti settentrionali si rinvia ai dizionari dialettali consultabili su Google libri, in cui *cenciaiuolo* traduce le voci corrispondenti nelle diverse varietà regionali; per *pizzaru*, si rinvia alla fonte prediletta da Verga: S. MACALUSO STORACI, *Vocabolario siciliano-italiano*, Siracusa, Norcia 1875, s.v.: «colui che fa negozi di cenci: cenciajo».

¹⁰⁶ Meno implicato il contesto capuaniano, vistosamente toscaneggiante, se-

fiabe in dialetto siciliano tradotte e annotate dal folclorista palermitano:

Jinchiju la visazza di cuttuni, e 'nfic-cà' lu Riuzzu 'mmenzu lu cuttuni 'nta la visazza. Ha pigliatu lu scicareddu, cci jittau supra la visazza; idda si vistiu pizzàru, cu lu panaru a lu vrazzu e 'na virga, e simisi a cacciari lu sceccu.
 Essa si travesti da cenciaiuolo (*pizzàru*, raccoglitore di pezze, cenci), col paniere al braccio e una verga, e si pose a cacciare l'asino¹⁰⁷.

Il tipo sociale del *cenciaiuolo* era diffuso anche nella letteratura teatrale francese ampiamente tradotta e nella librettistica¹⁰⁸, nella narrativa¹⁰⁹ e nella poesia, per cui basti citare *Le vin du chiffonnier* di Baudelaire, in cui peraltro si allude a *correnti e fiumane*.

La panoramica si chiude con la pubblicitica socio-politica, che sancisce la diffusione sociale dell'antonomasia. Il giornalismo è rappresentato dall'«Illustrazione popolare» del 23 luglio 1882, infine, veniva pubblicata col titolo *Il cenciaiuolo* la traduzione della novella *Le chiffonnier* di Louis Figuier, etichettandola come *Schizzi parigini*. Il testo era preceduto da una nota didascalica,

condo le consuetudini dell'autore di *Un soldo bucato*, fiaba tratta da *C'era una volta* e contesto di occorrenza del termine: La vicina era seccata di tenere in braccio quel cattivello che piangeva perché voleva la mamma. In quel punto comparve un cenciaiuolo: | – Cenci, donnine, cenci! | – Lo volete questo cencio qui? – Se ci si combina, lo prendo. – Ve lo do per un soldo. Il cenciaiuolo le tolse il bimbo di braccio e le mise in mano un soldo bucato. A quella scena lei e le altre vicine presenti ridevano: il cenciaiuolo in questo mentre svoltava la cantonata e spariva. Corri, cerca, chiama... L'avete più visto?» (L. CAPUANA, *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, Roma, Donzelli 2018, pp. 93-94; la raccolta fu edita per la prima volta nel 1882 presso Treves).

¹⁰⁷ G. PITRÈ, *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo, Pedone Lauriel 1870-1913, p. 455. La spiegazione era confermata nel glossario finale: «pizzàru [...] raccoglitore di pezze, (cenci) cenciaiuolo», ivi, vol. 4, p. 377.

¹⁰⁸ I dati sono tratti da Google libri, nell'ordine: F. PYAT, *Il cenciaiuolo di Parigi*, riduzione di L. Tettoni da Novara, Milano, Borroni e Scotti 1847; L. DE LICE, *La famiglia del cenciaiuolo, o lo scortichino di Napoli*, Napoli, Fernandes 1855; G. INTERLANDI LEOTTA, *Il cenciaiuolo*, Siracusa, Ospizio Umberto I 1927.

¹⁰⁹ Cfr. A. DUMAS, *I mohicani di Parigi*, voltato in italiano da L.M., Milano, La libreria di Dante 1861; A. SAULLI, *I misteri di Milano*, Milano, Sanvito 1857; PONSON DU TERRAIL, *Il bagno di Tolone*, Milano, Sonzogno 1878.

che illustrava la complessa gerarchia del mestiere: cenciaiuolo stabile che raccattava stracci e perfino i gusci delle ostriche dai rifiuti urbani; cenciaiuolo girovago che raccoglieva periodicamente nei villaggi i rifiuti e li barattava con cianfrusaglie; e cenciaiuolo all'ingrosso, che rivendeva stracci e altri prodotti della raccolta ai fabbricanti di carta o ad altri imprenditori industriali e agricoli per il riutilizzo. La libellistica popolare può essere esemplificata da un trattatello, scritto dal mio bisnonno, docente di storia nelle scuole secondarie di Catania, romanziere e divulgatore della questione sociale, con opuscoli tra cui le *Considerazioni sulle questioni sociali contemporanee*, che raccoglievano *Lettere popolari fatte alla Società di Mutuo Soccorso degli operai di Modica nel corso del 1872*. Vi si prospettava la concreta possibilità di un'ascesa sociale basata sull'onesta capitalizzazione dei propri risparmi lavorativi, ed è singolare la cooccorrenza di un termine che ritornerà nei *Malavoglia* – e sin dagli abbozzi – per connotare la sfortunata impresa commerciale di Padron 'Ntoni coi lupini, *negoziante*¹¹⁰:

Così prendiamo a cagion di esempio il cenciaiuolo: egli prima di avventurarsi con la sua sporta per le vie ad acquistare cenci deve anzitutto provvedersi di aghi, spilli, sapone, fruita, gingilli, e di tanti altri oggetti necessari alla femminuccia che non ha pochi soldi pronti per comperarli, e al desiderio dei fanciulli del popolo, [...]. Il cenciaiuolo baratta i suoi oggetti con gli stracci, che poi va a vendere, e del guadagno che ne ricava, una parte la destina al proprio mantenimento, ed un'altra alla compera di nuovi oggetti che andrà a barattare con altri cenci. Tenete bene a mente che questi oggetti dei quali si provvede il cenciaiuolo per esercitare la sua piccola industria, costituiscono di già un capitale bello e formato. Intanto egli se avrà economia, risparmio e pochi vizi, e la sorte gli sarà propizia, più tardi, lasciata la sporta del cenciaiuolo, prende-

¹¹⁰ Nel romanzo è padron Cipolla a esprimere sprezzantemente il suo dissenso: «– Adesso tutti vogliono fare i negozianti, per arricchire! diceva stringendosi nelle spalle; e poi quando hanno perso la mula vanno cercando la cavezza» (VERGA, *I Malavoglia...*, cit., p. 46; e cfr. anche p. 250). Nel *Padron 'Ntoni* il giudizio è corale: «L'amarezza dei Malavoglia, senza volere, faceva presa sugli altri, perché si chiacchierava durante la messa della grossa intrapresa in cui s'era messo padron 'Ntoni col viaggio dei lupini, e le donne parlavano del marito che comare la longa ci aveva in mare coi lupini. – Al giorno d'oggi, diceva alfine Padron Cipolla, stringendosi nelle spalle, tutti vogliono fare i negozianti» (Abbozzo M7c, ivi, p. 520; e cfr. p. 517 per un brano in indiretto libero).

rà quella del merciaiuolo; più tardi metterà bottega stabile e diventerà merciaio; più tardi sarà forse negoziante. [...]

Dite un po', miei cari Operai, quanti non vi sono adesso negozianti che passeggiano in carrozza e conducono vita piuttosto da signori, i cui padri formarono il loro capitale cominciando a fare i cenciaiuoli? E questi sono esempi che si riproducono e si riprodurranno sempre sotto i nostri occhi. – Dunque il cenciaiuolo divenuto negoziante avrà di conseguenza un maggior capitale: andremo noi dopo a muovergli guerra, ed a gridargli dietro che il suo capitale è niente meno che un furto?

Il cenciaiuolo, divenuto negoziante, e perciò capitalista, accrescerà le sue operazioni, formerà un'estesa industria, impianterà manifatture, opifici, e perciò chiamerà numerose braccia a lavorare per lui¹¹¹.

Le stesse letture erano state pubblicate su «La Vita Nuova», sottointolato «giornale democratico» edito a Modica ed esemplato con ogni probabilità sull'omonima rivista milanese diretta da Salvatore Farina.

Un'ultima postilla: come si evince dalle citazioni, la *sporta* è considerato l'emblema della condizione di *cenciaiuolo*, e non dimentichiamo che 'Ntoni Malavoglia, quando tornerà dal carcere per salutare i parenti ed emigrare, avrà con sé proprio una *sporta*. Il cerchio si chiude.

4.1 *Il reticolo semantico-culturale del realismo verghiano dalla lettera al Paola alla Prefazione de "I Malavoglia"*

Vale la pena di confrontare con *LP* anche il mirabile paratesto de *I vinti*, la *Prefazione a I Malavoglia* (d'ora in avanti *PMAL*), ufficialmente datata Milano, 19 gennaio 1881, ma in realtà ascrivibile nella sua veste definitiva alla correzione in bozze del romanzo, dopo una prepubblicazione in uno dei periodici di casa Treves il 6 febbraio a fini reclamistici¹¹². A Emilio Treves la prefazione par-

¹¹¹ L'opuscolo fu stampato a Modica dalla Tipografia Stella nel 1873. La citazione è a p. 88.

¹¹² Lo ha dimostrato inequivocabilmente Francesco Branciforti (*La prefazione dei "Malavoglia"*, in «Annali della Fondazione Verga», 1, 1984, pp. 7-39). Si adotta qui la lezione dell'edizione critica curata da Cecco, siglando con *PREF1* la prima prefazione datata 19 gennaio e con *PREF2* quella datata 22 gennaio, dalla cui sa-

ve «bella e originale», e nella nota introduttiva alla stampa in rivista, probabilmente stilata dallo stesso editore, si legge: «ci sembra bellissima, e che esprime con molta chiarezza il concetto dell'artista e dell'opera sua»¹¹³. Ne riporteremo i passaggi salienti ai fini del confronto con *LP*:

Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi *nelle più umili condizioni, le prime irrequietudini pel benessere*; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola vissuta fino allora relativamente felice, *la vaga bramosia dell'ignoto*, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio. *Il movente dell'attività umana* che produce *la fiumana del progresso* è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle *basse sfere* è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte *schiette e tranquille*, e il suo **disegno semplice**. Man mano che cotesta *ricerca del meglio* di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue *il suo moto ascendente nelle classi sociali*. Nei *Malavoglia* non è ancora che *la lotta pei bisogni materiali*. Soddisfatti questi, la ricerca diviene *avidità di ricchezze*, e si incarna in un tipo borghese, Mastro-don Gesualdo, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà *vanità aristocratica* nella Duchessa di Leyra; e *ambizione* nell'Onorevole Scipioni, per arrivare *all'Uomo di lusso, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni*, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto. A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; *i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione*, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buongusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché *la riproduzione*

piante contaminazione risultò il testo di *PMAL*. In nota si segneranno le varianti più rilevanti, tratte dall'apparato critico di Cecco (per i riscontri si rinvia a VERGA, *I Malavoglia...*, cit., pp. 11-13 (PREF1) e 343-346 (PREF2).

¹¹³La stampa ne «L'Illustrazione italiana» del 6 febbraio 1881 (pp. 90-91), è stata segnalata per primo da Cecco. Il giudizio di Treves si trova nella citata lettera del 19 luglio 1880.

zione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; *esser sinceri per dimostrare la verità*, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale. *Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità* per raggiungere *la conquista del progresso*, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le *irrequietudini*, le *avidità*, l'egoismo, tutte le *passioni*, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppassi *la luce della verità*. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni *movente* di cotesto lavoro universale, *dalla ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni*, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del *movimento incessante*; e quando si conosce *dove vada questa immensa corrente dell'attività umana*, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai *deboli* che restano per via, ai *fiacchi* che si lasciano sorpassare dall'*onda* per finire più presto, ai *vinti* che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvengenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, *avid* anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani. I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso sono altrettanti *vinti che la corrente ha deposti sulla riva*, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù. Ciascuno, *dal più umile al più elevato*, ha avuta la sua parte nella *lotta per l'esistenza*, pel *benessere*, per l'*ambizione* – dall'umile pescatore al nuovo arricchito – alla intrusa nelle alte classi – all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robusta, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini; di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge – *all'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione*. Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la *rappresentazione della realtà com'è stata*, o come avrebbe dovuto essere.

