

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

14

(nuova serie)

CATANIA
2021

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
Antonio Di Silvestro – Università di Catania
Giorgio Forni – Università di Messina
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
Pierluigi Pellini – Università di Siena
Antonio Pioletti – Università di Catania
Giuseppe Polimeni – Università di Milano
Michela Sacco Messineo – Università di Palermo
Rosaria Sardo – Università di Catania
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 Tyłusinska-Kowalska – Università di Varsavia
Sarah Zappulla Muscarà – Università di Catania

COMITATO REDAZIONALE

Daria Motta (segretaria, Università di Catania), Elena Felicani (Università per Stranieri di Siena), Elvira Ghirlanda (Università di Messina), Giulio Scivoletto (Università di Catania)

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

14

(nuova serie)

CATANIA 2021

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

Issn: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2021 FONDAZIONE VERGA

Stampato col contributo



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni culturali
e dell'Identità siciliana

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021
da Euno Edizioni – Leonforte (En)
per conto della Fondazione Verga
presso Photograph – Palermo

INDICE

- 7 CARLA RICCARDI
Che cos'è l'arte? Da *Frine* a *Il come, il quando ed il perchè*
- 29 ILARIA MUOIO
L'urgenza della legittimazione. Poetiche e sviluppi della novella moderna in Italia
- 49 AMBRA CARTA
Il punto degli studi sull'opera critica di Luigi Capuana (2015-2021)
- 65 GIORGIO LONGO
La Chasse au loup (1915). Un'inedita versione operistica del bozzetto verghiano
- 91 ROSY CUPO
Dal tuo al mio, di Giovanni Verga. Una nuova prospettiva critica
- 123 MARIA MELANIA VITALE
Giovanni Verga e Felice Cameroni: le carte ritrovate
- 203 ROSARIA SARDO
De Roberto tra questione della lingua e formazione dello stile

- 239 PAOLO ORRÙ
I contadini in Sicilia (1876): lingua, discorso e questione meridionale nell'inchiesta di Sidney Sonnino
- 263 MATTEO DI GESÙ
Luigi Natoli, *I Beati Paoli*, la mafia
- 285 ANTONIO DI SILVESTRO
La prima novellistica della Deledda tra Verga e il verismo: appunti critici
- 297 DINO MANCA
Critica delle varianti e diacronie linguistiche in alcuni romanzi deleddiani, dai manoscritti alle edizioni Treves
- 343 GABRIELLA ALFIERI, SALVATORE ARCIDIACONO, MARCO BIFFI, STEPHANIE CERRUTO, ANTONIO DI SILVESTRO, VALENTINA PUGLISI, ROSARIA SARDO
Il VIVer: vocabolario reticolare dell'italiano veristico
- 403 CHIARA CORPACE, CÉLINE GRENAUD-TOSTAIN, OLIVIER LUMBROSO, JEAN-SÉBASTIEN MACKÉ, ALAIN PAGÈS
Éditer, lire et transmettre les Ébauches des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola: le projet ScéNa («Scénarios naturalistes»)

CARLA RICCARDI
(Università di Pavia)

CHE COS'È L'ARTE?
DA *FRINE* A *IL COME IL QUANDO ED IL PERCHÈ*

Il saggio parte dai risultati dell'indagine filologico-critica sul laboratorio *Vita dei campi-Malavoglia* degli anni 1874-1881, in cui nasce una novella "dissonante", *Il come, il quando ed il perchè*: Verga riuscirà a non farla inserire in *Vita dei campi* in quanto tematicamente non in linea. In realtà *Il come* è una tappa importante nel percorso di "caduta delle illusioni" iniziato da *Frine*, prima redazione di *Eva*, percorso che qui si analizza.

The essay starts from the results of the philological-critical investigation on the Vita dei campi-Malavoglia laboratory of the years 1874-1881, in which a «dissonant» short-story, Il come, il quando ed il perchè, was born: Verga will manage not to have it included in Vita dei campi as it is thematically not in line. Actually, Il come is an important stage in the path of «fall of illusions» started by Frine, first draft of Eva, a path that here is analysed.

Il come, il quando ed il perchè: novella "disgraziata", «una delle più bistrattate, sballottata da una raccolta all'altra»¹? Certo il suo autore non voleva inserirla nel rivoluzionario *Vita dei campi*, che, dopo l'ormai citatissimo "Preventivo del 9 novembre 1879", aveva preso una piega tutta diversa da quella che sembrava prevista lì, ovvero una replica di *Primavera*: i racconti per un nuovo volume di novelle da dare a Treves nel novembre '79 erano *Fantasticheria*, *Rosso Malpelo* e appunto *Il come, il quando ed il perchè*, tre

¹ Così la definisce GABRIELLA ALFIERI in *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, p. 169; ma non «definitivamente abbandonata» perché inserita subito nella ristampa di *Vita dei campi* 1881.

pezzi molto diversi come tematica e scrittura: *Fantasticheria* pensato come un ricordo, quasi una favola con quell'inizio «Una volta...», subito trasformato da Verga in un'ampia riflessione-bilancio su di sé, sulle sue aspirazioni-illusioni artistiche, amorose, sociali attraverso contrasti tra la ribalta sempre accesa dell'amica e il mondo di Padron 'Ntoni»; *Rosso* un testo-inchiesta, quasi di denuncia, non voluta forse, ma empaticamente sentita sulla scia del nuovissimo cannocchiale malavogliesco². Lo scrittore aveva già provveduto al sacrificio incruento dei precedenti manoscritti dei *Malavoglia*, cioè sostanzialmente di tutta la tormentata fase *Padron 'Ntoni*, che si trascinava dall'autunno 1874: il bozzetto passato da questo tipo di struttura a romanzo, a novella, poi definitivamente a romanzo, era stato proposto con notevole ottimismo a Sidney Sonnino già nel febbraio 1878 in risposta all'invito a pubblicare qualcosa nella «Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti»³.

Il 22 gennaio '80 *Il come* veniva inserito in un importante contratto⁴ con Treves che prevedeva anzitutto la pubblicazione dei *Malavoglia*, indicato ancora come *Padron 'Ntoni*, una ristampa di *Primavera* e quattro novelle + una inedita per la nuova raccolta *La vita dei campi*. Che cosa era successo nel frattempo? A *Fantasticheria* e a *Rosso Malpelo* si erano aggiunte *Jeli il pastore* e *L'amante di Raja*; alla previsione di un quinto racconto inedito e non identificato seguiva: «coll'aggiunta della novella *Il come, il quando ed il perchè*», che lo scrittore, al momento di andare in stampa, otterrà di non inserire nella *princeps* del 1880, nonostante l'insistenza di Treves per rimpolpare il volume considerato troppo sottile. Nel frattempo la seconda edizione di *Primavera* era uscita (1880) e *Il come* era rimasto orfano: troverà una prima collocazione nelle ristampe di *Vita dei campi*, a dispetto comunque di Verga nell'81, rimanendo nelle successive fino al 1892.

² G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Le Monnier-Banco di Sicilia, Firenze-Catania 1987, p. xxviii; ora ristampata in Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2021 <https://www.interlinea.com/scheda-ebook/giovanni-verga/vita-dei-campi-9788868574109-434984.html>. La citiamo come *VITA DEI CAMPI*.

³ *VITA DEI CAMPI*, p. xxiv.

⁴ G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder Editore 1986, pp. 48-49.

Il come, il quando ed il perchè qualche mese prima era stata però recuperata e proposta ai lettori del milanese «Il Pungolo» in sette puntate dal 20-21 settembre al 30 settembre-1 ottobre 1879. Una stampa già segnalata a p. 1060 delle note al testo del Meridiano dedicato alle novelle verghiane, uscito nel 1979⁵. La riprendiamo qui, segnalando che nell'edizione digitale dell'edizione critica procurata dall'Editrice Interlinea la novella presenta in apparato genetico le varianti del «Pungolo», minime certamente, ma che seguono una linea correttoria con un preciso significato⁶.

Si torni però al preventivo del 9 novembre:

(Preventivo 9 Novembre 79) Novelle – Per un volume di novelle da dare a Treves, formato Eva di pagine 200 occorrono righe 4400. Ne ho diggià in pronto: *Fantasticheria* | Rosso Malpelo | *Il come, il quando ed il perchè* [per un totale di righe] 2143 | Ne mancano ancora righe 2257.

Fantasticheria rivela un forte autobiografismo nella prima parte in cui Verga si rivolge all'amica, compagna dell'avventura di due giorni ad Aci-Trezza: lo si riscontra soprattutto nelle prime fasi di stesura documentate da un lungo abbozzo⁷. Ma è un autobiografismo scoperto e necessario, diverso da quello affidato agli *alter ego* di *Una peccatrice* e di *Eva*, della novella *Primavera*; è più vicino a *X* per il tema fondamentale del contrasto tra mondi lontani in *Fantasticheria*, tra sogni/speranze e realtà in *X. Fantasticheria*, si è detto, è la *summa* delle riflessioni sulla propria identità d'artista, la prima tappa (l'arrivo sarà la lettera a Salvatore Farina nell'*Amante di Gramigna*) di una definizione certa del sostrato ideologico della propria scrittura, la svolta decisiva dopo le mediazioni di *Eva*, di *Nedda* e di *Primavera*. Ma nell'accidentato percorso del

⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979. La stampa nel Pungolo è segnalata invece come sconosciuta in G. TELLINI, *Una stampa sconosciuta di una novella verghiana*, in «Studi italiani», (1989) n. 1, poi in ID., *L'invenzione della realtà*, Pisa, Nistri-Lischi 1993. Si veda anche R.M. MONASTRA, *A proposito del Verga "mondano": gli abbozzi teatrali intorno alla novella «Il come, il quando ed il perchè»*, in *Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2007.

⁶ *VITA DEI CAMPI*, p. XXVIII.

⁷ *VITA DEI CAMPI*, pp. 126-130. Si veda il fitto succedersi di tentativi di descrizione della protagonista che non vien meno anche nel manoscritto definitivo (pp. 3-4).

primo decennio milanese ha un posto di rilievo la prima stesura di *Eva*, quella intitolata *Frine*, che viaggia a lungo tra Firenze, Catania e Milano, subendo numerose riletture e revisioni prima di un primo sacrificio “incruento” deciso evidentemente a Milano⁸. Perché l'accantonamento di *Frine* chiude l'ossessiva analisi del significato ideologico e della portata sociale dell'arte che tormenta Verga a partire da *Una peccatrice*, analisi in stretto collegamento con il mistero della passione amorosa. Nel racconto che Luigi De-forti (sarà Enrico Lanti in *Eva*) fa all'amico della propria esperienza erotico-artistica si dipanano tutte le tappe dell'apprendistato di Verga: non per nulla i protagonisti hanno venticinque anni, perché *Peccatrice* e *Frine*, come rileva Lucia Bertolini⁹, risalgono a un progetto romanzesco, direi quasi unitario, a partire dal 1865-1866 come «bozzetti intimi», se il sopratitolo di *Frine* è *Schizzi del cuore II*, di cui *Una peccatrice* è il primo romanzo, che reca a sua volta il sopratitolo *Bozzetti sul cuore*. Un progetto a cui si mescola il tentativo teatrale di *Rose caduche* (1869), mai edito, ma testimonianza di una embrionale ideologia della disillusione amorosa e – ancora in embrione – artistica¹⁰. Forse il giovane scrittore ha colto l'atmosfera scapigliata e lo sforzo soprattutto di Cletto Arrighi in direzione di una narrativa contemporanea, o forse sono solo i romanzi francesi, Dumas figlio in testa, a indirizzarlo dopo i romanzi storici; ma, attenzione, fin dagli esordi sceglie sempre storie abbastanza recenti e recentissime: nei *Carbonari*, il 1810; Venezia al momento dell'entrata di Garibaldi in Napoli, nel 1860, in *Sulle lagune*. Non c'è evidenza di una lettura dei testi scapigliati, ma come non pensare alla prefazione degli *Ultimi coriandoli* di Arrighi.

⁸ Lo dimostra molto efficacemente nel saggio L. BERTOLINI, *Preistoria di un romanzo di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», 14 (1997). Si veda anche EAD., *Il percorso discontinuo da «Frine» a «Eva»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 6 (2013).

⁹ BERTOLINI, *Preistoria di un romanzo*, cit., pp. 14-15. Si veda anche a proposito di una conoscenza di Firenze a partire dal 1865 l'introduzione di Daria Motta a G. VERGA, *Una peccatrice*, edizione critica a cura di D. Motta, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2020, pp. XI-XII e XVII-XXI.

¹⁰ La commedia detiene «un rapporto di scambio bidirezionale a livello tematico e strutturale» con *Una peccatrice*, come scrive Daria Motta (VERGA, *Una peccatrice*, cit., *Introduzione*, pp. XXI-XXII) sulla scorta anche di quanto già rilevato da S. FERRO-NE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972. Scambio che si può ben estendere a *Frine*.

Perché se è vero, come scrive Gaetano Mariani, che il romanzo in certo modo annunciava «nebulosa e suggestiva una nuova definizione [che] vagava nell'aria [...] pronta a illuminare un modo d'arte e un costume di vita sotto il comune denominatore del rinnovamento e della ribellione»¹¹, è anche vero che Arrighi è consapevole promotore di novità ispirate al realismo, segnatamente di Balzac, e nell'introduzione al romanzo distingue i due generi 'romanzo storico' e 'romanzo contemporaneo', dove nell'uno prevale il colore dell'epoca e la singolarità della storia raccontata, ignota alla grande Storia ma interessante proprio per la definizione degli eventi, nell'altro l'attualità più scottante, vista o immaginata, che punta per suscitare l'interesse del lettore sulla contemporaneità rappresentata con i mezzi del realismo e sfruttando il colore locale, e soprattutto dando grande risalto della lingua dei personaggi in cui realizzare «lo stile che conservi il genio della frase nativa (...) e una forma italiana comune all'intera nazione»¹². Da non dimenticare, infine, l'espedito, tipico del romanzo realista, del documento: Arrighi avrebbe ricevuto il manoscritto del romanzo *Gli ultimi coriandoli* (1857) da un giovane amico, morto l'anno prima della pubblicazione¹³. Che cosa sono i dettagli e le lettere, le fotografie nella *Peccatrice*? Documenti a sostegno della narrazione, che il narratore riceve dall'amico medico Angelini. Certo sono vecchi espedienti, ma resta la singolarità della vicinanza di anni. E, aggiungiamo, l'attenzione nel rimarcare le date precise degli avvenimenti narrati che ritroviamo nei *Carbonari* e in *Sulle lagune*. Certo Arrighi non si fa mancare tutto l'armamentario del romanzo d'appendice: amori contrastati, agnizioni e così via, che suggestionano anche il giovane Verga. Se è la moda del momento, Verga non ha antenne meno attive di

¹¹ G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1967, p. 26.

¹² C. ARRIGHI, *Gli ultimi coriandoli*: https://books.google.it/books?id=1aRKA AAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, pp. 21-32.

¹³ F. PULIAFITO, «Io non sono un romanziere francese, io». *Modelli francesi negli Ultimi coriandoli e nella Scapigliatura e il 6 febbraio di Cletto Arrighi*, in «Il Confronto Letterario», XXXIII (2016), I, n. 65. Si veda anche su Arrighi romanziere realista L. DELLA BIANCA, *Cletto Arrighi romanziere scapigliato*, in «Otto/Novecento», (1989), XIII, nn. 3-4.

quelle che avrà un D'Annunzio, certo meno fulminee, di più lunga metabolizzazione e orientate in direzioni diverse. Quanto alla lingua e allo stile si registra già nelle prime pubblicazioni da un testo all'altro, da una redazione all'altra uno sforzo di liberarsi dalle forme più regionali, siciliane o troppo toscane (anche se residui si rinvengono fin nelle opere mature) nella consapevolezza dell'assoluta necessità della lingua italiana che sarà sancita dalla famosa dichiarazione al Capuana:

Vedi se il Porta che è il Porta vale il Parini fuori di Milano. Il colore e il sapore locale sì (...) ma pel resto i polmoni larghi¹⁴.

E infine la "dialettalità verghiana" è tutta nella sintassi, nella sgrammaticata sintassi che si colora di tessere linguistiche di stampo dialettale, ma lessicalmente italiane.

Se delle dichiarazioni arrighiane conoscenza diretta non ci fu (ma ne dubitiamo), certo l'idea era nell'aria. E si farà concreta con i contatti, accertati a partire dal periodo milanese nei primi anni Settanta.

In *Frine* non troviamo date, ma una caratterizzazione precisa degli anni e dei luoghi (la Firenze capitale del neonato regno d'Italia) fino all'ossessione o all'ostentazione di aver ben frequentato e conosciuto il palcoscenico della storia con i suoi usi e costumi, come se questo fosse l'espedito per ottenere il racconto realista: caffè, teatri, luoghi di passeggio e di ritrovo, gallerie d'arte, salotti arredati nel gusto del tempo, *toilettes*, anche se la storia d'amore, come scrive la Bertolini nell'Introduzione a *Frine*, si svolge tra «una poco credibile cortigiana del XIX secolo, ancora pittrice, lettrice e intellettuale, [che] seduce e tiene alla corda e infine perde, per un puro capriccio di civetteria, il pittore provinciale e inesperto»¹⁵; tanto da far indietreggiare i modelli letterari ai romanzi 'libertini' del secolo precedente. Ma la miscela di mo-

¹⁴ G. RAJA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 407.

¹⁵ Citiamo, grazie alla cortese concessione dell'autrice, dall'Introduzione che sarà premessa all'edizione di *Frine* nell'edizione critica di *Eva*, che uscirà entro il 2022 nell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga (Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea). Anche i brani che seguono sono citati dalla trascrizione di *Frine* procurata da Lucia Bertolini.

delli è forse al suo punto massimo nella produzione verghiana riguardo sia ai personaggi sia alle strutture narrative.

In *Frine* Eva pratica dunque l'arte della pittura, un'attività che maschera elegantemente il suo *status* di mantenuta; copia i grandi capolavori degli Uffizi e di Pitti; la galleria è il luogo dell'incontro fatale:

Erano sempre nuove attrattiv«e» che si sviluppava«no» come un fascino col melodioso accento della sua voce, col grazioso moto di quelle labbra, con il sorriso di quegli occhi. C'era la forma elegante della dama di alta società, il sentimento elevato dell'artista il giudizio esatto illeggiadrito dalla leggerezza del bon mot. Provai rivelazioni nuove, mai intravedute, che sarebbero forse rimaste un mistero per me. Ella mi fece indovinare tutto quello che vi è di delicato, di vellutato, direi, e di voluttuoso nell'arte, tutto quello di appena percettibile ma di squisita potenza di cui le donne sole sanno trovare il segreto. Non avevo conosciuto dell'arte che le grandi e maestose attrattive; quelle delicate sfumate in un'ombra trasparente con il pennello di un miniatore, che hanno la grazia della mano che li disegna e il mistero del sorriso che li contempla, mi parvero deliziose (cap.VII).

È uno dei primi accenni all'esperienza dell'arte unita a un amore nascente: i due parlano di letteratura, musica, pittura come in un salotto di *savants* settecenteschi, (Deforti, guarda caso, è fanatico del teatro come Brusio e come lo scrittore che già ci si era cimentato), una miscela che punteggia molti passi di *Frine* soprattutto nei dialoghi tra i due artisti e nelle farneticazioni di Luigi, che, sedotto dall'atmosfera sensuale del salotto azzurro e dal fascino irresistibile di Eva, ha la sensazione di aver raggiunto un sublime artistico inarrivabile alla sua pittura:

Si provava una squisita sensualità. Pareva che il piacere, gustato ad un tempo da diversi sensi, si mischiasse, si confondesse, si centuplicasse in una voluttà arcana, potentissima. Si provava una squisita sensualità che faceva indovinare come in un sogno profumato contemplando quei bei dipinti tutta l'immensità del pensiero creatore che l'artista non avea potuto mai tradurre sulla tela completamente.

Eva sposta concretamente l'attenzione sul manufatto che la rappresenta, il ritratto fattole da Luigi:

– Ah! com'è bello il genio che si rivela, che scintilla e che crea!
esclamò con entusiasmo (cap. X).

Luigi, lasciando la casa di lei dopo la rivelazione dell'amore, in un delirio misto all'orgoglio di sentirsi superiore agli adoratori eleganti di Eva, analizza il suo stato d'animo tra domande e esclamazioni enfatiche:

– Io son pazzo; mi dissi; ella mi ama!... Quegli occhi, quella fronte, quella voce non possono mentire! E poi perchè ingannarmi? Che cosa si potrebbe sperare da me povero figlio dell'arte? L'arte! sì... affetto sublime; conforto di cui sentii in quel punto tutte le nobili soddisfazioni; in cui mi sentii gigante dinanzi a quei belli *portatori d'abiti* (cap. X).

Se non ci fosse stata la provvidenziale eliminazione, *Frine* avrebbe forse anticipato *Il piacere* e il conseguente dannunzismo? Chissà... Ma qui interessa la riflessione, come si è detto, sul senso dell'arte. Che conosce una lunga pausa per permettere alla passione divorante suscitata dalla «sirena» e «maliarda» Eva di svolgersi in tutte le fasi in cui Verga crede di mettere in scena l'analisi di tali sentimenti o «impeti del sangue», fino al cap. XVI, quando Eva durante una dura schermaglia amorosa quasi rimprovera Luigi di aver abbandonato la pittura, la sua "religione". E Luigi abbacinato e infedele al suo credo originario replica:

Che cosa esiste al di fuori di te... al di fuori di questa casa?... Nulla, il vuoto!... e qui!... tutto... il paradiso coi suoi angeli e l'inferno colle sue seduzioni... L'arte... l'arte... L'ho amata per te... ed ora che ti son vicino io non la curo...

Mentre Eva compie la sua opera d'arte nell'educazione amorosa di Luigi:

– Non ami tu i tuoi quadri? mi diss'ella. Non ami tu la tua arte? Ebbene anch'io ti amo come tu ami i tuoi quadri perchè sei opera mia. Ti amo perchè tu sei artista fin nelle ossa, ed io amo l'arte!...

Quando i drammi di quest'amore fatale si sono conclusi, De-

forti torna in Sicilia, ormai condannato dalla tisi, e richiama l'amico che l'aveva sostenuto nel duello con il conte di Fontanarossa. E già in *Frine*, cap. XXX, tutto il colloquio tra i due è improntato soprattutto sull'illusione amorosa e sul mistero del cuore. L'amico insiste nel sostenere che Eva era indegna dell'amore di Luigi e che lo ingannava; così suscita una lunga tirata di questi dove entrano *in nuce* motivi che saranno svolti nell'incontro tra Enrico e il narratore all'inizio di *Eva* e nel più complesso e articolato finale:

Che men cale! sclamò egli stringendosi nelle spalle. Chi me lo assicura?... Illusioni! illusioni tutte!... Tu, vedi, sei giovane, sano, forte... tu mi guardi forse più con sorpresa che con compassione, e ti domandi come sia possibile che la vitalità che senti in te rigogliosa e robusta, possa giungere a tanta miseria di deperimento... Ebbene, tu lo vedi... tutta questa robustezza, tutta questa forza... un soffio... e se ne vanno!... e l'uomo?... l'uomo che sente in sé ancora intatto tutto questo mistero di desideri, di speranze, di gioie, di dolori, che la malattia non ha nè indebolito nè ucciso, che lo sente più forte e tumultuoso per quanto più infiacchiscono le sue forze, si domanderà forse, come te, cosa sia dunque questa vita e questa incognita che dicono cuore. Chi lo può dire? Nessuno! S'arrestò stanco, sfinito, an«ela»nte con pena co«me» un uomo che avesse fatto una lunga corsa«» Tutti s'ingannano o mentiscono – ripigli«ò» con morbosa esaltazione; l'uno ti nega quello che tu senti più prepotente in te; l'altro ti dice che quando più ti parrà di esser sicuro meglio t'inganni... Ebbene!... l'inganno! ecco ciò che io voglio! ecco ciò che invidio ai pazzi!... I pazzi?... Tutti li compiangono... Imbecilli!... per non invidiarli... E l'uomo savio, che si affatiga dietro ad illusioni che non potrà mai raggiungere... o che raggiunte sconfesserà... ti dice che chi si vive felice in quelle illusioni è pazzo!... Il pazzo come chiamerà egli il savio?... Tu mi dici: Eva è un'abbietta creatura... Chi lo dice? Il mondo!... Chi può provarmi che questo *mondo* non ha torto, non s'ingann«a», non mentisce?... e che quello ch'ei chiama infamia non sia invece fascino... fascino divoratore com'io l'ho provato?... Ella non è degna del tuo amore... Ma il mio amore vale forse qualche cosa per salire sino ad una sola delle attrattive di colei?... Mi dici: Ella non ti ha mai amato!... Non ti ama!... ... Oh! i pazzi!!... come son felici che nessuno possa contraddirli!

Le sue forze erano quasi intieramen«t»e sfinite egli però proseguiva con istento:

Ebbene, se io son beato nella lusinga del suo amore a che togliermi questa illusione? Sarò forse più felice allorchè avrò acquistato quel crudele dolore che voi chiamate certezza?!...

L'amico non molla; vorrebbe ricordargli che è stato artista, ma Luigi è ormai su un'altra lunghezza d'onda:

– E l'arte? gli dissi.

– L'arte? esclamò egli scuotendosi con un ultimo lampo negli occhi mentre li girava sulla splendida prospettiva che gli si stendeva dinanzi come se vi cercasse l'ispirazione dei giorni ridenti; menzogna!... menzogna!... o illusione!

Ancora un cenno sulla «splendida prospettiva» che è il paesaggio alle falde dell'Etna, già ammirato dal narratore nel tragitto in carrozza, indizio, come già abbiamo indicato, di un recupero del mondo siciliano, che sarà ripreso in *Eva*, allargando però la vista fino al mare:

Fuori Aci-Sant'Antonio, dopo un cinque minuti di corsa per quella bella strada che svolge agli occhi del viandante l'incantevole panorama della vallata deliziosa di Aci, ove i villaggi sembrano affogati dalle vigne e dagli aranceti, la mia guida mi additò una casetta elevata su di un ciglione, fra le vigne.

Frine non finisce con le parole di Luigi e con il pianto del narratore, dove finirà *Eva*: segue un altro capitolo di cui non riveleremo il contenuto (lasciamo la sorpresa ai lettori dell'edizione critica). Il fatto curioso è che qui è Eva, dopo esperienze dolorose, a rivalutare l'arte, sia pure in chiave materialistica, facendo una lezione postuma a Luigi e rifiutando il ritratto che l'amico vorrebbe restituirle:

– E ben altro ancora: gli direi, per esempio, che quando si ha in petto quella follia che chiamasi arte non si ha da scherzare coll'altra follia che chiamasi cuore... che quando non si hanno denari da tirare innanzi la vita non si hanno a buttarli per la finestra per correre dietro una larva che vi farà un palmo di naso allorchè sarete all'ospedale... Vedete quella miniatura?... Ero bella! Somigliavo a quel meraviglioso ritratto della pittrice Le Brun... C'erano tesori che avrebbero potuto pagare un bacio di queste labbra?... ed io ne ebbi gratis per Luigi... per quel povero giovinetto colle scarpe rotte e i vestiti sdruciti... Fu capriccio? fu orgoglio?... fu amor proprio?... Non lo so; ma egli avrebbe dovuto contentarsi di questo nè chiedere altro; fuggirmi e andare a sfogare la sua foga amorosa in quadri che gli avrebbero fruttato onore e de-

nari... Del resto, aggiunse sorridendo con brio amaro, ecco il passato... A che quel ritratto?... Prendetevelo (cap. XXXI).

Come già ci è capitato di scrivere, l'incontro con la Scapigliatura milanese è il detonatore del verismo, o meglio la presa di coscienza della possibilità e necessità di una scrittura diversa. Eliminata *Frine*, ecco dunque *Eva* 1873 con il fondamentale testamento di Enrico Lanti, che sancisce il racconto-ricerca nato da un'analisi scientifica del fatto; ecco *Primavera* con i tentativi di razionalizzare, sia in brevi cappelli sia nella realizzazione narrativa, il nuovo credo: l'analisi quasi anatomica del fatto che individui i rapporti di causa-effetto tra sentimenti, sogni, fantasticherie e fatti. *Nedda*, oltre a introdurre nuovi luoghi e nuovi personaggi (anche se l'emersione isolana entra già in *Eva* con il quadro di Enrico: soggetto *I Ciclopi* ovvero i faraglioni di Acì-Trezza, e con la visione del mare dalla vallata di Acì nelle pagine finali), mette al centro il motivo del ricordo nostalgico, la cui scia si allunga ai racconti degli anni Ottanta (esemplare *Di là del mare*). Ed ecco finalmente nascere con *Padron 'Ntoni* nell'autunno del 1874¹⁶ il nuovo laboratorio *Vita dei campi-Malavoglia*, che si protrarrà fino al 1878 anno della stesura di *Fantasticheria*, *Rosso Malpelo* e *Il come*, ma soprattutto nel '79 con il passaggio significativo di *Jeli il pastore*.

A sei giorni dalla stesura del preventivo Verga inizia a scrivere *Jeli il pastore*, segnando in cima alla prima carta la data «15 Nov. 1879» e il titolo «*Jele il pastore*». È il primo di tre abbozzi che portano tutti stessa data e titolo, quasi a voler segnare un anniversario importante, quello dell'eliminazione dell'autobiografismo. Ma le prime ventidue carte che compongono *Jeli*¹ sono ancora all'insegna di quel recupero vagamente nostalgico del mondo siciliano, che era iniziato con il folklore delle pendici tempestose dell'Etna, su cui si muovono le raccogliatrici di olive e il primo personaggio siciliano collocato sull'ultimo gradino della sca-

¹⁶ Un anno faticoso in cui Verga passa dalla quasi decisione di tornare in Sicilia e abbandonare la carriera di scrittore all'inaspettato successo di *Nedda* e alla ripresa alla grande di nuovi progetti: altre novelle, che confluiranno in *Primavera*, e una novella particolare senza indicazione di titolo, e di «genere diverso» come scrive a Emilio Treves il 18 dicembre (RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 36): sarà poi *Padron 'Ntoni*.

la sociale. Jele (non ancora Jeli) in tutti e tre gli abbozzi è l'amico del Verga bambino nelle campagne di Tebidi, è colui che gli insegna la vita selvaggia e libera dei campi, che lo coinvolge nell'amicizia con Santa/Lia (non ancora Mara) in un verde paradiso degli amori infantili.

Un idillio che termina senza drammi in tre abbozzi fino all'aggiunta della seconda parte proprio nel terzo, mediata da una carta riutilizzata da una prima stesura del *Marito di Elena*, quella in cui la storia inizia dal processo del protagonista che ha ucciso l'amante della moglie: mentre l'avvocato si prepara per l'arringa, lo scrittore inserisce una riflessione fondamentale sul rapporto di causa-effetto¹⁷.

La difesa dell'imputato sembrava quindi disperata, allorchè il suo avvocato, un furbo, s'avvisò di esporre semplicemente la storia dell'abbiezione per spiegare il delitto; e, caso strano, il delitto atroce, la storia volgarmente infame, vista così da vicino, a quat-tr'occhi, fecero impallidire i giurati che assolsero il reo.

L'analisi rigorosa ha sovente di tali fosche dimostrazioni, e l'uomo che avea strappato la complicità del reato, un onesto padre di famiglia, avea forse calcolato sullo sgomento che dovea gettare sul cuore più puro quell'esame implacabile che >della concatenazione dei sentimenti, delle lezioni delle passioni, dell'influenza delle circostanze di tutto ciò che senza essere in noi ci fa essere quali noi siamo< seguendo passo passo tutta la concatenazione del male, andava risalendo dal delitto alla colpa, dalla colpa al fatto, dal fatto all'orrore, dall'orrore alla leggerezza, >andava a saldare quella mano che resisteva sempre le prime anella del cuore di ogni uomo< dimostrava la lezione delle passioni e l'influenza di [].

La stesura successiva puntualizza e corregge certi eccessi:

La difesa sembrava disperata, allorchè l'avvocato si avvisò, malgrado il reo, di esporre la storia della passione assoluta, dispoti-

¹⁷ G. VERGA, *Il marito di Elena*, edizione critica a cura di F. Puliafito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2019, p. 197. Si veda in proposito C. RICCARDI, «Primavera»: una nuova fisiologia dell'amore, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 6 (2013); G. VERGA, *Primavera*, edizione critica a cura di G. Forni - C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2020.

ca, irresistibile, per spiegare la cecità, la rassegnazione, l'abbiezione; e, cosa strana, l'esame di questa debolezza progressiva, di questa vigliaccheria invadente, lo scoppio di quella gelosia tardiva, nel quale il disgraziato non vuol salvare altro che il nome di tal moglie, fece impallidire i giurati. L'analisi rigorosa ha sovente simili fosche dimostrazioni, e il difensore aveva forse calcolato sullo sgomento che deve gettare nelle coscienze non insospettite dagli artifici del raziocinio, quella diagnosi esatta delle passioni umane colle loro febbri e le loro prostrazioni, quell'esame implacabile che seguendo passo passo tutta la concatenazione del male va a saldare i primi anelli dell'animo più intemerato¹⁸.

Dunque Verga continua la riflessione sul suo metodo, sull'impostazione ideologica e sulla linea del percorso partito da *Frine*, passato attraverso le dichiarazioni di Enrico in *Eva*, filtrato dai cappelli programmatici di *Primavera*, dalla stesura di *Padron 'Ntoni*, dalle novelle *Fantasticherie* e *Il come, il quando ed il perchè*, ambedue coinvolte nel tema "caduta delle illusioni", ma di ambientazione diversa, sia geografica sia sociale: l'una calata nel contrasto tra la vita misera di Acì Trezza e il brillante sfavillio dell'aristocratica amica milanese, l'altra nell'opposizione tra valori domestici e borghesi a Milano e tresche amorose da *high society* a Villa d'Este. Autobiografismo totale nella prima, metaforizzato nella seconda; comunque un inizio di studio fisiologico di perdita delle illusioni in due diverse orbite insieme allo squarcio sociale di *Rosso*, recupero e studio di una durissima realtà siciliana, da poco indagata nel saggio di Sidney Sonnino *La Sicilia nel 1876*.

È solo a questo punto che la nuova raccolta prende una precisa fisionomia: non più una sorta di replica, sia pur più matura, di *Primavera*, come faceva presagire il preventivo del 9 novembre. Proprio dai testi dedicati all'*amour passion* della società medio-alta viene la prova di un ripensamento ideologico fondamentale, che permette di abbandonare sia l'autobiografismo sia la fortissima tendenza al recupero nostalgico, di cui comunque resta traccia in *Jeli il pastore* nel ricordo dei giorni spensierati della fanciullezza reso in discorso indiretto libero lirico evocatore¹⁹.

¹⁸ VERGA, *Il marito di Elena*, cit., p. 194.

¹⁹ Ah le belle scappate pei campi mietuti, colle criniere al vento! I bei giorni

La seconda parte di *Jeli* inizia proprio dalla carta che contiene la meditazione sui rapporti causali, inserita nella scena del processo nell'*Ur-Marito di Elena*, quasi a indicare materialmente la stretta connessione ideologica e creativa dei testi: alla prima parte del racconto incentrato sul mondo della fanciullezza, certo con i suoi dolori che sfumano però in una vaga malinconia, succede quello della vita adulta con le vere tragedie, con le finzioni e i tradimenti, con le violenze, un passaggio fondamentale per aprire la strada alle altre novelle

D'altra parte proprio insieme a questi testi nasce il progetto per *Il marito di Elena*, proposto a Treves il 9 gennaio 1879 in termini molto precisi riguardo alla trama, che riflette quella della prima stesura, ma non l'impostazione ideologica:

Vi manderò dentro l'anno, se volete, per la vostra «Illustrazione» *Il marito di Elena* abbozzato quando non sapevo nulla di un *Mari d'Ida* rappresentato al Manzoni. Il titolo non sarebbe nulla, e potrebbe cambiarsi, ma per me risponde perfettamente al tipo, studiato dal lato opposto a quello che la società è abituata a coprire di ridicolo e di disprezzo, lo schizzo di un marito ingannato il quale non avrebbe altro torto che di amare la moglie con la cecità di un amante, la delicatezza, la generosità anche, vista da un certo lato, che si potrebbe cercare nella sua fiducia esagerata, le lotte segrete, i patimenti, le concessioni e gli abbassamenti morali e gradualmente di questo disgraziato; la semplicità con cui, quando ha ucciso l'ultimo amante della moglie, dà la testa per salvare la reputazione di colei, che ne ha solo per lui, della reputazione, agli occhi di lui soltanto, e che l'ha coperto di disonore. Insomma un disgraziato che grado grado si abitua a tutte le viltà, per un sentimento generoso di fondo. Ma anche la viltà non è la peggiore delle disgrazie?

Tutto ciò preso dal punto di vista sociale, anzi *mondano*, reso leggermente, ironicamente, come si potrebbe solo parlare di quel po-

d'aprile (...); i bei meriggi d'estate (...)! Il bel cielo d'inverno (...)! Le belle sere d'estate (...); il buon odore del fieno (...), tutti quei grandi avvenimenti trascorsi, che sembrano mesti, così lontani, e facevano guardare in alto, cogli occhi umidi, quasi tutte le stelle che andavano accendendosi in cielo vi pioveranno in cuore e l'allagassero! *VITA DEI CAMPI*, pp. 13-14. Traccia sottile che si prolungherà fino alla novella programmatica delle *Rusticane*, *Di là del mare*, di coperto autobiografismo, dove l'addio alla donna amata si fonde con l'addio al «paese lontano», alla «povera gente ignota» e alle sue vicende svoltesi tra le pendici dell'Etna e il Biviere di Lentini.

veraccio di *suo marito* in un salotto, fatto risaltare delicatamente per via dei contrasti. Di scogli non ce ne saranno punto, perché, come vi ho detto, dev'essere una narrazione quale si potrebbe fare in conversazione, da gente che sappia *glisser* sui punti scabrosi, e velarli con quella vernice di buona compagnia che il soggetto richiede. Se vi va ditemelo, se no vi manderò altra cosa²⁰.

Perché l'impostazione ideologica richiede ancora un po' di tempo, un altro attraversamento di altre illusioni e relativa caduta, che deve precedere l'eliminazione del recupero nostalgico, idilliaco della realtà siciliana.

Acquista senso e importanza la tappa segnata da *Il come, il quando ed il perché*, approdo definitivo del lungo cammino di riflessione sul significato dell'arte e sul metodo che si è visto iniziare da *Frine*: così finalmente non si dovrà più distinguere tra un Verga e l'altro, uno mondano e uno 'rusticano', né tra un laboratorio e l'altro, perché è un unico laboratorio che ha il punto d'arrivo nei *Malavoglia*.

La novella bistrattata, dimenticata, considerata un pasticcio è invece una ulteriore presa di coscienza di come "fare lo stufato": attraverso il superamento delle illusioni, la riscoperta della "vera" realtà e delle dinamiche economico-sociali.

Che il suo autore l'avesse ben meditata lo prova il fittissimo apparato genetico realizzato sull'unico testimone conservato e leggibile nel microfilm VII del Fondo Mondadori: 30 carte di cui le cc. 1-27 e le prime sette righe di c. 28 scritte con inchiostro viola, il resto di c. 28 e le cc. 29-30 in inchiostro nero, mentre da c. 5 compaiono, oltre a quelle in inchiostro viola, correzioni interlineari e in margine in inchiostro nero: le cc. 28-30 contengono l'epilogo della novella, ma le prime sette righe di c. 28 non costituiscono una stesura precedente di questo, in quanto lasciano in sospeso il racconto all'inizio della lettera della protagonista Maria all'amica Erminia. Dunque la diversità degli inchiostri non sembra indicare momenti di stesura e correzione lontani nel tempo, dato che non ci sono interruzioni nel testo, né affollarsi di conclusioni diverse. Sembra più probabile che un intervallo di tempo limitato sia trascorso tra la sospensione e la ripresa, con-

²⁰ RAYA, *Verga e i Treves*, cit., pp. 45-46.

temporanea evidentemente all'ultima fase di revisione in inchiostro nero.

Si può ipotizzare una sequenza piuttosto frequente nella scrittura verghiana: il testo in inchiostro viola potrebbe essere la copiatura in bella di un precedente manoscritto in cui via via vengono apportate correzioni (quelle in viola); per incertezze sul finale lo scrittore si ferma, rilegge, corregge e conclude con inchiostro nero. Però bisogna considerare che Verga è in un momento di estrema creatività e di lavoro compulsivo, tant'è che anche l'autografo di *Rosso Malpelo*, forse coevo o comunque vicinissimo al *Come*, presenta tali caratteristiche, diversamente da altre novelle presenti in due, tre, quattro stesure complete o abbozzate.

Ciò testimonierebbe anche quanto abbiamo cercato di mettere in luce relativamente al laboratorio degli anni 1873-1880, arretrando fino alla prima redazione di *Eva* e cioè l'itinerario tecnico-artistico e ideologico, complesso e a tratti faticoso, verso i grandi risultati di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*.

Ma vediamo come ha lavorato Verga sulla novella dimenticata. Già l'attacco rivela la posizione scettica rispetto ai sentimenti dei protagonisti con una revisione tesa ad accentuare il distacco; questa la prima versione:

Il signor Lugheri, e la signora Vicinetti si amavano – o almeno credevano d'amarsi – ciò che è precisamente la stessa cosa, per certi risultati; e in verità, se mai cotesto sentimento è di questa terra, essi avevano tutto per dividerlo (p. 201, rr. 1-3).

Poi:

Il signor Polidori, e la signora Rinaldi si amavano – o credevano d'amarsi – ciò che è precisamente la stessa cosa, alle volte; e in verità, se mai l'amore è di questa terra, essi > erano fatti apposta per filare insieme questo sentimento < erano fatti l'uno per l'altro.

Polidori da «essere fortunato e incostante colle donne» diventa «un cattivo soggetto», la signora Rinaldi passa da «donna elegante» a «donna vaporosa e leggiadra», mentre il marito di lei «si arrabattava come un indemoniato onde tenere la moglie nel cotone, a leggere romanzi» → «lavorava per dieci» (p. 201, rr. 5-10).

Insomma Verga ci lavora di fino, non per ribaltare personaggi e situazioni, ma per creare maggiore intensità nei caratteri e nei rapporti tra questi. Piccole spie sono il ribadire la predisposizione ad amarsi – quasi una determinazione ad amare fuori dalle regole e il più romanticamente possibile – attraverso la parola “amore” al posto di “sentimento”, modo d’essere, più che da dividere, da focalizzare come costitutivo della loro personalità, dei loro caratteri dimensionati sulla commedia dell’alta società. E da subito si trasforma Polidori in un seduttore e la Rinaldi in una testa leggera e incongruamente romantica. Ma è significativo che non le si facciano più leggere romanzi. Perché la stagione dei romanzi cosiddetti mondani incentrati su passioni travolgenti e impossibili è definitivamente archiviata. E scrivere di questa presunta passione del *Come* è una decisiva liberazione. Il titolo ci dice come nasce l’amore non legittimo, il quando, cioè le occasioni: il ballo, l’incontro clandestino ai giardini, la sontuosamente elegante Villa d’Este²¹ (il dove) e i motivi per cui finisce, quando alle vaporose infatuazioni della signora Rinaldi e alla cinica pratica della conquista di Polidori presenta il conto la ineludibile realtà.

Certo a volte Verga non si trattiene e avvolge i suoi personaggi, soprattutto Maria Rinaldi, in una commedia dell’amore estenuatamente romantica. E *Commedia dell’amore* sarà uno dei titoli dei tentativi di trasposizione teatrale. È il primo appuntamento ai giardini di Porta Venezia, i due sono davanti alla gabbia del ghepardo, lui la ringrazia per essere venuta; lei nella lezione definitiva del manoscritto:

non rispose, si fece rossa rossa, e strinse con forza i ferri della stia a cui appoggiava la fronte. Cotesta sensazione le faceva bene sulla epidermide della mano senza guanto. Chi avrebbe potuto immaginare che quella semplice parola, scambiata di furto, in fondo a quel deserto, dovesse vibrare tanto deliziosamente! No!

²¹ Già in *Frine* il duello tra Deforti e il conte di Fontanarossa si svolge sul Lago Maggiore. Luoghi per i quali Verga aveva una vera predilezione, testimoniata dalla sequenza finale di *I dintorni di Milano*, pubblicata in *Milano 1881* (Milano, Ottino 1881), volume miscelaneo uscito in occasione della prima Esposizione Nazionale (si veda ora R. BARBIERA et alii, *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Milano, Il Muro di Tessa 2014), e luoghi di incontro con la sua compagna dei primi decenni milanesi, la contessa Paolina Greppi, l’amica di *Fantasticheria*.

Davvero! C'era da perdersi la testa! Ella si sentiva avvampare fin sulla nuca (...); un'onda di parola sconnesse e tumultuose le montavano alla testa, la ubbriacavano (p. 205, rr. 102-108),

lezione raggiunta, però, dopo una prima prova molto più effusiva e incerta sulle sensazioni di Maria e i suoi atteggiamenti:

Chi avrebbe mai (sps.a come le scaldava il cuore / Ella non aveva mai / Ella non avrebbe giammai potuto) immaginato che quella semplice parola scambiata di furto, in fondo a quel deserto dovesse suonare (sps.a vibrare) così deliziosamente! No, davvero! Ella ci perdeva la testa, >si sentiva rossa sino alla nuca che teneva ap[poggiata] / appoggiava fortemente la fronte alle sbarre< si teneva strettamente alle sbarre di ferro, colle due mani, vi appoggiava la fronte, si sentiva rossa fin sulla nuca ch'ei poteva vedere. E senti un'onda di parole sconnesse e vibranti, >in testa< le montavano alla testa come il fumo dello sciampagna.

Poi, nonostante i timori di un sentimento irrefrenabile, si va al lago: siamo ai giardini di Villa d'Este, è «un'ora mattutina»; Polidori attende Maria e gli sembra di essere a un convegno di caccia; a ogni rumore tende «il capo come un levriere» per individuare la selvaggina. E questa arriva: «Finalmente si udì un passo leggero e timido di selvaggina elegante». La passione di Polidori con la metafora della caccia è subito smitizzata, ma non l'affannata infatuazione di Maria nella prima lezione del ms:

– Sono stanca! >disse ella< mormorò ella, sentendo istintivamente quanto fosse imbarazzante il silenzio. Questa salita è erta. – L'emozione la soffocava. >Si guardava intorno paurosa. / Ella<non potè dissimulare un momento di esitazione, quasi di sbigottimento, avvicinandosi con passo troppo affrettato al sedile di pietra. – Son qui – disse <Polidori, sottovoce ma con un'intonazione di voce ferma. >Ella prima si accostò / Ella andò rapidamente verso il sedile, poscia si abbandonò sul banco col viso fra le mani. < Dietro >il casta[igno]< i folti cespugli che fiancheggiavano il viale c'era un largo spazio verde recinto d'oleandri e circondato da sedili di pietra. Ella vi entrò come se l'inseguissero, ma come Polidori fece per prenderle la mano si tirò indietro bruscamente, poi si abbandonò sul sedile col viso fra le mani (pp. 217-218, rr. 407-415).

Subito asciugata nella stesura definitiva, la sequenza continua secondo lo stesso andamento con prime lezioni con forti sottolineature sentimentali e relativa riduzione per evidenziare la mistificazione o la finzione dei rapporti. In alcuni casi però, dove si espande in particolar modo la prima maniera, sul manoscritto non viene raggiunta la lezione definitiva. Soprattutto nella pagina finale, il che fa supporre l'esistenza di un successivo autografo con ogni probabilità inviato al giornale, data la scarsità di varianti con la *princeps* in volume 1881. Tra l'altro il fatto che compaia più di una volta – e con maggior frequenza nella seconda metà del ms – non corretto il nome Lugheri fa supporre che a un certo punto Verga smise di correggere su questo per impostarne uno nuovo. Per di più lo stato dell'autografo di cui disponiamo, fittamente scritto e corretto con inchiostro viola e solo da un certo punto con inchiostro nero, dovette dissuadere Verga dal mandarlo in tale stato per la stampa.

Ancora un esempio di asciugatura nella lunga rappresentazione dell'amore nei giardini lacustri, di nuovo non raggiunta nel nostro autografo, dove Maria è rappresentata in preda a una sorta di immobilità estatica, che non le impedisce però di effondersi in disordinate dichiarazioni tra cui emerge più interessante la non rassegnazione alla realtà, ma anche la capacità di intendere la finzione del suo antagonista, di scoprire in certo modo il gioco amoroso, la strategia della conquista di Polidori:

Egli continuava a dirle delle dolci e ferventi frasi che ella non udiva più, intenta a qualche cosa che non era più là, cogli occhi sbarbati senza sguardo. Due o tre volte fece per ritirare la mano e non ne ebbe la forza quasi il suono di quella voce le addormentasse vagamente la coscienza di sé. Polidori temette per un momento che rimanesse quella povera donna sgomenta ma per esperienza sapeva che bisognava superare quel momento in cui la donna sapeva di essere rispettata, credeva di sembrare un'oca, non tacendo una parola. Era la prima volta che aveva avuto da fare con tutt'altra donna, avrebbe saputo far l'oca lui e parlava per tutti e due, la faceva entrare in un altro mondo >. Si signore, devo avere una bella cera! Dico che è una follia! Ora anch'io sento che deve essere come una nebbia.< al di sopra dei suoi pensieri. Ella aveva ripreso coraggio, si sentiva trascinata, e aggiungeva: - Io son stata disgraziata, sì, lo confesso. Sono un cervellino. Ho delle strane tendenze per quel mondo che non è *forse un sogno (sps.a quello

in cui sono abituata a stare). Alle volte mi sembra di soffocare fra tanta ragione, sento il bisogno d'aria >, d'andarla a respirare dove è più pura e azzurra<. Ma è una colpa se non mi persuado di essere matta (sps.a capisco che non son pazza), se non mi rassegnò alla vita reale, se non capisco gli interessi che preoccupano gli altri. Vi giuro che non ci ho colpa. Ho fatto il possibile. Io sono in ritardo, avrei dovuto vivere al tempo dei >crociati, dei< cavalieri erranti. Il suo leggiadro (sps.a dolce) sorriso avea una malinconica dolcezza. E s'abbandonava senza saperlo. – beato voi che potete vivere a modo vostro. – Io vorrei vivere ai vostri piedi. – Tutta la vita diss'ella ridendo. – Tutta la vita. – Badate che vi stanchereste. Egli rispose con uno sguardo eloquente. – Voi avete dovuto stancarvi parecchie volte, aggiunse Maria, quasi si vedono le vestigia intorno per la sala. Polidori non era contento che ella si rinfrancasse troppo (pp. 220-221, rr. 478-486).

La lezione definitiva, oltre a ridurre la lunga scena, insiste sull'abbandono amoroso di Maria, sulla sua inconsapevolezza della commedia dell'amore e del vero scopo di questa, in modo che solo davanti alle drammatiche vicende che coinvolgono il marito possa avere la rivelazione improvvisa della realtà e dei valori che la sorreggono, che la rendono più vera delle adulterine fantasticherie. Mentre Polidori prova sensazioni vere, ma solo per un attimo:

Anche lui era sinceramente e fortemente commosso in quel momento, e cercava gli occhi di lei assetati ed ebbri. Ella senza vederli ne sentiva la fiamma, non osava levare i suoi, e il riso le moriva sulle labbra; non aveva la forza di ritirare le mani ad ogni nuovo tentativo che faceva, quasi il suo di quelle parole la addormentasse vagamente in un sonno dolcissimo l'anima e la coscienza, la facesse entrare in un'estasi angosciosa; Polidori non poteva saziarsi di ammirarla in quell'atteggiamento, abbandonata su di sé stessa, colle braccia inerti, la fronte china e il petto anelante, e infine esclamò con uno slancio di passione, stendendo le braccia convulse:- Come siete bella, Maria, e come vi amo! (pp. 220-221, rr. 475-485)

Ed ecco, a conferma della direzione correttoria che porta al risultato finale, la conclusione dell'autografo, che, dopo la lunga tirata sul grande cambiamento di prospettiva di Maria, registra subito una riduzione vicinissima alle due righe della redazione

definitiva: è il colloquio tra le due amiche. Maria racconta all'amica Erminia, che, nel giardino di Villa d'Este, l'ha "salvata" da Polidori, il suo ritorno alla realtà dopo il fallimento e il tentativo di suicidio del marito:

¹Quante cose! e come gli nascosi il viso e avrei voluto nascondere tutto in quel momento

²Quante cose ho pensato in quel momento fra le sue braccia. Perché, vedi in fondo è una gran bella cosa sentirsi voler bene da uno come lui che non ha paura della morte, che non si stanca del lavoro, che non si sgomenta al pensiero di ricostruire una fortuna con pochi mezzi e col solo coraggio, che si sente la forza di lottare e vivere, e che vive per voi. E poi se tu sapessi **come cambia ogni cosa osservata da un diverso punto di vista**. Come ci possono essere delle cose belle e buone e brave, che noi non siamo avvezze a vedere e come nascono in noi delle ambizioni e dei piaceri di cui avremmo potuto sorridere >di essere degne di certe cose< l'ammirazione di certe virtù e l'ambizione di rendersene degne. Insomma **un altro mondo ti dico. Un mondo che ha pure il suo valore** (*sps.a merito*) e la sua nobiltà! Il bel merito ad essere splendidi, belli, eleganti, delicati, nobili, quando si hanno centomila lire di entrate e si è avvezzi a tutte le delicatezze dell'educazione, e tutto ciò in cui siete stati educati e cresciuti vi forma il cuore, la mente a sentimenti gentili. Vedo alle volte... (rr.658-60)

Una spiegazione troppo lunga, fulmineamente ridotta:

Quante cose ecc. ho pensato in quel momento in cui ho nascosto il viso fra le sue braccia – Quante cose! quante cose ho visto... delle cose che vi starebbero sotto gli occhi per degli anni e per degli anni inosservate... e son più belle e buone e brave di tante altre...

Ecco lo scatto: il cambiamento del punto di vista. Forse non si potrà attribuire al Verga il flaubertiano motto e fargli esclamare «*Maria c'est moi*», perché Maria è l'anti-Emma e la novella è in certo modo una leggera e elegante dichiarazione di guerra a *Madame Bovary*, che Verga aveva criticato per la falsità dei sentimenti. Ciò che è certo è che questa revisione della commedia sentimentale con la rivelazione di ciò che conta davvero è una tappa importante del percorso verso la lettura profonda, l'analisi "spasionata" del vero.

ILARIA MUOIO
(Università di Pisa)

L'URGENZA DELLA LEGITTIMAZIONE.
POETICHE E SVILUPPI DELLA NOVELLA MODERNA IN ITALIA
(1878-1929)

Partendo da un esame comparato delle principali linee di elaborazione teorica del genere tra Otto e Novecento, il saggio si propone di esaminare i caratteri distintivi della novella italiana tra verismo e modernismo. L'autrice avanza anzitutto una proposta di periodizzazione; poi ripercorre il cammino storico della forma letteraria nell'arco cronologico preindividuato, rilevandone le metamorfosi assiologiche, onomastiche, «mediali», strutturali. La parte conclusiva ospita una riflessione sulla centralità del modello verghiano.

Starting from a comparative analysis of the main Short Story theories (late 1800s and early 1900s), this paper aims at analyzing the main features of the Italian Short Story between Verismo and Modernism. First and foremost, a new periodization is proposed. Secondly, the author retraces the historical path of the modern Italian novella, highlighting its axiological, onomastic, «medial» and structural metamorphoses. Finally, the crucial role of Verga's model is pointed out.

1. Premessa: egemonia e subaltermit 

Lungamente ritenuta genere minore e marginale, sia pure altrettanto a lungo «oggetto di palpabile evidenza e consolidata tradizione»¹, nel panorama delle forme letterarie del periodo po-

¹ S. ZATTI, *La novella: un genere senza teoria*, in ID., *Un genere senza qualit . Il racconto italiano nell'et  della Short Story*, a cura di A. Stara, in «Moderna», XII (2010), n. 2, pp. 11-24, a p. 11. Ma si vedano anche e almeno: G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia 1996 e A. MANGANARO, *Forme e storia del "genere" novella*, in ID. (a cura di), *La novella*, in «Le forme e la storia», VI (2013), n. 2, pp. 7-18.

stunitario, la novella acquisisce una propria autonomia e una precisa codificazione, invertendo non solo la radicata tendenza alla subalternità rispetto al romanzo, ma trasferendosi propriamente all'interno delle stesse strutture romanzesche, in una contaminazione tra generi che sfocia, perlomeno a partire dal 1904 (*Ulisse* di Joyce), nel cosiddetto «romanzo a cornice»².

Teoria, novella e modernità sono i tre poli che orientano quest'intervento. Con il primo termine mi riferisco alla riflessione sui caratteri distintivi della novella che accomuna critici, teorici e scrittori-critici *de l'entre deux siècles*, di volta in volta interessati, ancorché con approcci spesso opposti, ad affermare la non subalternità del genere novella e a definirne le logiche compositive su basi analitiche. Il lemma novella, nel suo programmatico recupero onomastico ottocentesco, rimanda a una peculiarità tassonomica del tutto autoctona. Rispetto alle analisi dei teorici inglesi e americani (anzitutto Poe), perlopiù incentrate su una classificazione di carattere quantitativo e circoscrivente, la critica italiana tra verismo e modernismo si rivela interessata a emancipare la novella dal romanzo, sottolineandone la funzione rappresentativa di un momento particolare ed estremo, al di là del mero principio di *brevitas*. La modernità offre invece uno spunto per leggere dall'angolazione dialettica forma/storia il rapporto di proporzionalità diretta intercorrente tra novella e crisi dei significati, tra struttura espressionistico-verista così come epifanico-modernista e relatività/casualità del vivere moderno.

2. La periodizzazione

Se si eccettuano alcuni sporadici tentativi di definizione morfologica del genere – un caso su tutti: la *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574) di Francesco Bonciani, tuttavia incentrata soltanto sulla novella comica – appare evidente che, nel corso dei suoi circa otto secoli di storia, la novella italiana abbia sofferto una prolungata condizione di subalternità, discontinuità e ap-

² G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento*, II, Torino, Einaudi 1998, p. 3.

parente assenza di codificazione³. Dopo aver conosciuto uno stadio di massima fioritura ed espansione transregionale tra la fine del Trecento e la seconda metà del Cinquecento, dell'archetipo novellistico post-decameroniano si perdono in sostanza le tracce per tutto il periodo barocco e sino al primo Ottocento, salvo poi registrare una vera e propria *Renaissance* nel primo quindicennio postunitario. Sia pure nella marcata diversità tematico-strutturale dei principali filoni genetici di questa rinascita, in una dicotomia che oppone il carattere autoctono ed eteronomo dell'uno alla natura allogena e di mutazione francese, tedesca o nordamericana degli altri, a partire dal 1855 (l'anno della *Nostra famiglia di campagna* di Nievo e del *Novelliere contemporaneo* di Bersezio) il racconto breve conosce in Italia, in effetti, un notevole e rinnovato sviluppo: da una parte, grazie ai prosatori moralistico-patriottici (Bersezio, De Amicis, Ghislanzoni); dall'altra, con la narrativa rusticale-campagnola (Carcano, Code-mo, Dall'Ongaro, Nievo, Percoto), con gli Scapigliati (Boito, Dossi, Gualdo, Praga, Tarchetti), infine con i partigiani del sempreverde racconto umoristico (Cagna, Faldella, ancora Dossi, Ghislanzoni, Tarchetti, in parte Imbriani). Sono soprattutto i campagnoli e gli scapigliati, però, a delineare *ab imis*, qui da noi, la fisionomia di quella che sarà di lì a poco, con i veristi, la novella moderna *stricto sensu*. Gli estremi cronologici di quest'ultima – *lato sensu* nel contesto paneuropeo – sono stati fissati da Florence Goyet tra il 1870 e il 1925⁴. Nondimeno, circoscrivendo il campo d'indagine alla scena letteraria italiana, risulterà senz'altro più appropriato considerare la proposta di periodizzazione avanzata di recente da Riccardo Castellana: in quest'orbita, il *terminus a quo* slitterebbe opportunamente al 1878 (l'anno di *Rosso Malpelo*, la prima novella verista), mentre il *terminus ad quem* al 1936, vale a dire all'anno di effettiva composizione delle

³ Si veda d'obbligo C. SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), a cura di E. Malato, 2 voll., Roma, Salerno editrice 1989, vol. I, pp. 47-57.

⁴ F. GOYET, *La nouvelle (1870-1925). Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF 1993.

ultime novelle surreali di Pirandello⁵. Ora, se la pubblicazione di *Rosso Malpelo* rappresenta uno spartiacque inoppugnabile tra il prima e il dopo, io credo si possa d'altra parte assumere quale limite ultimativo del nostro campo d'indagine il 1929 dei *Racconti* di Giani Stuparich: come ha rilevato Luperini, la raccolta segna infatti l'affermazione della dizione rematica di racconto su quella di novella e avvia un mutamento di paradigma nomenclatorio che perdurerà per tutto il Novecento e che resiste egemonicamente ancora oggi⁶. Volgendo lo sguardo alle prove narrative di più ampio respiro, non si può poi trascurare che il 1929 coincida anche con la pubblicazione degli *Indifferenti* di Moravia, l'opera che reindirizza di fatto la narrativa italiana verso forme di scrittura pregresse e più tradizionali, aprendo la strada al "nuovo realismo" degli anni Trenta.

Dunque, riassumendo: l'acme, o meglio, in linea con la lezione di Goyet, «l'apogée» della novella moderna in Italia, si colloca tra la cesura verista del 1878 e le fasi terminali (1929-30) di quella che a posteriori, sia pure tra protensioni e ritensioni, è ormai ultimativamente riconosciuta dagli studiosi come la stagione modernista italiana⁷. Nelle pagine che seguono svilupperò alcune indicazioni teoriche della critica, sia remote sia più recenti, in tal senso, ma cercherò anche, anzi perlopiù, di definire il *proprium* strutturale della novella italiana tra il 1878 e il 1929.

3. Lo spazio mediale

Tutti costoro, malgrado le varie pretese e i varii nomi, hanno una comune fisionomia. Sono tutti operai della medesima grande industria: la grande industria del vuoto. Ne raccolgono la materia

⁵ R. CASTELLANA, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci 2019, pp. 193-217, alle pp. 193-194.

⁶ R. LUPERINI, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006, p. 163.

⁷ Accolgo in questa sede l'ipotesi storiografica che racchiude la narrativa modernista tra il 1904-5 e il 1929-30. Cfr. R. LUPERINI, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci 2018, pp. 29-33.

prima, [...] la riducono in forma di manufatti, la mettono in mostra nelle vetrine, la consegnano agli adescati consumatori⁸.

Con queste parole, datate 1907, Benedetto Croce – il quale, com'è noto, non poteva di per sé «neppure pensare alla novella come a un genere autonomo»⁹ – sintetizzava severamente il legame in essere, a inizio Novecento, tra letteratura di consumo e stampa periodica/quotidiana. Ancorché all'interno di un giudizio critico negativo nei confronti della «più recente letteratura italiana», con una speciale attenzione deprezzante rivolta proprio alla narrativa breve, la sintesi crociana si rivela assai significativa, specie sul piano sociologico, perché restituisce una fotografia nitida delle ripercussioni estetiche sortite tanto sui procedimenti creativi quanto sull'orizzonte d'attesa dei lettori dall'industrializzazione dell'editoria nella prima società di massa.

In effetti, se si sposta l'ago della bilancia dalla valutazione qualitativa dell'opera letteraria al vaglio circostanziato del legame biunivoco tra progetto autoriale e sede di pubblicazione risulta chiaro che qualsiasi discorso sulla novella moderna non possa prescindere da una più generale riflessione teorica sul mercato editoriale dell'Italia postunitaria prima e del Ventennio poi. Dal Verga degli esordi al Capuana primonovecentesco, dal Tozzi della vendita di Castagneto al Pirandello post tracollo finanziario del 1903, la pressoché totalità degli scrittori che meritano di diritto il novero nel canone dei novellieri moderni ha ugualmente esperito, nell'arco della propria carriera, l'urgenza stringente di fare cassa e di garantirsi redditi di lavoro, ora attraverso l'iperproduzione, ora tramite il rimaneggiamento posteriore di materiale già pubblicato in precedenza.

A tal riguardo, spetta senz'altro a Gino Tellini il merito di aver rimarcato per primo, nel pieno della stagione cosiddetta della «restaurazione progressiva» (secondo il fortunato ossimoro pasoliniano), il carattere commercialmente eteronomo della

⁸ B. CROCE, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», V (1907), pp. 177-190, a p. 182.

⁹ A. STARA, «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'era della Short Story*, in *Un genere senza qualità*, cit., pp. 25-44, a p. 39.

novella moderna, nonché di aver riconosciuto alla forma breve una posizione di spicco nel processo di modernizzazione dell'industria culturale¹⁰. Tralasciando per congruità argomentativa la riflessione sulle strutture tematiche e formali del genere in senso lato (il volume è del resto monografico su Tozzi), Tellini si sofferma sui meccanismi della filiera editoriale, ricollegando la smisurata crescita della novellistica primonovecentesca all'incremento altrettanto esponenziale (e spesso amatoriale) degli editori così come delle tirature dei periodici di cultura e delle riviste specializzate che caratterizza il decennio giolittiano. Spingendosi più oltre, in tempi recenti Isotta Piazza si è concentrata sui condizionamenti – non di rado vere e proprie ingerenze – prodotti nella morfologizzazione della forma breve, in termini sia di misura sia linguistici, dalla collocazione editoriale preindividuata: sarebbe questo lo spazio mediale, ovvero un luogo incorporeo in cui «progetto autoriale e processo editoriale, creatività letteraria e organizzazione industriale, istanza artistica e attese di lettura»¹¹ si incontrano per eterodirigersi a vicenda e che fa della novella (ma si pensi anche al *feuilleton*), in quanto parte costitutiva prima del politesto giornalistico e solo poi del macrotesto d'autore¹², il genere congeniale alla modernità ottonevicesca.