Come si evince da neretti e corsivi, LP può considerarsi il palinsesto sia di PMAL che della lettera al Treves del 19 luglio 1880 (d'ora in poi LTRE). Ma c'è di più: sembrerebbe che la lettera al

Paola ne sia stata il testo embrionale, una sorta di canovaccio, simile agli schemi preparatori che Verga usava elaborare, come Zola e altri romanzieri, per la stesura dei propri romanzi. O piuttosto, potremmo ipotizzare che da un unico archetipo attualmente non noto, una specie di scaletta che abbia fatto da minuta a *LP*, siano derivati nell'ordine *LTRE* e poi, attraverso *PREF1* e *PREF2*, *PMAL*. La sinossi dei tre testi che si offre qui di seguito evidenzia nettamente che i principali nuclei informativi della lettera al Paola vengono ripresi escursivamente in quella al Treves e poi sviluppati, con forte impegno argomentativo, nella *Prefazione* ai *Vinti*. Qui ci concentreremo sull'evoluzione terminologico-semantiche dei tre testi, che dalle parole tema di *LP* svilupperà reticoli di significati e analogie di estrema congruenza intra- e intertestuale. Per meglio evidenziarne la progressiva espansione incolonneremo i dati, distribuendoli per ambiti semantico-referenziali¹¹⁴.

Dinamismo socio-economico

<i>LP</i>	<i>LTRE</i>	<i>PREF1</i>	<i>PREF2</i>	<i>PMAL</i>
		Il movente dell'universale attività umana	Ogni movente di cotesto lavoro universale (35-40) Il movente dell'attività umana (83-84)	Il movente dell'attività umana (V 10)
		e segue pure il	e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali (89-90)	e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali (VI 10-11)

¹¹⁴ La numerazione in parentesi rimanda alla paragrafazione, basata sulle carte dell'autografo, di BRANCIFORTI, *La prefazione...*, cit., che riporta nella loro integrità *PMAL* (con la varianti di *PREF1*) e *PREF2*. I contesti sono agevolmente riscontrabili nel sito www.fondazioneverga.it, in cui sono leggibili e scaricabili tutti i numeri della prima serie degli «Annali». In caso di particolari addensamenti terminologici, si farà riferimento all'intero contesto.

<i>LP</i>	<i>LTRE</i>	<i>PREF1</i>	<i>PREF2</i>	<i>PMAL</i>
		andrà allargandosi in questa scena	la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi (99-100)	la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi (VII 6-8)
			Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso (19-21)	Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso (VIII 8-10)
ciascuno colla sua caratteristica		I tipi si disegneranno certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri tutto quello che ci è di artificiale nell'educazione	I tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà (100-103)	I tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà
onda immensa			movimento incessante; immensa corrente dell'attività umana; (26-35); fiumana del progresso (83)	movimento incessante; immensa corrente dell'attività umana; (IX 8-11) fiumana del progresso (VI 1)

In *PREF1* VIII 8-19 si registra la confluenza tra dinamismo socio-economico e *dinamismo socio-etico*, in cui le parole chiave si rivelano *avidità* e *debolezze*, e in cui si registrano le maggiori aderenze tra *LP* e i suoi derivati:

<i>LP</i>	<i>LTRE</i>	<i>PREF1</i>	<i>PREF2</i>	<i>PMAL</i>
Ciascun romanzo [...] potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel Padron 'Ntoni			vaga bramosia dell'ignoto (81)	vaga bramosia dell'ignoto (V 7)
		lotta della soddisfazione dei bisogni materiali	lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione 65-66 lotta pei bisogni materiali (89-90) sforzi plebei 45-50	lotta pei bisogni materiali (VI 13)
passando per le avidità basse sin alle [<i>su</i> : vanità meschine] vanità del Mastro Don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia,	Col <u>Mastro Don Gesualdo</u> saremo già un gradino più su, nella piccola borghesia di provincia.	Soddisfatti questi, diviene avidità di ricchezze	Questi soddisfatti, diviene avidità di ricchezze,	Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze (VI 14)

<i>LP</i>	<i>LTRE</i>	<i>PREF1</i>	<i>PREF2</i>	<i>PMAL</i>
che si stende dal cenciaiuolo al ministro e dall'artista			dall'umile pescatore al nuovo arricchito (65)	
	La <u>Duchessa delle Gargantas</u> vivrà a Palermo, nelle alte sfere, ma che hanno anch'esse un colorito proprio.	Duchessa delle Gargantas	all'intrusa nelle alte classi (95) Poi diventerà vanità aristocratica nella <i>Duchessa de Leyra</i> (95)	Poi diventerà vanità aristocratica nella <i>Duchessa de Leyra</i> (VI 19/VII 1)
tutte le forme, [...] all'ambizione di un deputato.	Saremo a Roma, e fra le quinte della Camera coll' <u>Onorevole Scipioni</u> ,		e ambizione nell' <i>Onorevole Scipioni</i> (96) all'uomo dall'ingegno e dalla volontà robusta (65-6)	e ambizione nell' <i>Onorevole Scipioni</i> (VII 1-2)
e a finire nelle vaghe ispirazioni, nelle ideali avidità dell' <u>uomo di lusso</u> (un segreto)	e a Firenze coll' <u>Uomo di lusso</u> .	riunisce e comprende, per soffrirne e dipingerle, e se le sente	All'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione (70-71) per arrivare all' <i>Uomo di lusso</i> , il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne; se le sente nel sangue, e ne è consunto (95-100)	per arrivare all' <i>Uomo di lusso</i> , il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto (VII 2-5)

L'ultima variante di *PREF1* ci restituisce un'ennesima contaminazione tra ambiti analogici in *LP* e nei testi contermini.

Rappresentazione artistica

<i>LP</i>	<i>LTRE</i>	<i>PREF1</i>	<i>PREF2</i>	<i>PMAL</i>
	In questo primo volume siamo nelle umili sfere e ho cercato di rendere l'ambiente con semplicità di mezzi costringendo quasi il lettore a chinarsi per contemplare (<i>su: guardare</i>) i miei eroi piccini.	tinte schiette, e il suo		lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, il suo disegno semplice (VI 7-8)
	Lo stile, il colore, il disegno, le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente, in questa scala ascendente, e avere ad ogni fermata un carattere proprio. Questa è <i>l'idea che mi investe e mi tormenta</i> e che vorrei riescire ad incarnare.	i colori [cominciano] cominceranno ad essere più variati, e il disegno a complicarsi	i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato (93-95)	i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato (VI 18)
		sino il linguaggio tenderà ad individua-	Persino il linguaggio tende ad	Persino il linguaggio tende ad

<i>LP</i>	<i>LTRE</i>	<i>PREF1</i>	<i>PREF2</i>	<i>PMAL</i>
		lizzarsi, a perfezionarsi, ad arricchirsi	individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti (103-105)	individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti (VII 15)
Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti – il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente	Quello che mi ditate delle novelle mi incoraggia e mi fa lieto pel romanzo nel quale ho cercato di estrinsecare			
manifestazione dell'osservazione coscenziosa, la <u>sincerità dell'arte</u> in una parola –	quel concetto che l'arte per essere efficace vuol essere sincera, e che tutta la quistione e l'importanza del realismo, sta in ciò che più si riesce a rendere <u>immediata</u> l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva quindi vera e reale come volete, ma bella sempre.	[manca in <i>PREF1</i>]	Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; essere sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale (107-111)	Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; essere sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale (VIII 1-7)

<i>LP</i>	<i>LTRE</i>	<i>PREF1</i>	<i>PREF2</i>	<i>PMAL</i>
			Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, <i>visto nell'insieme, da lontano</i> (26-29)	Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, <i>visto nell'insieme, da lontano</i> (VIII 8-12)
Ciascun romanzo [...] potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna,			fisionomia storica 54	
Insomma cogliere il lato drammatico e ridicolo, o comico, di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti, in mezzo a questa onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari, o dalle avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente,			Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere, materiale, alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'-	Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'-

<i>LP</i>	<i>LTRE</i>	<i>PREF1</i>	<i>PREF2</i>	<i>PMAL</i>
<p>pena la caduta e la vita, pei deboli, e i maldestri.</p> <p>e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano,</p>			<p>attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'artista, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto d'interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede inesorabile dei sopravvengenti, i vincitori d'oggi, frettolosi anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani. (35-45)</p> <p>Il grottesco dei visi anelanti 50-55</p>	<p>attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'artista, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede inesorabile dei sopravvengenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani. (IX 3-19)</p>

<i>LP</i>	<i>LTRE</i>	<i>PREF1</i>	<i>PREF2</i>	<i>PMAL</i>
coi mezzi adatti		e rendere il quadro sin- ceramente; avrebbe dovuta essere	Davanti allo spettacolo di questa lotta fatale l'uomo non ha diritto di giudicare: è già tanto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per osser- vare senza passione, e rendere la scena netta- mente, coi colori adatti, tale da dare la rappresenta- zione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere (70-76)	Chi osserva questo spetta- colo non ha il diritto di giu- dicarlo, è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza pas- sione, e rende- re la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rap- presentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere (XI 6-7)
rendere un lato della vita italiana moderna				

La collazione ci rivela un passaggio importante nella maturazione del metodo e quindi del lessico estetico verghiano: la cooccorrenza di *fisionomia storica* e di *luce della verità* in *PREF2* conferma la coerenza e la tenuta di quella che abbiamo definito «poetica disseminata», come ha già dimostrato il pertinente raffronto con lettere al Capuana e altri documenti dell'idea di un "vero storico" assicurato dal documento umano¹¹⁵, per cui effettivamente *I Vinti* avrebbero potuto essere effettivamente un «affresco potente e completo dell'Italia coeva»¹¹⁶.

¹¹⁵ BRANCIFORTI, *La prefazione...*, cit., p. 37, nota 26.

¹¹⁶ ASOR ROSA, *I Malavoglia...*, cit., p. 739. Si veda anche il pregnante commento tematico-poetico alla Prefazione della serie, *ivi*, pp. 748-749.

L'artista di *PREF2* diventa *osservatore* solo in *PMAL*, passando per *L'altro* della redazione in rivista; ma, come ha finemente osservato Branciforti, non siamo di fronte a «una importante innovazione 'concettuale', un ulteriore tributo al canone dell'obiettività e dell'impersonalità», in quanto la variante è motivata dal recupero di *osservatore* da *PREF2* nell'ambito della mirabile ricucitura del testo delle due prefazioni che produrrà l'esito armonizzato e omogeneo di *PMAL*¹¹⁷. Infine si noti come tutti i romanzi della serie sono anelli di una catena argomentativa, che culmina nel brano sulla *forma inerente al soggetto*, non a caso inserito nella fase finale della stesura di *PMAL*.

Lessico metadiegetico

<i>LP</i>	<i>LTRE</i>	<i>PREF1</i>	<i>PREF2</i>	<i>PMAL</i>
Il primo racconto	In questo primo volume	Questo racconto (V 1)	Questo primo racconto (77-78)	Questo racconto (V 1)
Ciascun romanzo	---	---	---	---

Ben più lineare la vicenda della terminologia metadiegetica, in cui, come si è accennato, si alternano indifferenziatamente *racconto* e *romanzo* nella lettera manifesto e nel paratesto della serie de *I vinti*, mentre nella lettera all'editore affiora il termine più neutro e 'mercantile' *volume*.

Meritano infine una qualche attenzione delle varianti esclusive di *PREF2*, eliminate in *PMAL*, ma funzionali al nostro discorso analitico. Innanzitutto va segnalata l'espunzione della *fantasmagoria* di tipi sociali emblematici della lotta per la vita e poi tradotti in riverbero autoreferenziale e introspettivo per l'autore. Tra essi si ritrova *l'operaio*, ironicamente evocato in *LP* come unico a beneficiare dei giorni di festa, e qui ritratto come essere fortunato che dorme sonni tranquilli e *che riprenderà col giorno il lavoro*. Si noti in margine che la locuzione temporale *col giorno*, pur attesta-

¹¹⁷ BRANCIFORTI, *La prefazione...*, cit., p. 26.

ta in italiano, potrebbe risentire del sic. *ccu jurnu* “di giorno, colla luce del giorno”¹¹⁸.

Infine un passaggio particolarmente macabro di *PREF2* ci rivela uno scorcio inedito sul Verga lettore di narrativa coeva. Mi riferisco all’ipotiposi sui vinti, poi riassorbita in un contesto assai più sobrio in *PMAL*:

Certamente in mezzo a quella calca, i viandanti frettolosi anch’essi, non hanno tempo di guardarsi attorno, per esaminare gli sforzi plebei, le smorfie oscene, le lividure e *la sete rossa* degli altri, le ingiustizie, gli spasimi di quelli che cadono, e sono calpestati dalla folla, i meno fortunati, qualche volta i più generosi. L’osanna dei trionfatori copre le grida di dolore dei sorpassati (45-50).

L’espressione sottolineata può implicare due referenze culturali: una alla letteratura vampiristica, in cui denota la sete di sangue del vampiro, e una seconda al titolo di un romanzo sulla Rivoluzione francese. Nel primo caso si potrebbe pensare a una mediazione capuaniana; nel secondo alla conoscenza diretta di una letteratura truculenta, ben rappresentata dal testo di Charles Foley (1861-1956), intitolato *M.me de Lamballe. La soif rouge. Scène de la Revolution*¹¹⁹. Se pensiamo a *Libertà*, simili suggestioni non dovevano essere estranee all’immaginario verghiano, e ben si attagliavano alla spietatezza della lotta per la sopravvivenza da rappresentare nella Prefazione a *I vinti*. Opportunamente però la mannaia di Treves piombò su questo e altri dettagli eccessivi di *PREF2*.