4. La questione terminologica

Uno spoglio sistematico dei principali contenitori periodici di novelle del quindicennio postunitario rivela la confusione babelica in uso presso i *conteurs* di area preverista – compresi i venturisti medesimi – tra i (sotto)titoli rematici di *storiella*, *scenetta*, *acquerello*, *idillio*, *scena di vita*, *figurina*, *macchietta*, *goccia d'inchio-*

¹⁰ G. TELLINI, *La tela di fumo. Saggi su Tozzi novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi 1972, pp. 15-30.

¹¹ I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Franco Cesati 2018, p. 14.

¹² Cfr. B. MONFORT, *La nouvelle et son mode de publication (Le cas américain)*, in «Poétique», 90 (1992), pp. 153-171.

stro, *briciola letteraria*, *bozzetto*, *racconto* e *novella*. Si prenda, a titolo esemplificativo, il caso di Luigi Capuana.

Come si sa, l'esordio letterario di Capuana avvenne dapprima in seno alla militanza giornalistica e alla critica teatrale, e poi, solo in un secondo momento, nel romanzo e nella novella. La prima pubblicazione nell'ambito di una scrittura altra rispetto all'elzeviro che rechi la firma di Capuana, benché pseudonimica (Aloy Cefalenus), risale di fatto al 1866: si tratta dei cosiddetti *Bozzetti di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia*, apparsi sulla «Nazione» tra il 12 e il 23 ottobre, e votati alla dissertazione latamente etnologica sulle concause superstizioso-religiose del brigantaggio. In questo caso, il termine bozzetto si piega a designare la pratica descrittiva e il quadretto di taglio demologico. Sulla stessa falsariga, ma stavolta con firma autografa, si collocano anche i successivi *Bozzetti siciliani* dedicati alla natia Valle di Santa Margherita («La Nazione», 25 e 26 aprile 1867), mentre le prime due prose di carattere propriamente creativo, *Il dottor Cymbalus* (1865-67) e *Delfina* (1872), recano all'opposto, seppure pressoché identiche nella misura del testo, la dicitura esibita di "novella" e l'esergo diderotiano – ambiguo in assenza di rematismi di sorta – «Ceci n'est pas un conte». A ben vedere, questa indistinzione o d'altra parte mancata definizione onomastica permane nella bibliografia capuaniana sino al 1877, cioè l'anno in cui lo scrittore si risolve a pubblicare per la prima volta un vero e proprio libro di novelle, che intitolerà *Profili di donne* e che precederà soltanto di qualche mese, coincidenza relevantissima, la stampa di *Rosso Malpelo*. Nel loro assetto finale, i *Profili* si compongono di sei titoli, tutti già apparsi su rivista e preceduti da una prefazione autografa che rappresenta a un tempo un manifesto teorico con funzione genettiana di para-fulmine e un preludio di codificazione di un genere rispetto al quale, a quest'altezza, tanto nella sua singolarità quanto nell'organizzazione macrotestuale, Capuana sembra avere ormai le idee chiare: «Ecco dunque due parole per dire al lettore che queste novelle sono state scritte coll'unico intento di farne un'opera d'arte»¹³. Salvo gli ulteriori racconti per

¹³ L. CAPUANA, *Prefazione* a *ID., Profili di donne*, Milano, Brigola 1877, pp. v-viii, a p. v.

ragazzi in quanto tali codificati e l'*hapax* editoriale di *Un bacio ed altri racconti* (1881), tutte le successive raccolte di narrativa breve, predisposte in vita dall'autore, saranno sempre esplicitamente licenziate come raccolte di novelle: ora tramite l'aggiunta di un sintagma nominale nel titolo stesso dell'opera (si pensi a *Fausto Bragia e altre novelle*), ora tramite le diverse prefazioni militanti consacrate alla difesa della novella come forma "legittima e con-naturale" alla modernità.

Beninteso, al netto della ricostruzione genetica del "come io divenni novelliere", cosa può dirci questa singola vicenda estetica rispetto agli sviluppi generali della forma breve sulla fine del secolo decimonono? Diciamo subito che, non senza forzatura, il paradigma capuaniano si presta affatto a descrivere la traiettoria parabolica della novella moderna in Italia: partendo dal punto zero della «ricca e confusa congerie di prose» scapigliate¹⁴, primo e solo modello di riferimento europeizzante per l'esordiente del periodo postunitario, la novella acquisisce tra la fine dei Sessanta e i primi Settanta un'autocoscienza di genere autonomo; si differenzia – per rematismo e per statuto – tanto dall'immobilismo pittorico del bozzetto quanto dalla staticità priva d'intreccio significativo della figurina e affini; poi, a partire dal 1878, si impone, con Verga, come forma della crisi che «racconta stati d'eccezione, momenti in cui i modelli tramandati perdono le coordinate che costituiscono il loro mondo e la loro identità»¹⁵; da qui, prosegue l'ascensione sino al suo punto estemale (la triade modernista Pirandello, Svevo, Tozzi); infine, ripiegando su se stessa, volge al declino consumistico di un manierismo ostentato (si pensi al dilagare degli organi periodici di genere come «La novella per tutti») che origina nei nuovi esordienti (Alvaro, Bilenchì, Calvino, Landolfi, Malaparte, Moravia tra gli altri; ma il *primus inter pares* è Stuparich) l'esigenza di distaccarsi dal "prima", per scarto e per angoscia (negativa) dell'influenza, finanche nel nome.

¹⁴ G. ROSA, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza 1997, p. 75.

¹⁵ A. GAILUS, *La forma e il caso. La novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il Romanzo*, a cura di F. Moretti, 5 voll., Torino, Einaudi 2001-2003, vol. II, pp. 505-536, a p. 506.

5. I percorsi teorici

È forse lecito, a questo punto, avvalersi di una schematizzazione. Se guardiamo da una prospettiva storico-genetica e comparatistica ai diversi tentativi otto-novecenteschi di sondare la questione statutaria della novella moderna, possiamo individuare quattro linee teoriche predominanti: 1) quella nata all'interno della cultura letteraria anglo-americana (Poe, James, Matthews e Forster); 2) la ricerca estetico-filosofica della "scuola" tedesca, che muove da Goethe (con preannunzi in Wieland) e culmina in Lukács; 3) l'analisi fenomenologica dei formalisti russi (Ejchenbaum e Šklovskij); 4) infine, – quello che qui più ci interessa – il modello descrittivo sviluppato dagli scrittori-critici veristi e post-veristi in Italia (Capuana, De Roberto, Pirandello, in misura periferica Tozzi). Vediamole distintamente.

Come si sa, il «punto di partenza ineludibile» per la modernità novellistica è rappresentato dalla riflessione sulla forma breve elaborata da Edgar Allan Poe¹⁶. Per Poe, il «racconto propriamente detto» – e non, si badi bene, il romanzo – costituisce «il campo migliore» in cui esercitare il «talento più elevato». Questo esercizio si basa anzitutto sull'ottenimento della cosiddetta «unità d'effetto o d'impressione», ovvero la sintesi più compiuta, nella «breve narrazione in prosa», tra forma, stile e contenuto. Estemporanea, passeggera e non prolungabile oltre «l'eccitazione» che scaturisce nel fruitore all'atto stesso dell'incontro con il testo letterario, l'unità non si mantiene a pieno «nei prodotti di cui non si può completare la lettura in una sola seduta»¹⁷. È proprio per questo motivo che lo *storyteller* non deve mai richiedere al suo lettore un impegno di durata superiore alle due ore (meglio ancora se una soltanto o mezz'ora al massimo), puntando per converso e sin dal principio, al *dénouement*, ovvero lo scioglimento, il finale¹⁸. Da questo assunto, focalizzato sulla misura del

¹⁶ ZATTI, *La novella: un genere senza teoria*, cit., p. 16.

¹⁷ E.A. POE, I «*Twice-told Tales*» di Hawthorne [1842], in ID., *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, 2 voll., Milano, Mondadori 1991, vol. II, pp. 1380-1391, a p. 1384.

¹⁸ ID., *Filosofia della composizione* [1846], ivi, pp. 1307-1322, a p. 1307.

testo e sul concetto di limite, discendono a cascata – per dialogo e per conflitto – gran parte delle riflessioni successive di area anglo-americana: se le prefazioni alle raccolte brevi di Henri James dimostrano l'impegno programmatico di sublimare, nella *narratio brevis*, una «compressione ricca» pari a quella di «un infermiere di manicomio impegnato in un momento critico a stringere la camicia di forza di un paziente»¹⁹, dal canto suo, Brander Matthews, rifacendosi polemicamente alla categoria di «unity of effect», prescriverà allo *short-stories writer* l'obbligo della concisione e della compressione²⁰; ancora, sulla stessa falsariga, benché con incursioni nel dilettantismo e nell'arbitrio estetico, il londinese Edward Morgan Forster fisserà il confine dimensionale della *short-story* sotto le 50.000 parole, pena lo sconfinamento nelle lande della narrazione romanzesca²¹.

Spostandoci invece sul fronte teutonico, c'è anzitutto da osservare che Goethe, al quale pure spetta il ruolo di capostipite della tradizione novellistica in Germania (termine *a quo* il 1795 delle *Conversazioni di emigrati tedeschi*), non adoperò mai il termine novella con accezione rematica²². Se è vero, infatti, che nella seconda edizione del romanzo *Don Sylvio von Rosalva* (1772) di Wieland compare una definizione precisa e pionieristica della forma letteraria («sono chiamate [...] novelle una sorta di narrazioni che si distinguono dai grandi romanzi per la semplicità del piano e la piccola mole della favola»²³) è altrettanto vero che la «scuola» tedesca rinunciò a priori alle designazioni generiche, puntando all'opposto sulla funzione per così dire diegetica del lemma *Novelle*, la cui prima attestazione, istituita sul concetto di

¹⁹ H. JAMES, *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Venezia, Neri Pozza 1956, p. 259.

²⁰ B. MATTHEWS, *The Philosophy of the Short-Story* [1901], in *Short Story Theories*, a cura di Ch.E. May, Athens, Ohio UP 1976, pp. 54-59.

²¹ E.M. FORSTER, *Aspects of the Novel* [1927], New York, Harcourt Brace & World 1955, p. 6.

²² C'è un'eccezione che conferma la regola: a completamento de *Gli strani figli dei vicini*, nelle *Wahlverwandschaften: Die wunderlichen Nachbarskinder*, Goethe aggiunge la dicitura secondaria di novella. Cfr. B. TECCHI, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, a cura di F. Belski, Milano, LED 2003, p. 103.

²³ La citazione è riportata da Tecchi (*ibidem*).

novità giuridica, risale del resto già al *Codice giustiniano*. Questa relazione di parentela con il concetto di novità, nel doppio significato di banalmente insolito e di straordinario, permarrà a lungo nella cultura germanica (e perdura tutt'ora, se si pensa a Gailus), orientando la *Frühromantik* a sviluppare una teoria della novella incentrata sulla consustanziazione tra tessuto narrativo e avvenimento inedito. Basterà citare, a titolo esemplificativo, il Goethe dei *Colloqui* con Eckermann: «Denn was eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit / che cosa è una novella se non una vicenda accaduta e nuova?»²⁴. Come si vede, la lezione del romanticismo tedesco è imperniata sulla tensione fra storia ed evento, fra sistema preconstituito e *caso* originale. Memore di questa lezione, circa un secolo dopo, come da più parti rilevato, anche il primo Lukács (*Teoria del romanzo* è del 1920) riconoscerà nella novella una «forma d'isolata singolarità e problematicità della vita»²⁵, rimandando alla saggistica della maturità, d'altra parte, una più ampia analisi differenziale rispetto al romanzo: se l'uno rappresenta «un'integrità comprensiva», l'altra racconta «un caso singolo [e] per lo più estremo»²⁶.

Vale la pena qui constatare che le osservazioni del Lukács post-bellico coincidono, ancorché su basi metodologicamente differenti, con l'analisi fenomenologica dei formalisti russi, in primo luogo Ejchenbaum. La diversità tra romanzo e novella, per scopi e per procedimenti, costituisce, in effetti, il punto focale di *Teoria della prosa* (1927): se nella forma romanzesca prevalgono «la tecnica del rallentamento, del concatenamento e della saldatura di materiale eterogeneo», quella novellistica, all'opposto, è tenuta ad accumulare «tutto il suo peso verso la fine», vale a dire quel *dénouement* di cui già Poe aveva parlato²⁷. Proprio in questa capacità estetica di condensare l'intreccio nello «scioglimento inatteso» si realizzerebbe, del resto, secondo Šklovskij, lo scarto

²⁴ J.P. ECKERMANN, *Colloqui con il Goethe*, Torino, Utet 1957, p. 363.

²⁵ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Milano, SE 1999, p. 44.

²⁶ ID., *Solženitsyn: «Una giornata di Ivan Denisovič»* [1964], in ID., *Marxismo e politica culturale*, Torino, Einaudi 1968, pp. 187-209, a p. 188.

²⁷ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa* [1927], in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi 2003, pp. 231-247, a pp. 239-240.

dalla norma delle novelle di Čechov, il novelliere «più letto» dai russi, ma, al tempo stesso, anche quello «più perfetto da un punto di vista formale»²⁸. Riassumendo: per la scuola formalistica, che di per sé si astiene dall'indagine rematica, è d'obbligo che nell'intreccio novellistico la *Spannung* (il punto culminante della tensione) e la *pointe* coincidano o quantomeno siano subito consecutive; non sono invece ammessi, come accade nel romanzo, rallentamenti o code votate al racconto del *dopo* (la cosiddetta *Nachgeschichte*). Non è dunque solo una questione di brevità, ma anzitutto e perlopiù di difformità strutturale (e di intenti) tra generi.

Ora, a ben vedere, su quest'ultimo punto, sia pure stavolta con una certa attenzione prioritaria rivolta alla determinazione onomastica, insistono molto anche i novellieri-critici italiani. Se già nel giovane De Roberto di *Arabeschi* (1883) è infatti possibile osservare una marcata avversione per la «bozzettomania»²⁹ di fine secolo, intesa come degenerazione della novella che è, all'opposto, «forma letteraria essenzialmente italiana [...] non alla portata di tutti»³⁰, è d'altra parte Pirandello, come ormai si sa, a intervenire in maniera decisiva sulle differenze tra forme narrative. Nel noto intervento dal titolo *Romanzo, racconto, novella* (1897), l'autore delle *Novelle per un anno* confuta anzitutto l'uso radicato presso i contemporanei di definire racconto, sulla base esclusiva della lunghezza, un presunto genere intermedio tra novella e romanzo, proponendo viceversa una distinzione fondata su quello che nel successivo *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte moderna* (1908) sarà classificato come un «diverso atteggiamento dell'arte narrativa»³¹. Molto brevemente: per Pirandello

²⁸ V. ŠKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo* [1929], ivi, pp. 205-229, a p. 215 e a p. 220.

²⁹ De Roberto riprende il termine attribuendone il conio a un certo «signor Flerer», che io presumo essere Ugo Fleres. Cfr. F. DE ROBERTO, *Arabeschi*, Catania, Giannotta 1883, p. 144.

³⁰ Ivi, p. 147 e p. 151. Cfr. M. MINARDA, *Teorie (e forme) della novella moderna: l'esperienza di Capuana e De Roberto*, in «Critica letteraria», 190 (2021), n. 1, pp. 79-97.

³¹ L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori 2006, p. 689.

lo esiste di base il racconto, che non è una forma, bensì una «maniera di arte»³²; nel racconto prevalgono la componente descrittiva e la rappresentazione soggettiva; di fronte all'atto creativo, lo scrittore si trova sempre a compiere una scelta: a) considerare la storia «nel suo complesso, sinteticamente, nei suoi momenti culminanti e più determinanti, e ne farà allora una novella», che è di per sé «cosa molto più comoda del romanzo»; b) considerare la medesima storia «in tutti i suoi particolari, analiticamente, per gradi evolutivi, e ne farà allora un romanzo»³³. In altri termini: se il romanzo «perseguita la realtà fino ne' suoi più verecondi latiboli», il *proprium* della novella consiste nel prendere il fatto «per la coda» e nel condensare «in piccolo spazio i fatti, i sentimenti che la natura presenta o dilatati o dispersi»³⁴. Non diversamente la pensa Capuana.

Al contrario di quanto da altri ritenuto, infatti, nel primo decennio del Novecento la riflessione capuaniana sulle forme letterarie non dirada, ma si infittisce e si risistemizza, orientandosi sul rilievo della compiuta idoneità della novella alla rappresentazione del “nevrosismo” tipico del secolo breve. Interessanti documenti di poetica sono in tal senso gli articoli *Romanzi e novelle* (1903), *Roberto Bracco novelliere* (1909) e *Novellistica d'oggi* (1912), a cui devono aggiungersi almeno le prefazioni a *Delitto ideale* (1902) e a *Coscienze* (1905), nonché i pronunciamenti estetici affidati, in un ordito intra e metatestuale, alla voce del dottor Maggioli del trittico *Il Decameroncino, Il benefattore, La voluttà di creare* (1901; 1911). Partendo dal consolidato assunto demeisiano della fatalità dei generi letterari, in questi anni Capuana procede anzitutto a una revisione radicale della pregressa teoria del romanzo come “moderna epopea borghese”³⁵, individuando all'opposto proprio nella novella il genere capace di «corrisponder meglio»

³² *Ibidem*.

³³ F. RAPPAZZO, *Un articolo di Pirandello sulle forme narrative*, in «Allegoria», III (1991), n. 8, pp. 155-160, a pp. 159-160.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ All'analisi fenomenologica del romanzo moderno sono consacrate entrambe le serie di *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880; 1882).

alla «febbre richiesta di impressioni e di sensazioni rapidamente diverse»³⁶ della prima società di massa. Questo riconoscimento di conformità al rinnovato orizzonte d'attesa dei lettori si accompagna però a un'importante precisazione: se è vero che la novella è una forma breve, «spigliata» e mai tanto lunga – con le sue «figure tracciate di scorcio» e le sue «passioni condensate, rettifiche come l'alcool»³⁷ – da abusare della «cortesia» del lettore³⁸, è altrettanto vero che essa non costituisce in alcun modo il «microrganismo di un romanzo»³⁹; si tratta anzi di un genere indipendente, prestabile a ogni tipo di soggetti e sempre in grado di spingersi «verso regioni elevate, senza diminuire per questo la [sua] genialità»⁴⁰. Come si vede, l'attenzione rivolta alla misura del testo, con richiami pressoché letterali a Poe, è piuttosto significativa, ma non si esaurisce nell'accezione di quantità. Al contrario: la *brevitas* assume, per Capuana così come per Pirandello, la dignità di un procedimento retorico finalizzato alla resa concentrata del concetto; ecco perché richiede uno «sforzo d'ingegnoseria tecnica» superiore rispetto a quello compiuto in genere dal romanziere.

Fermiamoci su questo punto e proviamo a tirare qualche conclusione generale. Se intrecciamo i rami delle diverse proposte teorico-metodologiche sinora esaminate, concentrandoci prioritariamente sulla scena italiana, possiamo formulare almeno cinque assiomi generali riguardanti la novella moderna: 1) è un genere indipendente e non subalterno, che anzi gode, se possibile, di maggiore dignità tecnica rispetto al romanzo; 2) si caratterizza per compressione narrativa; 3) punta alla rappresentazione di uno scorcio, mirando sin da subito allo scioglimento inatteso del finale (struttura a *climax* ascendente); 4) proprio per questa sua capacità di concentrazione molto condivide con l'epica, il dram-

³⁶ L. CAPUANA, *A Edoardo Rod*, Prefazione a ID., *Delitto ideale*, Palermo, Sandron 1902, pp. III-VI, a p. IV.

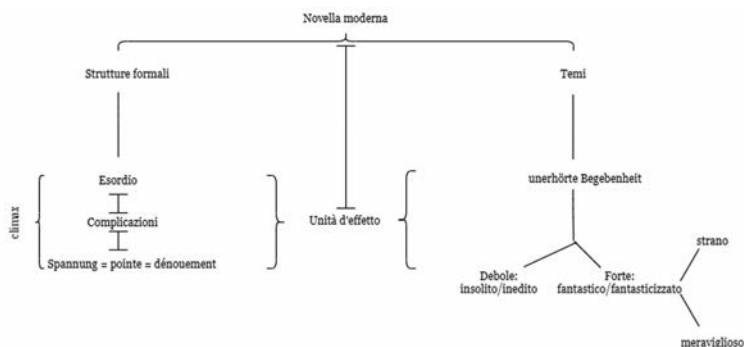
³⁷ *Ibidem*.

³⁸ L. CAPUANA, *Il Decameroncino*, Catania, Giannotta 1901, p. 96.

³⁹ ID., *Roberto Bracco novelliere*, in «Nuova Antologia», CCXXVIII (1909), fasc. 909, pp. 48-56, a p. 48.

⁴⁰ ID., *A Edoardo Rod*, cit., p. IV.

ma, la poesia lirica; 5) è definibile, con Capuana e con Tozzi, il «sonetto dell'arte narrativa»⁴¹.



6. «La grandezza dei minori»

Riprendiamo il discorso partendo da un dato empirico: come hanno osservato in passato lettori attenti (anzitutto Luperini) e recentemente Castellana, in Italia, prima della svolta di *Vita dei campi*, solo la novella scapigliata risponde ai requisiti tematico-formali illustrati nel paragrafo precedente. Si potrebbero forse aggiungere, a dire il vero, anche alcune sperimentazioni umoristiche e perlopiù stilistiche di certo Dossi, di certo Faldella o ancora, benché più latamente, di certo Cagna, ma parliamo pur sempre di casi che non formano sistema e, soprattutto, di vicende estetiche nate (e tramontate) all'interno del filone scapigliato, dunque da considerare in rapporto ad esso.

Nella narrativa breve scapigliata le manifestazioni di una primigenia autocoscienza del moderno dilagano. Per i milanesi (e, in misura minore, i piemontesi) assidui lettori della triade Poe/Hoffmann/de Nerval, la struttura coesa del racconto d'effetto costituisce anzi la dimensione più consona alla sperimentazio-

⁴¹ Ivi, p. v. Si veda F. TOZZI, *La bandiera alla finestra* [1917], in *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, Pisa, ETS 1993, pp. 167-170, a p. 168.

ne modernizzante. Nei racconti fantastici (o, talvolta, fantasticizzati⁴²) di Tarchetti, Boito, Praga e Gualdo emergono, di pari passo all'istanza primaria di sprovincializzazione della letteratura italiana, il confronto con la metropoli industrializzata, dubbi radicali sul senso delle cose, la miseria e la malattia, il trauma e il caso, il rapporto angoscioso tra soggetto e mondo e tra parti disgiunte dell'individuo in contrasto tra loro. Roda ha giustamente parlato, a riguardo, di una «neo-antropologia del soggetto centrifugo», che scompone e al tempo stesso apre a «inedite dimensioni l'impianto dell'uomo tradizionale, e del tradizionale *homo fictus*»⁴³, così di fatto preannunciando quel conflitto tra io sociale e io interiore che sarà poi pervasivo nella prosa modernista. Come esempi di questo mutamento di paradigma basti ricordare *Storia di una gamba* (1869) di Tarchetti o *Pugno chiuso* (1870) di Arrigo Boito: in entrambi i testi il nucleo tematico del racconto è costituito dall'alterità di una parte somatica, autonoma nel o scissa dal corpo, che l'io unidimensionale finisce tuttavia sempre per «elidere attraverso scelte romanticamente assolute» e quindi incontrofrontabili con il venturo sentimento del contrario pirandelliano⁴⁴. Analogamente, sul piano formale, il colpo di scena perturbante in cui si scioglie il *dénouement* lascia dietro di sé, qui e altrove, una sospensione e una traccia d'incompiutezza, che, se non costituiscono una *Nachgeschichte* vera e propria, di certo però si traducono in un «prolungamento virtualmente illimitato della tensione iniziale»⁴⁵. Se ne deve concludere che nella narrativa breve degli scapigliati premoderno e moderno si fronteggiano osticamente; tuttavia, è proprio l'istanza rinnovatrice promossa da questi irregolari della letteratura («la grandezza dei minori» di Madri gnani) a sfidare una buona volta il verbo manzoniano e a prepa-

⁴² Cfr. R. CESERANI, *Le radici storiche di un modo narrativo*, in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 7-36.

⁴³ V. RODA, *Il soggetto centrifugo: studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna, Patron 1984, p. 9.

⁴⁴ ID., *Homo duplex. Scomposizione dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, il Mulino 1991, pp. 86-87.

⁴⁵ CASTELLANA, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento*, cit., p. 196.

rare il terreno a quella maturazione tipologica che solo Verga, come già osservato, porterà poi a compimento. Ma possiamo affermare altrettanto per la novella rusticale?

Diciamo subito che le considerazioni appena svolte non valgono, specie a livello strutturale, per il *récit champêtre* in salsa italiana. Per verificarlo, basti esaminare qui rapidamente *Selmo e Fiorenza* (1853) di Giulio Carcano, un racconto in cui peraltro, rispetto al consueto paternalismo dei campagnoli, si registra una decisa contrazione dei giudizi moralistici dell'autore e degli interventi dell'io narrante. Nelle antistoriche campagne brianzole vive una ragazza tanto bella quanto ingenua, Fiorenza, che è promessa sposa di Selmo. Ammaliata dalle sirene della vita metropolitana, Fiorenza rompe la promessa di matrimonio e si trasferisce a Milano, dove è accolta come domestica in una dimora signorile. Qui iniziano le sue peripezie: vittima della bramosia altrui e della maldicenza, si ritrova senza lavoro e con un figlio illegittimo da crescere. Dopo la tragica esperienza del lutto (muore il bambino di stenti) viene infine ritrovata e perdonata da Selmo. Una sorta di coda conclusiva, segnalata dall'ennesimo spazio bianco tipografico, ci informa da ultimo della sorte dei due ragazzi, che «sono ora marito e moglie ma non hanno figliuoli»⁴⁶. Come si può inferire, il racconto ha una struttura priva di *Spannung* e presenta alcuni degli aspetti dominanti nel romanzo, in primo luogo la fitta pluralità di episodi (e di personaggi) disposti in serie senza alcun momento culminante. Insomma: manca la *pointe*; l'intreccio è tessuto per gradi evolutivi; prevale la narrazione e non la rappresentazione; c'è, con Pirandello, racconto e non novella.

7. Dopo Verga: le costanti e le varianti

Prima di esaminare in maniera cursoria le riforme narrative verghiane, servirà partire da una precisazione: per contro a una certa lettura radicata in passato, che ha voluto scorgere nella narrativa breve tutt'al più una sinopia preparatoria della grande

⁴⁶ G. CARCANO, *La Nunziata. Novelle campagnole*, a cura di F. Tancini, Milano, Serra e Riva 1984, p. 282.

prosa romanzesca, è necessario anzitutto puntualizzare che la pratica novellistica risponde in Verga a una cultura e a un indirizzo mentale precisi. Ancorché manchino interventi teorici autonomi sulle differenze tra romanzo e novella, Verga non manca infatti di prendere posizione rispetto alla questione della polarità dei generi. Solo, a differenza dell'approccio militante e teorico di Capuana, lo fa prettamente all'interno dei testi e attraverso i testi: la brevità compatta e la costruzione ellittica degli enunciati, la rinuncia alla mediazione del narratore, l'impersonalità, la concentrazione del racconto in singoli episodi estremi, il ricorso all'«artificio della regressione»⁴⁷ che diventa spesso e volentieri anche «artificio di straniamento»⁴⁸, fanno della novella – da *Rosso Malpelo* in poi – un genere unico e subito riconoscibile, dove la contrazione testuale riproduce iconicamente e miratamente «lo strazio insostenibile della durata e l'insensatezza dell'esistenza»⁴⁹. Proprio quest'ultimo aspetto ci consente peraltro di osservare che le innovazioni formali appena elencate viaggiano su binario parallelo a quelle tematiche. Come già accadeva nella novella scapigliata, infatti, Verga pone al centro della narrazione una situazione di crisi, tuttavia stavolta calandola, a differenza dei precedenti perturbanti tarchettiani, in un inedito contesto reale e quotidiano. Sia pure nella diversità strutturale delle due raccolte, i personaggi di *Vita dei Campi* e di molte *Rusticane* sono, senza mezzi termini, scorie interstiziali della società che risultano eccezionali e (tragicamente) nella norma a un tempo: i loro drammi spiccano rispetto all'anonimato e al grigiore dell'esistenza quotidiana altrui, eppure ad essa si arrestano e in essa si consumano.

In termini più generali, si potrebbe allora forse ricostruire, cogliendo una lucida suggestione dell'Arrigo Stara lettore di O' Connor⁵⁰, la storia della novella moderna in Italia come quella di

⁴⁷ Cfr. G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, 2ª ed., Napoli, Liguori 2012.

⁴⁸ R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Torino, Utet 2009.

⁴⁹ N. MEROLA, *La linea siciliana nella narrativa moderna Verga, Pirandello & C.*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2006, p. 105.

⁵⁰ STARA, «Una imperfezione perfetta», cit., p. 36-37. Cfr. F. O' CONNOR, *The Lone-ly Voice. A Study of the Short Story*, London-Melbourne-Toronto, Macmillan 1962.

un genere traumatico, capace di dare volti e nomi a tutta una serie di «gruppi sociali sommersi», di orfani, di reietti, di borghe-sucoli di provincia esclusi dal romanzo post-naturalista, ma che proprio nella forma breve trovano infine una propria dimensione disvelatrice di senso e di verità. Dai vinti di Verga ai buffi di Palazzeschi, dagli scienziati pazzi di Capuana agli zimbelli cornuti di De Roberto, dai giovani tozziani agli impiegati di Pirandello, gli emarginati insomma si sottraggono all'oblio, rivelando le più nascoste contraddizioni del vivere umano. Certo, sul piano narratologico, lo scarto tra la scrittura verista e quella modernista (specie Pirandello) è abissale: la predilezione dell'*ordo artificialis* del racconto, gli esperimenti relativi a voce, punto di vista e tempi narrativi, le variazioni tonali e i procedimenti umoristici rivelano un rifiuto radicale della poetica del *fait divers* e di qualsivoglia scrupolo realistico precedente. Nondimeno, Verga resta – per dialogo e per conflitto – il progenitore di un nuovo modo di narrare che pone al centro del testo «un dramma individuale e un contrasto con la società che possono appartenere all'esperienza di qualsiasi lettore»⁵¹. Ben altre saranno, del resto, le prerogative di Stuparich: non più vinti né sconfitti popoleranno i suoi racconti – e non novelle – ma «larve inappagate, figure rinunciatricie, inquiete e tuttavia operose»⁵² innestate in una narrazione d'altro canto mai ellittica e sempre distesa.

⁵¹ R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, p. 108.

⁵² F. RAPPAZZO, *Prefazione* a G. STUPARICH, *Racconti*, a cura di C. Gallo, Ariccia, Aracne 2015, pp. 7-10, a p. 8.

AMBRA CARTA
(Università di Palermo)

IL PUNTO DEGLI STUDI SULL'OPERA CRITICA
DI LUIGI CAPUANA (2015-2021)

L'articolo passa in rassegna i principali contributi critici apparsi in riviste scientifiche, atti di convegno, monografie su Luigi Capuana dagli anni Settanta del Novecento a oggi. Tradizionalmente legato all'amico Giovanni Verga, lo scrittore di Mineo costruisce la carriera di novelliere e di critico teatrale e letterario, intrecciando interessi rivolti all'indagine della realtà a riflessioni teoriche sull'arte e i suoi strumenti espressivi, proiettandosi sempre oltre il confine nazionale per interessi scientifici e culturali. Accanto agli studi sulla specificità del novelliere e dello sperimentatore di tecniche narrative, molto diffusi a partire dagli anni Settanta, negli ultimi decenni anche per effetto dei *postcolonial studies*, l'attenzione dei critici si è rivolta a indagare l'ideologia conservatrice e classista dello scrittore di Mineo che contrasta, almeno in parte, con il suo sperimentalismo poetico e con il suo indefesso interesse nei confronti della tecnica e della medicina positiva francese. Sul fronte dei *postcolonial studies*, dunque, provengono gli studi più originali e innovativi che provano a rileggere una parte delle prose critiche e della produzione narrativa (*Le Paesane*, per esempio), e a situare lo scrittore nel quadro composito e complesso del processo risorgimentale postunitario italiano.

*The paper reviews the main critical contributions published in scientific journals, conference papers, monographs on Luigi Capuana from the seventies of the twentieth century to today. Traditionally linked to his friend Giovanni Verga, the writer of Mineo builds the career of novelist and critic theatrical and literary, interweaving interests aimed at the investigation of reality to theoretical reflections on art and its expressive tools, always projecting itself beyond the national border for scientific and cultural interests. In addition to studies on the specificity of the novelist and the experimenter of narrative techniques, widespread since the seventies, in recent decades also due to the effect of postcolonial studies, the attention of critics has turned to investigate the conservative and classist ideology of the writer of Mineo that contrasts, at least in part, with his poetic experimentalism and with his unwavering interest in French technique and positive medicine. On the front of postcolonial studies, therefore, come the most original and innovative studies that try to reread a part of the critical prose and narrative production (*Le Paesane*, for example) and to place the writer in the composite and complex picture of the Italian post-unification Risorgimento process.*

Nell'anno del centenario verghiano, che si annuncia ricco di appuntamenti e di nuove acquisizioni sul piano della ricerca, è doveroso fare anche il punto degli studi sul suo confratello, Luigi Capuana, corroborando inevitabilmente la convinzione espressa alcuni anni fa da Gianni Oliva secondo la quale «la sua sorte rimaneva in teoria legata al carro della fortuna verghiana, con la differenza che della progressiva crescita di questa non ne godeva, se non in modesta misura, i benefici e i privilegi»¹. Si trattava di una valutazione in sede critica che teneva conto della parabola discendente subìta dal battagliero polemista dopo la «brillante stagione verista», così la definiva, e che fotografava lo stato degli studi sull'opera del mineolo alla fine degli anni Settanta del Novecento. In quel famoso intervento Oliva riconosceva agli studi di Trombatore il merito di avere impresso una svolta propulsiva allo studio dell'opera capuaniana, seppure ancora dentro il solco del pregiudizio crociano secondo cui l'elaborazione della teoria estetica di Capuana dipendeva dal sistema teorico desanctisiano e, non senza contraddizioni, dall'evoluzione delle forme estetiche di Camillo De Meis². A superare l'*empasse*, restituendo al Capuana critico l'originalità di un sistema di idee che trovava certamente nel credo desanctisiano una irrefutabile conferma ma che si sviluppava secondo sentieri in parte autonomi e interdipendenti dal critico irpino, sarebbe stato Antonio Palermo già negli anni Sessanta e a più riprese fino agli anni Novanta³. Sulla scia del nuovo riposizionamento della figura del critico e del narratore all'interno del ricco e articolato panorama della cultura italiana post-unitaria, operato negli anni Settanta con la pubblicazione di Antologie di scritti critici curate da vari studiosi delle forme del realismo di secondo Ottocento, Capuana si è andato conquistando un posto di assoluto e incontestabile rilievo come critico

¹ G. OLIVA, *Capuana nella critica recente (1960-1978)*, in ID., *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore 1978, pp. 168-169.

² B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, 6 voll., Bari, Laterza 1973, vol. III, p. 99. Il saggio è del 1904.

³ A. PALERMO, *La formazione critica di L. Capuana*, in «Filologia e letteratura», X (1964), fasc. IV, pp. 337-380, poi in *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura*. Cattaneo, Tenca, De Sanctis, Carducci, Imbriani, Capuana, Napoli, Liguori 2000.

della letteratura narrativa e teatrale contemporanea, come teorico del verismo e come narratore sperimentale⁴. Parallelamente, a dare una spinta ulteriore al dibattito critico sulla sua opera contribuì Carlo Alberto Madrignani, il quale offrì una sistematica ricognizione delle influenze filosofiche, letterarie e scientifiche subite dal mineolo soprattutto negli anni della frequentazione dei salotti e dei caffè fiorentini dove era giunto, com'è noto, nel 1864 pieno di idee e desideroso di scambi culturali con il *milieu* artistico della neocapitale del Regno⁵. Pur non soffermandosi in modo particolare sull'attività di critico teatrale, Madrignani situava gli accesi interventi di Capuana all'interno di un tessuto prettamente europeo restituendo la fitta trama di relazioni letterarie, di scambi di libri e di condivisione di idee artistiche con Verga, Dal' Ongaro, Guerrazzi, Telemaco Signorini e tanti altri artisti del tempo. Così da un lato la riedizione degli scritti critici dall'altro i nuovi risultati dell'indagine su documenti di archivio, la stagione degli anni Settanta-Novanta riconobbe all'autore di *Giacinta* il profilo originale del polemista e del teorico, che apprezzava il realismo dei naturalisti francesi, Zola *in primis*, ma se ne sapeva affrancare individuando i sentieri autonomi del verismo italiano. L'entusiasmo rivendicato con forza nelle famose pagine dedicate al romanziere francese nella prima e nella seconda serie degli *Studii sulla letteratura contemporanea* (1880) non viene meno, infatti, nonostante i rilievi mossi alla statura del critico⁶. Il soffio vitale

⁴ Si fa riferimento agli studi di L. CAPUANA, *Antologia degli scritti critici*, a cura di W. Mauro, Bologna, Calderini 1971; ID., *Scritti critici*, a cura di E. Scuderi, Catania, Giannotta 1972; ID., *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1972, ID., *Gli «Ismi» contemporanei*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri 1973.

⁵ Ancora indispensabile punto di riferimento per la biografia intellettuale di Capuana è C. DI BLASI, *L. Capuana, vita, amicizie, relazioni, lettere*, Mineo, Ed. Biblioteca Capuana 1954. Per MADRIGNANI il rimando è al suo fondamentale studio monografico *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970.

⁶ Si rivedano gli articoli su Zola nella prima serie degli *Studii* laddove pur riconoscendo ai Rougon-Macquart la monumentalità della vera opera d'arte, tuttavia rimproverava al loro autore l'eccessiva dipendenza dai principi scientifici: «Le teorie critiche dello Zola, in alcuni punti, sono molto discutibili. [...] Nella sua teorica artistica, per esempio, c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte», L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, I serie, Catania, Brigola 1880, pp. 65-76, a pp. 68-69.

dell'arte, lo *spiraculum vitae*, come poi avrebbe ribadito nel 1885 in *Per l'arte*, donava all'organismo narrativo zoliano lo statuto e il valore della vera opera d'arte.

L'edizione della seconda serie di *Studii* nel 1988 a cura di Paola Azzolini ha restituito ai lettori e agli studiosi capuani un primo saggio di giornalismo critico dello scrittore. Come si legge nella *Nota al testo* sono pubblicati alcuni degli interventi apparsi sul «Corriere della Sera» tra il 1879 e il 1881, rapidamente collazionati con l'edizione in volume allestita con l'editore Giannotta da Capuana stesso nel 1880⁷. Pur non trattandosi di un'edizione critica a tutti gli effetti, l'edizione curata da Azzolini ha avuto il merito di offrire i risultati di un'osservazione focalizzata per la maggior parte dei casi sugli aspetti linguistici e sulla punteggiatura, che confermano la «puntigliosa revisione linguistica»⁸ cui Capuana sottoponeva gli articoli nel passaggio dalla rivista al volume. L'ordine di apparizione in rivista, oltretutto, ad una attenta verifica non corrisponde pienamente alla *dispositio* assunta dalla serie in volume, che risponde a un criterio di raggruppamento per generi letterari (saggi sul romanzo, sul teatro, su scienza e religione).

Nei decenni successivi agli anni Settanta l'attenzione degli studiosi all'opera critica del mineolo non si arresta⁹. Le ricognizioni condotte da Palermo e Scrivano negli anni Novanta¹⁰ insistono sul rilievo di Capuana come giornalista letterario – aspetto su cui era più volte intervenuto Mazzamuto¹¹ – e sulla svolta postnaturalista che non spezza però la traiettoria organica e conti-

⁷ P. AZZOLINI, *Nota al testo*, in L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori 1988, pp. XLIX-LXIII.

⁸ Ivi, p. XLIX.

⁹ S. LONGO, *Rassegna di studi su Luigi Capuana*, in «Critica letteraria», IV (1976), n. 12, pp. 543-566; D. TANTERI, *Il "vero" di Capuana. Poetica e ideologia*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», V (1978), pp. 43-73.

¹⁰ A. PALERMO, *Capuana critico: dopo il naturalismo*, in «Critica letteraria», XXIII (1995), nn. 88-89, pp. 395-406. R. SCRIVANO, *Capuana critico*, in *Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di D. Della Terza, Firenze, Cadmo 1995, pp. 349-362.

¹¹ P. MAZZAMUTO, *La critica militante*, in ID., *Roccoverdina e dintorni*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo», 26 (1996), pp. 13-40, a p. 13.

nuova condotta all'insegna della ricerca e della infaticabile esplorazione di nuove formule espressive¹². In particolare, l'attenzione alla nascita del verismo e ai rapporti con il naturalismo francese registra nuovi risultati soprattutto in occasione dei due convegni organizzati il primo a Catania nel 1982 (*Capuana verista*), il secondo a Montreal nel 1989. Le indagini emerse segnano un momento di sintesi complessiva e aggiornata degli studi sull'intera produzione letteraria capuaniana, volti a rimettere sotto la giusta lente ermeneutica l'europeismo del critico e la sua battaglia culturale a favore della nascita del romanzo moderno. Ricordiamo, in particolare, la riconsiderazione critica dell'intera carriera del novelliere e del romanziere, ad opera rispettivamente di Bigazzi e Rossetti, l'interesse per l'autore di teatro (Malato), e per quello di fiabe e di saggi critici (Orvieto, Fedi, Cigliana, Tanteri)¹³. Seguono due decenni di ininterrotta attività critica esercitata sui documenti di Archivio e su inediti dello scrittore, volta soprattutto

¹² Alla stagione letteraria e artistica postnaturalista, e all'ultimo Capuana nelle sue relazioni con il panorama non solo italiano ma europeo, è stato dedicato il XVI Congresso AIPi tenutosi a Cracovia nel 2004, i cui Atti sono oggi disponibili: *L'ultimo Capuana e la crisi del naturalismo nella narrativa in Italia e in Europa: dalla cultura nazionale all'interculturalismo*, Atti del XVI Congresso dell'A.I.P.I. (Cracovia, 26-29 agosto 2004), a cura di B. Van den Bossche - M. Bastiaansen - C. Salvadori Lonergan - S. Widlak, 2 voll., Firenze, Cadmo 2006.

¹³ E. ROSSETTI, *Il romanzo teatrale nei saggi critici di L. Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montreal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno 1990, pp. 113-134; R. BIGAZZI, *La carriera di un novelliere*, ivi, pp. 97-112; E. MALATO, *Capuana e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, ivi, pp. 221-266; P. ORVIETO, *Capuana critico del «Fanfulla della Domenica»*, ivi, pp. 267-296; R. FEDI, *Capuana scrittore di Fiabe e la formazione di C'era una volta...*, ivi, pp. 205-220; ricordiamo l'edizione di *Mondo occulto* curata da S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma 1995, che raccoglie testi sull'occultismo e lo spiritismo che non circolavano più a stampa, *Spiritismo? Mondo occulto, La religione dell'avvenire, Il Di là, La medianità, Lettera aperta a Luigi Pirandello, A proposito di un fantasma, Misteri dello spiritismo, I pianeti abitati secondo un illuminato (Swedenborg)*; ID., *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori 2002, studio complessivo sul Capuana sperimentatore di pratiche mesmeriche che diventano fonte di ispirazione sia per i temi dell'inconscio e degli stati alterati di coscienza, assai presenti nella narrativa capuaniana fin dagli anni Ottanta, sia per le tecniche narrative. Attento e fedele studioso del Capuana fantastico e spiritico è M. TROPEA, *Punto (spiritico) su Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 2 (2009), pp. 203-216 e da ultimo ID., *Luigi Capuana spiritista: nei saggi, nell'opera letteraria e nel teatro*, in *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Meditation in Post-Risorgimento Italy*, a cura di

to alla ricostruzione del *milieu* artistico e culturale che favorì le battaglie di Capuana per lo svecchiamento e il rinnovamento delle forme dell'arte. Il sodalizio letterario con il confratello Verga e il rapporto quasi da maestro e allievo con De Roberto trovano riscontro, com'è noto, nell'intensa circolazione di libri e nelle assidue conversazioni sulla narrativa contemporanea europea indagate ora allo scopo di definire meglio la formazione critica di Capuana ora le direttrici che ne disegnarono i rapporti con il naturalismo francese ora, infine, rivolte allo studio dell'ultima stagione critica postnaturalistica aperta dal saggio *La crisi letteraria* (datato 1889 e mai più riedito). Su questa strada si situa, come si è accennato sopra, lo studio di Antonio Palermo che analizzando gli scritti capuaniani successivi a *Per l'Arte – Libri e Teatro* (1892) introdotto da *La crisi letteraria, Gli "Ismi" contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri Saggi di critica letteraria e artistica*, (1898), *Cronache letterarie* (1899), *La crisi del romanzo, Lettere all'Assente*, (1904) – passa in rassegna la produzione critica del Nostro ravvisandovi i segni di un certo affrancamento dalle prospettive teoriche del naturalismo, l'apertura di interesse allo spiritismo, al mondo occulto e all'isteria, tra psicologismo e preconizzazioni dell'inconscio freudiano, segno distintivo di una personalità sempre pronta a cedere all'irresistibile gusto per le novità letterarie e all'irrefrenabile desiderio di esercitare su di esse il proprio estro critico. Vale per tutte la sintesi di Mazzamuto che riconosce i segni di un eclettismo che fa perno, anche negli studi critici, su una forte sensibilità storica attenta a cogliere nell'opera d'arte i segni del tempo. Diversamente, Capuana non sarebbe stato indicato come maestro né da De Roberto né dal giovane Pirandello che riconoscevano nell'impressionismo del critico, e nel graduale movimento di passaggio dalle poetiche veriste a quelle simboliste e idealiste del primo Novecento, la fisionomia del critico militante attento alla ricerca dell'opera d'arte vivente.

A. Pagliaro - B. Zuccala, Firenze, University Press 2019, pp. 241-256, mentre di TANTERI si segnalano gli studi sul Capuana critico e narratore nel contesto della poetica verista ma con importanti collegamenti al fantastico di Maupassant: *Il fascino del mistero: Guy de Maupassant tra visione fantastica e ragione positivista*, Napoli, Liguori 2012 e ID., *Paralipomeni sul Verismo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 1, Leonforte, Euno Edizioni 2020.

Nel frattempo, a dieci anni dall'edizione dei drammi teatrali (*Teatro italiano*)¹⁴, varcata la soglia del terzo millennio, nel 2009 l'edizione critica delle *Cronache teatrali (1864-1872)*, serie completa degli interventi di Capuana sul teatro pubblicati sul quotidiano fiorentino «La Nazione», inaugurava l'Edizione Nazionale delle Opere dello scrittore, avviando un ambizioso progetto che avrebbe dovuto prevedere quaranta volumi: 5 di romanzi, 12 di novelle, 5 di fiabe e racconti per ragazzi, 4 di teatro, 6 di poesie e scritti critici, 3 di operette, 3 di carteggi, 2 di bibliografia¹⁵. Impresa certamente monumentale e resa molto difficile proprio per la natura volatile delle prose saggistiche e degli articoli di critica che Capuana pubblicava prima in rivista e poi in volume, e per la consuetudine dello scrittore di destinare ciascuno di essi a volumi collettanei diversi secondo logiche di raggruppamento non sempre corrispondenti alla data progressiva della prima stesura. Degli altri volumi dell'Edizione Nazionale, il lavoro critico degli *Studii sulla letteratura contemporanea*, affidato a Michela Sacco Messineo, studiosa di letteratura siciliana, è stato completato ma si aspetta di poterlo leggere in stampa.

Le varie opere di critica letteraria capuaniana, che si distendono in un ampio arco temporale dagli anni Ottanta dell'Ottocento ai primi anni del Novecento, disegnano un tracciato ininterrotto di riflessioni teoriche che si riflettono metaletterariamente anche sull'opera narrativa. Disporre di edizioni critiche filologicamente stabilite consentirebbe, pertanto, agli studiosi di Capuana non solo di seguire la storia editoriale di ogni singolo saggio critico ma di misurare l'impatto delle singole varianti sul quadro complessivo della riflessione dello scrittore, potendone dunque valutare escursioni, ripensamenti, evoluzioni e aperture progressive alle esperienze di gusto e ai movimenti culturali in atto tra fine secolo e inizio Novecento. Consentirebbe cioè di saldare intima-

¹⁴ L. CAPUANA, *Teatro Italiano*, a cura di G. Oliva - L. Pasquini, 2 voll., Palermo, Sellerio 1999.

¹⁵ L. CAPUANA, *Cronache teatrali (1864-1872)*, a cura di G. Oliva, Edizione Nazionale delle Opere di Luigi Capuana, X, Roma, Salerno Editrice 2009. Il primo volume riporta il *Teatro italiano contemporaneo*, il secondo la serie di cronache teatrali, un *Introduzione* critica che ripercorre la genesi e la storia editoriale dei testi e una *Nota al testo*.

mente il nesso tra riflessione teorica e creazione narrativa già peraltro evidente ad una prima lettura dell'opera capuaniana. Nell'attesa quindi di poter disporre utilmente della edizione complessiva dell'opera critica, oggi possiamo soltanto render conto dei percorsi nomadici dei singoli saggi, ripercorrendone le principali edizioni commentate dagli anni Settanta al Duemila. La serie degli *Studii* su Zola (*L'Assommoir* e *Una page d'amour*) rispettivamente contenuti negli *Studii sulla letteratura contemporanea* I e II serie, sono stati ripubblicati nella *Antologia degli scritti critici* a cura di W. Mauro (1971) insieme con le pagine dedicate a E. De Goncourt, Teofilo Gautier, Balzac, Giovanni Verga, Carlo Dossi e a quelle sui *Promessi Sposi* tratte da *Per l'Arte*, a *La crisi del romanzo*, Gabriele D'Annunzio, Grazia Deledda tratte da *Gli "Ismi" contemporanei*, e alle pagine *Nuovi ideali di Arte e di Critica*, Alfonso Daudet, *Domando la parola* tratte da *Cronache letterarie*¹⁶.

Negli anni Novanta si segnala il volume allestito da Scrivano, che raccoglie una selezione di scritti di critica letteraria operata dallo stesso Capuana nell'ambito delle sue pubblicazioni sul «Fanfulla della Domenica», negli anni della sua direzione, 1882-1883¹⁷. Tra le antologie di scritti critici va certamente ricordata quella di Meneghel (2011) che riattraversa gli anni della produzione critica capuaniana teatrale e letteraria svolta sulle rubriche del «Corriere della Sera», ('Cronaca drammatica' e 'Corriere teatrale'), con cui Capuana collaborò dal 1876-1877 al 1881, quando sospese la collaborazione per andare a dirigere il «Fanfulla della Domenica», e di nuovo poi dal 1897 al 1900. Come sappiamo, le recensioni per il «Corriere della Sera» confluiranno nelle due serie di *Studii sulla letteratura contemporanea*, in *Per l'Arte*, negli «Ismi» contemporanei e in *Cronache Letterarie*. In Appendice Meneghel inserisce il saggio, *Luigi Capuana e il giornalismo*, una nota biografica, e Articoli a firma Luigi Capuana sul «Corriere della Sera» (1876-1900)¹⁸.

¹⁶ Nel 1969 Bertacchini ripubblicava alcuni brani di *Per l'Arte* nel suo *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium 1969.

¹⁷ L. CAPUANA, *Per l'Arte*, a cura di R. Scrivano, Napoli, Edizioni scientifiche italiane 1994.

¹⁸ L. MENEGHEL, *Luigi Capuana critico letterario del 'Corriere della Sera'*, in «AC-ME» (Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano), a. LXIV (2011), fasc. II, pp. 157-179.

Mentre de *La crisi letteraria*, saggio introduttivo di *Libri e Teatro* (1892) non si conoscono successive edizioni né commentate né critiche, degli *"Ismi" contemporanei* (1898) disponiamo di due edizioni, la prima curata da Luti (1973), l'altra è la riproduzione anastatica della prima edizione (2010)¹⁹. Si segnala inoltre la già citata edizione di *Saggi critici* curata da Scuderi (1972), che raggruppa i diversi studi critici capuaniani in sezioni dedicate alla letteratura italiana, alla letteratura francese, alla critica teatrale e alla Metodologia, parte nella quale confluiscono *Idealismo e cosmopolitismo*, *La crisi del romanzo*, *La nevrosi artistica*, *Il mio credo letterario*, *L'Arte e la Vita*.

Il volume ripropone singoli saggi tratti dalle due serie di *Studi*, da *Per l'Arte*, da *Libri e teatro*, da *Gli "Ismi" contemporanei*, da *Cronache letterarie*, e da *L'Arte e la Vita*. Infine ricordiamo nel 1980 la ristampa anastatica di *Capuana e il futurismo*, estratto da *Cronache letterarie*, a cura di Luciano Caruso e l'edizione di *Lettere all'Assente*, corredata da *Note e Appunti* a cura di Domenico Calca terra (2015), che approfondisce l'ultima fase del Capuana critico caratterizzata, secondo un'acquisizione ormai nota alla capuanistica, dalla forza creativa dell'immaginazione.

Come risulta da questa breve rassegna, l'assenza di un'edizione unitaria dell'intera opera critica capuaniana rende estremamente difficile una comprensione d'insieme stabilmente garantita da coordinate esegetiche omogenee capaci anche di proiettare sul resto della produzione dell'autore spunti e ipotesi interpretative.

Sul piano degli studi critici, gli anni Duemila hanno confermato un interesse costante al Capuana indagatore curioso di spiritismo, occultismo, inconscio e isteria, fenomeni stimolanti sia sul piano teorico per la formulazione di una teoria della creazione dell'arte in chiave metanarrativa (Loria) sia su quello schietamente creativo²⁰. Nell'anno del centenario della morte dello scrit-

¹⁹ L. CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri Saggi di critica letteraria e artistica*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbrì 1973; Id., *Gli "ismi" contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri Saggi di critica letteraria e artistica*, Charleston (SC), Bibliolife 2010.

²⁰ A. LORIA, *La volontà di creare: teoria dell'arte e spiritismo nell'ultimo Capuana*, in «Filologia antica e moderna», 30-31 (2006), pp. 255-272. M. BRINGHENTI, *Il "di là" di Capuana: l'occultismo nei pamphlet e nel «Marchese di Roccaverdina»*, in «Il Corsaro

tore a Catania si è tenuto il Convegno *La narrazione breve e i bozzetti teatrali in Verga, Capuana e De Roberto* (2015) i cui Atti dimostrano l'intensa vitalità degli studi sull'opera dei tre grandi protagonisti del romanzo moderno italiano e della stagione letteraria di fine Ottocento, puntando ora sulla direttrice del fantastico e del fantascientifico (Tanteri) ora sulla analogia tra lo sdoppiamento psichico sperimentato dal soggetto in stato di trance spiritica e lo stato di suggestione allucinatória propria della creazione artistica e della psicopatologia dei sentimenti (Forni), ora sull'intreccio tra studi francesi sull'isteria, produzione novellistica e tecniche di documentazione fotografica in ambito psichiatrico (Carta) ora, infine, aprendo nuove prospettive offerte dai *postcolonial studies* (Basile) sui processi di autorappresentazione 'orientalizzata' del Mezzogiorno per come emergono nelle novelle, in particolare le *Paesane*, e in parte della produzione saggistica²¹.

Ricollocata sotto la giusta lente esegetica dell'europeismo narrativo e critico, l'opera capuaniana ha continuato negli ultimi anni a offrire fecondi spunti di riflessione soprattutto sul versante degli studi di genere, dei *postcolonial studies*, degli studi sull'*autofiction* e la metanarrazione. Le proposte più innovative provengono infatti da quell'area della capuanistica giovane rappresentata dai paesi anglofoni, Australia, Sud Africa, interessata a rileggere i processi identitari postrisorgimentali italiani alla luce delle pratiche di auto-orientalizzazione (Moe, Virga e Zuccala, Basile), combinando insieme strumenti della esegesi tradizionale (*close reading*) e nuove risorse del *distant reading*²².

Nero», I (2006), pp. 24-28. E. COMOY FUSARO, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella letteratura italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa 2007. P. D'ANDREA, *Littérature et spiritisme au tournant du siècle (1865-1913), études des formes narratives d'inspiration spirite*, France, Italie et Angleterre, sous la direction de Jean de Palacio, Champion 2016. B. ZUCCALA, *A Self-Reflexive Verista - Metareference and Autofiction in Luigi Capuana's Narrative*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2021.

²¹ G. FORNI, *Anomalia e sperimentazione nei «Profili di donne» di Luigi Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 8 (2015), pp. 83-100 e ID., *Capuana, Richet e la suggestione*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 12 (2019), pp. 7-27. A. CARTA, *Le Appassionate in camera oscura*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 8 (2015), pp. 111-122. G. BASILE, *Ironia, pittoresco e orientalizzazioni. L'immagine della Sicilia nelle «Paesane» di Luigi Capuana*, ivi, pp. 143-154.

²² Mi limito a segnalare solo tre dei tanti contributi appartenenti alla galassia

In attesa che venga completato il lungo lavoro di edizioni critiche dell'intera opera capuaniana, il quadro che emerge dalla ricognizione degli studi fa ben sperare. Accanto ai filoni di indagine più tradizionali che continuano il lavoro di scavo filologico sui documenti d'archivio e di interpretazione critica nel quadro delle culture europee, le novità più interessanti provengono da studi che provano a connettere ambiti scientifici differenti (italianistica, filosofia dell'immagine, studi sulla psiche) intrecciando i rispettivi approcci ermeneutici e da quelle teorie letterarie che rileggono la produzione critica e narrativa degli scrittori del Sud Italia alla luce degli studi post-coloniali e di genere.

dei *postcolonial studies*, rimandando alla ricca bibliografia critica in essi consultabile: N. MOE, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo 2004. A. VIRGA - B. ZUCCALA, *Postcolonialismi italiani ieri e oggi. Appunti (sudafricani) per una riconcettualizzazione 'rizomatica' dei Postcolonial Italian Studies*, in *Postcolonialismi italiani ieri e oggi. Italian Postcolonialism: Past and Present*, a cura di A. Virga - B. Zuccala, (Special Issue) in «Italian Studies in Southern Africa», 31 (2018), pp. 1-24.

Bibliografia di riferimento

Opere di Luigi Capuana

CAPUANA L., *Teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone-Lauriel 1872

ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, I serie, Catania, Brigola 1880

ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, Catania, Giannotta 1882

ID., *Per l'Arte*, Catania, Giannotta 1885

ID., *Libri e Teatro*, Catania, Giannotta 1892

ID., *Gli "Ismi" contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri Saggi di critica letteraria e artistica*, Catania, Giannotta 1898

ID., *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899

ID., *Lettere all'Assente*, Torino, Roux e Viarengo 1904

Edizioni e Antologie delle opere di Luigi Capuana

CAPUANA L., *Antologia degli scritti critici*, a cura di W. Mauro, Bologna, Calderini 1971

ID., *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1972

ID., *Scritti critici*, a cura di E. Scuderi, Catania, Giannotta 1972

ID., *Gli «Ismi» contemporanei*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri 1973

ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori 1988

Mondo occulto, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma 1995

ID., *Teatro Italiano*, a cura di G. Oliva - L. Pasquini, 2 voll., Palermo, Sellerio 1999.

ID., *Cronache teatrali (1864-1872)*, a cura di G. Oliva, Edizione Nazionale delle Opere di Luigi Capuana, X, 2 voll., Roma, Salerno Editrice 2009.

ID., *Gli "ismi" contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri Saggi di critica letteraria e artistica*, Charleston (SC), Bibliolife 2010

Bibliografia di Luigi Capuana (1968-2015), a cura di M. Bocola, Lanciano, Carabba 2016

Studi critici

BASILE G., *Ironia, pittoresco e orientalizzazioni. L'immagine della Sicilia nelle "Paesane" di Luigi Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 8 (2015), pp. 143-154

BERTACCHINI R., *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium 1969

BIGAZZI R., *La carriera di un novelliere*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montreal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno Editore 1990, pp. 97-112

BOCOLA M., *Giunte alla bibliografia di Luigi Capuana (2015-2020)*, in «Studi medievali e moderni», n. 2 (2020), a. XXIV, pp. 357-391

BRINGHENTI M., *Il "di là" si Capuana: l'occultismo nei pamphlet e nel «Marchese di Roccaverdina»*, in «Il Corsaro Nero», I, 2 marzo (2006), pp. 24-28

CARTA A., *Le Appassionate in camera oscura*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 8 (2015), pp. 111-122

CIGLIANA S., *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori 2002

ID., *Le stagioni della critica militante. Personalità e modi, questioni, prospettive, storia e testi*, Roma, Onyx Editrice 2010

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

CROCE B., *La letteratura della Nuova Italia*, 6 voll., Bari, Laterza 1973, III

D'ANDREA P., *Littérature et spiritisme au tournant du siècle (1865-1913)*, études des formes narratives d'inspiration spirite, France, Italie et Angleterre, sous la direction de Jean de Palacio, 2016

DI BLASI C., *L. Capuana, vita, amicizie, relazioni, lettere*, Mineo, Ed. Biblioteca Capuana 1954

FEDI R., *Capuana scrittore di Fiabe e la formazione di C'era una volta...*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montreal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno Editore 1990, pp. 205-220

FORNI G., *Anomalia e sperimentazione nei "Profili di donne" di Luigi Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 8 (2015), pp. 83-100

ID., *Capuana, Richet e la suggestione*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 12 (2019), pp. 7-27

L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana, Atti del Convegno di Montreal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno 1990

L'ultimo Capuana e la crisi del naturalismo nella narrativa in Italia e in Europa: dalla cultura nazionale all'interculturalismo, Atti del XVI Congresso dell'A.I.P.I. (Cracovia, 26-29 agosto 2004), a cura di B. Van den Bossche - M. Bastiaensen - C. Salvadori Lonergan - S. Widlak, 2 voll., Firenze, Cadmo 2006

LONGO S., *Rassegna di studi su Luigi Capuana*, in «Critica letteraria», n. 12 (1976), a. IV, fasc. III, pp. 543-566

LORIA A., *La voluttà di creare: teoria dell'arte e spiritismo nell'ultimo Capuana*, in «Filologia antica e moderna», 30-31 (2006), pp. 255-272

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

MALATO E., *Capuana e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montreal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno Editore 1990, pp. 221-266

MAZZAMUTO P., *Roccoverdina e dintorni*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo», 26 (1996)

MENEGHEL L., *Luigi Capuana critico letterario del 'Corriere della Sera'*, in «ACME» Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, maggio-agosto (2011), a. LXIV, fasc. II, pp. 157-179

MOE N., *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, Napoli, L' Ancora del Mediterraneo 2004

OLIVA G., *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore 1978

ORVIETO P., *Capuana critico del «Fanfulla della Domenica»*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montreal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno Editore 1990, pp. 267-296

PALERMO A., *La formazione critica di L. Capuana*, in «Filologia e letteratura», a. X (1964), fasc. IV, pp. 337-380

ID., *Capuana critico: dopo il naturalismo*, in «Critica letteraria», n. 88-89 (1995), a. XXIII, pp. 395-406

ID., *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura. Cattaneo, Tenca, De Sanctis, Carducci, Imbriani, Capuana*, Napoli, Liguori 2000

ROSSETTI E., *Il romanzo teatrale nei saggi critici di L. Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montreal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno Editore 1990, pp. 113-134

SCRIVANO R., *Capuana critico*, in D. DELLA TERZA (a cura di), *Studi in onore di Antonio D'Andrea*, Firenze, Cadmo 1995, pp. 349-362

TANTERI D., *Il "vero" di Capuana. Poetica e ideologia*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», vol. V (1978), pp. 43-73

ID., *Il fascino del mistero: Guy de Maupassant tra visione fantastica e ragione positivista*, Napoli, Liguori 2012

ID., *Paralipomeni sul Verismo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 1, Leonforte, Euno Edizioni 2020

TROPEA M., *Punto (spiritico) su Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 2 (2009), pp. 203-216

ID., *Luigi Capuana spiritista: nei saggi, nell'opera letteraria e nel teatro*, in *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Meditation in Post-Risorgimento Italy*, a cura di A. Pagliaro - B. Zuccala, Firenze, University Press 2019, pp. 241-256

VIRGA A. - ZUCCALA B., *“Postcolonialismi italiani ieri e oggi. Apunti (sudafricani) per una riconcettualizzazione ‘rizomatica’ dei Postcolonial Italian Studies”*, in *Postcolonialismi italiani ieri e oggi. Italian Postcolonialism: Past and Present*, a cura di A. Virga - B. Zuccala, (Special Issue) «Italian Studies in Southern Africa», 31 (2018), 1, pp. 1-24

ZUCCALA B., *A Self-Reflexive Verista- Metareference and Autofiction in Luigi Capuana's Narrative*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2021

GIORGIO LONGO
(Université de Lille)

LA CHASSE AU LOUP (1915). UN'INEDITA VERSIONE
OPERISTICA DEL BOZZETTO VERGHIANO

Questo saggio prende spunto dal recente ritrovamento dello spartito de *La Chasse au Loup*, versione operistica del bozzetto verghiano, rappresentata con successo in Belgio durante il primo conflitto mondiale e poi dimenticata. L'autore ripercorre la storia delle numerose versioni del bozzetto, dalla novella alla pièce teatrale, i riflessi del contesto storico-sociale dell'epoca, infine la traduzione francese e i successi oltralpe: *Caccia al lupo* è stata infatti l'unica opera verghiana ad avere un riconoscimento internazionale ancor prima che nella penisola. In questo clima favorevole si situa la trasposizione musicale del 1915 dovuta al musicista belga Alfred Goffin; curiosamente l'opera, nonostante i successi e la favorevole accoglienza critica dell'epoca, non ha lasciato nessun'eco nella critica verghiana e quasi certamente non fu conosciuta neppure dal maestro catanese.