Nelle due redazioni di *PMAL* permangono i riecheggiamenti dell’*observateur* zoliano e delle *demi teintes* della Prefazione ai *Frères Zegamno* dei Goucourt¹²⁰. E potremmo spingerci fino a evo-

¹¹⁸ Cfr. G. PICCITTO - G. TROPEA - S. TROVATO, *Vocabolario siciliano*, 5 voll., Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani 1976-2006, s.v.; cfr. anche il GDLI on line, ricerca «per sequenze»; s.v. *giorno* non compare il costrutto.

¹¹⁹ Non è possibile, per ragioni cronologiche, ipotizzare un riferimento a questo romanzo, uscito presso Juven a Parigi, ma di cui l’esemplare della BNF non reca la data di edizione. La traduzione italiana uscì nel 1925 da Sonzogno.

¹²⁰ Si veda, per un più approfondito confronto, G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»* in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), 2 voll., Catania, Fondazione Verga 1992, II, pp. 433-516.

care il postulato dell'*osservare* enunciato da Taine e fatto proprio da Zola e, a modo suo, da Verga, come atto ben diverso dal semplice «guardare» e consistente nell'«armare gli occhi di un pensiero, avere un assunto da verificare, un guardare ragionando»¹²¹. Capuana si conferma il mediatore del filosofo del determinismo francese, seppur con i dovuti distanziamenti, come avrebbe chiarito in una lettera del 1886 a Edouard Rod, nel prospettare gli argomenti di un suo prossimo corso universitario:

Tenterò di fare la storia delle *forme letterarie*, portando in tale studio la precisione del metodo del Taine, ma senza cadere negli eccessi di esso, trattando le forme letterarie, come si fa nella storia naturale, quali organismi viventi e progredienti. Voi dovete esservi accorto che io tengo una gamba nel positivismo e un'altra nell'idealismo egheliano. Mi pare il miglior modo per non dover dire che l'arte è una semplice secrezione come lo zucchero nell'organismo umano¹²².

Dai francesi in generale Verga sembra aver assimilato lo psicologismo come molla sociale, e un sostrato terminologico-ideologico-semantico poi autonomamente rielaborato, esemplificabile con l'idea di *serie*, o con la stessa metafora della *marea*, e *caratteristica*, *incessantemente*, parole e analogie frequenti nelle opere di Taine. A Balzac si ascriverà la dimensione analogica della *rêve*, della *chimère*, e il postulato della rappresentazione materiale e organica del corpo sociale, di contro alla riduttività di rendere un solo aspetto della vita sociale; e ancora il *moteur sociale* (*movente* in *LP* e in *PMAL*), e la certezza che la Storia, come il romanzo, è o dovrebbe essere ciò che è stata; la partizione ontogenetica delle età sociali, ciascuna coi suoi bisogni, dall'infanzia alla maturità connotata dall'ambizione, con la certezza che a opera finita solo

¹²¹ G. MAFFEL, *L'osservazione naturalista. Le certezze della scienza, in Il romanzo in Italia. II. L'Ottocento*, a cura di G. Alfano - A. De Cristofaro, Roma, Carocci 2018, pp. 351-361, a p. 357. Cfr. anche D. BELLINI, *Capuana lettore di Taine. Ambivalenze di una fonte del verismo*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 4 (2011), pp. 127-144.

¹²² Lettera di Luigi Capuana a Edouard Rod, da Catania, 15 dicembre 1886, in *Edouard Rod et les écrivains italiens*, a cura di J.J. Marchand, Genève, Droz 1980, p. 156. Capuana aveva letto Taine sin dagli anni fiorentini (1867-1870), in particolare la *Philosophie de l'art* (1865); *De l'ideal dans l'art* (1867); *De l'intelligence* (1870).

il pubblico è legittimato a giudicare¹²³. A Hugo – o allo stesso Balzac – risalirà il *gran grottesco umano* di *LP* e il *grottesco* di *PREF2*, in una dinamica di metabolizzazione adeguatamente descritta da Pellini, per cui Verga tritura in un idioletto estetico personalizzato, formule dell'economia settecentesca, del romanticismo di Hugo e Balzac e del realismo flaubertiano e «sembra rifarsi a una koiné di pensiero riconducibile alla filosofia dell'arte di Taine»¹²⁴. A questa vulgata potrebbe risalire il riecheggiamento della *serie* in senso hegeliano, come incatenamento evolutivo di elementi accomunati da proprietà loro intrinseche, o ancora della *fiumana* in cui fatti e cose si trovano travolti, fino alla percezione come sensazione allucinatoria, e quindi *fantasmagoria*¹²⁵. Si noti in margine la rima interna tra *fiumana* e *umana*, che ricalca il gioco di specchi tra figure retoriche già osservato in *LP*, e riecheggia un contesto di *Jeli*: «Infine, quando furono stanchi, se ne andarono di qua e di là, nel passeggio, trascinati dalla folla come fossero in mezzo a una fiumana».

Pertinenti anche i passaggi della prefazione rifiutata, che troveranno riscontro in *Di là del mare*:

Di *fantasticheria* in *fantasticheria* tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfila davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, *in una processione fantasmagorica* in cui passano tutti gli *appetiti*, tutte le *febbri*, tutte le *avidità*, tutte le *aspirazioni* grandi e piccine; le cure che devono trambasciare quei sonni, le ansie che vegliano, le preoccupazioni che si agitano nell'incubo.

¹²³ Per Taine basta una ricerca sulle versioni digitali delle opere, scaricabili dalla BNF Gallica; per Balzac si veda *l'Avant-propôs* a *La comédie humaine*, in cui si parla di riprodurre uomini, donne e cose («c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée, enfin, l'homme et la vie») per contrapporsi a quanti creavano uno o due personaggi tipici, con risultato di «prendre une face de la vie» (p. 20). Per Balzac, si veda *Oeuvres complètes....* Spunti dei grandi narratori francesi nei testi id poetica verghiana sono stati segnalati da D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 5, Catania, Fondazione Verga 1989, pp. 103 sgg.

¹²⁴ P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, p. 72.

¹²⁵ Il pensiero di Taine fu divulgato anche in italiano tra Otto e Novecento, in vari saggi in rivista e in monografie (cfr. G. BARZELLOTTI, *Ippolito Taine*, Roma, Loescher 1895, pp. 61-62; 65 e 168 per i concetti citati nel testo).

E quella *folla nera*, che popola le vie buie, *cammina, cammina tutta verso un punto solo*, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente.

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le *avidità*, l'egoismo, tutte le *passioni*, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immense lavoro, tutte le contraddizioni dal cui attrito sviluppa la luce della verità.

Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla *ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni*, è legittimato (*sic*) dal solo fatto della sua opportunità a *raggiungere lo scopo del movimento incessante*; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va.

Solo l'artista, travolto anch'esso dalla *fiumana*, guardandosi attorno, ha il diritto d'interessarsi ai *deboli* che restano per via, ai *fiacchi* che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai *vinti* che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede inesorabile dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, frettolosi anch'essi, *avid*i anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.¹²⁶

Fitti i richiami dalla lettera al Paola, a partire dal **metaforismo socio-economico**: *umili condizioni, le prime irrequietudini per benessere, la vaga bramosia dell'ignoto; Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle porzioni più modeste e materiali; il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato; ricerca del meglio; e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali (e si pensi ai gradini e alla scala evocati nella lettera a Treves); la lotta per la vita di LP diventa lotta per l'esistenza; la conquista della verità diventa la conquista del progresso (variante ipotizzabile già in LP in base alla /p/ sot-*

¹²⁶ VERGA, *I Malavoglia...*, cit., pp. 343-346. Per un adeguato confronto tra i due testi, oltre a BRANCIFORTI, *La prefazione...*, cit., si veda G. PATRIZI, *Il testo cancellato, il testo immaginato: le due prefazioni ai «Malavoglia»*, in *Strategie del testo. Preliminari partizioni pause*, a cura di G. Peron - G. Folena, Padova, Esedra 1995, pp. 251-258. Per un pregnante paragone con la premessa a *Nedda*, si veda ASOR ROSA, *I Malavoglia...*, cit., pp. 748-749. Per la citazione di *fiumana* in *Jeli*, cfr. VERGA, *Vita dei campi...*, p. 35.

tostante a verità, come si ricorderà); la lotta pei bisogni materiali; la ricerca diviene avidità di ricchezze e poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Leyra*, e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per culminare nell'*Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, ecc. Si realizza in questo passaggio la contaminazione tra sfera semantica della *struggle for life* e sfera socio-economica: nel porsi come specificazione di *congegno*, il sostantivo *passioni* ribadisce con inequivocabile vigore terminologico la connotazione meccanicistica della lotta per la vita, appena avvertibile nelle enunciazioni estetiche anteriori a quella di *PMAL*¹²⁷.

Il **metaforismo**, da **socio-economico** si sublima in **umanitario**, sviluppando la «lotta provvidenziale» della lettera al Paola, esplicitata, come si è appena visto, nella *Prefazione ai Malavoglia*, e poi sancita in quella auto-apologetica di *Dal tuo al mio*:

Pubblico questo lavoro, scritto pel teatro, senza mutare una parola del dialogo, e cercando solo di aggiungervi, colla descrizione, il colore e il rilievo che dovrebbe dargli la rappresentazione teatrale – se con minore *efficacia*, certamente con maggior *sincerità*, e in più diretta comunicazione col lettore, miglior giudice spesso, certo più sereno, faccia a faccia colla pagina scritta che gli dice e gli fa vedere assai più della scena dipinta, senza suggestione di folla e senza le modificazioni – in meglio o in peggio poco importa – che subisce necessariamente l'opera d'arte passando per un altro temperamento d'artista onde essere interpretata. Al lettore non sfuggono, come non sfuggono al testimone delle scene della vita, il senso recondito, le sfumature di detti e di frasi, i sottintesi e gli accenni che lumeggiano tante cose coi freddi caratteri della pagina scritta, *come la lagrima amara o il grido disperato suonano nella fredda parola di questo metodo di verità e di sincerità artistica* – quale dev'essere, perché così è la vita, che non si svolge, ahimè, in belle scene e in tirate eloquenti. – E così anche quando l'angoscia stringe il cuore o la gola di Nina o di don Mondo; anche quando i compagni si pigliano pei capelli e afferrano il fucile.

Pel significato che si è voluto dare qua e là alla rappresentazione di questo mio lavoro teatrale, dichiaro che non ho voluto fare opera polemica, ma opera d'arte. Se il teatro e la novella, col

¹²⁷ Ripropongo qui, alla luce della rilettura di *LP*, una considerazione già formulata a proposito del reticolo semantico-referenziale di *PMAL* in funzione della riarticolazione stilistica del *Mastro* (ALFIERI, *Le «mezze tinte»...*, cit., p. 434).

descrivere la vita qual'è, compiono una missione umanitaria, io ho fatto la mia parte in prò degli umili e dei diseredati da un pezzo, senza bisogno di predicar l'odio e di negare la patria in nome dell'umanità. Però i Luciani d'oggi e di domani non li ho inventati io.

Quantomai significative le varianti, che ci rivelano l'omissione di una frase malavogliesca tra «interpretata» e «Al lettore»:

L'opera d'arte è tanto più superiore al >teatro< palcoscenico *agg.* quanto è più >schietta< *semplice e schietta*¹²⁸.

Per contestualizzare meglio la ricezione controversa del concetto di *verità artistica* e del metodo per rappresentarla, riportiamo un pensiero di Edoardo Scarfoglio, che correlava i veristi italiani ai loro antesignani francesi:

Ecco: da qualche tempo l'arte sente il bisogno di tuffarsi alle fonti della vita; e dal Balzac in poi il romanzo ha deviato dalla sua antica forma narrativa, piegando allo studio fisiologico e psicologico dell'uomo. A questa deviazione della prosa narrativa il Balzac conferì più di tutti studiando i segni esteriori e gli effetti visibili dei sentimenti interni, la Sand analizzando con una sottigliezza femminile tutte quante le cresphe e gli avvolgimenti dello spirito, gli ultimi romanzatori naturalisti proseguendo certe leggi della vita appurate dalla scienza. Tutte queste vie menano, più o meno brevemente, alla verità; ma ad una verità, direi, relativa: ci è sempre come una piccola nuvola vaporosa, che offusca l'evidenza della rappresentazione. Nel Balzac è lo stile troppo martoriato e qua e là gonfio o colorito soverchiamente o contorto; nella Sand è la tate sentimentale che s'appiglia e corrode l'analisi più sottile; nello Zola è il rigore della tesi scientifica e il calore secentistico dello stile. Manca a tutti quella serenità plastica e semplice della concezione e dello stile, che il Flaubert ebbe per un momento in *Madame Bovary*, e che tutta quanta la letteratura popolare possiede naturalmente¹²⁹.