This essay is based on recent discovery of the score of La Chasse au Loup, an opera version of Verga's sketch successfully performed in Belgium during the First World War and then forgotten. The author traces the history of numerous versions of the sketch, from the short story to the theatrical piece, the reflections of contemporary historical and social context, and finally the French translation and its success beyond Alps. Caccia al lupo was in fact the only Verga's work that gained international fame even before it was performed in Italy. It was in this positive climate that the musical transposition of 1915 by the Belgian musician Alfred Goffin took place. Curiously, despite its success and positive reception, the work had no echo in Verga's critics and almost certainly even Verga was not aware of its existence.

1. Dalla novella al bozzetto scenico

Le vicende storico-filologiche di *Caccia al lupo*, ricostruite in maniera magistrale da Francesco Branciforti¹ nel suo ultimo studio, continuano a offrire spunti di interesse e a riservare nuove

¹ F. BRANCIFORTI, *Per la storia di «Caccia al lupo»: novella e dramma*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. n. 1 (2008), pp. 7-39.

scoperte. In un arco cronologico piuttosto ampio che si estende dal 1897 al 1923, lo studioso riusciva a enumerare infatti una dozzina di «testimoni» e variazioni di quest'opera, molto amata da Verga; contiamo oggi almeno cinque stesure della novella e tre di quella teatrale, due traduzioni-varianti in francese 'criptoverghiane', oltre a due versioni dell'adattamento per il cinema e una trasposizione melodrammatica. Di quest'ultima, composta dal musicista belga Alfred Goffin, poche settimane fa siamo riusciti a rinvenire nella biblioteca di Spa, città natale dell'autore, le partiture manoscritte complete, finora sconosciute.

Prima di entrare nel dettaglio di questa nuova scoperta, ripercorriamo le principali vicissitudini di *Caccia al lupo*², la cui stesura originaria in forma di novella viene pubblicata da Verga il 1° gennaio 1897, per inaugurare le stampe della rivista catanese «Le Grazie», periodico dato per disperso insieme alla preziosa protoversione fino agli anni Settanta del secolo scorso³. Il racconto, nuovamente pubblicato nel 1902⁴, fu rielaborato dallo scrittore intorno al 1906, contemporaneamente alla revisione di una tra-

² Sull'argomento, mi si permetta di segnalare alcuni miei interventi a cui si è fatto spesso riferimento in questo studio; in particolare *La favola del lupo e della volpe*, in *Le rire et la raison - Mélanges en hommage à Denis Ferraris, Textes rassemblés et présentés par Elsa Chaarani Lesourd - Valeria Giannetti-Karsenti*, in «P.R.I.S.M.I.», *Revue d'études italiennes*, n. 14 (2015), pp. 143-169; «*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, in «Transalpina», n. 22 (2019), Presses Universitaires de Caen, pp. 89-104. Ricordiamo, tra i più recenti saggi sul bozzetto: A. DE FRANCISCI, *Mariangela in Verga's «La caccia al lupo»: From Page to Stage*, in «Between» Rivista dell'Associazione del Teoria e Storia Comparata della Letteratura, II (November 2012), n. 4, pp. 1-15; A. MANGANARO, *Verità effettuale e ferinità umana: la «Mandragola» di Machiavelli e la «Caccia al lupo» di Verga*, in «Settentrione. Nuova serie», Turku (FIN), 30 (2018), pp. 161-168.

³ Il periodico, dato per disperso, veniva recuperato da G. Finocchiaro Chimirì, che ne rendeva conto in *Una rivista letteraria nella Sicilia dell'ultimo Ottocento: «Le Grazie»*, in «Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici», s. II, IX (1979), pp. 41-128.

⁴ La novella fu proposta da Verga a Giacosa per «La Lettura», ma non venne pubblicata in quanto già edita ne «Le Grazie». Cfr. lettera di Giacosa a Verga del 21 nov. 1900, in *Carteggio Verga-Giacosa*, introduzione e note di O. Palmiero, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2016, p. 216 e n. Venne poi ripubblicata da Sabatino Lopez, a insaputa di Verga, sul «Secolo XIX» di Genova, nel gennaio 1902, come ricordato in S. CRISTALDI, *Verga tra narrativa e teatro: «La caccia al lupo»*, in «Annali della Fondazione Verga», 1 (1984), pp. 133-171, a p. 134.

duzione francese della novella, dovuta a Dina di Sordevolo. Infine, la novella, nella tradizionale versione postuma di «Siciliana», venne riedito nel 1923 grazie all'intervento e alla trascrizione dal manoscritto originale compiuto da Diego De Roberto, (che de «Le Grazie» era stato capo-redattore), il quale allegava anche il testo di un abbozzo originario, riportato «sulla faccia posteriore dell'ultima cartella»⁵. A queste stesure principali, infine Branciforti associava dei nuovi testimoni, ovvero tre distinti documenti autografi presenti tra le carte della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, fitti di numerose integrazioni e correzioni.

Il percorso della versione teatrale del bozzetto, cominciato quattro anni dopo la pubblicazione della novella, risulta ancora più denso di episodi storico-critici, in particolare per l'immediata e contemporanea diffusione internazionale del testo e della pièce. Tradizionalmente si fa risalire l'adattamento drammatico del bozzetto al 1901, anno in cui, per la rappresentazione sulle scene, l'autore abbina al bozzetto rusticano il suo risvolto mondano e 'bizantino', cioè *Caccia alla volpe*. Nel mese di settembre, Verga, ospite dei Treves a Pallanza, concludeva la redazione dei due atti unici. Il dittico teatrale sarebbe stato proposto poche settimane dopo, il 15 novembre, contemporaneamente in due importanti palcoscenici, in un'operazione commerciale piuttosto audace: al Teatro Manzoni di Milano, dalla compagnia di Francesco Pasta e Virginia Reiter, e al Teatro Alfieri di Torino, da Tina Di Lorenzo e Flavio Andò.

Si tratta di uno dei rari momenti di entusiasmo di questi anni, caratterizzati dalle secche creative causate dalla redazione della *Duchessa di Leyra* e da profondi malumori economici. Il tono delle missive a Dina di Sordevolo non lascia dubbi a questo proposito: «ho rifatto quasi per intero la *Caccia al lupo*, vedrai, e sto rifacendo l'altra, e ne son contento. Da un pezzo non lavoravo così di lena come in questo mese, *mascotte* cara!»⁶. Sembra davvero un momento eccezionale, se lo scrittore, nella quiete e gli agi della villa sul Lago Maggiore – malgrado le perdite al gioco con Giuseppe

⁵ «Siciliana», I (1923), p. 19.

⁶ Lettera di G. Verga a D. di Sordevolo del 26 settembre 1901, in G. RAYA (a cura di), *Lettere d'amore*, Roma, Tindalo 1970, p. 104.

Treves e un incipiente mal di denti – ritrova una nuova carica di ottimismo nei confronti del suo lavoro, ancora più sorprendente se paragonata ai toni apocalittici che quasi sempre accompagnarono i suoi tentativi teatrali. Ritroviamo in questo caso un Verga compiaciuto e che abbandona, almeno per un istante, le tirate contro teatro, teatranti e pubblico, lasciando da parte per l'occasione il suo pessimismo precauzionale. Scrive di nuovo il 28 settembre: «Ho quasi rifatto di pianta la *Caccia al lupo*, che ora è perfetta! La vedrai presto e me ne dirai il tuo avviso»⁷.

Il suo entusiasmo per il primo bozzetto è accentuato dal tono mitigato nei confronti dell'altra «commediola»; così viene ripetutamente chiamata *Caccia alla volpe*, mai nominata nelle missive di questo periodo a Dina, quasi a sottolineare il suo ruolo accessorio nel cartellone verghiano. Il suo compito dichiarato è quello di accompagnare l'altra pièce bilanciando strumentalmente la violenza e il rilievo drammatico di *Caccia al lupo*, in un gioco speculare di attrazione/repulsione interclassista. L'operazione iniziale dello scrittore catanese nasce dal tentativo di voler rappresentare in ambienti sociali diametralmente opposti, – quello popolare-contadino e quello dell'alta borghesia – il tema della finzione nel rapporto uomo-donna. Un motivo che ha una lunga storia nel romanzo e teatro tradizionali, e risulta nella visione verghiana particolarmente 'connaturato' al *milieu* aristocratico rappresentato nel rapido bozzetto di *Caccia alla volpe*. Ad ogni modo, l'autore non si fa troppe illusioni sulla natura rarefatta e sulla funzione di sostegno del dramma mondano: «Sto rifacendo adesso l'altra commediola, che voglio riesca il *miglior possibile*, onde non scapiti troppo al confronto della prima»⁸.

Verga, dunque, conta molto sul successo del dittico teatrale, certamente anche per questioni prettamente economiche. Non soltanto perché il teatro rappresentò in questi anni un capitolo fondamentale delle finanze verghiane, ma anche per motivi di natura più intima. Come dimostra la corrispondenza, in questa e in altre occasioni, gli introiti delle pièces avrebbero contribuito infatti ad assicurare una certa serenità all'amante fin troppo tra-

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, lettera del 28 settembre 1901, p. 104.

scurata. È noto che nei lunghi anni della loro relazione una parte dell'attività di Verga fu in effetti riservata ad alleviare le condizioni finanziarie di Dina. Tale compito non si limitò solo all'invio di danaro, divenuto col tempo sempre più regolare; in questi anni lo scrittore s'impegnò in effetti non solo nel ruolo di procacciatore di una lunga serie di collaborazioni e lavori letterari, ma anche in quello di revisore di questi testi, spesso realizzati «a quattro mani», e a volte accompagnati da sue introduzioni⁹. Per lo più traduzioni dal francese, ma anche adattamenti teatrali e cinematografici, come quelli di *Storia di una capinera*, *Eva*, *Tigre reale*, *L'amante di Gramigna* e *La lupa*. In quest'occasione, Dina si occupò sia di una prima stesura della traduzione in francese di *Caccia al lupo* e insieme a Verga di una riduzione cinematografica della pièce. Il lancio e lo sperato successo dei due atti unici gli avrebbero permesso in effetti di prolungare di qualche mese il suo soggiorno nel Nord Italia, e di dedicarsi più assiduamente al rapporto con l'amata. Ecco come si esprime lo scrittore dal soggiorno «creativo» di Pallanza, sottolineando questi temi: «Sono tanto contento di lavorare anche un poco per te, amica mia, e spero che la cosa vada bene»¹⁰; «e voglio aver finito presto questo lavoro che può giovarmi in tutti i modi. Prima di tutto a farmi restare più lungo tempo vicino a te, e scusarmi ai miei propri occhi, se ne soffre un poco l'altro mio lavoro che trascino qua e là da un pezzo»¹¹. Dal tono di quest'ultimo passaggio appare inoltre evidente che la buona accoglienza delle pièces avrebbe dovuto attenuare una serie di frustrazioni di natura letteraria. Quella *Duchessa di Leyra* che continuava a languire, abbandonata, per dirla con Gino Raya, nelle valigie di Verga; la quale, forse, di fronte a un successo teatrale, avrebbe perdonato almeno un po' al suo autore questo ennesimo tradimento.

Tuttavia, i due atti unici non suscitarono il favore auspicato. La caduta di *Caccia alla volpe* pregiudicò fatalmente il successo

⁹ Durante il soggiorno presso i Treves a Pallanza, per esempio, Verga procurò all'amante la traduzione di *Pace Universale* di Louis Couperus (Milano, F.lli Treves 1903), per cui approntò l'introduzione. A questo proposito cfr. RAYA, *Lettere d'amore...*, cit., pp. 103-107.

¹⁰ Lettera del 3 ottobre 1901; ivi, p. 105.

¹¹ Lettera del 28 settembre 1901; ivi, p. 104.

complessivo dello spettacolo¹². Nonostante il grande impegno profuso da Verga nel miglioramento della pièce¹³, il dittico risultava del tutto sbilanciato e l'idea di rappresentare insieme i due bozzetti si rivelò un errore sia dal punto di vista drammaturgico che commerciale. È del tutto probabile, infatti, che presentare *Caccia al lupo*, – su cui, come s'è visto, l'autore riponeva altissime speranze – isolatamente e in un differente contesto, avrebbe aumentato le sue *chances* e dato un altro impulso alla sua futura carriera teatrale.

2. La fortuna oltralpe: «La Chasse au Loup»

Sulla scorta delle precedenti esperienze teatrali transalpine¹⁴, contando cioè sull'eco mediatica creata da un probabile successo nelle platee francesi, ormai ben disposte nei confronti dell'autore di *Cavalleria*, lo scrittore tenta subito la carta della traduzione. Nell'autunno del 1901 Verga manda alle stampe presso Treves il solo testo del bozzetto siciliano, – anch'esso smarrito per più d'un secolo e rinvenuto fortuitamente sul mercato antiquario da Branciforti – mentre poche settimane dopo riunisce il dittico in una nuova edizione, uscita nel dicembre dello stesso anno ma datata, 1902. Ne invia immediatamente una copia all'amico-tra-

¹² Come scrisse Leporello – pseud. di Achille Tedeschi – (ne «L'Illustrazione italiana», 24 nov. 1901, p. 351), sia a Milano che a Torino «la grande maggioranza comprese, ammirò e batté le mani con calore», giudicando favorevolmente il bozzetto siciliano, ma rimanendo perplessa e manifestando espliciti dissensi all'indirizzo di *Caccia alla volpe*.

¹³ «Ieri sono andati tutti a Stresa col battello, ed io ho lavorato fino a sera. Ma ora sono un po' stanco e per rifarmi ti scrivo»; «Domani probabilmente si farà la famosa gita al Sempione ch'è in tavola da più giorni, e di cui farei volentieri a meno; perché sono in piena vena di lavoro e vorrei condurlo avanti in questi due giorni. [...] Ho lavorato dalla mattina alla sera, e mi sento un po' stanco»; lettere del 28 settembre e del 3 ottobre, in RAYA, *Lettere d'amore...*, cit., pp. 104-105.

¹⁴ A questo proposito, mi si permetta di citare alcuni miei studi, tra cui: G. LONGO, *La «Cavalleria rusticana» in Francia*, in «Il castello di Elsinore», V (1992), n. 13, pp. 79-108; *Il teatro verista in Francia*, in *Il teatro verista*, Atti del convegno (Catania, 24-26 Novembre 2004), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2007, pp. 321-336; «Cavalleria rusticana» in Francia, cit.

duttore Edouard Rod, il quale intuendo le intenzioni dell'autore, dichiara un misurato ottimismo nei confronti dell'avventura teatrale oltralpe:

J'ai reçu et admiré vos deux «Bozzetti», surtout la «Caccia al lupo» qui est une admirable étude d'instinct. Si je n'étais un peu découragé je vous offrirais de tenter encore la chance avec celle-là, qui est peut-être plus accessible que la «Lupa»; nous en parlerons à notre prochaine rencontre, car j'espère bien vous voir cette année¹⁵.

È probabile che l'amico ginevrino, come si evince dalle missive, fosse in realtà poco disposto a portare avanti l'operazione di promozione e traduzione; e si sia adoperato invece a mettere in contatto lo scrittore con Maurice Vaucaire¹⁶, fecondo *chansonnier* e autore drammatico, che tradurrà *Caccia al lupo* nei mesi seguenti e in qualità di «cessionario» dei diritti francesi riuscì a farla rappresentare in vari teatri. E in effetti Vaucaire si rivelerà più a suo agio in questa veste che in quella di traduttore, come è possibile arguire dal tono di una lettera del 7 maggio 1902 inviata a Dina dallo scrittore catanese:

Quella delle traduzioni è una vera piaga. Figurati che m'è toccato ritradurre io! la mia *Caccia al lupo* in francese, che un certo Vaucaire, nostro cessionario, che l'ha fatta accettare alla *Renaissance*, aveva conciato come Dio non vuole¹⁷.

L'intervento autotraduttivo di Verga – annoverato dunque tra i vari testimoni da Branciforti – non è certo una primizia e il tono veemente fa eco alle innumerevoli invettive lanciate pochi anni

¹⁵ Lettera del 16 gennaio 1902, in *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note di G. Longo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2004, p. 338.

¹⁶ Maurice Vaucaire (Versailles 1863 - Neuilly-sur-Seine 1918), oltre che cantante, poeta e scrittore di successo fu anche segretario delle ferrovie del Sud e quindi poi capo gabinetto del ministero del Commercio e dell'Industria nel 1892. Autore di 18 romanzi, 8 raccolte poetiche, una ventina di pièces teatrali, di 10 libretti d'opera, fu anche il paroliere preferito di André Delmet che portò al successo canzoni come *Petits pavés*, *Petit chagrin*, *A la belle étoile*, *Chanson de rien*, e la famosa *Chanson du coeur brisé*.

¹⁷ RAYA, *Lettere d'amore...*, cit., p. 124.

prima all'indirizzo di Madame Charles Laurent, la sfortunata traduttrice di *Mastro-don Gesualdo*, rivisto dall'autore con l'aiuto di Rod¹⁸. Le correzioni verghiane furono rinviate a Vaucaire che le accettò sbrigativamente e senza fare troppe storie, preso com'era in queste settimane dalle trattative per la rappresentazione del nuovo lavoro teatrale del celebre autore di *Cavalleria*:

[25 juin 1902] / Mon cher maître / J'ai noté soigneusement les observations que vous avez bien voulu souligner sur ma traduction de votre passionnante Chasse au loup. J'espère que cet acte si pittoresque sera joué entre septembre et décembre à Paris, soit à la Renaissance où Gémier, excellent acteur, m'a promis de le créer, soit au nouveau théâtre que doit fonder le très remarquable Guityry. Dans ce dernier cas, je vous demanderai de prolonger l'option d'une année que vous m'avez consentie. Mais je crois devoir supposer que la Chasse au loup passera au début de la saison au théâtre de la Renaissance. /Croyez-moi, cher maître, votre dévoué / Maurice Vaucaire¹⁹

Tav. 1
Testo de *La Chasse au Loup*,
accompagnato dal ritratto del
traduttore Maurice Vaucaire;
«Comœdia», 11 agosto 1913.



¹⁸ Cfr. a questo proposito G. LONGO, *Verga Traduttore*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri - R. Castelli - S. Cristaldi - A. Mangano, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2020, pp. 115-129.

¹⁹ Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, ms. 1804.

La rappresentazione parigina, come vedremo subito, si svolse poi in condizioni diverse, ma la traduzione, con le correzioni verghiane, comunque fu pubblicata il 13 settembre dello stesso anno sulla prestigiosa «Revue Bleue»²⁰. Qualche giorno prima, il 7 settembre, cioè meno di un anno dopo le prime di Milano e Torino, *La Chasse au Loup* era stata rappresentata al Théâtre Royal du Parc di Bruxelles, con la «la très intelligente et très originale Charlotte Wiehe»²¹ (tav. 2), nota attrice-cantante danese, nel ruolo di Mariangela. Da questo momento il bozzetto scenico, offuscato dopo lo sfortunato debutto in forma di dittico, riprende slancio, ottenendo, caso unico per un'opera verghiana, maggiori consensi oltralpe che in patria. In maniera abbastanza inedita per un autore italiano, la stessa troupe, rigorosamente francofona, proseguì la tournée anche nella penisola, proponendo nel suo cartellone «*La chasse Au loupe*, [sic] Drama in 1 atto di Mr. Verga», per esempio il 9 dicembre 1902 di fronte agli ignari spettatori del Teatro Mercadante di Napoli²².

In realtà la consacrazione della pièce doveva giungere, proprio come auspicato da Verga, da parte del pubblico parigino. *La Chasse au Loup* fu accolta dal «Cercle des Escholiers» al Nouveau Théâtre il 12 e 13 marzo 1903, dove riscosse un vivo successo; fu replicata, insieme a *Infedele* di Roberto Bracco, al Théâtre Royal de l'Alcazar di Bruxelles²³ il 20 aprile, e infine venne

²⁰ *La chasse au loup*, drame en un acte, in «Revue bleue», Revue politique et littéraire, XVIII (1902) 4^e, a. 35, n. 11, pp. 321-325. Fu ripubblicata anche nel 1913: «*La Chasse au loup*» - Pièce en un acte de G. Verga, *Adaptation de Maurice Vaucaire*, in «Comœdia», 7 (1913), n. 2140, Paris, Feuilleton de «Comœdia» du 11 août 1913 (cfr. tav. 1).

²¹ Lettera di M. Vaucaire a G. Verga del 14 luglio 1902, Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, ms. 1805. L'attrice, piuttosto nota al pubblico parigino, nello stesso anno aveva recitato in un'altra pièce tradotta da Vaucaire, ovvero nel *Souper d'adieu* di Schnizler; cfr. K. ZIEGER, *Enquête sur une réception. Arthur Schnitzler et la France, 1894-1938*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion 2012, p. 99.

²² «*Chasse Au Loupe* [sic], Drama in 1 atto di Mr. Verga tradotta da N. Maurice Vaucaire [sic] - M.me Wiehe farà la parte di Marie Angele che ha creata in francese. Mr. Severin-Mars farà la parte di Luca [...]»; l'annuncio veniva riportato l'8 dicembre 1902 sul quotidiano socialista «Propaganda», IV (1902), n. 372, p. 3.

²³ «Programme du Théâtre Royal de l'Alcazar dans le cadre des représentations extraordinaires du Théâtre d'Art International de Paris: *L'infidèle*, comédie de Robert Bracco; *La chasse au loup*, drame de Verga», riportato in «Le Photo Théâtre», 20 avril 1903.



Tav. 2. Charlotte Wiehe.

Tav. 3. Armand Jean Malafayde,
in arte Séverin-Mars.

ripresa a Parigi al Théâtre Victor Hugo nel novembre dello stesso anno.

Il buon esito del bozzetto scenico fu dovuto soprattutto a una nuova *troupe* composta da ottimi interpreti; nel ruolo di Luca (alias Lollo) il famoso Severin-Mars (tav. 3) che i cinefili ricordano come protagonista di vari film di Abel Gance, o Jane Doriane nel ruolo di Marie-Angèle, Marc Gérard, nella parte di Bellamà. Il grande effetto prodotto sul pubblico della capitale francese è testimoniato dall'entusiasmo del traduttore, che propose a Verga anche una nuova serie di rappresentazioni in forma di pantomima musicale, con la 'divina' Belle Otero nel ruolo di Mariangela, grazie a cui Vaucaire prospettava al bozzetto «une longue carrière»: «La Chasse au loup a fait un gros effet devant une salle extrêmement parisienne. Tout Paris artistique et littéraire était là. Un mime de grand talent me demande de jouer également la Chasse au loup en pantomime. Y voyez-vous quelque inconvénient?»²⁴.

Tra le varie recensioni di queste settimane, spicca quella non generosa dello scrittore *parnassien* Catulle Mendès, più infastidito dal successo della pièce, (colpevole naturalmente della sua parentela zoliana), che preoccupato di analizzare le dinamiche teatrali del testo:

²⁴ Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, ms. 1808.

Bref et sinistre le drame de M. Giovanni Verga empoigne, suffoque, étrangle. C'est du théâtre cauchemar. Le sujet? Un rude homme, paysan chasseur, chasse le loup, cette nuit, à travers la bourrasque et l'éclair. Non, le loup qu'il guette, qu'il surprend au piège, qu'il fait assassiner, c'est l'amant de sa femme. Geste à geste, parole à parole, la terreur s'égoutte comme les graines d'un épouvantable sablier. L'auteur de *La Chevalerie rustique* et de *La Chasse au loup*, Sicilien assombri par les ciels tourmentés de l'Italie du Nord, est tenu d'ordinaire pour un «naturaliste», pour un «réaliste». Je pense que - semblable en cela, d'ailleurs, aux réalistes et aux naturalistes de chez nous - il est surtout un romantique plus féroce et plus truculent. Le certain, c'est que [...] le petit drame a produit un grand effet: en effet, de telle pièces tragiques sont de mise en un temps où le public, un peu blasé, et très pressé, veut être ému, tout d'un coup, énormément, pas longtemps, et s'en aller tout de suite²⁵.

Il tono come si vede, è quello usuale utilizzato da molti anni per gli attacchi anti-naturalisti e dopotutto non risulta particolarmente aggressivo né originale; leggendo la breve stroncatura si ha invece l'impressione che neanche il suo autore sia rimasto indifferente alla cupa ambientazione del *huis clos* siciliano, al crescendo angosciante dell'intreccio di *Caccia al lupo*, che certamente ebbero un forte impatto su un pubblico per nulla superficiale o blasé come quello degli «Escholiers». La violenta carica del bozzetto popolare non evapora questa volta – al contrario di quel che era accaduto in Italia quasi due anni prima – a contatto con la perversa evanescenza di *Caccia alla volpe*.

In effetti, nel breve atto unico 'mondano', – ispirato con ogni probabilità da uno scatto raffigurante tre personaggi, tra cui Gabriele D'annunzio, eseguiti da Gégé Primoli²⁶, durante una battuta di caccia nella campagna romana – lo scrittore sembra limitarsi a «fotografare» delle scene e dei personaggi che incarnano per loro natura, attraverso il loro rango sociale, una rapida serie di tipi,

²⁵ C. MENDÉS, *Premières Représentations, «Les Escholiers» (au Nouveau Théâtre), La Chasse au loup, drame en un acte de M. Giovanni Verga, traduction de Maurice Vaucaire*, in «Le Journal», 14 mars 1903.

²⁶ Sulla derivazione del dramma dagli scatti di Primoli, e per una sua analisi più esaustiva cfr. G. LONGO, *Federico De Roberto e il racconto fotografico*, in *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, a cura di G. Longo - P. Tortonese, Cuneo, Nero-subianco 2014, pp. 110-111; ID., *La favola del lupo e della volpe*, cit., pp. 151-156.

tra i quali emerge la personalità di Donna Livia, variazione sul tema della *femme fatale*, già ampiamente esplorato dall'autore di *Tigre reale* e dagli altri scrittori veristi. Nel caso di *Caccia alla volpe*, Verga, a cui certo non si può rimproverare d'essere un fotografo inesperto della realtà, non riesce efficacemente a mettere a fuoco i contorni dei personaggi che risultano alquanto sbiaditi; anche i dialoghi, estremamente ricercati e verosimiglianti, alla fine mancano di tutte quelle tinte e sfumature che avrebbe meritato un soggetto di per sé mancante di forti contrasti; la scena in generale risulta alquanto priva di movimento e fissata nella fragile immediatezza di un'istantanea.

3. La forza del pudore

Accanto all'operazione di trasferimento 'foto-meccanica' messo in atto nella breve commedia, approntato in poche settimane per servire da utile e elegante contrappeso alla rustica compagna, risalta con eccezionale rilievo la lunga e progressiva elaborazione compositiva di *Caccia al lupo*. Pur non potendo ripercorrere nella sua interezza il complicato gioco delle correzioni e delle varianti, sarà comunque interessante sottolineare alcuni passaggi decisivi di questo percorso che prende avvio già in *Vita dei Campi* con la redazione di *Jeli il pastore*, (non presa in esame nello studio di Branciforti) in cui individuiamo l'idea iniziale del lupo che si introduce in casa, e perfino il particolare dell'amante nascosto in cucina, che ritroveremo nel bozzetto:

Una notte da lupi, che proprio il lupo gli era entrato in casa, mentre lui andava all'acqua e al vento per amor del salario, e della giumenta del padrone ch'era ammalata, e ci voleva il maniscalco subito subito. Bussò e tempestò all'uscio, chiamando Mara ad alta voce, mentre l'acqua gli pioveva addosso dalla grondaia, e gli usciva dalle calcagna. Sua moglie venne ad aprirgli finalmente, e cominciò a strapazzarlo quasi fosse stata lei a scorrazzare pei campi con quel tempaccio, con una faccia che lui chiese: - Che c'è? Cos'hai? / - Ho che m'hai fatto paura a quest'ora! che ti par ora da cristiani questa? Domani sarò ammalata! / - Va a coricarti, il fuoco l'accendo io. / - No, bisogna che vada a prender la legna.

/ - Andrò io. / -No, ti dico! /- Quando Mara ritornò colla legna nelle braccia Jeli le disse: / - Perché hai aperto l'uscio del cortile? Non ce n'era più di legna in cucina? / - No, sono andata a prenderla sotto la tettoja - / Ella si lasciò baciare, fredda fredda, e volse il capo dall'altra parte. / Sua moglie lo lascia a infradiciare dietro l'uscio, dicevano i vicini, quando in casa c'è il tordo!²⁷

Lo spunto dell'opera è tutto qui, nella sua ambientazione, nella ripartizione dei personaggi, nell'intreccio, che da *Vita dei campi*, alla sua versione-novella fino alle ultime stesure, subisce una «lenta evoluzione dell'azione drammatica»²⁸; dall'innocente atteggiamento di Jeli, spinto unicamente da un'istintiva norma naturale, attraverso una sedimentazione di cinismo, assistiamo al mutamento del protagonista maschile che nelle ultime varianti è animato da una fredda e oscura premeditazione, sintetizzata in questa progressione da Branciforti:

La vendetta infatti dapprima assunta da Lollo in prima persona, avendo a comprimari i Musarra, padre e figlio, in funzione eventuale di testimoni di fronte alla Giustizia, [...] viene delegata passo dopo passo con cinica furbizia ai «compagni», chiamati ora non solo a «dargli una mano», ma addirittura a compiere loro l'azione («ce lo faccio prendere colle loro mani» [...]), per poi approdare al ruolo definitivo, alla vendetta consumata per mano di terzi, «senza arrischiare di rimetterci la pelle»²⁹.

Ripercorrendo le principali fasi evolutive, il personaggio di Verga assume via via le sembianze dell'omicida istintivo e quasi incosciente di *Jeli* («- Come, - diceva - non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...-»), poi dell'autore del classico delitto d'onore, il quale agisce in maniera più o meno opportunistica per salvaguardare nome e dignità. Fino a quelle del consumato uomo di rispetto, capace di approntare un rituale do-

²⁷ Si tratta del testo – in cui l'autore include una serie di correzioni rispetto alla versione del 1879-1880 –, dell'edizione di *Jeli* pubblicata, insieme a *Nedda* e *Fantasticheria*, nel «Numero unico di Natale e Capodanno» dell'«Illustrazione italiana» (XX, n. 52, 24 dicembre 1893) accompagnata dalle illustrazioni di Ferraguti, e poi confluita nell'edizione di *Vita dei Campi*, Milano, Treves 1897, pp. 206-207.

²⁸ BRANCIFORTI, *Per la storia di «Caccia al lupo»*, cit., p. 12.

²⁹ *Ibidem*.

tato di tutti gli attributi simbolici, dall'alto potere intimidatorio e di incaricare degli esecutori, cioè i fratelli Musarra (i quali a loro volta sono stati disonorati dalla vittima, cioè Bellamà, e impazienti di chiudere i conti con lui), in modo da uscire perfettamente integro dalla vicenda, di fronte al mondo e alla Giustizia.

La correzione finale del bozzetto sembra proporre dunque il complicato e sfuggente dipanarsi di un omicidio legittimato dall'oltraggio ricevuto, ed eseguito all'interno di un clan ben organizzato. L'idea del tumultuoso e impulsivo dramma della gelosia, organizzato in realtà in maniera fredda e premeditata, e della donna che funge praticamente da esca, ci porta verso orizzonti completamente diversi da quelli ferini e istintivi descritti nell'originario abbozzo di *Vita dei campi*; essa viene utilizzata strumentalmente con un'indifferenza che apparenta Lollo ai disincantati personaggi di *Caccia alla volpe*, la cui subdola freddezza è suggerita in più di un passaggio dell'atto unico. Ad esempio, in questa allusiva e sensuale descrizione metaforica:

Vuoi sapere come si fa?... Ecco, si scava una bella buca fonda, nascosta sotto i rami secchi, gli si prepara il suo bel letto sprimacciato di frasche e foglie in fondo alla trappola, e dentro vi si mette un'agnella per attirarlo... Lui se ne viene come a nozze, al sentire la carne fresca... Col muso al vento, se ne viene! e gli occhi lucenti di voglia!... Ma appena cade nel trabocchetto poi non la tocca neppure, l'agnella, ch  ha altro da pensare...³⁰

La vera storia del lupo   dunque la pi  vecchia e la pi  famosa di tutte le favole: quella che mostra che ogni pretesto   buono per chi ha deciso di usare la violenza e «non c'  giusta difesa che valga». Richiamata anche in un'altra vicenda di sopraffazione e tornacontisti, da Luciano, il protagonista di *Dal tuo al mio*: «Ora ci andate contando la storia del lupo, voi!»³¹. Ma soprattutto, nella nostra pièce, evocata nel concitato dialogo dalla vittima, oramai perfettamente consapevole di essere caduto nel tranello:

³⁰ G. VERGA, *La caccia al lupo, Bozzetto scenico*, Milano, Treves 1902, p. 24.