Torniamo alla metafora del cammino, una costante quasi os-

¹²⁸ Cito dall'edizione critica, in corso di stampa: G. VERGA, *Dal tuo al mio*, a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea editore, pp. 3-4.

¹²⁹ E. SCARFOGLIO, *Il libro Di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga 1885, p. 89.

sessiva nell'immaginario verghiano, se è possibile retrodattarla alla scrittura della novella *Principessa*, poi confluita nella raccolta *Primavera* (1877), ma scritta in parallelo al primo *Padron 'Ntoni*, come ci ha testimoniato la lettera al Treves del settembre 1875:

Il povero diavolo avea gran bisogno di scarpe e di quattrini; le sue scarpe s'erano logorate a correr dietro le larve dei suoi sogni d'artista, e della sua ambizione giovanile, – quelle larve funeste che da tutti gli angoli d'Italia vengono in folla ad impallidire e sfumare sotto i cristalli lucenti della Galleria, nelle fredde ore di notte, o in quelle tristi del pomeriggio. Le meschine follie del suo amore costavano care! A venticinque anni, quando non s'è ricchi d'altro che di cuore e di mente, non si ha il diritto di amare, fosse anche una Principessa; non si ha il diritto di distogliere lo sguardo, fosse anche per un sol momento, sotto pena di precipitare nell'abisso, dalla splendida illusione che vi ha affascinato e che può farsi la stella del vostro avvenire [< destino]; bisogna andare avanti, sempre avanti, cogli occhi intenti in quel faro, avidi, fissi, il cuore chiuso, le orecchie sorde, il piede instancabile e inesorabile, dovesse camminare sul cuore istesso.

L'apparato ci rivela che Verga aveva aggiunto l'intero brano alla novella già composta, e ci restituisce una variante significativa per uno dei passaggi cruciali:

Il povero diavolo avea gran bisogno di scarpe e di quattrini; le sue scarpe s'erano logorate a correr dietro le larve dei suoi sogni d'artista, e della sua ambizione giovanile, – quelle larve funeste che da tutti gli angoli d'Italia vengono in folla ad impallidire e sfumare sotto i cristalli lucenti della Galleria, nelle fredde ore di notte, o in quelle tristi del pomeriggio. Le meschine follie del suo amore costavano care! A venticinque anni, quando non s'è ricchi d'altro che di cuore e di mente, non si ha il diritto di amare, fosse anche una Principessa; non si ha il diritto di distogliere gli occhi, fosse pure per un solo minuto, dalla stella del destino, verso cui camminate, sotto pena di precipitare nell'abisso. Bisogna andare avanti, sempre avanti cogli occhi intenti in quel faro, avidi, il cuore chiuso, inaccessibile, egoista, e camminare, camminare sempre, fosse anche sul proprio cuore¹³⁰.

¹³⁰ G. VERGA, *Primavera*, a cura di C. Riccardi - G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea Editore 2020, p. 10. Le varianti in parentesi nel primo brano risalgono alla redazione in rivista.

Un altro ambito semantico-referenziale fondante nella lettera al Paola è il **metaforismo della liquidità massiva ed espansiva**, concretato nelle immagini della *fiumana* > *corrente* > *onda*, evocativa de *La marea*, che potrebbe avere lontane radici nella frequentazione con Dall'Ongaro nel periodo fiorentino¹³¹, e che riaffiora nella *Prefazione* rifiutata de *I Malavoglia*, in termini assai vicini a quelli del nostro testo:

Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.

Ritorna il *movente* di *LP* e i *deboli* e *maldestri* sono rimodulati in una gradatio che dai *deboli* procede ai *fiacchi* e *vincitori d'oggi* (ma vinti di domani), comunque *avid*i *d'arrivare*; il sema della bramosia conferma, ove ce ne fosse bisogno, la lettura *avidità* e non *aridità*. Così l'*ambizione* in *tutte le sue forme*, e i *vaghi ideali* si espandono nella *prefazione rifiutata*:

Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione – dall'umile pescatore al nuovo arricchito – alla intrusa nelle alte classi – all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robusta, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini; di prendersi da sé quella parte

¹³¹ Si vedano alcuni passaggi della *Prefazione* a *La storia di un garofano*: «Non oso confidarmi di poter conciliare colla parola interessi e passioni tanto diverse e ripugnanti fra loro. Questa sarà l'opera del tempo e della Provvidenza, che ora con lento progresso, ora con subitane rivolte trasporta uomini e cose ad una meta incognita, ma fatale. [...] Io vi dico: aiutiamoci coll'amore a redimer noi stessi, a sentire la nostra dignità, a conquistare la nostra indipendenza sociale. [...] Guai a noi se ci abbandoneremo alla corrente, senza fare uno sforzo per guadagnare la riva!» (F. DALL'ONGARO, *Novelle vecchie e nuove*, Firenze, Le Monnier 1869, pp. 2-3). A parte i toni messianici, qualche suggestione potrebbe essere stata esercitata da questo testo sull'immaginario estetico verghiano.

di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge – all'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione.

In questa visione inclusiva persino il romanziere si identifica nei personaggi che studia, prima di narrarne la storia: «solo i vinti possono rappresentare i vinti: qualcosa di comune c'è, dunque, fra l'osservatore e il suo oggetto»¹³².

Dal **metaforismo umanitario** si passa al **metaforismo pittorico** nell'enunciare le modalità di rappresentazione delle fisionomie sociali. Si parte da espressioni tipiche delle arti figurative:

e potrà quindi osservarsi con maggior precisione; lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice; Mastro-don Gesualdo, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea¹³³.

E si passa poi a contaminazioni tra linguaggio pittorico e scientifico-estetico:

Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale¹³⁴.

La parola tema è *scienze esatte*, su cui Verga calca il sintagma *riproduzione artistica esatta*. E si riscontra qui un altro innesto tra campi referenziali coinvolti nel metaforismo di *LP* e *PMAL*, vale a dire quello socio-economico e quello delle arti figurative: «persino il linguaggio tende ad elevarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze

¹³² A. ASOR ROSA, *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Torino, Einaudi 1997, p. 448.

¹³³ VERGA, *I Malavoglia...*, cit., pp. 345-346.

¹³⁴ Ivi, pp. 346.

tinte dei mezzi sentimenti». E si pensi all'appello capuaniano a rappresentare il reale «schiettamente e sinceramente, come dicono i pittori»¹³⁵.

Con una macroscopica ipotiposi la *fantasmagoria* di LP si converte in processione fantasmagorica di «quella folla nera, che popola le vie buie, cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente», a sua volta derivante dal *cammino incessante* (e pensiamo alla zoliana *mar-che*)¹³⁶ e dalla *ricerca della verità* che si espande in «tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccole; visi pallidi o accesi, che cercano qualche cosa, sempre». Simmetrica l'esplicitazione del *gran grottesco umano*, con la significativa variante *fisonomia*:

Ma visto d'avvicino il grottesco di quei visi anelanti, non deve essere eminentemente artistico per un osservatore? non deve dare, a seconda dell'aspetto (< della fisonomia) che loro impronta l'ambiente che attraversano nei luoghi e nelle età, la fisonomia storica? e quest'osservatore meno frettoloso degli altri, chinandosi sui caduti per esaminarne le convulsioni, stando un momento dinanzi alle verità che la folla si lascia indietro nella fretta di correre avanti, o agli affetti che gemono invano, o alle febbri che si scambiano per passioni, o alla giustizia su cui si mettono i piedi, non ha il diritto di esclamare: – Che peccato!

I Malavoglia, Mastro don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso sono altrettanti vinti che la fiumana ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimole del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgore della sua virtù. Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione – dall'umile pescatore al nuovo arricchito – alla intrusa nelle alte classi – all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini; di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge – all'artista che crede di seguire il suo ideale se-

¹³⁵ Lo avevo già sottolineato in uno studio stilistico del *Mastro* (ALFIERI, *Le «mezze tinte»...*, cit., pp. 438-439). Per Capuana si veda la prefazione a *Profili di donne*.

¹³⁶ Sempre valide in merito le penetranti considerazioni di R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, pp. 402 sgg.

guendo un'altra forma dell'ambizione. Davanti allo spettacolo di questa lotta fatale l'uomo non ha il diritto di giudicare: è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per osservare senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuta essere¹³⁷.

Nel sottocodice estetico verghiano *fisionomia* ha una plusvalenza, applicandosi anche al linguaggio dei personaggi, come l'autore de *I Malavoglia* spiegava – sempre riservatamente – al Torraca nella lettera del 12 maggio 1881: «ho tentato di dare la fisionomia del loro dialetto alla lingua che essi parlano»¹³⁸.

Il **metaforismo socio-etico** culmina in quello **fisiologico-corpo-reo**: si *incarnerà* in un tipo borghese < *riuscire ad incarnarla LP*; per comprenderle e soffrirne, *se le sente nel sangue*, e ne è consunto (cfr. *la passione passa per le carni* nella lettera a Farina, e le allusioni rimarcate di Zola *alla carne al sangue*).

Il reticolo semantico-referenziale di *LP* si ritrova anche nei cartoni preparatori del grande affresco malavogliesco, intitolati dall'autore *Svolgimento dell'azione*:

Pel villaggio: interessi diversi col predominio degli interessi materiali. [...]

Per l'uomo di lusso:

Precocità originaria d'isolano. Istinti voluttuosi. Fiacchezza dell'organismo – leggerezza della mente – esaurimento. Voluttà d'indole e perciò d'immaginazione – Eretismo intellettuale¹³⁹.

Soffermiamoci su quest'ultima voce, anch'essa connotata dalla confluenza tra vocabolario medico ed estetico, e già attestata in francese, con analoga dinamica semantico-culturale, per connotare l'iperexcitabilità nervosa tipica dei nevrotici e di intellettuali e artisti¹⁴⁰. E da materiali preparatori del ciclo, tramandatici in-

¹³⁷ VERGA, *I Malavoglia...*, cit., pp. 344-345.

¹³⁸ R. MELIS, *La bella stagione del Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, p. 250.

¹³⁹ Ivi, p. 347 e p. 351.

¹⁴⁰ Cfr. *Trésor de la Langue française en ligne*, s.v. *éréthisme*, con immancabile attestazione proustiana. La Stazione Lessicografica della Crusca ci fornisce molti dati. Nel Vo.DIM le citazioni pertengono soprattutto a Mantegazza e Lombroso,

sieme agli schemi del *Mastro*, apprendiamo che *l'uomo di lusso* doveva essere quel Corrado La Gurna che avrebbe sedotto la cugina Isabella; individuato socialmente come «scrittore, giornalista, soldato», era caratterizzato riguardo alla configurazione corporea e al temperamento con i seguenti tratti:

il fisico della famiglia, sensibilità, dignità, debolezza, nervoso¹⁴¹.

Così nello schema di *Personaggi* per *La duchessa di Leyra* si legge la caratterizzazione di Isabella Motta Trao:

27 anni, bionda e delicata, *l'avidità* del padre fattasi orgoglio e *vanità* nobiliare, a cui tutto ha sacrificato¹⁴².

Inoltre nel sommario della trama si legge che il marito di Isabella soffre per le «umiliazioni che gli infligge quella forzata unione – all'onore ed alla *vanità* – e forse anche alla gelosia»¹⁴³, con ritorno di una parola chiave di *LP*, *vanità*, e sviluppo del termine comunicato a Paola ellitticamente tra parentesi (*un segreto*) per *l'Onorevole Scipioni*:

Sei mesi dopo (novembre del 1838) nella sua villa di Carini, nasce da lei un bambino, frutto dei suoi amori col cugino La Gurna, che vien messo nascostamente alla Ruota di Palermo e cresce sotto il nome di Scipione. [...] Il duca suo marito, gran signore, è costretto a venire a patti col bisogno, prodigo e rapace, altero e debole, soffrendo in segreto [...] temendo che gli possa venir rimproverato a calcolo quel matrimonio. – Questo è il suo incubo, il suo spauracchio, specialmente se sospetta della nascita clandestina di Scipione – oscuro segreto fra lui e la moglie -

con allusività al piacere erotico o all'*iperstenia* di soggetti nevrotici; nel LIS si trova, tra l'altro, un'occorrenza di Vittorio Pica (*La vita a rovescio*, 1884), in cui si allude a Sade come campione di «eretismo della ferocia»; nel GDLL, oltre al senso tecnico-scientifico, si trova l'estensione figurata del termine, con un'attestazione di Papini (nel romanzo fantascientifico *Il libro nero*, 1951) che contiene il medesimo sintagma verghiano: «sono consunto e ucciso dalla mia sensibilità mai sopita, dal mio entusiasmo ostinato, dal mio *eretismo intellettuale* irrefrenabile».