³¹ ID., *Dal tuo al mio*, a cura di G. Passarello, Palermo, Palumbo 1998, p. 97.

Bellamà [...] La storia del lupo può farla bere a te che sei una sciocca, tuo marito!... [...] Si è messo d'accordo coi Musarra perchè ce l'hanno con me anche loro! / - *Mariangela* [...]: Lo so! A causa della moglie di compare Neli Musarra... scomunicato che siete! [...] Pensi solo alla tua pelle tu!... / [...] *Bellamà* (*furioso*): Alla mia pelle!... Sissignora!... M'hai fatto cadere in trappola!...³²

Mariangela che era stata a più riprese rassicurata dal marito, nel dialogo precedente, ha ormai capito che il marito non è un brutale femmicida e non ha che da recitare fino in fondo il suo ruolo per sperare di poter uscire indenne dalla vicenda. È difatti lei stessa a chiamare il gruppo di assassini nel finale del dramma – che ovviamente non ritroviamo nelle prime stesure della novella – mettendo la vittima nelle loro mani. Mentre l'autore, fino all'ultima battuta continua a sottolineare il freddo cinismo con cui il marito consegna Bellamà ai sicari, invitandoli a consumare l'omicidio al suo posto:

Mariangela (*al marito che appare sulla soglia, guardingo, e col fucile spianato*): Aiuto! C'è un uomo! lì dentro!... Mentre stavo spogliandomi!... / *Lollo* (*chiamando i Musarra di fuori*): Musarra! Compare Neli!... È qui quello che andate cercando...³³

Rimane dunque da spiegare come mai Verga, da quel che risulta dalla ricomposizione filologica illustrata da Branciforti, abbia continuato a spargere nel testo fino alla vigilia della rappresentazione della *pièce* e nella stesura finale a stampa, una serie di allusioni metaforiche e aggiungere dei tratti comportamentali tipici di comportamenti criminali, ampiamente codificati da vari decenni. Si è molto scritto sul pudore dello scrittore nell'affrontare un tema che proprio in questi anni si affacciava violentemente di fronte all'opinione pubblica nazionale e che impegnava una larga schiera di scrittori isolani dell'epoca. E su come, per esempio, questo ritegno sia forse all'origine della mancata ripubblicazione nel 1891 della novella *La chiave d'oro* insieme ad altri due racconti di *Drammi intimi*; su questo piccolo capolavoro di

³² *Id.*, *La caccia al lupo*, *Bozzetto scenico*, cit., 46-48.

³³ *Ivi*, p. 52.

fatti si è sempre concentrata l'attenzione degli studiosi di mafia e letteratura, i quali invece non si sono mai soffermati sul particolare iter «narrativo» di *Caccia al lupo*³⁴.

A questo proposito non sarà superfluo ricordare che Verga mette mano all'adattamento teatrale della sua novella, nelle stesse settimane in cui, di fronte alla corte d'Assise di Bologna, si apriva il secondo grado del processo per l'assassinio di Emanuele Notarbartolo, ex-sindaco di Palermo, ex-direttore generale del Banco di Sicilia, commesso da due sicari all'interno di un altro *huis clos* siciliano, cioè in un compartimento del treno Termini-Palermo. Il «processo del secolo», come si ricorda, portò alla condanna del presunto mandante, l'onorevole Raffaele Palizzolo. Un altro, per dirla con Verga, che voleva fare il lupo in casa d'altri, e che si ritrovò preso in trappola da una volpe, anzi da un Cigno, come veniva soprannominato l'onorevole crispino³⁵. Sono i mesi che segnano l'acme del dibattito politico-giudiziario che infuriò ormai dal 1893, a fronte dello sconcerto dell'opinione pubblica, della levata di scudi a difesa dell'isola, del Comitato Pro-Sicilia, che raccolse ben 200.000 firme, dell'impegno di decine di politici e intellettuali, tra cui Pitré, Capuana³⁶, che ebbe un ruolo

³⁴ Il racconto fu pubblicato per la prima volta da Verga nel quindicinale palermitano «Il Momento» (n. 8, 10 agosto 1883), e poi l'anno seguente in volume nella raccolta *Drammi intimi* (G. VERGA, *Drammi intimi*, Roma, Sommaruga 1884). Sulla 'scomparsa' della novella si veda il saggio di Sciascia: L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, in ID., *Cruciverba*, Torino, Einaudi 1983; poi in ID., *Opere. 1971-1983*, Milano, Bompiani 1989, pp. 1115-1125; cfr. inoltre l'interessante studio di M. DI GESÙ, *Verga e la mafia*, in «Allegoria», XXI (2009), n. 59, pp. 56-70; ripubblicato col titolo *Verga e la mafia, una lettura della «Chiave d'oro»*, in *L'invenzione della Sicilia, Letteratura, mafia, modernità*, Roma, Carocci 2015, pp. 61-78.

³⁵ Il Cigno è, come si ricorda, il titolo del romanzo di Sebastiano Vassalli (Torino, Einaudi 1993) dedicato all'omicidio Notarbartolo. Sulla storia dell'affaire si veda innanzitutto il classico testo di N. COLAJANNI, *Nel regno della mafia. Dai Borboni ai Sabaudi*, Palermo-Milano, Sandron 1900, ristampato ora presso Brindisi, Edizioni Trabant 2010; quindi F. RENDA, *Il processo Notarbartolo ovvero per una storia dell'idea di mafia*, in ID., *Socialisti e cattolici in Sicilia (1900-1904)*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1972; S. LUPO, *Tra banca e politica. Il delitto Notarbartolo*, in «Meridiana», 7-8 (1990), pp. 119-155; inoltre il volume di L. NOTARBARTOLO, *La città cannibale. Il memoriale Notarbartolo*, Palermo, Novecento 1994; infine P. VALERA, *L'assassinio Notarbartolo*, S. Cesario di Lecce, Manni 2006 (con introduzione di M. DI GESÙ, *Il documento letterario di un delitto inaugurale*, pp. 21-35).

³⁶ Sul ruolo degli scrittori siciliani nel comitato Pro-Sicilia e all'enorme bibliografia dedicata all'argomento rimandiamo all'eccellente tesi di dottorato di S.R.

fondamentale nella riapertura del processo nel 1903 e nell'assoluzione definitiva di Palizzolo.

Lo stretto riserbo di Verga su questi argomenti, evocato da vari studiosi³⁷, non gli impedisce comunque, mentre infuriano le polemiche e il dibattimento di Bologna è nel suo pieno, di introdurre nell'intreccio presentato all'elegante pubblico milanese due sicari – proponendo di fatto una versione corrotta e attualizzata di *Cavalleria*³⁸. O, come in un giallo classico, di disseminare per poi nascondere, nel gioco delle varianti, una serie di indizi. Per esempio, l'insolita sostituzione, nel passaggio dalla versione-novella al bozzetto scenico, dell'agnella che Lollo ha sotto lo scapolare (e che ritroveremo ormai solo nel dialogo metaforico succitato) con un fucile. Quell'arma, messa in mano a Lollo dalla prima scena all'ultima battuta dell'atto unico, che, usata per la caccia ai lupi, diverrà famosa nell'iconografia e nell'immaginario legato alla Sicilia. Il fucile non ha una funzione marginale, tornando ben sei volte nelle didascalie del testo teatrale per sottolineare altrettanti passaggi decisivi del dramma, e nel finale è in mano a Lollo, senza venire usato, incitando i Musarra a compiere il crimine. Nell'adattamento cinematografico, imbastito insieme a Dina in due versioni, nel 1913 e 1916, l'arma scompare di nuovo, so-

MONACO, «È dunque vano il tuo nome, Patria?». Luigi Capuana, uno scrittore «politico», Università Di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, Triennio 2008-2011, consultabile all'indirizzo: <http://dspace.unict.it/bitstream/10761/979/1/MNCSVN80C53Z133STESI%20CAPUANA%20DEFINITIVA%20PDF.pdf>

³⁷ A questo proposito si veda ad esempio, oltre al già citato scritto sciasciano, M. ONOFRI, *Tutti a cena da don Mariano. Letteratura e mafia nella Sicilia della nuova Italia*, Milano, Bompiani 1996, p. 95: «Non ci pare peregrino supporre che Verga e Capuana, dal loro particolare osservatorio, potessero considerare più pericoloso, per l'isola, l'attacco della stampa continentale piuttosto che l'attività criminosa della mafia; di qui questa inspiegabile reticenza». Sullo stesso tema mi si permetta di citare alcuni miei interventi: G. LONGO, *Les secrets mafieux sur les ailes de la littérature*, in «Le Monde diplomatique», Juillet 1993, pp. 12-13 e G. LONGO, *Mafia et Littérature*, in *De la Normandie à la Sicile: Réalités, représentations, mythes*, Actes du colloque tenu aux archives départementales de Manche (Saint-Lô, 17-19 octobre 2002), sous la direction de M. Colin et M.-A. Avenel, Saint-Lô, Archives départementales de Manche 2004, pp. 299-310.

³⁸ A questo proposito cfr. LONGO, *La favola del lupo e della volpe*, cit., pp. 159-166; simili conclusioni venivano condivise da M. DI GESÙ, *Verga e il sentire mafioso. Altre annotazioni tra storia e letteratura*, in *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni* (Siena, 16-17 marzo 2016), a cura di R. Castellana - A. Manganaro - P. Pellini, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 9 (2016), pp. 189-201, p. 201.

stituita da Verga, ormai incline a cancellare ogni traccia e riferimento a cliché isolani, da una rusticana «rancola scintillante»³⁹. Infine, riappare, venendo usata platealmente dal marito tradito, nella versione operistica del 1915 rinvenuta in Belgio. Ecco, dalle parole di Charles Debonnets, autore di due recensioni dello spettacolo, la descrizione del finale:

Marie-Angèle a peur. Elle ne veut pas rester seule, car elle craint la vengeance do son mari. Elle supplie, puis exige que Bellama lui tienne compagnie. L'égoïste amant veut sauver sa peau. Il menace d'étrangler Mairie-Angèle. La femme crie: «Au secours! Un homme est dans la maison!» Lucas reste dans la cabane avec deux paysans et abat son rival d'un coup de fusil⁴⁰.

4. Alfred Goffin: «La Chasse au Loup» all'Opera

Il recente ritrovamento del dramma lirico costituisce, almeno per il momento, l'ultimo episodio del complesso percorso di *Caccia al lupo* e conferma l'idea di un'intensa diffusione dei testi verghiani in area europea, oltre che quella di una definitiva affermazione del verismo musicale come genere autonomo a livello in-

³⁹ Cfr. BRANCIFORTI, *Per la storia di «Caccia al lupo»*, cit., p. 38.

⁴⁰ C. DESBONNET, *Théâtre de la Bourse - «La Chasse au Loup»*, in «Le Messenger de Bruxelles», 11 Mars 1917; un'altra recensione del tutto simile alla prima fu pubblicata dal giornalista su «Le Bruxellois», 12-13 mars 1917. Ecco il testo completo della trama riassunta dal giornalista: «Le librettiste Verga, à qui nous devons aussi le drame "Cavalleria Rusticana", nous présente une histoire point neuve du tout, mais fort bien charpentée. La femme, le mari, l'amant. Toujours et encore cette éternelle histoire de la vie. / Par une nuit d'orage, Marie-Angèle trompe son époux, le berger Lucas, avec Bellama, le coureur de bonnes fortunes. Lucas trouve un indice: la pipe de son rival au pied du lit. L'objet a été perdu par Bellama au moment où il courait se cacher lorsque Lucas est entré. Mais Bellama ne peut fuir, car l'époux outragé, sans avoir l'air de rien, fermera toutes ses issues pour aller traquer le loup qui fait du tort à sa bergerie. Dès que Lucas est sorti, Bellama cherche le salut par une lucarne placée près du plafond de la chaumière. Marie-Angèle a peur. Elle ne veut pas rester seule, car elle craint la vengeance do son mari. Elle supplie, puis exige que Bellama lui tienne compagnie. L'égoïste amant veut sauver sa peau. Il menace d'étrangler Mairie-Angèle. La femme crie: "Au secours! Un homme est dans la maison!" Lucas reste dans la cabane avec deux paysans et abat son rival d'un coup de fusil».

ternazionale. L'opera eseguita con successo tra il 1915 e il 1917, quasi certamente ad insaputa di Verga, fu subito dimenticata e di essa non è arrivata alcuna eco nella storia della critica verista. L'autore, Alfred Goffin (Spa 1875-Bruxelles 1939, cfr. tav. 4), nato in una famiglia di musicisti, fu professore al Conservatorio di Bruxelles e inaugura la sua carriera nel 1896 con l'ouverture *L'expiation*; ha lasciato un buon numero di opere sinfoniche e liriche, tra cui *Henry de Marlagne* (tratto da un'opera d'A. Tilkin), *L'évasion*, (ispirato a una poesia di Leconte de Lisle), *Heures d'angoisse* (tratto da un poema di P. Dommartin). *La Chasse au loup* è senz'altro la sua opera più compiuta e grazie alla quale riscosse i migliori riconoscimenti critici.



Tav. 4. Alfred Goffin.

Il cartellone e le recensioni, dalle quali si leva un coro di elogi per il musicista locale, «un compositeur du terroir»⁴¹, sono più imprecisi riguardo all'autore dei testi dell'opera. Nel programma di sala della prima esecuzione assoluta, avvenuta, in pieno conflitto mondiale, il 5 dicembre 1915 al Théâtre des Nouveautés di Verviers, cittadina situata a venti chilometri da Spa, Giovanni

⁴¹ Recensione a firma Ad. Artem. dal titolo *Verviers – Creation de la «Chasse au loup», Drame lyrique d'Alfred Goffin*, presente in forma di ritaglio nel press-book dell'autore, custodito alla Biblioteca di Spa, senza altre indicazioni bibliografiche.

Verga viene citato come autore del libretto, adattato per l'occasione da Maurice Vaucaire, cioè il traduttore francese della pièce. Il programma di sala della *reprise* del 25 dicembre, tenutasi al Théâtre du Casino di Spa, ancora più vago, si limita ambiguamente alla dicitura «drame lyrique en 1 acte de Giovanni Verga», tacendo il nome del traduttore-adattatore. Il quale ricompare invece nell'entusiastica recensione di Paul de Fagnes, comparsa qualche giorno dopo nel quotidiano «Le Progrès», in cui l'atto unico sarebbe stato composto da Goffin «Sur un simple poème de Verga»⁴². E non si tratta di una semplice imprecisione del giornalista.

Poco più di un anno dopo, ha luogo in effetti la vera consacrazione dell'opera di fronte al pubblico della capitale belga. *La Chasse au Loup* viene infatti presentata, e accompagnata molto opportunamente da *Cavalleria rusticana*, il 10 marzo 1917 al Théâtre de la Bourse, dove riscosse un successo entusiastico⁴³. Nella locandina della serata (tav. 5) ritorna in effetti la fumosa dicitura «Drame lyrique en 1 acte. Poème de Verga», che non può esser certo imputata all'ignoranza o a un'imprecisione del compositore perfettamente al corrente della traduzione di Vaucaire. Dall'esame delle partiture ritrovate a Spa, apprendiamo invece che l'autore del libretto francese è un terzo personaggio finora ignorato, ovvero lo scrittore belga Liévin Huysmans⁴⁴. Il suo nome compare nella copertina e nel frontespizio dello spartito generale (cfr. tav. 6), accanto alla dicitura «D'après une nouvelle de Giovanni Verga»; e in molte delle partiture per singoli strumenti con una dizione differente, cioè come autore della *versification*.

L'esitante attribuzione pubblica deve essere ascritta con ogni probabilità a questioni di copyright: come si ricorda, Maurice Vaucaire, oltre che traduttore, era «cessionario» dei diritti della

⁴² «*La Chasse au Loups*» [sic], in «Le progrès», Jeudi 30 Décembre 1915.

⁴³ Lo spettacolo rimase nel programma del teatro per un certo periodo, come testimonia una locandina da cui si evince che *La Chasse au Loup* fu successivamente rappresentata in una serie di repliche insieme all'opera di Saint-Saëns *Samson et Dalila*.

⁴⁴ Liévin Huysmans, molto meno celebre dell'omonimo autore di *À rebours*, pubblicò alcuni volumi di poesie come *Les chants du silence*, Bruxelles, Imprimerie G.-J. Huysmans 1899, e commedie come *Trop tard!*, Bruxelles, imprimerie F. Doms 1902; fu inoltre direttore di varie riviste tra cui «Le Musagète. Revue d'art, de science et de lettres».

Théâtre de la Bourse
Directeur général : Albert MATHY
Directeur artistique : Fernand LAMBOU

La Chasse au Loup
(CRÉATION)
Drame lyrique en 1 acte.
Poème de VERGA. — Musique d'Alfred GOFFIN (auteur belge).

M. WEBER Belima.	M ^{me} ANDRIANI Marie Angèle	M. BECKER Luc
---------------------	--	------------------

INTERMÈDE :
GRAND BALLET DE CASANOVA, dansé par M. Méridée, M^{me} Betsy et Rosy Médéc.

Cavalleria Rusticana
Mélodrame en un acte — Musique de P. MASCAGNI

M. GÉNICOT Turiddu	M ^{me} CROZY Santuzza	M. GONZE Alfio
M ^{me} ARMANDY Lucie	M ^{me} JORDENS Lola	

Mise en scène de M. PRÉVÈRS

Chef d'Orchestre : M. F. LAMBOU Chef des Chœurs : M. STEVENIERS

*Costumes de la maison René, rue l'Étincelle, 11
Perruques de la maison Lammarx A Chaussures de la maison Devolder
Décors de la maison Kabberghs
Meubles et accessoires de la maison Hedelen
et du Grand Bazar du Boulevard Anspach*

Les livrets sont en vente dans l'établissement; s'adresser aux ouvreuses.

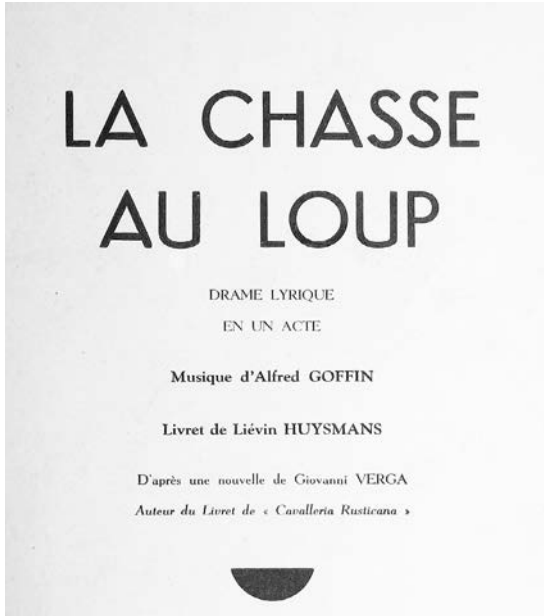
Imp. V. Faso, rue Verboekhaven, 61, Bruxelles.

Tav. 5. - Locadina del Théâtre de la Bourse di Bruxelles, che nel marzo 1917 accolse insieme i melodrammi *La Chasse au Loup* e *Cavalleria Rusticana*.

pièce. Ignoriamo se ne fu anche il beneficiario, e la voluta confusione può essere spiegata attraverso l'imprecisione di chiari rapporti contrattuali, resi ancora più fluttuanti dal conflitto mondiale in corso. Lo stesso discorso può valere naturalmente per lo scrittore catanese, che con ogni probabilità – non troviamo alcuna traccia del dramma musicale nei suoi carteggi – fu tenuto volontariamente all'oscuro di tutta la vicenda e non seppe nulla dei successi belgi.

La Chasse au Loup costituì l'acme della carriera musicale di Goffin⁴⁵. Il breve melodramma fu applaudito dal pubblico insie-

⁴⁵E quanto confermato per esempio nella recensione di DE FAGNES, «*La Chasse*



Tav. 6. Frontespizio a stampa dello spartito generale de *La chasse au Loup*, di Alfred Goffin.

me al suo autore già durante le prime esecuzioni del 1915 e in particolare in occasione delle repliche a Bruxelles dove «a obtenu un franc succès et l'auteur a été acclamé en même temps que ses vaillants interprètes»⁴⁶.

Come accennato, anche la critica profuse un coro di elogi nei confronti del melodramma. In quasi tutti articoli, viene confermata la confusione e l'incertezza riguardo al testo e all'ambientazione, come accadde durante la burrascosa prima di *Cavalleria*

au Loups», cit.: «Notre concitoyen nous avait déjà donné des belles sonates, des trios, des quatuors d'une facture personnelle et d'une ligne distinguée, mais jamais il ne nous a paru mieux en possession de fermes qualités que dans ce drame lyrique où il a mis tout son cœur généreux, toute sa fougue ardente, tout son art expressif, imagé et sincère».

⁴⁶ DESBONNETS, *Théâtre de la Bourse* - «*La Chasse au Loup*», cit.

del Théâtre Libre di Antoine nel 1888⁴⁷; per Ad. Artem., ad esempio, la vicenda si svolse in Corsica⁴⁸, e in nessun documento si fa riferimento alla sicilianità del dramma. Lo stesso articolo si sofferma sull'ardua scelta del librettista bilanciata dalle indubbie capacità musicali di Goffin: «Le drame est *musicable* et cela malgré les difficultés de son mode d'expression: la prose»⁴⁹. Molto più aspro è il tono di Robert Mandel che, pur dilungandosi sull'elogio delle musiche di Goffin, non usa mezzi termini nei confronti dell'autore dei testi e delle sue scelte stilistiche, con una veemenza e un vocabolario che ricorda da vicino le violente critiche alla produzione naturalistica; l'ambigua indicazione stampata sul programma – “Poème de Verga” – peggiora l'effetto e non fa che irritare Mandel:

La qualification de poème est, en la circonstance, présomptueuse; un poème impliquant un style élevé, harmonieux, lyrique. Or, le librettiste a usé pour sa prose dialoguée [...] d'un langage trivial, sinon ordurier. Une telle vulgarité n'a rien de poétique et déforme l'œuvre musical dans ce qu'elle a d'élevée, d'autant que le musicien l'emporte de loin sur le librettiste⁵⁰.

In effetti, tali giudizi riflettono il difficile passaggio dalla traduzione di Vaucaire, già per molti versi lacunosa e stigmatizzata dall'autore catanese, all'adattamento librettistico. A dispetto del giudizio di Mandel, che nel corso dell'intero articolo continua a lanciare i suoi strali nei confronti del tono *grossier* e sostanzialmente iper-realistico, la lettura del testo di Huysmans rivela una serie di incongruenze di altro genere. In particolare, la mancanza di compattezza stilistica dei dialoghi, perennemente oscillanti tra un'intonazione familiare, popolare, perfino gergale, – trasfusi dalla versione teatrale francese – e la ricerca di un linguaggio curiosamente classicheggiante, utilizzato soprattutto nella parte

⁴⁷ Cfr. LONGO, *La «Cavalleria rusticana» in Francia*, cit., p. 87 e n. 46.

⁴⁸ Cfr. Ad. Artem., *Verviers – Création de la «Chasse au loup»*, cit.: «La scène se passe en Corse, pays des haines sauvages».

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ R. MANDEL, *Au Théâtre de la Bourse – «La Chasse au Loup»*, art. presente in forma di ritaglio nel press-book dell'autore, custodito alla Biblioteca di Spa, senza altre indicazioni bibliografiche.

centrale del testo, ricco di arcaismi, iperbati e rime derivati dal lessico melodrammatico sette-ottocentesco, che mal si accordano ai codici musicali veristi. In conclusione, l'inadeguatezza di quest'insolito impasto stilistico risalta al massimo grado a contatto con l'insostenibile crescendo della tensione dell'azione scenica e della violenza, condensata al massimo grado, naturalmente, all'interno dei dialoghi del finale.

Se facciamo astrazione da questa parziale e per certi versi condivisibile stroncatura, le restanti recensioni sono unanimemente elogiative nei confronti di «cette partition de contexte wagnérienne»⁵¹. Il *carton plein* critico non può essere spiegato solo attraverso gli aneliti di entusiasmo nazionalistici nei confronti del giovane autore belga in pieno clima bellico. In tutti i giudizi si percepiscono le note di un sincero favore nei confronti delle qualità musicali dell'opera, mentre si avverte, per esempio in questo passaggio del *bruxellois* Debonnets, come il canone «verista» fosse stato integrato pienamente nella terminologia critica dell'epoca, in tutta Europa.

Ainsi qu'on le voit, c'est le drame lyrique vériste dans toute l'acception du terme. M. Alfred Goffin a écrit sur ce sombre sujet un commentaire musical qui dénote avant tout un métier sûr de l'art orchestral, la partition est d'un symphoniste qui place la matière musicale en avant et relègue l'art du théâtre au second plan. Ce qui signifie une grande sincérité⁵².

Le maggiori lodi, sono rintracciabili comunque, e in maniera abbastanza prevedibile, nelle recensioni delle prime rappresentazioni nella regione natale di Goffin; come in quest'articolo di Paul de Fagnes, in cui gli encomi nei confronti del «concitoyen spadois» assumono toni lirici:

Alfred Goffin écrit une œuvre d'une facture splendide, d'une élévation d'idées surprenante, d'une orchestration qui évoque celle des maîtres, et je ne puis trop dire combien son drame est attachant, farouche parfois et tendre jusqu'aux larmes, comme il

⁵¹ DESBONNETS, *Théâtre de la Bourse - «La Chasse au Loup»*, cit.

⁵² *Ibidem*.

enveloppe l'action qu'il suit et qu'il défend avec quel brio et dont il souligne tous les détails en disposant de richesses orchestrales variées, neuves, personnelles, rares et belles comme des étoiles brillantes dans un ciel de velours⁵³.

Dopo un silenzio durato più di un secolo, attualmente il dramma lirico è al vaglio dei musicologi, per fornirne una nuova edizione. Il materiale musicale rinvenuto nel Fonds Albin Body della Biblioteca di Spa è costituito da un cospicuo numero di manoscritti⁵⁴. In primo luogo, lo spartito generale, copiato nel 1933 e firmato dall'autore; la copertina e il frontespizio, insieme a una fotografia di Goffin dedicata a L. Huysmans, sono a stampa. Esso è costituito da 181 fogli manoscritti, corrispondenti a una durata complessiva di esecuzione di circa 60-70 minuti. Troviamo inoltre la riduzione per voci e pianoforte; anch'essa è accompagnata da un frontespizio a stampa ed è composta da un totale di 107 fogli manoscritti. Seguono infine venticinque partiture manoscritte per i singoli strumenti, oltre a tre spartiti per sole voci⁵⁵.

Concludiamo queste osservazioni con l'auspicio di poter assistere molto presto alla prima rappresentazione italiana de *La Chasse au Loup* il cui allestimento è previsto nei prossimi mesi nell'ambito delle Celebrazioni per il Centenario Verghiano, appena iniziate. Un auspicio che dedichiamo alla memoria di Francesco Branciforti che non riuscì a veder compiuto il progetto di una monografia su quest'opera.

⁵³ DE FAGNES, «*La Chasse au Loups*», cit.

⁵⁴ Voglio ringraziare particolarmente il traduttore Jean-Pierre Pisetta, grazie al cui aiuto e perseveranza è stato possibile rintracciare il corpo dei manoscritti. Ricordiamo inoltre che egli ha pubblicato e curato la traduzione collettiva della novella, del bozzetto scenico e della riduzione cinematografica: *La Chasse au loup* de Giovanni Verga, traduit de l'italien sous la direction de Jean-Pierre Pisetta, Bruxelles, éditions du Hazard 2015. Desidero esprimere altri sinceri ringraziamenti a Marie-Christine Schils, conservatrice dei Musées de la Ville d'eaux di Spa, e a Chantal Fourneau, responsabile del Fonds Albin Body, per aver permesso con la loro gentilezza e disponibilità la ricognizione e la digitalizzazione dei materiali.

⁵⁵ Nello stesso fondo è presente anche il già citato press-book dell'autore contenente vari documenti su *La Chasse au Loup*, tra cui tre locandine, un programma di sala e alcuni ritagli di recensioni dell'epoca.

ROSY CUPO
(Università di Ferrara)

DAL TUO AL MIO, DI GIOVANNI VERGA:
UNA NUOVA PROSPETTIVA CRITICA

Mettendo a frutto la pluriennale frequentazione con le carte autografe di *Dal tuo al mio*, l'autrice del saggio propone una nuova interpretazione del dramma verghiano, mettendo in rilievo la portata dell'operazione culturale in esso attuata, insieme con l'originalità e la modernità dei risultati conseguiti. Attraverso l'analisi della raffinata tecnica con la quale l'autore delinea le caratteristiche dei personaggi e sviluppa l'azione scenica, risulta evidente come l'opera sia strettamente apparentata con le più avanzate esperienze teatrali europee, tanto da influenzare la successiva drammaturgia novecentesca e, non ultimo, lo stesso Luigi Pirandello, che dimostra di aver compreso appieno la lezione del Maestro.

Making use of her many years of experience with the autograph papers of Dal tuo al mio, the author of the essay proposes a new interpretation of Verga's drama, highlighting the importance of the cultural operation carried out in it, together with the originality and modernity of the results achieved. Through the analysis of the refined technique with which the author delineates the features of the characters and he develops the scenic action, it is evident how the work is closely related to the most advanced European theatrical experiences, so as to influence the subsequent twentieth-century dramaturgy and, not least, Luigi Pirandello himself, who shows to have fully understood the lesson of the Master.

Il dramma *Dal tuo al mio*, scritto e rappresentato da Giovanni Verga tra il 1902 e il 1904, è certamente una delle opere meno lette e apprezzate dell'autore siciliano, per numerosi motivi su cui mi sono altrove soffermata¹.

La valutazione complessiva dell'opera esige tuttavia una profonda revisione, che parta da un assunto incontrovertibile e di non poco rilievo dal punto di vista ermeneutico: essa risulta del tutto riuscita e coerente rispetto agli intenti dell'autore; adempie

¹ R. CUPO, *La "sfortuna" critica di «Dal tuo al mio»* in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n.13 (2020), pp. 47-69.

cioè perfettamente le enunciazioni teoriche affidate alla *Prefazione* della pubblicazione in forma narrativa (1906), frutto di diversi decenni di riflessione non solo sull'arte verista in generale e sugli artifici formali da porre in essere in ossequio alle sue istanze; ma altresì sulle potenzialità e sulla funzione del Teatro nella cultura di un popolo civile.

Nella citata *Prefazione* l'autore dichiarava di aver voluto descrivere la «vita qual'è», «che non si svolge, ahimè, in belle scene e tirate eloquenti», bensì in una serie di «sottintesi» e «accenni», «sfumature di detti e di frasi», di cui bisogna saper cogliere il «senso recondito»². Ebbene, Verga è riuscito, in *Dal tuo al mio*, a dileguarsi in maniera *perfetta*, lasciando lo spettatore del tutto solo davanti alla scena rappresentata, realizzando così una compiuta sintesi tra il principio strutturale di impersonalità dell'opera e l'istanza verista³, convenientemente calati nel genere teatrale; e proprio tale aspetto, consustanziale all'opera stessa, è forse in parte responsabile della sua svalutazione critica. Lungi dall'essere un mediocre plagio delle precedenti opere, *Dal tuo al mio* propone, come si vedrà, una rappresentazione dell'io estremamente moderna e originale, tale da anticipare alcuni risultati del maggiore teatro novecentesco, e da ispirare lo stesso Luigi Pirandello. Ancor prima di addentrarmi in questioni specificamente letterarie, segnalo qui una singolare coincidenza: l'evento scatenante della vicenda narrata nel dramma *Dal tuo al mio*, cioè l'allagamento di una zolfara, aveva colpito anche la famiglia Pirandello nel 1903; il padre, Stefano Pirandello, aveva investito buona parte delle proprie sostanze, compresa la dote della moglie di Luigi, Antonietta Portolano, proprio in una miniera di zolfo, la cui inondazione causò il grave dissesto economico della famiglia, con le ben note, devastanti conseguenze sulla salute mentale di Antonietta. Nell'impossibilità di istituire un rapporto di derivazione diretta tra i due fatti (inondazioni e crolli nelle miniere di zolfo erano purtroppo all'ordine del giorno nella Sicilia del

² Prefazione al romanzo, per cui cfr. G. VERGA, *Dal tuo al mio. Romanzo*, edizione critica a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2021.

³ E. ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier 1881.

tempo), si può tuttavia pensare che Luigi Pirandello abbia provato un interesse speciale nei confronti di un'opera che si basava su un fatto a lui così tristemente noto⁴. Considerazioni, tuttavia, ben più probanti possono scaturire, relativamente alla originalità e alla portata quasi eversiva delle innovazioni formali attuate, già dall'analisi della scelta dei personaggi e della organizzazione dei frammenti di vita reale, dall'ordine non necessariamente consequenziale, di cui si costituisce l'opera medesima. Nella prima scena "corale", con cui si avvia l'azione drammatica, alcuni degli individui coinvolti in prima persona sono assenti: Lucio, l'innamorato di Nina, cui la ragazza ha rinunciato per assecondare la volontà del padre; il figlio di Rametta, promesso sposo, a lungo al centro della conversazione senza che ne venga mai menzionato neppure il nome: la sua assenza sulla scena diviene la traduzione "visiva", per così dire, della completa sottomissione al padre (l'espedito è talmente originale che sorge spontaneo istituire un rapporto con la celebre commedia pirandelliana *Così è (se vi pare)* in cui, esattamente allo stesso modo, tutti discutono sulla scena della signora Frola, in sua assenza). Al contrario, la maggior parte degli astanti non è in alcun modo partecipe degli eventi, ma svolge una funzione di mero osservatore, parziale ed estraneo, di quanto accade: il marchese e la marchesa, il cavaliere con i figli esauriscono la propria parte al calar del sipario del I atto. Lampi di luce sapientemente orchestrati dall'autore illuminano aspetti particolari dell'esistenza privata di alcuni di loro: sappiamo che la marchesa era una maestrina che ha abbindolato il marchese parlando col «squinci e linci»; che don Rocco deve provvedere a una famiglia numerosa e che sua moglie non possiede un abito adeguato all'occasione presente: fatti irrilevanti rispetto alla vicenda principale. Nei dialoghi, infatti, le battute non sono ideate e disposte in modo da orientare in maniera univoca la comprensione e l'interpretazione da parte del pubblico: al contrario, si ha l'impressione di assistere a conversazioni private, di cui non si conoscono gli antefatti né i presup-

⁴ L'ipotesi è corroborata dalla rievocazione dell'occasione, da parte dello stesso Pirandello, in cui ricevette in dono una copia del dramma dalle mani di Verga (per cui vedi *infra*).

posti, tanto che il senso generale può rimanere oscuro, come nell'esempio che segue:

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 rido.
 D. BIANCA Non ne son morta, vedi?⁵

Nessuna informazione aggiuntiva viene fornita, né qui né in altro luogo del dramma, sulla vita privata della zia Bianca, tale da poter chiarire a che cosa ci si riferisca. Tale caratteristica dell'opera non è di certo sfuggita ai commentatori; non a caso il finissimo critico letterario Giuseppe Antonio Borgese così si esprimeva a proposito di *Dal tuo al mio*:

Le figure [...] restano lontane ed ermetiche, come se ognuna [...] esponesse sulla scena la parte meno essenziale di sè, tenendo il resto segreto⁶.

⁵ G. VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, edizione critica a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2019, p. 13.

⁶ G.A. BORGESE, *Tempo di edificare*, Milano, Treves 1923, p. 8. Giovanni Pozza, in un articolo del 1° dicembre 1904 del «Corriere della sera», ne individuava la novità, definendola tuttavia un difetto: «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. Il metodo è degno di un grande artista; ma non è quello seguito da chi, conoscendo per esperienza le esigenze del pubblico e della rappresentazione scenica, vuol riuscire con facilità e sicurezza a destare la curiosità frivola e disattenta della folla. In un dramma, in una commedia di Giovanni Verga ogni più piccola cosa ha la sua importanza e il suo significato, e spesso le parole hanno riferimenti inaspettati, lampi improvvisi di un pensiero segreto, spiragli di coscienze turbate, di anime in pena. Perciò accade qualche volta – ed è forse accaduto ieri sera – che il pubblico non si accorga di quanto accade dietro o dentro la rappresentazione apparente, non possa per la rapidità dell'azione rendersi un conto esatto del processo psicologico da cui scaturiscono gli avvenimenti scenici. Ieri sera, per esempio, lo scioglimento dell'azione fu a mala pena intraveduto, e, in verità, non perchè il pubblico fosse disattento. L'autore qui pretese un po' troppo; e la concisione della commedia qui può dirsi difetto». Di Silvestro individua la volontà da parte dell'autore di «mimare l'irrazionalità della vita» (cfr. A. DI SILVESTRO, *Verga*

Tale aspetto, che è stato letto come prova dell'irrisolutezza dell'opera (infruttuoso, infatti, risulta l'arrovellarsi sulle ragioni dell'inserzione della battuta nel testo), ne diviene cifra stilistica essenziale, quando sia esaminato in rapporto al risultato estetico che l'autore si prefiggeva. Esattamente come nella realtà, una "ricostruzione sensata" degli eventi è possibile soltanto mettendo in relazione gli indizi disseminati nel testo, fusi al fuoco della personale capacità interpretativa, direttamente chiamata in causa dall'autore. Si capisce, pertanto, come da questa impostazione strutturale derivi una concreta difficoltà di decifrazione: viene a mancare nell'opera, per precisa volontà autoriale, lo sguardo ordinatore che solitamente guida l'attribuzione di significato, fornendo una chiave di lettura, più o meno facilmente accessibile.

Accade così che il recupero di presupposti e antefatti sia interamente lasciato alla perizia dello spettatore, che deve ricollocare in un contesto significante elementi che l'autore ha inserito nel testo simulandone con arte l'accidentalità. Ad esempio, la già ricordata assenza sulla scena del promesso sposo di Nina, pudicamente disapprovata dalla ragazza stessa, potrebbe sembrare elemento del tutto trascurabile; tuttavia, se messa in correlazione con altri luoghi testuali, rivela il proprio valore emblematico: non solo lumeggia la personalità del ragazzo, succube del padre («IL CAVALIERE (*ridendo anche lui*) Papà deve condurlo per mano, come i miei cari pargoletti? DON ROCCO Che c'è da ridere? Perché è un ragazzo sottomesso, ubbidiente?...»⁷); ma soprattutto quella del padre stesso, cioè di Rametta. Apprendiamo infatti dalla voce di don Rocco, con la rievocazione dell'episodio di colore locale del «telegrafo col balcone qui di faccia», come l'interesse verso Nina fosse nato spontaneamente nel ragazzo; se ne deduce che non rientrava affatto tra i desideri di Rametta elevare con il titolo nobiliare lo *status* della famiglia (elemento che lo distanzia dal suo gemello narrativo Mastro-don Gesualdo). Per lui la felicità del figlio è in netto subordine, se da tale matrimonio non riesce a

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, a p. 200).

⁷ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 29.

ricavare il giusto; risalta appieno, per contrasto, la sua bravura nel mentire:

RAMETTA E mio figlio? (*Picchiandosi il petto*) Son padre anch'io! Lo sa Dio cosa c'è qui dentro!⁸

Inutile dire che tutti gli elementi sinora portati in luce passano inosservati, quando ci si fermi all'analisi della macrostoria e si archivi tutto il resto come nota di folclore.

Questa non è tuttavia l'unica, né la maggiore delle novità riscontrabili nell'opera; se le caratteristiche dei personaggi vengono disvelate lentamente, secondo una rodada tecnica narrativa, i moventi e la personalità di ciascuno di essi sono ricostruibili dal lettore soltanto riunendo e confrontando in una ideale sinossi azioni, reazioni emotive e comportamenti disseminati in differenti luoghi testuali. Viene pertanto richiesta (direi imposta) allo spettatore un'operazione di sintesi critica e di partecipazione attiva che necessita di non piccole dosi di attenzione e capacità di valutazione, ad ogni modo quasi del tutto inattuabile a una prima lettura o visione; non sorprende pertanto che tali novità non siano state immediatamente colte dal pubblico; un pubblico, quello teatrale, che il Verga sognava aristocratico, selezionato⁹.

La tecnica messa a punto consiste nel descrivere in maniera fredda ed esatta comportamenti e affermazioni spesso apparentemente contraddittori, ma invece perfettamente coerenti con la situazione particolare in cui si attuano. Ne consegue l'efficace rappresentazione di una vera e propria diffrazione psicologica dell'individuo, per illustrare la quale è utile tornare ancora una volta al sistema dei personaggi di *Dal tuo al mio*.

Il primo esempio scelto è il barone Navarra, uno dei più complessi sotto il profilo delle dinamiche psicologiche rappresentate.

⁸ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 34

⁹ Lettera di G. Verga a G. Giacosa del 10 dicembre 1884: «Io oso creder sempre che il pubblico sarà con noi, quando sapremo tirarcelo dietro», in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979, pp. 166-167; e ancora «Il guaio è che l'arte per sè stessa aristocratica, portata in teatro ha bisogno del consenso di due o trecento imbecilli», M. BORGESE (a cura di), *Lettere inedite a Felice Camerini*, in «Occidente», IV (1935), pp. 7-22, a p. 21.

Su di lui, infatti agiscono contemporaneamente pressioni di diversa natura: il desiderio di essere amato dalle proprie figlie e di renderle felici si scontra con la necessità di procurar loro una vita degna; le difficoltà finanziarie si scontrano con l'innata superbia baronale da una parte e con il pur presente senso di giustizia dall'altra. Già nella prima scena del I atto, oltre ad apprezzare l'efficienza e la laboriosità di don Mondo, si notano anche l'alterigia¹⁰, le contumelie riservate ai sottoposti e le maniere scostanti con cui tratta gli operai; e, nonostante le sue notevoli capacità imprenditoriali e il suo buon senso, Verga non intende minimizzare il fatto che il barone si era, in parte, scavata la fossa da sé. Come si è detto, infatti, questi non è un "minchione" inoperoso, né appare privo di saldi principi; tuttavia, una scena in particolare, collocata nel II atto, sembra essere stata concepita apposta per far conoscere al pubblico i retroscena della situazione economica in cui versa il proprietario della miniera:

D. ROCCO Prima rispondete. Volete salvare vostro padre?... Proprio dall'ultimo capitombolo?... Altrimenti non vi restano gli occhi per piangere, a lui e a voi! (*Nina e Lisa lo guardano sbigottite*) Sì, sì, lo so che cuore avete! Poi c'è anche l'interesse vostro... parlo nel vostro interesse... per la santa parentela che è fra noi. Vedete che son venuto dal paese fin qui a rotta di collo!

LISA Ma che dobbiamo fare?

D. ROCCO Niente. Lasciate fare a me. Aiutatemi a persuadere vostro padre. A Don Nunzio penso io... (*si ode della gente che alterca nel cortile fra cui la voce del Barone e quella di Rametta*) Sentite? Sentite?

NINA (*vivamente, per accorrere*) Sì! Sì!...

D. ROCCO (*trattenendola*) Non è niente, vi dico! Leticano fra di loro. Ciascuno difende il suo interesse, si sa. Mettiamoci nei suoi panni! Glielo ha dato il suo denaro Don Nunzio? Vorrei vedervi voi!

LISA Mai gliel'avesse dato! Fu quella la rovina.

D. ROCCO Questo è quello che si dice poi, al momento di pagare. Prima, invece, sono suppliche e benedizioni. Non che Rametta sia un santo da metterlo sull'altare; ma infine il suo denaro l'ha speso qui, nella miniera: macchine, soccorsi, anticipazioni...

¹⁰ «Un tanto al mese, come un servitore!», esclama il barone alla prospettiva di diventare un salariato di Rametta; in VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 68.

LISA Così ci ha messo il laccio al collo.
D. ROCCO To'! Perchè ve lo siete lasciato mettere?¹¹

Con il suo colorito linguaggio Don Rocco, parolaio e inopportuno ma senza peli sulla lingua, sottolinea la precisa corresponsabilità del barone: il mondo degli affari è un gioco d'azzardo, e don Mondo ha fatto il suo gioco. Don Rocco ha inoltre il pregio di aprire uno squarcio sulla prospettiva di Rametta: non che «sia un santo da metterlo sull'altare», ma è giusto che sia rimborsato del denaro prestato. Anche le «suppliche e benedizioni» cui fa cenno, per quanto non direttamente portate sulla scena, vengono richiamate nel testo dalle parole stesse del barone: «quando tornavo dal paese che Don Nunzio mi aveva sbattuto l'uscio in faccia...». È inoltre possibile rintracciare un voluto parallelismo con un'altra scena dell'opera, in cui vediamo il barone implorare il notaio Zummo di entrare in affari con lui, affermando di essere, oltre che incrollabilmente certo della bontà dell'affare, anche disposto a concedere qualsiasi tasso di interesse:

IL BARONE (*piano, tornando ad insistere*) Ci vogliono capitali...
ZUMMO (*forte sviando il discorso*) Rametta li ha i capitali...
IL BARONE Certo, certo, ma ha le mani in tante altre imprese!...
Però in questa dello zolfo i capitali sono anche sicuri... (*più piano*)
Se avete difficoltà per gli interessi...
ZUMMO No, no. Rametta non vi lascia nell'imbarazzo ora che sta per imparentare con voi. (*Appoggiando le parole coi cenni del capo*)
Non gli mancano i denari a Don Nunzio!¹²

E proprio il tasso di interesse al «12 e mezzo per cento» sarà causa della sua rovina finanziaria. Ecco dunque che mentre il «coro del popolo» continua a vedere dualisticamente divisi il bene (cioè il povero barone, quasi sempre menzionato con appellativi ed espressioni tratti dalla religiosità popolare, riferentesi a Gesù Cristo: «va da Erode a Pilato», «agnello») e il male, cioè l'approfitatore Rametta (come si vedrà più avanti); all'aristocratico spettatore sognato da Verga si dischiude una visione della

¹¹ Ivi, p. 62.

¹² Ivi, p. 25.

vita ben più complessa, tanto che è difficile giudicare se il barone abbia agito in maniera opportuna e degna, oppure se, pur avendo perseguito in modo meschino il proprio interesse, non abbia saputo poi difendersi dalle angherie di Rametta.

Oltre a cogliere e rappresentare azioni di un medesimo personaggio in differenti contesti, mettendone in rilievo la contraddittorietà, al mutare delle contingenze, al fine di rendere ancora più varia e complessa la rappresentazione psicologica il Verga presenta una molteplicità di punti di vista riguardanti il medesimo evento o personaggio; tale espediente agisce con efficacia su Luciano, unanimemente interpretato dalla critica come personaggio negativo, compendio dell'irriducibile e amaro pessimismo cui l'autore si volgeva nell'ultima parte della sua vita. L'interpretazione cui si è appena fatto cenno, e a cui la critica successiva si è interamente associata, ricorre, in una delle sue più antiche formulazioni, in un saggio dello studioso Natale Scalia, la cui pubblicazione diede modo all'autore stesso di venirne a conoscenza e di esprimere su di essa il più totale disaccordo, deridendo apertamente l'opinione di quanti cercando il «come e il perchè» dell'arte, producono «dimostrazioni simili [...] “che mi sarei, cioè, proposto di dimostrare come né in alto né in basso esistano cuore amore sentimenti nobili”»¹³.

Della famosa *Prefazione*, molto densa e ricca di contenuti, ciò che sopra ogni cosa ha colpito la mente dei lettori e dei critici è stata la frase finale: «I Luciani di ieri e di domani non li ho inventati io»; si è colto in essa una precisa valutazione morale del personaggio, che ha aperto la strada a una lettura politica dell'opera, confermando la centralità nell'azione narrativa del “voltafaccia” di Luciano. Un ulteriore elemento addotto dai critici per confer-

¹³ FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 394. Tedesco lo definisce una «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*, Napoli, Guida Editori 1980, p. 25); ancora 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. LUPE- RINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana 1982 (I ediz. 1968), pp. 186-187. Per approfondimenti su questo punto si veda CUPO, *La “sfortuna” critica di «Dal tuo al mio»*, cit., p. 2.

mare l'interpretazione eticamente dissacrante è stato individuato nel rinvenimento, durante le prime, parziali e lacunose ricognizioni sui manoscritti autografi, di un «Nuovo schema della *Scerra ppi la cutra*», in cui, in un elenco vergato per delineare le caratteristiche principali dei personaggi, si legge: «Luciano Lidestri giovanotto cresciuto in casa Santacorta avido, invidioso, furbo»; e ancora, nell'*explicit* del riassunto dei tre atti: «Luciano allora si ribella agli operai che aveva ammutinati, e prende il posto di Cannavò tale e quale». L'analisi completa della tradizione dell'opera ha tuttavia condotto a ridimensionare l'importanza di quelle indicazioni, non altro che appunti vergati rapidamente in una fase molto acerba dell'ideazione, e recanti spunti non sempre rimasti inalterati nelle successive fasi di un'elaborazione durata diversi anni; anche a proposito di Lisa, il Verga scrive: «leggera e ambiziosa», definizione che non si accorda al personaggio quale viene fuori dall'opera, già dalle più antiche stesure, ben altrimenti complesso e volitivo.

Infine, il titolo attribuito al dramma, *Dal tuo al mio*, è sembrato senza dubbio doversi ricondurre a Luciano, il quale, sposata la figlia del barone, improvvisamente da capopopolo si trasforma in uno strenuo difensore della proprietà privata. L'asserto è però quantomeno incrinato dall'analisi completa dei titoli ideati e via via scartati dall'autore: a parte *Casa Navarra*, tutti rappresentano variazioni sul tema dell'avidità, che conduce chi si trovi in una situazione di vantaggio ad approfittarne senza guardare in faccia nessuno; ma ciascuno di essi, a partire dal più antico *La scerra ppi la cutra*, passando per *La piena* e il già ricordato *Quando il villano è sul fico*, è immediatamente riferibile, se si rimane ancorati al dato testuale, al personaggio di Rametta piuttosto che a Luciano. Il primo titolo, infatti, richiama la pretestuosità del litigio (la lite non avviene davvero a causa della coperta, ma nasconde motivazioni ben più gravi)¹⁴, e rimanda all'episodio dell'allagamento della zolfara, non altro che un pretesto, colto al volo dall'astuto Rametta, per costringere il barone a riconsiderare la consistenza della dote concessa alla figlia Nina, e a cedergliene l'intera pro-

¹⁴ Cfr. VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. XXXIX e ss. dell'Introduzione.

prietà; la stessa «piena» cui, a riprova di ciò, si riferisce anche il secondo titolo. Il proverbio da cui discende il terzo, poi, viene citato integralmente nel testo proprio per rinfacciare a Rametta di aver dimenticato cosa significhi avere «il piccone in mano»:

IL MARCHESE (*ironico*) Eh, caro Don Nunzio, allorché eravate col piccone in mano anche voi...

P. CARMELO (*sogghignando in faccia a Rametta*) Ora è un altro paio di maniche. Quando il villano è sul fico non conosce nè parente nè amico!¹⁵

In realtà, mi pare sia necessario rivedere e in definitiva ridimensionare l'attenzione riservata al personaggio di Luciano: non si vuole certamente qui negare la rilevanza della scena conclusiva, in cui questi, a capo dello sciopero degli operai¹⁶, si rifiuta di dar fuoco alla zolfara, facendo prevalere, con l'icastica battuta: «Ma che fratelli, colla roba mia!», la difesa dell'interesse personale sull'ideale di giustizia e di equità fin lì propugnato. Tuttavia, ripercorrendo velocemente le caratteristiche umane e psicologiche del personaggio, alla luce della tecnica verghiana illustrata, si possono enucleare, di contro ad una lettura univoca che discende dagli elementi sopra descritti, diversi luoghi testuali in cui la menzionata proliferazione di punti di vista restituisce una figura dalla personalità sfaccettata, in cui il tradimento finale non discende in maniera consequenziale, ma al contrario concorre ad attestarne la complessità. Emergono infatti tra le caratteristiche psicologiche di Luciano tratti di bontà e affidabilità, e addirittura senso di responsabilità e di coraggio.

L'intraprendenza e l'abilità di Luciano, commisurati da Rametta in base alla sua capacità di guadagno e di ascesa sociale, vengono confermati più volte, da personaggi differenti¹⁷; unani-

¹⁵ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 36

¹⁶ Numerosi indizi nel testo consentono di riconoscere a Luciano la funzione di guida degli scioperanti: «Ma voi che siete insomma? Capomastro? Capopopolo? Che diavolo fate qui?»; «È un galantuomo perchè è iscritto nella vostra lega dei lavoratori...»; «Laggiù, al casamento vecchio, pareva come una fiera in casa di vostra sorella! Luciano che predicava in mezzo a una folla di operai!...», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., pp. 54, 72, 88.

¹⁷ Alla bravura di Luciano, che da orfano allevato per carità, è divenuto un uo-

me è poi la sua buona reputazione («Di lui vi fiderete?»; «Luciano è un galantuomo»); e se è vero che, faccia a faccia con il suo benefattore, ribadisce con forza di essersi sempre guadagnato il pane:

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 giusto¹⁸.

pure il legame affettivo con la famiglia non è mai rinnegato, anzi viene sottolineato nella importante scena che segue l'idillio amoroso con Lisa:

LUCIANO No, Donna Lisa! So bene perchè parlo. So bene perchè son trattato così! Il sangue ce l'ho anch'io in faccia. Se voi siete figlia di Barone, io son figlio di un galantuomo e quei soldi che ci ho in tasca li ho guadagnati onestamente, col mio lavoro¹⁹.

Il suo comportamento nei confronti del barone è sempre rispettoso e deferente, pur nella riaffermazione della propria autonomia e della giustezza delle proprie richieste; ciò è ricavabile sia dalla prima scena, in cui si reca personalmente a perorare la causa degli operai: («LUCIANO Deve accomodarsi questa faccenda

mo che guadagna «tre lire al giorno» veniva riservato un più ampio spazio nelle stesure precedenti; secondo la direttrice correttoria attuata dal Verga, ciò che veniva in un primo momento declamato sulla scena: «Quando mi presi in casa quel povero orfanello (*accennando a Luciano*) pareva non so che... Invece la Provvidenza non l'ha perso d'occhio, guardate. RAMETTA È il nostro braccio destro alla zolfara. Gli dò tre lire al giorno.» *Ms*¹) viene frantumato in una messe di piccoli riferimenti: «Mi rendi il bene che ti ho fatto crescendoti orfano in casa mia!»; «Conosco la miniera. Mio padre vi lasciò la pelle»; «RAMETTA La conosce da ragazzo. Ora vi guadagna quasi tre lire al giorno». Anche Nina («È cresciuto in casa. Ora poi Rametta lo tiene alla miniera per badare ai suoi interessi...») e donna Bianca confermano la sua posizione, cfr. VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., pp. 11, 35, 36, 55.

¹⁸ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 11.

¹⁹ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 54; nella trafila variantistica si assiste, come sempre, alla eliminazione delle parti esplicative; cfr. *Ms*⁷ (ivi, p. 50): «LUCIANO Se voi siete figlia di barone io son figlio di un galantuomo che ci ha lasciato la pelle in casa vostra. LISA E sei stato voluto bene come un figlio in casa nostra. LUCIANO Ora non più. Ora devo andarmene pei fatti miei».

delle paghe, signor Barone. Sentite a me, che vi voglio bene») sia dal rifiuto di metter piede nel palazzo baronale, al termine della fanciullesca corsa in cui si attua il corteggiamento di Lisa: «LUCIANO (*fermandosi sul terrazzino colle braccia tese e gli occhi bramosi, ma senza osare d'entrare*) Ah, no! Lì, no!».

Il tratto che, alla prima apparizione del giovane, viene maggiormente messo in rilievo dall'autore, ancor più del bell'aspetto e della conseguente simpatia da parte della figlia del barone (elementi presenti solo nelle più antiche redazioni) è il suo essere coraggioso «ma senza spavalderia»:

LUCIANO Dev'essere stata un'altra frana. Ieri ancora ci si poteva arrischiare nella miniera... un uomo risoluto... ma oggi, appena entrai nella galleria nuova... (*sorridendo ma senza spavalderia*) Sapete che non ho paura di niente...

Luciano non sbandiera di esser quasi morto nell'inondamento della zolfara, e solo quando gli viene espressamente domandato da Nina se ci sono state vittime, ammette di aver rischiato, lui solo, la vita; episodio poi confermato da Rametta («È vivo per miracolo»²⁰).

Al principio dell'atto II il coraggio di Luciano è ancora evidenziato dalla battuta con cui dichiara di esser pronto a scendere nella galleria vecchia, pericolosa, insieme a «quelli che hanno più caro il pane che la pelle»; e quando rammenta di aver rischiato la vita per salvare la «macchina che stava per scoppiare», l'ombra dell'autocelebrazione viene eliminata, grazie alla raffinatissima tecnica verghiana, che abbiamo già visto all'opera, con l'inserzione di un testimone oculare, cioè Lisa stessa (che gli sorride amorevolmente). Anche qui l'analisi della trafila variantistica²¹ conferma come l'autore lavori per celare, ridimensionare, frammen-

²⁰ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., pp. 31, 34-35.

²¹ La presenza del medesimo passaggio narrativo nella maggioranza dei testimoni cronologicamente anteriori assicura sul senso generale della vicenda: tutti i testimoni, da A¹ a M^s, riportano, con poche varianti, la conferma di Lisa e la noncuranza di Luciano: «LISA T'avrei buttato le braccia al collo dinanzi al mondo intero in quel momento! LUCIANO (*bonariamente*) Sono pagato apposta... (facendo una spallata ironica) Non importa la mia pelle»; nella versione definitiva sopravvive soltanto l'innamorato sorriso di Lisa. Cfr. VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit.

tare la realtà, i cui eventi si possono ricostruire (sempre in modo parziale) solo mettendo insieme i racconti di più persone.

Altra questione niente affatto facile da dirimere riguarda i rapporti tra Lisa e Luciano: se si concentra l'attenzione esclusivamente sul «voltafaccia» finale, è facile concludere che Luciano abbia sedotto Lisa per interesse. È la zia Bianca, tra i vari personaggi, ad insinuarlo, pur velatamente. Al contrario, l'analisi della scena che apre il II atto, in cui i due appaiono assorbiti dalle loro schermaglie amorose, sembrerebbe indicare l'esistenza di un sentimento sincero tra i due:

LUCIANO (*col gomito allo stipite del finestrone e la testa sulla mano, gli occhi sfavillanti*) Siete la mia padrona... la mia padroncina cara... (*si china a raccattare un fiore da terra, lo bacia e se lo passa all'occhiello*)

LISA (*ridendo*) Come sei bello con quel fiore! Sembri un cavaliere.
LUCIANO (*imbroncito, buttando via il fiore*) Io non sono un cavaliere, lo sapete bene!

LISA (*voltandogli le spalle*) Quanto sei sciocco!

LUCIANO No, sono pazzo, volete dire!

LISA (*torna a voltarsi verso di lui e si guardano negli occhi, smarrendosi un istante. Poi essa storna il capo facendo per stornare il discorso, turbata sotto la gaiezza che affetta*) Almeno state allegri laggiù! Qui par di morire!... Chi è che canta adesso?

LISA E tu, no?

LUCIANO Anch'io!... Tanto!... Alle volte sì, e alle volte no... non mi par neanche vero, alle volte!... Sorte infame! Che ci abbiano ad essere ricchi e poveri a questo mondo!... (*Interrompendosi le fa segno che vien gente dall'altra stanza. Poi continua a voce più alta, cambiando tono*).

Quando Lisa, scherzando, lo chiama cavaliere, il buonumore del giovane capomastro si dissolve completamente, e pur senza una affermazione esplicita, è evidentemente l'accenno involontario alla disparità della loro condizione ad adombrarlo: «Sorte infame! Che ci abbiano ad essere ricchi e poveri a questo mondo!...». Ancora nella scena seguente, in cui Lisa e Luciano vengono colti insieme da Nina, il giovane, oltremodo imbarazzato, cerca una scusa per giustificare la propria presenza, segno che non ha intenzione di ostentare la simpatia, ricambiata, di Lisa. E subito dopo Nina e la zia Bianca, non potendo sfogare apertamente il malumore causato dal coinvolgimento sentimentale tra Lucia-

no e Lisa, che appare evidente sebbene non conclamato, ne usano l'impegno politico come pretesto per attaccarlo²²:

D. BIANCA (*cacciandosi le mani sui fianchi*) Ma voi che siete insomma? Capomastro? Capopopolo? Che diavolo fate qui?

LUCIANO O capomastro, o capopopolo, sono figlio di un galantuomo che ci ha lasciato le ossa in questa casa!

LISA (*stringendosi le tempie fra le mani*) Basta, basta per carità! Ne abbiamo tanti dei guai!

LUCIANO No, Donna Lisa! So bene perchè parlo. So bene perchè son trattato così! Il sangue ce l'ho anch'io in faccia. Se voi siete figlia di Barone, io son figlio di un galantuomo e quei soldi che ci ho in tasca li ho guadagnati onestamente, col mio lavoro; non è sangue di poveretti, come le migliaia e le centinaia che portava in dote il figlio di Rametta.

D. BIANCA (*saltando su infuriata*) Basta, basta! Abbiamo sentito.

LUCIANO Queste sono le cose che fanno ribellar la gente! Allora, quando la gente dà addosso ai cappelli per chiedere la sua parte al sole!...

LISA Basta, Luciano!

LUCIANO (*ancora concitato, ma cambiando tono a un tratto, anzi con un'occhiata tenera, quasi a provocare gli altri*) Ah, con voi è un altro conto!... Voi potete far di me tutto quello che volete! Basta, me ne vado. (*Esce*)

A riprova della propria irreprensibilità, infine, Luciano mantiene un atteggiamento composto e sereno dopo che Rametta lo accusa davanti al barone di avere una tresca con la figlia Lisa:

IL BARONE Il sangue mio! Quel briccone mi assassina anche le mie creature!

²² Il seguente passo, ancora lontano dalla redazione definitiva, di *Ms*⁷, chiarisce forse il senso del brano riportato: «LUCIANO Vedete come mi trattano? (*con un gesto iroso*) LISA Povera Nina, ha tanti guai pel capo!... Non ci badare. LUCIANO No, no, me ne vado. Pianto la baracca, com'è vero Iddio. LISA Sei pazzo? LUCIANO Io lo so perchè ce l'ha con me Donna Nina! LISA (*Mettendogli la mano sulla bocca*) Taci! LUCIANO Se voi siete figlia di barone io son figlio di un galantuomo che ci ha lasciato la pelle in casa vostra. LISA E sei stato voluto bene come un figlio in casa nostra». LUCIANO Ora non più. Ora devo andarmene pei fatti miei. LISA (*mettendogli le mani sulle spalle*) Luciano! LUCIANO Se non fosse per voi, Donna Lisetta... LISA Bene, per me. (*senza però aprir bocca, accennando nel tempo stesso col capo all'uscio donde è partita Nina. Lisa fa una spallucciata, aggrottando le ciglia. Poi Luciano dice forte, quasi continuasse un discorso incominciato, rivolto verso quell'uscio*)», VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 270.

LUCIANO Abbaia contro tutti per farsi ragione.
 D. BIANCA (*severamente a Luciano*) Andatevene, galantuomo, anche voi...
 IL BARONE (*investendo Luciano*) Vattene, vattene!
 LISA (*pallidissima*) Papà!
 LUCIANO Ve la pigliate con me, adesso?²³

Anche sulla scena finale e sul famoso voltafaccia si possono fare alcune considerazioni che concorrono a renderne meno piatta e univoca l'interpretazione. Nella scena settima della redazione definitiva (1904) vediamo fronteggiarsi Luciano, il barone e Rametta; ma mentre il risentimento personale acceca il barone, che vede Luciano come fumo negli occhi in quanto marito della sua Lisa; le rivendicazioni di Luciano sono tutte chiaramente rivolte a colui che gode i frutti della miniera, cioè don Nunzio, e non al proprietario senza più voce in capitolo²⁴. Al contrario, la pacata fermezza con cui in principio si rivolge al suocero sembrerebbe deporre a favore della sua buona fede. Certo è che, per entrambi, è molto difficile tenere la intricata situazione personale fuori dagli affari:

IL BARONE (*irritato al vedere Luciano, voltandogli bruscamente le spalle*) Entra chi vuole oggi in casa mia! Come fosse una piazza!
 LUCIANO Lo so che non devo metterci piede. Non ci son mai venuto a chiedere nulla, signor Barone...
 LISA (*scuotendo il capo, colle lagrime agli occhi*) No! No! Se abbiamo fatto il male... se vi abbiamo offeso adesso perdonateci, padre mio!
 LUCIANO (*indicando Rametta*) Parlo con lui che prima si è arricchiato alla zolfara e ora ci viene a contare le storie!
 RAMETTA Voi altri contatela a lui (*indicando il Barone*) la storia delle paghe. È lui il padrone della miniera.
 LUCIANO Per ora siete voi che la godete.
 IL BARONE (*furioso, voltandosi in là*) Vengono i capipopolo a dettar legge in casa mia!

²³ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 78.