¹⁴¹ VERGA, *Mastro-don Gesualdo* 1888, cit., p. 246. La griglia si intitolava: *Cronologia degli altri romanzi della serie dei Vinti in relazione al Mastro-don Gesualdo*.

¹⁴² DE ROBERTO, *Casa Verga...*, cit., pp. 214-248, a p. 226. Corsivo mio.

¹⁴³ Ivi, pp. 220-221.

Si osservi in margine come l'etimologia letteraria del nome del protagonista ne rimarchi la nascita illegittima: *Scipioni* infatti rinvia con ogni probabilità a Scipione Durivaux, l'uomo "stufo" di *Martin l'enfant trouvé* di Eugène Sue (1846), tradotto in italiano nella *Raccolta di romanzi scelti* (Milano, Hoepli, 1847) dello scrittore francese. Meno probabile sembra la motivazione legata all'analoga della coeva Roma parlamentare con Roma antica, per cui *Scipione* alluderebbe antifrasticamente all'eroe romano¹⁴⁴, o addirittura potrebbe identificarsi con Crispi¹⁴⁵.

La nostra disamina si chiuderà col **linguaggio metadiegetico**, che affiora in *LP* e in tutti i paratesti o epiteti di poetica verghiana.

I termini chiave sono *racconto* e *serie*: il primo alterna con *romanzo*, il secondo con l'iperonimo *lavoro*, ma mai con *ciclo* nell'uso verghiano¹⁴⁶. *Ciclo* sarà usato solo nel sottocodice editoriale, sul frontespizio della princeps de *I Malavoglia* e del *Mastro-don Gesualdo*, mentre di *pentalogia* parlerà De Roberto nel presentare *LP*. A ragione pertanto Pellini ha proposto di parlare univocamente di *serie* per *I vinti*, documentandone puntualmente le occorrenze nei carteggi con Roux e Treves (1882), Torraca (1883) e Martini (1889), e nella citata *Cronologia degli altri romanzi della serie dei Vinti*¹⁴⁷. Meno univoco l'uso di *racconto*, che sicuramente ricalca il francese *récit* nel senso generale di 'narrazione' in un'Italia ancora priva del moderno *novel*¹⁴⁸, ma l'alternanza, diffusa nel lessico letterario-editoriale otto-novecentesco, meriterebbe una verifica organica, su base lessicografica, ben al di là dell'idioletto verghiano¹⁴⁹, che solo così potrebbe essere adeguatamente storicizzato e valutato.

¹⁴⁴ Lo sostiene MELIS, *I titoli...*, cit., pp. 246-247. Anche la risposta di Verga al giornalista Artuffo circa l'attinenza tra Scipione e il risorgimentale *Elmo di Scipio*, potrebbe essere una conferma ex post, dovuta alla sorniona ironia dell'autore.

¹⁴⁵ A. NAVARRIA, *Un'annotazione su «L'Onorevole Scipioni»*, in *Id.*, *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta, Sciascia editore 1976, pp. 216-218.

¹⁴⁶ Il termine non figura in nessuno dei carteggi più consistenti (con Capuana, con i Treves o con Rod), e neanche nelle *Lettere sparse*.

¹⁴⁷ PELLINI, *Verga...*, cit., pp. 61-62.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Cfr. per l'alternanza *romanzo-racconto-novella* A. DI SILVESTRO, *Narratore e personaggio negli abbozzi dei «Malavoglia»*, in *Prospettive sui «Malavoglia»*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, pp. 123-135.

5. «*il mio Paola*», ovvero *l'avvocato umanista destinatario della «riforma che vagheggio»*

Una questione tutt'altro che trascurabile nello studio di *LP* appare la figura del destinatario. In tutti gli altri casi i destinatari di lettere di poetica verghiana sono critici o letterati, da quella al Farina su *Gramigna* a quelle al Filippi su *Malpelo* e al Cameroni sul *Gesualdo*. E si tratta di lettere motivate o dalla volontà di intervenire nelle coeve discussioni di estetica, o dalla necessità di difendersi da incomprensioni o critiche. La lettera su *La Marea* ha moventi e storia diversi: è una confessione fatta d'impulso da Verga e non solo per effusività incontrollata (*riversare nel tuo seno*), ma più per fissare le idee, per confrontarsi con se stesso e per avere un prontuario di idee e termini da consultare in futuro, durante l'elaborazione del ciclo di romanzi. Questo spiegherebbe il ritorno puntuale e la rielaborazione ed espansione dei termini nella testualità collegata a *LP*, da *Fantasticheria*, alla lettera al Treves del luglio 1880 alle due prefazioni malavogliesche. Si avrebbe cioè l'impressione che Verga, nel momento in cui stilava questi paratesti, avesse dinanzi una minuta di *LP*.

La domanda allora è: perché un destinatario non intellettuale? Sarebbe meglio dire "intellettuale non canonico" o "non organico". Salvatore Paola Verdura fu un principe del foro, un avvocato la cui fama era di livello nazionale, e fu l'amico di una vita per Verga, dall'esperienza giovanile della Guardia nazionale nella Catania garibaldina alla senile frequentazione del Circolo Unione, dove, col prefetto Minervini, i due «inseparabili amici» trascorrevano i pomeriggi¹⁵⁰. Fu «forse l'amico catanese a cui egli facesse le maggiori confidenze», proprio come nella lettera su *La Marea*, «che è anche un documento dell'intimo fervore che c'era nel suo spirito concependo i suoi grandi romanzi»¹⁵¹. Seguiamone le tracce nei carteggi dello scrittore. Nelle lettere alla madre del maggio 1869

¹⁵⁰ G. POIDOMANI, *Ricordi di un nonuagenario*, in «Corriere di Sicilia», 6 marzo 1966.

¹⁵¹ A. GANDOLFO, *Gli amici di Giovanni Verga*, in «La Sicilia», 20 ottobre 1960, p. 3. Il giornalista riportava brevi stralci della lettera, tramutando il *cenciauolo* in *merciauolo*.

serpeggia la notizia che l'amico intendeva raggiungere a Firenze Giovannino, che pensava di ospitarlo («gli rizzeranno un letto nella mia stanza»), ma il progetto svanì per le consuete difficoltà economiche e, forse, per il timore di distrazioni dal lavoro:

Non so se verrà qui Salvatore Paola. Voleva ch'io gli promettessi per venire, di prendere per cento lire biglietti di circolazione sulle ferrovie per tutta l'Italia e di andarmene girando con lui. È matto. Gli dissi che questo l'avevo fatto tre anni addietro e mi bastava.

L'insofferenza con cui Verga respingeva il progetto di viaggiare per l'Italia era certo enfatizzata a uso dei familiari, che ancora mantenevano il giovane scrittore; il progetto comunque svanì e Giovannino, pochi giorni dopo, scriveva telegraficamente ai suoi «Paola non verrà più a Firenze»¹⁵². In quello stesso periodo affiora il primo accenno all'amico come lettore di *Rose caduche*, equiparato come valutatore esterno a un letterato di professione, all'epoca famoso e ancora amico di Verga, il poeta Mario Rapisardi:

Se Rapisardi e Paola volessero leggere il manoscritto Maro può darlo loro, badando poi di ritirarselo quando l'avranno finito e di scancellare prima di darlo a leggere nella scena antipenultima fra Irma e il cavalier Falconi la frase seguente: – *e nel salire sul palco si soffiano il naso con rumore*¹⁵³.

Anche a Milano, vari anni dopo, l'avvocato Paola rientra in una rete di amici catanesi ai quali il novelliere esordiente invia estratti del bozzetto siciliano nel giugno 1874, specificando accuratamente che, trattandosi di copie inquisite da refusi, non si trattava di un omaggio alle sue «relazioni letterarie»:

Vi mando una copia della Nedda, zeppa di errori tipografici, malgrado le pretese ad una bella edizione. accettatela come il ricordo del mio onomastico. Ne ho mandato pure delle copie a Paola, Marchesi, Perrotta, Gambini, Rosso, Biondi e Ferlito Ciccio. Vi prego di dire a tutti cotesti sullodati e infrascritti signori: 1° Che la cosa non ha la menoma pretesa ad un volume che si regali.

¹⁵² VERGA, *Lettere alla famiglia...*, cit., p. 113 e p. 102. Si vedano le lettere del 1°, 4 e del 15 maggio.

¹⁵³ Lettera del 2 luglio 1869, ivi, p. 163.

2° Che la mando loro solo come un saluto ed un ricordo di me, e che perciò la mando unicamente ai miei amici e non alle mie *relazioni letterarie*.

3° acqua in bocca dunque!

Vi abbraccio tutti teneramente

Vost. Giov¹⁵⁴.

In margine si noti il modo di dire che chiuderà anche la lettera al Paola del 21 aprile 1878: l'idiomatismo sarà stato acquisito a Firenze, ed è ormai entrato nell'uso verghiano, sostituendo il siciliano *pipa!* anche nelle lettere alla famiglia. L'accenno alla rete sociale di amici come abituali interlocutori letterari ci aiuta a comprendere meglio il ruolo di Salvatore Paola, al quale Verga aveva inviato una lettera, sempre tramite la propria famiglia, per risparmiare le spese postali, il 5 maggio 1874:

Vi prego di far pervenire l'acchiusa a Paola, e se trovasi partito per Napoli di apporvi il francobollo, aggiungere il suo indirizzo sulla sopraccarta e spedirgliela per la posta¹⁵⁵.

L'accenno ai viaggi abituali dell'amico nel capoluogo campano potrebbe indirettamente spiegarci l'allusione in *LP* all'«incantesimato affare di Napoli», probabilmente una causa patrocinata dal giovane e brillante avvocato, che si trascinava da anni.

La presenza stabile di Turi nella vita di Verga è documentata dal carteggio con Dina di Sordevolo, punteggiato da allusioni all'amico, che – al pari di Pin Giacosa – volle lo scrittore come testimone alle nozze della figlia, celebrate nella primavera 1902¹⁵⁶, o che pur ammalato e da «primo avvocato d'Italia», si occupava delle sue vicende legali, compresa la tutela dei nipoti orfani¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Lettera del 25 giugno 1874, *ivi*, pp. 377-378.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 318. La lettera non è nel Fondo Verga della BRUC; potrebbe essere rimasta nelle mani degli eredi Paola, per poi confluire nelle carte di Federico De Roberto, attualmente solo in parte acquisite alla pubblica proprietà.

¹⁵⁶ Cfr. VERGA, *Lettere d'amore...*, cit., numeri 141, 142, 144 e 146, nelle quali si allude al regalo per «la sposa Paola», comprato da Dina a Milano su commissione di Verga.

¹⁵⁷ *Ivi*, n. 170: «Ho messo la lite in mano di Paola, il quale però è in letto malato»; n. 189: «Per fortuna abbiamo l'aiuto di un vero amico, che è il primo avvocato d'Italia» (9 giugno 1903) e n. 194.

Ma i contatti con «il gran Paola» erano costanti per l'infinita ver-
 tenza di *Cavalleria rusticana*, rinfocolata dall'omonima opera del
 Monleone nel 1907¹⁵⁸, e fomentata da campagne di stampa avver-
 se, sempre rintuzzate grazie all'assistenza del sagace giurista,
 che avrebbe trovato «il punto legale e incontrastabile per dichia-
 rare nulla e lesiva quella transazione ladra che mi fu strappata ad
 occhi chiusi e con l'inganno»¹⁵⁹. Il carteggio con la *cara, cara Di-*
nuzza, ci rivela frammenti dell'italiano parlato dall'avv. Paola,
 inevitabilmente interferito da regionalismi meridionali, come un
 efficace idiomatismo napoletano:

Sprai a quest'ora che la decisione della famosa causa a Milano
 fu contraria. *Non te ne incaricare*, come dicono a Napoli. Paola di-
 ce che *non se ne incarica punto*, e ch'è tale sciocca enormità che ab-
 biamo buon giuoco a farla correggere. Chissà anzi che il Sonzo-
 gno non abbia morso anche la coda del diavolo con questa mos-
 sa, e aperto il campo ad un altro dibattito di cui avrò peggio a
 pentirsi¹⁶⁰.

Squarci di indiretto libero nel linguaggio quotidiano, che re-
 stituiscono l'espressività verghiana anche nello stile epistolare.
 Altri echi di idioletto legale affiorano da una lettera del 27 febbra-
 io 1907:

So che la famosa sentenza ha fatto un senso come dire poco bello
 anche a Milano, e ho ricevuto un articolo relativo di una rivista
 legale in proposito che anche Paola trova soverchiamente vibra-
 to, anzi violento¹⁶¹.

Al ruolo di consulente, l'amico avvocato «generoso e disinte-
 ressato quanto è bravo», affiancava quello di sostenitore morale,
 incoraggiando Verga sul buon esito della «maledettissima cau-
 sa», di cui avrebbe seguito le sorti fino al ricorso in Cassazione,
 da lui scritto e giudicato *poderoso* dagli altri legali milanesi¹⁶². La

¹⁵⁸ Ivi, lettera n. 372 e 374 (23 febbraio e 3 marzo 1907).

¹⁵⁹ Ivi, lettere n. 381 del 7 aprile 1907; e n. 398.

¹⁶⁰ Ivi, lettera n. 422 del 7 gennaio 1908.

¹⁶¹ Ivi, lettera n. 429.

¹⁶² Ivi, lettere nn. 436 e 452.

malattia avrebbe impedito all'avvocato di assistere all'udienza decisiva del 21 marzo 1908, e Verga si rammaricava: «Ah perché non ho il mio Paola? Solo amico e solo valore»; ma, appena ripresi, il «valentissimo Paola» si attivava per scongiurare l'incombente prescrizione¹⁶³. La stima e l'affetto autentici ci sono documentati da una sobria, ma efficacissima lettera inviata da Milano il 16 ottobre 1902 per comunicare un lusinghiero giudizio pronunciato nientemeno che da un giurista divenuto poi Ministro di Grazia e giustizia:

Carissimo Amico, l'altra sera, pranzando con Donna Elena Cairoli, seppi da lei, con gran piacere, che Gianturco in casa sua a Roma aveva parlato di te, con altri, come del "primo avvocato d'Italia". Il tuo nome cadde nel discorso a caso, e la Cairoli mi riferì le parole del Gianturco senza sapere affatto che io ti sono tanto amico (e neppure che io ti conoscessi); il che mi affrettai a dichiarare come puoi immaginare, perché dell'amicizia tua sono lieto e orgoglioso, e l'alta stima in cui ti hanno uomini come il Gianturco, e la fama che accompagna il tuo nome mi fanno piacere immenso.

Ti abbraccio tuo aff.mo G. Verga¹⁶⁴.

La stabilità del ruolo di Paola come interlocutore giudicante delle opere verghiane è documentata anche dal carteggio tra i due amici, in cui Paola allude ripetutamente alla lettura di *Padron 'Ntoni*. Particolarmente rilevanti due lettere immediatamente successive a quella su *La Marea*, di cui la prima scritta da Palermo il 14 settembre 1879:

Conto di leggere fra non guari il tuo novello romanzo che dev'essere una bella cosa, perché contenta anche te.

Nella seconda, inviata da S. Giovanni la Punta il 23 settembre 1881, l'avvocato, indaffaratissimo, si scusa per non aver risposto all'invio del volume:

Ma per scriverti, dovevo farti una lunga lettera, dirti tante e tante

¹⁶³ Ivi, lettere nn. 500 e 524.

¹⁶⁴ S. CATALANO, *Salvatore Paola Verdura sommo civilista*, in ID., *Protagonisti a Catania...*, pp. 192-195, a p. 194.

cose, ed indugiando e sopravvenendomi sempre lavori urgenti, la cosa si fece così lunga da perdere il pregio dell'opportunità¹⁶⁵.

Inoltre Turi si diletta della lettura di classici latini e di romanzi¹⁶⁶, e fu autore di poesie, che sottoponeva al giudizio dell'amico scrittore:

Voce di un materialista

I vostri cari, dice il vento, dormono
nel bacio della morte,
e non li sveglia prece ardente o gemito
angoscioso dal sonno ultimo e forte.

Dormon per sempre. Lentamente svolgesi
la vita in altre forme,
perocché eterna vive la materia
sotto un'eterna ed immutabil norma.

Ecco si aderge il fiorellino e effluisce
sulle funeree zolle,
io ne trasporto il fecondante polline
dal monte al pian, dalla pianura al colle.

I vostri cari estinti invano supplici
ite chiamando, invano,
eternamente, eternamente migrano
e nulla sanno del dolore umano¹⁶⁷.

Risposta di un spiritualista

Dei nostri estinti migra la materia.
Però sia verme, o rosa,

¹⁶⁵ BRANCIFORTI, *Verga dietro le quinte...*, cit., p. 300, nota 4.

¹⁶⁶ Nella lettera del 1° settembre 1875 Verga dice a Capuana che gli manderà, per conto di S. Paola, l'edizione commentata di Catullo curata da Rapisardi (RAYA, *Carteggio...*, cit., n. 41); e lo stesso Paola il 3 maggio 1880 si lamenterà con Verga di non riuscire a leggere «nemmeno romanzi» per l'astenia derivante da un prolungato malessere intestinale (v. BRANCIFORTI, *Dietro le quinte...*, cit., p. 328, n. 3).

¹⁶⁷ I due autografi sono custoditi nel Fondo Verga (n. inv. 3974 e 3975) in un fascioletto contenente anche un biglietto da visita in elegante corsivo inglese intestato «Avv. Salvatore Paola Verdura». Nell'angolo in basso a destra la notazione di altra mano, e non di Verga: «Salv. Paola».

o aculeo rovo, o fecondante polline,
tutto è caduca cosa.

Così non migra l'anima. Incorporea
e imperitura, uscita
dall'ospitato frale, e sempre memore
della trascorsa vita

Va nell'ignoto mondo delle anime.
Né ivi giunge invano
la prece ardente o l'angoscioso gemito
d'ogni dolore umano.

Ivi ai rimorso, pena immensurabile
ma non eterna, Dio
per pietà della prece umana, anticipa
la requie dell'oblio¹⁶⁸.

Si tratta di poesie non banali, certo prive di pregio artistico, ma scritte con cura stilistica e con notevole proprietà di linguaggio.

Le prerogative del Paola come lettore raffinato e autore, seppur di inediti¹⁶⁹, lo qualificavano come depositario – confidenziale e competente – di progetti narrativi o teatrali, come *Cavalleria rusticana* che Verga dichiarava di “ruminare” da un pezzo già nella primavera del 1880, alludendo certamente alla rimodulazione delle sequenze ripudiate dal *Padron 'Ntoni*¹⁷⁰. Alle congratulazioni calorose per il successo della recita al Carignano, espresse dall'amico con un telegramma, Verga rispondeva in ritardo ma con efficacia l'11 marzo 1884:

¹⁶⁸ Al quarto verso *tutto è caduca* è calcato su altra parola, e *caduca* è riscritto sotto, forse per facilitare la lettura. Evidente il refuso nella sconcordanza singolare plurale *ai rimorso*, mentre la grafia *oblio* è diffusa nell'Ottocento.

¹⁶⁹ L'unica pubblicazione dell'avvocato che figura nel catalogo nazionale SBN OPAC è una relazione presentata al Congresso Nazionale Forense di Palermo del 1903, intitolata *Sulla necessità di una legge la quale stabilisca con speciale tariffa i compensi e i diritti per gli avvocati per gli affari trattati* (Palermo, Barravecchia 1904, p. 19), e conservata presso la Biblioteca di Scienze sociali dell'Università di Firenze.

¹⁷⁰ Per la riscrittura teatrale di parte del bozzetto, cfr. C. RICCARDI, *L'autografo dei primi «Malavoglia»: «Padron 'Ntoni», «Cavalleria rusticana» e il romanzo*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale per il Centenario (Catania, 26-28 novembre 1981), 2 voll., Catania, Fondazione Verga 1982, II, pp. 713-730; la lettera si legge in BRANCIFORTI, *Dietro le quinte...*, cit., pp. 299-300.

le tue parole mi confortarono sempre nei momenti difficili, e insieme al piacere che so di aver dato ai miei fratelli, furono la più dolce soddisfazione ch'ebbi dal buon esito. Che battaglia di tutti i giorni è questa con sé stesso e con tanti altri! E che lotta d'interessi, di passioni! Per fortuna sono un animale a sangue bianco, e non mi lascio scaldare né dagli attacchi, né dagli applausi. Vado avanti per la mia strada, quella che credo buona, tranquillo e sicuro, e ho almeno la coscienza di non aver fatto o detto cosa buona o cattiva per secondi fini o altre basse passioni. Voglio soprattutto che uomini come te siano contenti di avermi data la loro amicizia, e dicano che sono un galantuomo¹⁷¹.

La sensibilità dell'avv. Paola per la letteratura si evince da altre due lettere, una del 1 gennaio 1885, in cui elargiva sagaci consigli a un Verga insoddisfatto delle prove di scritture di *In portineria* ed esprimeva penetranti pareri sull'arte teatrale, adoperando con padronanza e familiarità il sottocodice estetico (*colore del tempo*), ed esprimendo giudizi fondati sulla sicura conoscenza dei testi:

È superfluo dirti che ti occorre una fede inconcussa e con questa ti avrai il coraggio necessario. Ma ci vuole il coraggio di resistere inesorabilmente alla fretta. Pigliati tutto il tempo che credi e non ti lasciar prendere la mano dalle pressanti richieste e soprattutto non impegnarti a termine fisso, né autorizzare annunzi indiscreti ed intempestivi.

Io non ti avrei consigliato di romperla con Cesare Rossi e perciò con la Duse-Cecchi. Il successo di una commedia è in massima parte affidato e dovuto alla perfetta interpretazione che spesso è una vera creazione. Il gran chiasso che si è fatto per la Teodora del Sardou è dovuto, mi pare, alla Sara Bernard (*sic*) ed alla messa in scena. Ho letto il terzo atto stampato dal Nabab, e non seppi ben capacitarmi del successo, non solo pel colore del tempo, ma anche per l'originalità, parendomi la Teodora una reminiscenza della Marion Delorme di Victor Hugo¹⁷².

Non meno incisivi i suggerimenti forniti all'amico scrittore, in preda nuovamente a crisi di scontento per i risultati della propria arte, in una lettera del 4 gennaio 1886:

Pensa ai tuoi lavori, e lavora con fiducia. Credo che nelle opere

¹⁷¹ Ivi, p. 301.

¹⁷² Ivi, p. 303.

d'arte il miglior metodo sia quello di finire il lavoro, già precedentemente meditato, e lasciarlo in riposo qualche tempo, per riprenderlo e perfezionarlo dopo. Il *limae labor* deve riserbarsi a lavoro compiuto. La perfezione delle singole parti non deve ottenersi in corso di lavoro. È allora che vengono i continui pentimenti e spesso lo scoraggiamento che nuoce al compimento o lo ritarda. Non ti pare? Per altro la perfezione delle parti è meno importante di quella del tutto: e se il tutto ancora non esiste, la perfezione parziale è intempestiva. Insomma, ne ho detto abbastanza di sciocchezze *ex cathedra* e faccio punto. Se visse ancora Guerrazzi, mi direbbe che ho asineggiato assai e che posso tornarmene a casa¹⁷³.

Per le sue qualità intellettuali questo avvocato umanista doveva essere l'interlocutore ideale del Verga, con cui condivideva anche tratti caratteriali – riserbo e modestia¹⁷⁴ – e sul cui silenzio poteva contare assolutamente. Lo conferma la lettera scritta dopo il bruciante insuccesso della rappresentazione milanese di *In portineria*, che «rappresenta un documento ineguagliabile di confidenza»¹⁷⁵ e che ci restituisce un rarissimo spaccato della sensibilità verghiana, solitamente mascherata da un contegno impassibile. Lo scrittore confessava di essersi quasi ammalato per la delusione e di aver persino pensato al suicidio per il tradimento di un ambiente culturale e sociale in cui ormai era radicato da più di un decennio.

Ma quello che può considerarsi un testo speculare a *LP* è la lettera del 17 gennaio 1885, in cui Verga confidava a Paola il progetto di un dramma mondano, basato su una vicenda narratagli proprio dall'amico avvocato, e alludeva a una riforma vagheggiata con Capuana per il romanzo e il teatro, per realizzare l'*assolutato* in arte. Lo schema e l'«enfasi epica» sono gli stessi della lettera su *La Marea* del 21 aprile 1878: enunciazione del progetto, esposizione dettagliata della trama e dell'assetto scenico. Analoga anche la sintassi effusiva nel comunicare *disegni* e *speranze*. Scorriamone i passaggi cruciali:

¹⁷³ Ivi, p. 310.

¹⁷⁴ Cfr. CATALANO, *Protagonisti a Catania...*, cit.

¹⁷⁵ BRANCIFORTI, *Verga dietro le quinte...*, cit., p. 307.

Carissimo amico,

Ti ringrazio della tua lettera, buona e affettuosa, che mi ha fatto grandissimo piacere. E come le tue parole mi confortavano costi, mi da lena e sicurezza per andare avanti adesso. No, caro Turi, non è la fede che mi manca, ma la fiducia nelle mie forze alle volte, in quei momenti di orribile scoramento in cui si vede la meta così alta e le forze tanto insufficienti. Anni sono avevo più facile l'entusiasmo, più cieca la speranza di arrivare un giorno dove volevo, meno grave la responsabilità di un insuccesso. Ora mi sento grave sulle spalle il fardello del poco che ho fatto e del molto che s'aspettano, gravissimo il compito che mi sono imposto, e ardua la meta e forse anche presuntuoso l'ardire pella riforma che vagheggio. Sento il molto che ci è da fare ancora, non da me solo, ma da tutti quanti, al giorno d'oggi, pel romanzo e pel dramma, e nello stesso tempo mi sento vecchio e sfinito. Credimi che in questi momenti ce ne vuole del coraggio per andare innanzi, ed è naturale il rimpianto degli ozii tranquilli, e dell'oscurità senza tentazioni audacissime. Ma dall'altro canto non saprei più vivere adesso senza questa febbre e questa tortura, e una volta messo il piede su questa via bisogna andare avanti finché non ci si rompa il collo. [...]

Del pubblico che ci discute e che ci giudica quanti sapranno mai per quali giorni neri siano passati i nostri fantasimi, e quanta parte del sangue migliore del nostro cuore ci costi il più meschino successo? Ah caro amico mio, tu sei quasi mio fratello e con te mi conforta cotesto scopo. Ho sempre in cuore l'augurio che mi fai in nome della mia santa madre che ti aveva conosciuto per quel che tu vali con l'istinto del cuore.

Frattanto, nella baraonda letteraria che ci è da noi, e nella demolizione sistematica che si fa di tutto in Italia [...], è di sollievo vedere che l'opera italiana è meglio pregiata fuori d'Italia, e vedere che almeno all'estero non ci guardano coll'occhio di commiserazione con cui guardiamo quel che si fa da noi. [...] Basta, lavoriamo e avanti. Io sto scrivendo un drametino di due atti che mi sembra di qualche effetto; e calcolatamente ho voluto che non sia di argomento siciliano. Ho poi nel telaio un altro dramma della così detta società, di cui l'argomento mi piace assai, ma pel quale schiettamente ho bisogno di una tua franca autorizzazione perché l'argomento mi è ispirato da un racconto quasi confidenziale che tu mi facesti una volta. Ecco di che si tratta [...] La scena a Milano. Che letterone! Perdonamelo e pigliati un abbraccio dal tuo Giovanni¹⁷⁶.

¹⁷⁶ La lettera fu pubblicata in *Verga-De Roberto-Capuana. Catalogo della Mostra* (Catania, maggio-giugno 1955), a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta 1955, pp. 140-144. La si legge anche in FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse...*, cit., pp. 168-172. Si confronti questa lettera così seria e profonda con i toni quasi scanzo-

Sembrano i toni con cui descrive le ideali avidità dell'*uomo di lusso*, di cui sente il febbrile ardore artistico. Come si vede, sono assolutamente speculari la *letterina* sul ciclo de "La Marea" e il *letterone* sul progetto teatrale, anch'esso un trittico di fisionomie sociali, da *Cavalleria rusticana* e *In portineria* all'incompiuto *Dramma intimo*, ambientato nell'aristocrazia milanese.

Una dichiarazione sincera e motivata di pieno apprezzamento per il «carissimo Salvatore», destinatario di intenti e progetti artistici, si ritrova in una lettera del 15 gennaio 1896, relativa a un parere sulla *Lupa*:

Sono contento [...] di ciò che tu mi scrivi, perché stimo egualmente la tua intelligenza e il tuo carattere, e so che se il mio dramma non ti fosse piaciuto avresti avuto la franchezza e il coraggio di dirmelo, per rimediare, sinché sono in tempo, piuttosto di prendere una cantonata, e rompermi il naso.

Terrò conto delle tue osservazioni e dei tuoi consigli. Il pubblico deve ignorare se Nanni abbia ceduto alla seduzione della *Lupa*, o per lo meno deve rimanere in dubbio. Vedremo alle prove, quando queste saranno meglio impostate e colorite¹⁷⁷.

I ruoli di fraterno amico e avvocato di fiducia si intersecano nella gioiosa comunicazione di aver vinto il processo per i diritti di *Cavalleria*, in cui Salvatore Paola aveva avuto una grossa parte:

A te, primo coi miei fratelli, proprio da fratello come ti so e mi sento, faccio sapere la contentezza che ho avuto oggi firmando finalmente l'atto di transizione col Sonzogno e Mascagni, e trovandomi finalmente nell'uscita a tanti guai che ho dovuto attraversare. In essi ti abbiamo avuto, i miei fratelli ed io, sostegno, aiuto

nati con cui, alcuni giorni prima Verga aveva commentato col fratello la pubblicazione di screditanti articoli pilotati dall'editore della Roma bizantina: «Torno a dire se tu sapessi come si fa a stare nella breccia, e che è una vera battaglia di tutti i giorni, i due articoli ispirati dal livore, che pure non hanno potuto dire un gran male di me, ti avrebbero fatto ridere, come fanno ridere me, e quei pochi che leggono ancora i giornali del Sommaruga. (Lettera a Mario del 3 gennaio 1885, in G. VERGA, *Lettere ai fratelli*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Leonforte, Fondazione Verga-Euno Editore 2016, p. 72). In sintonia con la lettera al Paola invece quella al Capuana del 7 luglio 1885, dove Verga alludeva alla ricerca dell'*assoluto* in arte (RAYA, *Carteggio...*, pp. 243-245). Per l'«enfasi epica» di *LP*, si veda PATRIZI, *Il testo cancellato...*, p. 255.

¹⁷⁷ BRANCIFORTI, *Verga dietro le quinte...*, cit., p. 316.

ed amico come di rado se ne trovano degni di tale nome e me ne ricordo con gratitudine ora, e ne ricorderò sempre¹⁷⁸.

Un'autentica professione di fede si ha in una lettera del 14 ottobre 1907, scritta da Milano durante le udienze del secondo processo Mascagni:

Sarà quel che sarà la lite, perché le liti son sempre liti, come tu dici; ma l'averti in mia difesa mi fa affrontarla sicuramente, come un duellante che scende sul terreno con un buon padrino al fianco...¹⁷⁹

Forse Turi Paola Verdura fu proprio questo per Verga, un 'padrino' che lo affiancava nella vita personale, professionale e artistica o, in termini meno laici e pentecostali, un *paraclito*: consolatore e patrocinatore a un tempo. E il suo ruolo non è diverso da quello dei grandi amici del "quartetto peripatetico" del Nord (Boito, Gualdo, Giacosa), con il valore aggiunto della conterraneità, che potenziava la condivisione di vita culturale e personale. Con questo sentire, certo, Verga ne dettò l'epigrafe:

Qui la salma / di / Salvatore Paola Verdura / e il cuore dei suoi / con la reverente memoria / di quanti ne conobbero / l'alto spirito e l'opera¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Lettera di G. Verga a S. Paola da Milano, 22 gennaio 1893, in G. RAYA, *Una "contentezza" inedita del Verga*, in «Italice», 65, 1 (1988), pp. 31-33, a p. 31.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 32.

¹⁸⁰ S. CATALANO, articolo in «La Sicilia», 21 luglio 1981.

6. Conclusioni

Alla fine di questa ampia rassegna sembra opportuno trarre alcune considerazioni conclusive sul senso e il valore dei ritocchi e delle postille a *LP*.

Il primo, elementare ma non banale, rilievo è di ordine estrinseco e pragmatico: il restauro qui tentato potrebbe essere un contributo alla migliore conoscenza di uno dei più importanti testi verghiani, tra i più divulgati peraltro nel canone didattico. Ovviamente, solo se il presente studio non rimarrà tra i saggi confinati nel circuito accademico e purtroppo non recepiti dalla manualistica. Ma anche alla tradizione critica può giovare il restauro qui proposto, come dimostra l'esempio di un filologo e profondo conoscitore degli scritti verghiani, come Francesco Branciforti. Basandosi sulla lettura di *CHIM*, lo studioso identificava il *realismo* colla *sincerità dell'arte*, secondo la chiosa verghiana, ma continuava a crederlo il soggetto del verbo seguente (*potrà prendere un lato* ecc.) che connotava la finalità artistica affidata invece a ciascun romanzo del ciclo¹⁸¹: il principio artistico insomma ha continuato a sostituirsi, in un'involontaria metonimia d'autore, l'opera che doveva tradurlo in atto (non secondaria in tal senso anche la correzione *potrà rendere*).

Un secondo elemento potrebbe riguardare il contributo che la rilettura storico-linguistica di *LP* potrà dare alla nota e irrisolta vicenda della conversione verghiana. In attesa di approfondire la questione con altri elementi documentari¹⁸², mi limiterò qui a richiamare la posizione negazionista di Debenedetti e quella opposta di Masiello, che opportunamente rifiutava di depotenziare o «rimuovere» addirittura – in nome di una «asettica letterarietà» o di una cinica caccia al successo – «i sostrati ideologici» delle opere verghiane della fase verista, in cui il naturalismo avrebbe agito da «commutatore» di teorie e codici narrativi¹⁸³. Il 1878 è l'anno di svolta, in cui la lettera al Paola apre gli scenari della

¹⁸¹ BRANCIFORTI, *La prefazione...*, cit., p. 36, nota 24.

¹⁸² In un saggio di imminente pubblicazione fornirò elementi inediti su questa importante questione.

¹⁸³ *Il punto su Verga*, cit., pp. 15-18.

nuova maniera verghiana, e *Fantasticheria* e *Rosso Malpelo* segneranno gli atti di nascita e insieme i test di laboratorio. L'ambiente catalizzante fu la Milano intellettuale, in cui agivano una serie di concause: le conversazioni con Cameroni e gli altri amici del Biffi e del Cova, la presenza stimolante di Capuana¹⁸⁴, la lettura e il dibattito critico sull'*Assommoir*. Il manifesto di quella poetica – non più secretata per interlocutori privilegiati come l'avv. Paola o l'editore Treves – sarebbe stata l'esplosiva lettera al Farina, destinatario tutt'altro che casuale, in quanto portabandiera dell'idea opposta di realismo.

Un'ulteriore riflessione può farsi sul piano strettamente storico-linguistico: la restituzione del testo nella sua autenticità, eliminando le arbitrarie normalizzazioni grafiche (*riescito* > *riuscito*; *fisionomia* > *fisionomia* ecc.), i fraintendimenti di punteggiatura (l'accento di *verità* confuso col punto esclamativo, e soprattutto i trattini dell'inciso sul realismo trasformati in punti fermi, scardinando la sintassi del passaggio cruciale di *LP*), e le forzature morfosintattiche (*dirò* per il presente pro futuro *dico*), ne ha ripristinato il valore di documento di usi d'epoca e di manifesto di poetica. E va qui riconosciuto il merito di Federico de Roberto, che per primo intuì la presenza della virgola dopo *forme*, restaurando il costruito autentico e congruo (*tutte le forme, dall'ambizione*). Purtroppo il vuoto derivato dalla mancata diffusione della trascrizione di Fracchia ha determinato l'automatismo nella trasmissione della lettura di Villaroel, al cui guasto sintattico si è innestato poi l'ulteriore guasto di Cappellani che ha sostituito arbitrariamente *vaghe aspirazioni* con *varie aspirazioni*.

Su un livello più strettamente connesso alla lingua d'autore, *LP* costituisce un caso emblematico, in quanto vi sono rappresentate tutte le varietà del repertorio verghiano, dal regionalismo convalidato dalla coincidenza con l'italiano (*incantesimato* < *'ncantisimatu*), al toscanismo interiorizzato (*marmocchia*), all'idioletto estetico. La nostra lettura *ti si empirebbe* (vs. *ti riempirebbe*) consente di sanare un anacoluto, come si è già rilevato, ma rimane un caso aperto, come quello della lettura di Fracchia, che in-

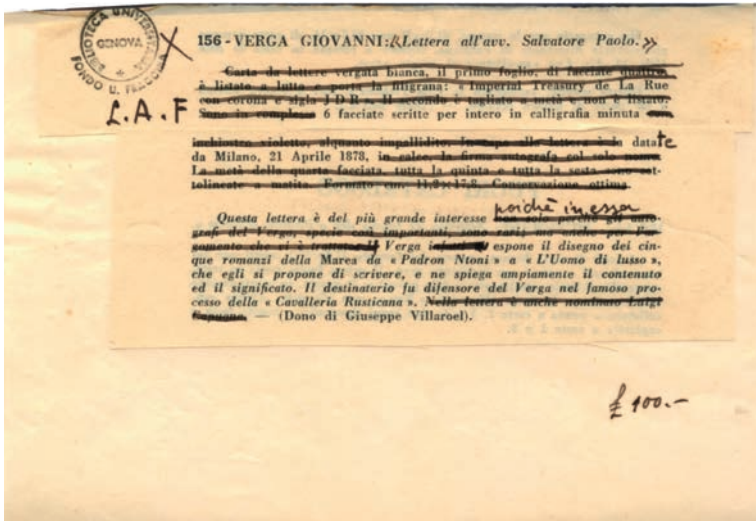
¹⁸⁴ Capuana risiedeva a Milano con stabilità tra il 1877 e il 1879, anni cruciali per la stesura di *Giacinta*, suo primo romanzo realista.

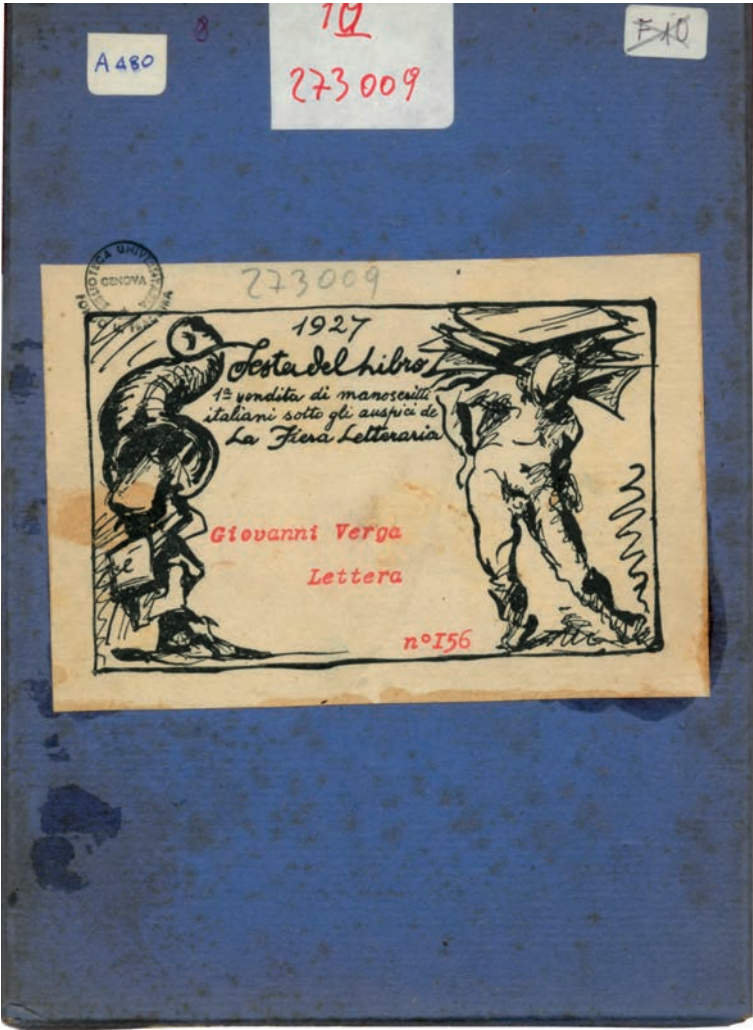
terpretava come copulativa e non disgiuntiva la congiunzione dopo *drammatico* (il lato *drammatico e ridicolo, o comico* vs. il lato *drammatico o ridicolo, o comico*). Anche su questo non è possibile dare un giudizio definitivo, benché la lettura di Fracchia, qui condivisa, conferisca maggior simmetria semantico-sintattica all'insieme. La grafia della vocale è comunque diversa dalla "o" immediatamente successiva. Mi sembra invece non controversa la lettura *delle avidità*, con plurale simmetrico a *bisogni*, in una sequenza impiantata su simmetrie e antitesi, e quella di *ispirazioni* che rispecchia del resto un palese intervento d'autore e riarticola meglio la gradatio degli appetiti sociali, risultando altresì più congrua a proposito di un artista. A supporto si rammentino anche i plurali seriali con cui sono connotate le varie forme dell'ambizione in *PREF2*. La sete di un sapere basato sulla consapevolezza sarebbe stata sintetizzata in tutte le sue forme nel tipo sociale dell'artista-esteta (*le riunisce per comprenderle e soffrirne*), quell'uomo di lusso che, giocando sulla bisemia di *comprendere*, avrebbe conquistato *l'albero della scienza*, titolo – non certo a caso – di un'opera derobertiana.

Sul fondamentale piano filologico poi, la nostra rilettura – fondata sulla ricostruzione della complessa tradizione a stampa, in cui malauguratamente la pur lacunosa trascrizione di Fracchia è stata ignorata – può costituire un piccolo, ma rappresentativo esempio di quanto sia ormai improcrastinabile un'edizione critica dell'epistolario verghiano, fondata su criteri scientifici e uniformi. È quanto il Comitato per l'Edizione Nazionale di Verga sta pianificando e realizzando.

In definitiva *LP* e tutti i testi epistolari della galassia poetico-estetica verghiana contengono il topos dell'opera che parlerà per l'autore e tradurrà i suoi «criteri estetici» meglio di lui, pena il fallimento. È questo, forse, il messaggio più profondo che Verga ci abbia lasciato, affidandolo da par suo a un'aposiopesi.

Appendice







F. se. 2 cart. 11/1

Milano 21 Aprile
1838

Cariissimo Salvatore, tu
 conosci il giorno di Poggio,
 giorno di pace, di perdono e
 di sigillato di essere per noi per
 un giorno; ma la presenza
 di una coraggiosa in ogni
 cosa, il quale ritorna a letto
 non, e così procede di un mese
 o poco più. Ho saputo che
 sei stato a Napoli, e avrei
 voluto che tu avessi approfittato

stato di qualche momento
 allora, per un momento solo, di
 una e per un momento solo, di per
 troppo per brutta esperienza
 come le intimo occupazioni e
 prendere per quella, una dopo
 ordine di noi, e anche nel
 meglio per noi del tuo silenzio
 e ti prego di non volermi
 ne del mio. Solo mi auguro
 che non mi influisca ad altro
 come a dire a qualcuno
 mi, quei legami di salute
 e vera amicizia nei quali ci



Accettu

02.

3

Ti rammento così bene tu ed io,
 e le nozze tante in lei, etan-
 to me presente in quel tempo
 avere a temere questo peri-
 colo di cadere in un errore.

Ti rammento come stia tu, la
 tua signora, la tua bambino,
 e tutta la tua famiglia. Se
 costoro della tua insensibilità,
 ed di follia? I tuoi affari
 vanno bene, e soprattutto questo
 incantamento affare di St. Ag.
 Tu accenna ad avere una cer-
 gimento favorevole? Se non
 non parlasti di una grande

per accennarti: tutto quello
 che viene riannunciato nel tuo
scopo di una lunga discussione di
scampollette la testa di discussione
scopo che si potrebbe arrivare a
preggiare i miei disegni e la
spanza sta in mente un lavoro
che mi conferma tutto, e quale, una
specie di preliminare della
lotta per la libertà che si stende
dal considerabile abbandono di de
l'arte, e assunto tutto la forma
dall' ambizione all' avidità del gru
Regno e si resta a mille suppe
sublime del gru quattro sempre
tutto preliminare che porta
l'umanità per un suppe ottimo

GENOVA
 FONDO U. FRACCONI
 273.009
 Orelli 273

tutti gli oggetti, alti e bassi
 alla conquista della verità. Non
 una copione il lato diammetro -
 ridotta, o come, di tutto quello
 essere corale, e quindi colle sue
 testate, negli spazi che pare per
 andare avanti, in un gruppo a quattro
 da dimostrarci che s'è aperta dai luoghi
 più volgari, e dalla ambiguità della
 cerchia ed andare avanti, in un
 avanti, pena l'occlusa e l'occlusa
 per l'obli; e smaldati - Mi
 avanza che quando anni. L'atto
 questo lungo, ^{o così} ~~placido~~ ^{o così} ~~ne~~ ^{o così} ~~o così~~
 così a dar l'istene ancora avanti e
 viene d'ogni. Il primo racconto
 della serie, che pubblicherò per
 la speranza negli il mio scritto,
 se vi stesso - per alcuni. Dio

6

che i sacanti saranno ingre-
tati sotto il titolo complessivo
Della Marea
e saranno 1.^o Padre Don
II. Mastro Don Giovanni
III. La Duchessa delle Grazie
IV. L'onorevole Piperno
V. L'uomo di lusso.

Questi sacanti sono una finzione
speciale, non con mezzi adatti. Localmente
s'intende una cosa complessiva
la manifestazione dell'incognita connessa con
s'incassate dell'oste in un'opera - più
vedere un lato della finzione della vita
statua moderna, a parte delle chiese
inferie, dove la vita è trattata al primo quo-
adro, come nel Padre Don, e a parte
sulle voglie di Piperno, sulle ideali esaltate del
l'uomo di lusso (un soggetto) passando per
le esaltate baschevoli ^{partite} del Mastro Don Giovanni
rappresentante della vita di governo, alle anghie
ne di un deputato. Che te ne pare, se
sei ridotta a caricare questi di questo
colore e obliquità. In una sua lettera
Mastro prega sopra in barca, talmente
sotto tutti i suoi costumi di Mastro Giovanni

29 Maggio 1927.

- LA FIERA LETTERARIA - 3

Una lettera inedita di Giovanni Verga

Tra gli autografi venduti a beneficio della Festa Nazionale del Libro, uno dei più interessanti e vari era una lettera inedita di Giovanni Verga. Essa è dettata da Milano, dove allora l'autore di Titta Boreale viveva, ed è indirizzata all'avo, Paolo Salvatore, suo difensore nella famosa causa per la Cavalleria Rusticana. Il grande interesse di questo documento — che è stato donato alla Fiera Letteraria dal poeta Vitaloni — consiste nel fatto che in esso Giovanni Verga si pronuncia in brevi parole il grande ciclo del romanzo della Mareca, che fu poi il ciclo non compiuto de I Vinti. Ecco la lettera nella sua integrità:

Milano, 21 Aprile 1896.

Carissimo Salvatore, ti scrivo il giorno di Pasqua, giorno di pace, di perdono, e soprattutto di riposo per noi poveri operai; ma la prigione ti sarà consegnata da Capana, il quale ritorna a Catania, e mi prelude di un mese o poco più. Ho saputo che sei stato a Napoli, e avrei voluto che tu avessi approfittato di qualche momento libero, per rammentarmi di me e per scrivermelo, so purtroppo per bruta esperienza come le continue occupazioni ci prendano pel cervello, e si impossessino di noi, e non te ne voglio però del tuo silenzio e ti prego di non volermene del mio. Solo mi auguro che non mi indifferenzi ad alterare, come si dice da alcuni,



quei legami di salda e vera amicizia nei quali ci troviamo così bene tu ed io, e te ne so tanta in te, e tanta me ne sento in me, da non avere a temere questo pericolo, ci scriviamo o no sovente.

Dimmi come stai tu, la tua Signora, la tua bambina e tutta la tua famiglia. Sei contento della tua marmoccia, ed è bellina? I tuoi affari vanno bene? e soprattutto questo incantaimato affare di Napoli accenna ad avere uno scioglimento favorevole? Io non vorrei parlarli di me perché per accennarti tutto quello che vorrei riversare nel tuo seno in una lunga chiacchierata, si riempirebbe la testa di chiacchiere senza che io potessi arrivare a spiegarti i miei disegni e le mie speranze. Ho in mente un lavoro che mi sembra bello, e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita che si stende dal cominciando al ministro ed all'artista, e assume tutte le forme, dall'ambizione all'avvidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano, lotta providenziale che guida l'umanità per mezzo e attraverso a tutti gli appetiti, alti e bassi, alla conquista della verità. Insomma cogliere il lato drammatico e ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna con la sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti, in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari, o dalla avidità della scienza ad andare avanti, incoscientemente, pena la caduta e la vita per deboli, e i maledetti. Mi accorgo che quando avrai letto questa lunga filastroca sarò riuscito a non dirtene ancora niente e ne saprai meno di prima. Il primo lavoro della serie, che pubblicherò fra breve, ti spiegherà meglio il mio concetto, se ti riesce — per addecarti dico che i racconti saranno cinque, tutti sotto il titolo complessivo della Mareca, e saranno: I. Padron Nissi; II. Mastro Don Gesualdo; III. La duchessa delle Gargastat; IV. L'onorabile Scipioni; V. L'uomo di larzo.

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti — il realismo lo intendo così, come evidente manifestazione dell'osservazione coscientiosa, la sincerità dell'arte in una parola — potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron Nissi*, e a finire nelle vaghe aspirazioni, nelle ideali avidità dell'uomo di larzo (un segreto) passando per le avidità basse alle vanità del Mastro che te ne pare, se sei riuscito a racconciarti in questo laberinto scibiccherato in una breve lettera? Ma ti prego acqua in bocca. Salutami tanto tutti i tuoi e credimi tuo all.mo

Giovanni.