²⁴ Nella prima forma del I atto, Luciano interviene chiaramente a difesa del barone: «Ma signori miei, qui parlate a un muro. Il padrone non è lui. La zolfara adesso se la gode Rametta. Deve pagare Rametta.», G. VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 156; nella III forma invece Luciano rimane spiazzato quando Rametta si sottrae alle responsabilità degli affari della zolfara: non potendo prendersela col barone, di fatto non ha più un nemico da affrontare.

LUCIANO (*alzando la voce lui pure*) Rametta ci mangia vivi tutti quanti, vossignoria!

IL BARONE (*gridando più forte la stessa cosa sul viso a Luciano*) Vengono a dettar legge, se mi piace di farmi mangiare da chi mi pare!

LUCIANO Buon prò vi faccia! Ma anche la roba di mia moglie deve mangiarsi quel ladro?

LISA (*supplicando*) Lascia andare, Luciano. Sarà quel che Dio vuole.

LUCIANO (*senza darle retta*) Piuttosto vi appicco il fuoco colle mie mani stesse! Subito!

RAMETTA Sono un ladro perchè non ho più denari da farmi mangiare!

Si nota qui come la minaccia di dar fuoco alla zolfara sia per Luciano niente più di una fanfaronata, conseguente alle continue e personali provocazioni del barone, il quale a sua volta non accetta di non essere considerato come interlocutore principale nelle cose che riguardano la zolfara. L'atto provocatorio è dettato quindi dal risentimento personale, e non da calcolo politico; anzi, la frase di Lisa: «non ascoltano più nessuno, nemmeno mio marito» sembrerebbe collocare il personaggio di Luciano più nell'area dei moderati che degli anarchici: più vicino cioè a un Étienne Lan-tier che a un Souvarine²⁵. È poi vero che proprio la sua ferma intenzione di difendere la proprietà fino alla morte lo riappacifica con il barone: i due si trovano uniti nella difesa della "roba" («LUCIANO (*fermo dinanzi al portone col fucile spianato*) T'aspetto; ma di qua non passa nessuno, per arrivare alla zolfara! IL BARONE (*eccitato*) Bravo! Datemi un fucile anche a me! Sidoro?»); ma la straordinaria novità ideologica del dramma risiede nell'intuizione di entrambi, un attimo prima della catastrofe, che è nella protezione della famiglia che si compendia il vero coraggio:

LUCIANO (*vivamente al Barone*) Via! Via di qua, vossignoria!

IL BARONE (*tirandolo dentro pel braccio*) Tu piuttosto!... Pensa a quella poveretta! (*Indicando Lisa*)

²⁵ I rapporti con il romanzo del «maestro» Zola, *Germinal*, sono a mio parere illuminanti per la corretta determinazione del personaggio di Luciano; cfr. R. CUPO, *Alle fonti dell'ispirazione di «Dal tuo al mio»: rapporti intra e intertestuali dell'ultima opera di G. Verga*, in corso di stampa.

La funzione del personaggio di Luciano non è dunque di diretto antagonista, bensì quella di incarnare colui che è «preso in mezzo» tra due mondi; certamente, non possiede il profilo di un eroe romantico, dai saldi e incorruttibili principi: gli fa gola divenire il proprietario della metà della miniera. Ma se si considera il “tradimento” nel quadro più ampio e vario che il Verga ha saputo tratteggiare, all’interno di una psicologia complessa e sfaccettata, diviene impossibile, e perciò irrilevante, valutare eticamente il suo comportamento; appare invece del tutto *umano* e *realistico* il gesto di un giovane uomo ambizioso e capace, cosciente dell’ingiustizia sociale che governa il mondo e desideroso di migliorare la propria condizione; visione che il Verga compendia sapientemente nella battuta:

Ciascuno soffia sotto la sua pentola, signora mia! Voi qui mangiate pasta e carne, mentre i poveri diavoli che lavorano per voi devono contentarsi di pane e cipolla!²⁶

Altro personaggio su cui intendo soffermarmi è don Rocco; un personaggio marginale, ma estremamente interessante, con la sua ambiguità costituzionale, per illustrare la dinamica psicologica collettiva che il Verga ha inteso rappresentare nella sua opera. L’autore infatti, oltre a rendere sfaccettata e articolata la psicologia individuale dei singoli personaggi, come si è visto analizzando battute e azioni di due tra i personaggi principali, cioè il barone Navarra e Luciano, ha anche abilmente lavorato a ricreare intorno ad essi una compagine di relazioni sociali; dall’osservazione delle dinamiche comportamentali in reciproche e mutevoli interazioni deriva una proliferazione di piani prospettici che giunge a teorizzare un vero e proprio relativismo conoscitivo.

Nelle precedenti opere, sia attraverso la tecnica del narratore corale, sia attraverso l’artificio dello straniamento, l’autore sdoppiava il punto di vista, distinguendo la percezione del singolo dalla realtà percepita dall’esterno, con la logica spesso capovolta dell’invidia e della maldicenza. In *Dal tuo al mio* Verga si spinge oltre, mettendo in scena comprimari le cui voci, già discordi in principio, mutano al procedere della storia e al variare delle si-

²⁶ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 54.

tuazioni rappresentate. Esattamente come nella realtà, infatti, le azioni e le parole dei personaggi non risultano sempre coerenti dal principio alla fine, ma al contrario fanno intendere quanto il comportamento umano sia spesso contraddittorio, e persegue incidentalmente obiettivi temporanei; così come le decisioni sono a volte dettate da una conoscenza parziale e unilaterale delle situazioni.

Personaggio comico, ma soprattutto “didascalico”, per così dire, cui l’autore si affida spesso per aver l’agio di inserire elementi altrimenti non facilmente contestualizzabili nel dialogo, don Rocco è il sensale che autocelebra l’importanza della “impresa” compiuta, cioè quella di far «risorgere la casata» dei Navarra, procurando un matrimonio che è «un terno al lotto». Nonostante in tale occasione, riassumendo le fasi della senseria prestata, questi canti le lodi di Rametta: «Che uomo quel Rametta! Un naso! Un colpo d’occhio!... Se Don Nunzio Rametta si mette in testa d’avere il cappello del Padre Eterno, ci arriva!» l’atteggiamento benevolo e familiarmente gioviale tra don Rocco e la famiglia Navarra intera lo fa registrare tra i parenti sinceramente affezionati; non può tuttavia sfuggire come questi si erga a difesa di Rametta e del suo comportamento poco cortese, e come segua sempre Rametta nell’uscire: «Se siete tutti pazzi in questa casa!... Io me ne lavo le mani e me ne vo. (*Esce dietro Rametta*)». È pertanto impossibile per il lettore giungere a una univoca interpretazione dell’atteggiamento di don Rocco, e stabilire se sia fedele al barone o a Rametta; e se la proposta, da lui avanzata, di cedere a Rametta la miniera per un periodo di quindici anni sia equa, o se stia tentando di favorire uno dei contendenti. Nel secondo atto lo vediamo, nell’esercizio delle sue funzioni di sensale, affaccendarsi per risolvere la lite tra Rametta e il barone: corre prima dalle figlie, senza il cui consenso nulla potrà ottenere; poi affronta uno per volta i due litiganti, prospettando all’uno e all’altro le conseguenze della propria testardaggine; ciò che soprattutto gli sta a cuore è di concludere l’affare: dà infatti in escandescenze quando la scoperta della storia tra Lisa e Luciano provoca l’ira del barone e la fuga codarda di Rametta («Barca rotta è questa casa! A fondo deve andare!»), mentre accoglie con evidente sollievo la capitolazione del povero padre stordito dall’inaspettata ri-

velazione²⁷. Ma è lui che rivela la verità dei rapporti tra Lisa e Luciano, e che soprattutto si assume il delicatissimo compito di allontanare l'ombra del disonore da Lisa, quando il padre la accusa di aver infangato il nome della famiglia:

D. ROCCO (*cercando di condurre via Lisa*) Togliamoci di qua per ora! Andiamo! Leviamo l'occasione!

LISA (*svincolandosi*) No! (*Rimane di faccia al padre, pallidissima, rispettosa, ma ferma*)

IL BARONE La superbia l'hai con tuo padre!... L'hai nel sangue la superbia!... Ma per scendere sino a colui!...

D. ROCCO (*gridando*) Ma che scendere e salire!

IL BARONE Mia figlia!... Una Navarra!...

D. ROCCO L'altra volevate pur darla al figlio di Rametta, che non discende dal Re Pipino²⁸.

Una battuta di don Rocco, collocata al centro del III atto: «Per ringraziarmi anche dell'aiuto che vi ho dato!... Che vi ho tenuto il sacco, ladrone che siete!» sembrerebbe infine suggerire l'esistenza di un accordo sottobanco tra il debitore e il creditore, così come di un possibile motivo di ricatto nelle mani di Rametta (che si scopre aver acquisito anche la parte della miniera di proprietà di don Rocco, «per quella miseria che *gli doveva!*»); ma questa interpretazione contrasta con il chiaro desiderio di don Nunzio di divenire unico proprietario della miniera.

Come si vede, la tecnica verghiana raggiunge qui un virtuosismo senza precedenti, fino a rappresentare, ben prima di Pirandello, il mutare dell'io cosciente al mutare delle contingenze. L'autore abdica completamente alla funzione di orientare il giudizio dello spettatore, e mette in scena uomini le cui più segrete intenzioni e addirittura il codice etico variano considerevolmente a seconda della situazione in cui si trovano e, certamente, anche della convenienza personale; non si può più parlare di «vinti» (o di vincitori) in senso assoluto, perché, esattamente come nella vita reale, i personaggi verghiani si trovano ad agire e a

²⁷ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 85: «D. ROCCO (*levando le braccia al cielo*) Sia lodato Iddio! Questo si chiama parlare!».

²⁸ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., pp. 83-84.

prendere decisioni inopportune o sbagliate, se guardate dall'esterno; perfettamente coerenti e anzi necessarie, se osservate da un punto di vista interno.

Una volta ridimensionata la rilevanza drammatica di Luciano, risaltano sulla scena, in ultimo, due figure: il barone Navarra e Rametta; sul primo, come si è detto, il Verga ha lavorato a lungo per ridefinirne le caratteristiche, in modo da renderlo il più possibile verosimile nella sua complessità umana; ma l'ultima, geniale trovata è consistita nel creargli un *alter ego*, cioè Rametta, che gli consentisse di «rappresentare francamente e sinceramente degli uomini che agiscono in tali condizioni»²⁹, cioè di osservare e descrivere, *mutatis mutandis*, i fondamenti dell'agire umano. La complementarità dei due personaggi è già plasticamente rappresentata in luoghi testuali in cui i due appaiono sulla scena uno a fianco all'altro, in modo da far risaltare somiglianze e differenze; ad esempio nell'atto II i due personaggi entrano insieme e si siedono ai due lati della scrivania:

(Questi china il capo; fa un gesto vago, aprendo le braccia, e siede accasciato presso la scrivania) Sentite (a Rametta) anche voi, testone! Rametta (sedendo anche lui dall'altro lato della scrivania, curvo, colle braccia penzoloni fra le gambe e il fazzoletto pendente dalle mani)

Rispetto all'archetipo verghiano del *self made man*, anche nel personaggio di Rametta si possono riscontrare nuovi elementi: egli non è più in alcun modo distratto, come lo era stato Mastro-Don Gesualdo, da altre necessità o desideri all'infuori del guadagno; che questi abbia avuto una moglie cui ha lesinato «medici e speciali»³⁰, lo apprendiamo, al solito, quasi di sfuggita (è la zia Bianca a rimarcare: «Cosa volete mantenere voi che avete fatto morire la moglie tistica!...»); della considerazione in cui tiene i sentimenti del figlio si è già discusso. Oscure rimangono le intenzioni di Rametta, al pari di quelle degli altri personaggi sulla sce-

²⁹ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. XI.

³⁰ Al contrario di Mastro-Don Gesualdo: «non le faceva mancare nulla, medici, speciali, tale e quale come se gli avesse portato una grossa dote», G. VERGA, *Mastro-Don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Il saggiatore 1979, p. XX.

na: non si giunge a stabilire con certezza quando e perché egli decida di far annullare il matrimonio; e neppure se, accettando di godere i frutti della zolfara per quindici anni abbia raggirato il barone, oppure se sia stato raggirato a sua volta da don Rocco, intento a difendere l'interesse del cugino, salvando la proprietà del bene.

Gli sguardi esterni sottolineano di volta in volta aspetti differenti della sua personalità; da un lato (principalmente Zummo e don Rocco) si ammira l'abilità dimostrata nel divenire da operaio grande possidente; dall'altro (da un punto di vista più vicino alla "vittima", cioè da quello dei fedeli servitori del barone, della zia Bianca ma anche di Luciano) la frenesia del guadagno è condannata con epiteti dispregiativi: *briccone, pezzo d'usuraio, ladrone, boia, testa dura*. Rametta è uno che «neanche al diavolo crede», rappresentato con macabra voracità («Gli ha dato corda lunga per mangiarselo vivo, vivo»); le sue attività sono indirizzate a «far dannare il prossimo», «come un brutto demonio»³¹. Grande commediante e mentitore, di lui Verga evidenzia la gestualità esagerata e farsesca («Rametta (*entra col viso lungo un palmo, ancora vestito com'è andato alla miniera, cogli scarponi grossi e la cacciatore*) [...] Ho le gambe rotte»; «*Rametta come una vittima menata al macello, tentennando il capo, stringendo in pugno il fazzoletto madido, con cui si asciuga di tanto in tanto le labbra*»; «*Rametta (soffiando sulla mano)* Ecco!»); così come sono ben rappresentate le sue abilità di manipolazione psicologica, impiegate, ad esempio nella scena in cui rivela il motivo del ritardo alla cerimonia dello sposalizio: per incutere il terrore negli astanti e accrescere la *suspence*, accenna più volte vagamente a un grave accadimento senza rivelarlo, e allude minacciosamente alla esclusiva responsabilità del barone: «È colpa mia, eh? Adesso è colpa mia se casca la casa?»; «Avete ragione. A voi è capitata questa»; «Fate bene. È affar vostro».

³¹ Inoltre Rametta, esattamente come l'Anticristo delle sacre Scritture, si riferisce a se stesso come a Dio: «Son qui... come Gesù all'Orto. Sono nelle vostre mani...»; «Sono venduto come Cristo all'Orto!.. Non mi fate parlare!»; «E quello mi fa il Giuda...»), e per indicare il proprio esborso di denaro, impiega sempre la metafora del versare il sangue: «Ho dato il sangue mio!»; DI SILVESTRO (*Verga tra teatro e romanzo*, cit., p. 200) parla di «cristologia rovesciata».

Ma per avere un'idea più precisa della funzione del personaggio di Rametta occorre, ancora una volta, tornare agli scartafacci: l'analisi filologica, da cui sono scaturite tutte le proposte critiche qui avanzate, si mostra ancora indispensabile per illustrare la costruzione della dinamica psicologica ideata e rappresentata dal Verga. Come si legge nell'introduzione all'edizione critica, l'autore profuse cure appassionate a quest'opera, soffermandosi in particolare sul terzo atto, riscritto quasi completamente per ben tre volte; la trasformazione che subisce il personaggio di Rametta nel passaggio attraverso le differenti redazioni è esemplare. Nella prima redazione del III atto egli è, a sorpresa, assente; è il barone a fronteggiare, da solo, la rivolta degli operai e la figlia diseredata Lisa, governando a stento una massa confusa e dirompente di sentimenti, come rabbia, pietà, desolazione, espressi attraverso parole e atti di volta in volta aggressivi, supponenti, sarcastici. Nella seconda redazione Rametta prende vita, come è ben visibile dallo schema sotto riportato, dallo sdoppiamento del personaggio del barone, di cui assume in blocco le battute più freddamente ironiche e beffarde; soltanto l'ultima battuta, in cui perde il controllo attaccando apertamente gli operai, è scritta *ex novo*.

I FORMA (Aprile 1903)

Il Barone (*si scioglie bruscamente dalle braccia di Nina al veder Lisa che indietreggia dinanzi a lui tremante, senza trovar parola. Fa per borbottare qualche parola, e a un tratto se la piglia infuriato con Nardo che è entrato pur lui*) Prima levati il berretto, quando entri in casa mia!

Il Barone (*eccitatissimo, guardando ora Lisa e ora gli altri operai ammutinati*) Entra chi vuole in casa mia! Come fosse una piazza!

Il Barone (*gridandogli sul muso*) L'avrai questa soddisfazione! L'avrai!

II FORMA (1903)

Rametta Signori miei! Badate a quello che fate! C'è la legge! C'è la giustizia!

Il Barone (*si scioglie bruscamente dalle braccia di Nina, guardando Lisa che rimane tutta tremante dinanzi a lui, senza trovar parola; fa per borbottare qualche cosa, a un tratto se la piglia infuriato con Nardo che è entrato anche lui*) Prima levati il berretto quando entri in casa mia!

Il Barone (*gridandogli sul muso*) L'avrai questa soddisfazione, l'avrai!

Il Barone (*eccitatissimo, guardando ora Lisa e ora gli operai affolla-*

Il Barone (*sarcastico*) Meglio. Vi riposate. Avete voluto far lo sciopero...

Il Barone (*la guarda irato e poi scatta a sfogarsi contro gli altri, colla schiuma alla bocca*) Il fegato dovete mangiarvi! Il fegato!

Il Barone (*facendo uno sforzo per frenarsi, parlando agli operai con un sorrisetto ironico*) Scusate, perdonate, signori miei... potete comandare... quel che volete...

Il Barone (*ch'è stato a guardare or l'uno or l'altro, colle braccia incrociate*) Servitevi. Padroni.

Il Barone (*ironico*) Cresciamo la, cresciamola.

Il Barone Facciamo crescere anche i prezzi dei zolfi, perchè così non posso andare avanti neppure io.

Il Barone (*come sopra*) È vero. A voi non ve ne importa, devo pensarci io a trovare i denari.

Il Barone Sono padrone di rompermi il collo.

Il Barone Vendetelo, se vi riesce.

Il Barone (*respingendola, burbero ma commosso*) Levati tu! Vuoi farti ammazzare per giunta?

Il Barone (*pallidissimo, colla schiuma alla bocca*) Che debbo dargli? Non ho nulla da dargli.

APPARIZIONE
DI LUCIANO

Il Barone (*sorpreso alla prima, vedendo comparire Luciano, gli volta poi subito sdegnosamente le spalle*) Sembra una piazza la mia casa, oggi!

Il Barone (*senza voler rispondere a lui, rivolto agli ammutinati*) Ora viene la forza a capacitarvi! Aspettate!

ti all'uscio) Entra chi vuole in casa mia! Come fosse una piazza!

Il Barone (*sarcastico*) Meglio. Vi riposate.

Il Barone (*la guarda irato e poi scatta a sfogarsi contro gli altri colla schiuma alla bocca*) Il fegato dovete mangiarvi! Il fegato!

Rametta (*parlando agli operai con un sorrisetto ironico*) Scusate, perdonate, signori miei... potete comandare... quel che volete...

Il Barone Anche noi qui non andiamo avanti!...

Rametta (*che è stato a guardare or l'uno or l'altro colle braccia incrociate*) Servitevi. Padroni!

Rametta (*che è stato a guardare or l'uno or l'altro colle braccia incrociate*) Facciamo crescere anche il prezzo degli zolfi per aumentare le paghe.

Il Barone (*ironico*) È vero. Devo pensarci io ai denari.

Il Barone Se non c'è denaro!

Rametta Vendetelo se vi riesce.

Il Barone Via di qua! Vuoi farti ammazzare per giunta?

Il Barone (*pallidissimo, colla schiuma alla bocca*) Che debbo dargli? Non ho nulla da dargli!

APPARIZIONE
DI LUCIANO

Il Barone (*sorpreso alla prima, vedendo comparire Luciano, gli volta poi subito sdegnosamente le spalle*) Sembra una piazza, la mia casa, oggi!

Il Barone (*senza voler rispondere a lui, rivolto agli ammutinati*) Ora vengono i soldati a capacitarvi! Aspettate!

Il Barone (*furioso, voltandosi in là*) Vengono i capopopolo a dettar legge in casa mia!

Il Barone (*come sopra ma gridando la stessa cosa sul muso a Luciano*) Vengono a dettar legge, se mi piace di farmi mangiare da chi mi pare...

Il Barone (*furioso, prendendo Nardo per le spalle e respingendolo insieme agli altri*) Vattene ora, vattene! Fuori di casa mia!

Il Barone (*furioso, voltandosi in là*) Vengono i capopopolo a dettar legge in casa mia!

Il Barone (*come sopra ma gridando la stessa cosa sul muso a Luciano*) Vengono a dettar legge; se mi piace farmi mangiare da chi mi pare...

Rametta (*irritatissimo, agli operai*) Che pretendete? Che m'andate cantando? Sono stato operaio anche io, come voi... ho lavorato tutta la vita, sino a vecchio... un soldo per un sigaro non l'ho speso! All'osteria non m'hanno visto... ho lavorato come un cane nella miniera, sottoterra, a scavar zolfo!... E ora perchè so il fatto mio, e voi no...

Il Barone (*furioso, prendendo Nardo per le spalle e respingendolo insieme agli altri*) Vattene ora vattene! Fuori di casa mia!

Ma è soltanto nel lungo lavoro di revisione del III atto, portato a termine dopo il fiasco della prima rappresentazione, che Rametta acquisisce fisionomia intera ed autonoma; nello schema che segue, relativo alla due scene conclusive del dramma, sono state isolate dal contesto, e riportate in colonna mantenendone l'ordine cronologico, le battute del barone e di Rametta; ciò consente di apprezzare l'avvicinarsi dei due personaggi sulla scena, l'apporto di ciascuno al dialogo con gli operai ammutinati e, in ultimo, la loro reciproca complementarietà:

SCENA

SESTA

RAMETTA

BARONE

Rametta (*andando loro tranquillamente incontro, col sorriso bonario*) Signori miei, la buona sera a tutti. Mi piace di vedere che siete giudiziosi e venite colle buone.

Rametta Però badate a quel

che fate. C'è la legge! C'è la giustizia!

Rametta E chi non la vuole, amico caro? La vogliamo tutti, la giustizia: tu che ti lagni della tua mala sorte, io che ci ho addosso la jettatura... e me l'ha attaccata lui! (*Indicando il Barone*) Vedete che non sa nemmeno cosa rispondere. (*Al Barone*) Ma parlate! Dite qualche cosa anche voi!

Rametta (*al Barone*) Ah! Se non sapete dir altro!... Lasciateli parlare. Siam qui per questo. Son venuti a contarci le loro ragioni e quelle dei compagni. (*Agli operai*) È vero? Siete i deputati?

Rametta So prenderli e lasciarli. Secondo quel che vogliono. Rametta Ma io vorrei coprirti d'oro e di pietre preziose, anima mia! È che non posso rovinarmi per la tua bella faccia. La miniera dà sempre meno, e voi volete cresciuto il salario!

Rametta Bravo! Contatela a lui.

Rametta Bel guadagno ci ho fatto nella vostra zolfara! Io non ho più denari da buttar via.

Rametta (*a Matteo*) Ti porto una parabola: tu sei all'osteria per berne un mezzo. Dici: quanto questo mezzo? Dice: tre soldi. Ma tu in tasca hai soltanto due soldi. Allora posi il bicchiere.

Il Barone Prima levati il berretto, quando entri in casa mia! (*A Matteo*)

Il Barone L'avrai questa soddisfazione! L'avrai!

Il Barone Anche le donne, adesso! In quanti siamo a parlare?

Il Barone (*agli operai*) Fate crescere il prezzo degli zolfi e vedrete che le paghe aumenteranno.

Rametta (*soffiando e crollando le spalle*) Non vuoi capirmi! Non ti conviene! Ecco: (*si china a raccogliere un sasso*) tu hai questo sasso. Io so che lo vorrebbe lui. (*Indicando Nardo*) Speculo: vediamo di prendere il sasso a Matteo per guadagnarci qualcosa rivendendolo a Nardo. Così è il negozio della zolfara. Allora domando: compare Nardo, quanto lo pagate questo sasso? Lui risponde: tre soldi. (*Alzando la voce come andasse in collera*) Ma se tu, ne vuoi quattro, figlio mio... (*gli mette in mano il sasso*) Io te lo lascio.

Rametta Questo non si chiama discorrere!

Rametta (*perdendo la pazienza e investendo gli operai*) Ma che pretendete, infine? Che mi andate cantando? Sono stato operaio anch'io, come voi; ho lavorato sino adesso. Ho dato la mia vita e l'anima mia per guadagnarci quel che ho. Il mio denaro l'ho scavato con queste unghie, sotto terra. E la notte non ho dormito per pensare a farlo crescere. E non ho guardato in faccia a moglie e figli per badare al mio interesse. Un soldo per un sigaro non l'ho mai speso. All'osteria non mi hanno visto... (*a Nardo*) E ora che tu vi hai bevuto tutto il tuo guadagno, (*a Matteo*) e tu te lo sei mangiato colle donne, ora allungate le mani alle mie tasche!

SCENA

RAMETTA

Rametta Voi altri contatela a lui (*indicando il Barone*) la storia delle paghe. È lui il padrone della miniera.

SETTIMA

BARONE

Il Barone (*irritato al vedere Luciano, voltandogli bruscamente le spalle*) Entra chi vuole oggi in casa mia! Come fosse una piazza!

Rametta Sono un ladro perchè non ho più denari da farmi mangiare!

Rametta Vendetelo, se vi riesce!

Rametta Servitevi. Io vo alla finestra a vedermi la vista.

Rametta Come volete che la pigli, caro Barone? Qui c'è cascato l'asino, a voi e a me. Voi tenetevi la vostra zolfara che non dà quello che vorrebbero costoro. Io, per fortuna ho anche l'ipoteca sul fondo. Vi lascio la miniera e mi tengo il fondo. Vedremo se bruceranno anche quello! *(Gli volta le spalle e sale di sopra nelle sue stanze, chiudendo l'uscio)*

Il Barone *(furioso, voltandosi in là)* Vengono i capipopolo a dettar legge in casa mia!

Il Barone *(gridando più forte la stessa cosa sul viso a Luciano)* Vengono a dettar legge, se mi piace di farmi mangiare da chi mi pare!

Il Barone *(esasperato, andando coi pugni addosso a Rametta)* Ah! Così la pigliate, Don Nunzio?

Come si vede³², Verga riesce a dar vita a un personaggio dalla personalità plausibile e coerente, attribuendogli un linguaggio specifico (ad esempio attraverso l'uso di frasi formate da due affermazioni antitetiche: «Si sapeva e non si sapeva», «So prenderli

³² Su uno dei testimoni dell'opera, siglato Ms¹¹, si nota un particolare interessante: una volta introdotto il personaggio di Rametta, vero e proprio doppio del Barone, l'autore si sofferma a riflettere sulle battute attribuite a ciascun personaggio, ridistribuendole ai due in modo da profilare in modo più coerente il linguaggio di ciascuno; le battute: «(che è stato a guardare or l'uno or l'altro con le braccia incrociate) Servitevi! Padroni!» e «Vendetelo se vi riesce!», chiaramente improntate a sprezzante sarcasmo, precedentemente affidate al barone, vengono attribuite a Rametta; mentre, viceversa il dislocamento delle seguenti battute da Rametta al barone: «È vero, devo pensarci io ai denari!» e «Se non c'è denaro», insieme all'eliminazione dell'indicazione didascalica «ironico», tendono a mettere in rilievo la volontà di chiarificazione e di dialogo costruttivo con gli operai del barone.

e lasciarli»³³, e la sprezzante, melliflua ironia: «Ma io vorrei coprirti d'oro e di pietre preziose, anima mia!») e facendo risaltare, per contrasto, il coinvolgimento e l'impeto del barone, che si collegano ancor più chiaramente indirizzati al solo Luciano. Grazie all'intervento del doppio, vediamo ridefinirsi in modo netto lo scontro tra i due personaggi; ciò che li distingue ontologicamente, infatti, non è il loro appartenere a classi sociali differenti, né la (umana e comprensibile) tensione verso il benessere economico, ma soltanto il posto che attribuiscono, nella propria scala di valori, alla famiglia e agli affetti.

È molto interessante notare l'impiego niente affatto casuale dell'aggettivo possessivo *mio*, in un testo che l'autore volle legare indissolubilmente, con la scelta del titolo, al tema del possesso: mentre nelle battute del barone è accostato, nella stragrande maggioranza delle occorrenze, a elementi riguardanti l'«onore» e la famiglia (*figlia, cugina, casa*), e soltanto un numero limitato di volte è usato in associazione a elementi riguardanti la «roba» (*zolfara*); per il personaggio di Rametta il rapporto è nettamente capovolto: l'aggettivo «mio» viene usato esclusivamente in riferimento alla propria ricchezza (*denaro, interesse, roba, zolfara*); mentre assume un valore chiaramente ironico negli altri, poco numerosi, casi (ad es. «Non sono un santo, figliuola mia!»; o la già citata espressione «anima mia!»). Ancor più scoperto è l'intento dell'autore, osservando il ricorrere della medesima espressione, cioè «sangue mio», nei due personaggi: Rametta intende riferirsi al denaro («Ma, Dio santo, quel che è giusto, è giusto!... V'ho dato il sangue mio!»; «Colla roba mia? Io ho dato il sangue mio!»), mentre il barone alle proprie figlie: «Il sangue mio! Quel briccone mi assassina anche le mie creature!»³⁴. Esplicitati in tal modo gli scopi prefissati di entrambi, si può sostenere che nessuno dei due

³³ Una ulteriore occorrenza: «Mi mancano e non mi mancano», presente in una antica redazione del dramma, verrà recuperata nel romanzo.

³⁴ L'analisi conferma anche l'interpretazione che si è proposta di Luciano, come colui che "è preso in mezzo": le occorrenze degli aggettivi possessivi nelle battute di tale personaggio non sono nettamente schierate da una parte o dall'altra, ma equamente distribuite (si contano due casi in cui l'aggettivo è riferito alla *roba*; ma altrettanti in cui è impiegato per indicare la sottomissione alla donna che ama, cioè Lisa; e altri due in cui si riferiscono ai concetti di *dovere* e *lavoro*).

esca sconfitto: né Rametta, che deciderà di rifarsi dell'eventuale danno dell'incendio della zolfara con l'ipoteca sul fondo; né il barone, il quale, nel momento del pericolo, vedrà ricostituirsi il proprio nucleo familiare.

Non solo: se l'inserzione della «parabola» di Rametta sul funzionamento dell'economia capitalistica ha il pregio di proiettare la vicenda in una prospettiva storica ampia e in parte chiarificatrice, sono le piccolissime varianti apportate al suo sfogo personale che intervengono ad approfondire il suo punto di vista: rinfacciando infatti agli operai di non aver saputo gestire il proprio denaro («E ora che tu vi hai bevuto tutto il tuo guadagno, *(a Matteo)* e tu te lo sei mangiato colle donne»), egli segna un confine netto tra la propria tenacia e l'altrui inerzia: che non consiste, si badi bene, nel non lavorare, ma nell'essere privi di aspirazioni e di un progetto di vita. Tuttavia, l'aver finalizzato l'intera propria esistenza all'accumulo di denaro, conduce il personaggio a una forma di relativismo assoluto, come si vede dal suo calpestare, oltre all'onore (come ha dimostrato infangando la reputazione di Lisa per i propri fini) e agli affetti familiari, anche i più sacri principi; spetta infatti proprio a Rametta mettere in discussione il concetto di giustizia:

NARDO Vogliamo giustizia, sissignore!

RAMETTA E chi non la vuole, amico caro? La vogliamo tutti, la giustizia: tu che ti lagni della tua mala sorte, io che ci ho addosso la jettatura...³⁵

Questo stralcio del dialogo può essere letto come una mesta esaltazione del particolarismo e della perdita di riferimenti che esso comporta. Unito però alla rappresentazione della povertà in cui versano il barone stesso e la sua famiglia, ai numerosi riferimenti alla reale crisi dell'industria dello zolfo, e letto in parallelo alla medesima esclamazione posta in bocca a Nina («Ah! Giustizia! Giustizia!») suona come un monito a non strumentalizzare o banalizzare l'idea di giustizia; nella situazione economica e sociale presente, essa è a volte sfuggente, e la sua ricerca rimane fuori dalla portata di una singola esistenza. Il Verga, dunque,

³⁵ VERGA, *Dal tuo al mio (teatro)*, cit., p. 98.

riesce a ritrarre con convinzione ed efficacia, e in un certo senso a “umanizzare”, persino il vorace usuraio Rametta, «rappresentando francamente» le sue azioni, senza falsi moralismi, come finalizzate allo scopo prestabilito.

In conclusione, in *Dal tuo al mio* l'autore non solo, come ci si è proposto di dimostrare, ha realizzato appieno l'obiettivo prefissato; ma ha anche superato la stagione del verismo, aprendo la strada al relativismo primonovecentesco; nella sua opera è assente qualunque intento moralistico, e risalta la rappresentazione della «vita qual'è», in cui ognuno è preso tra il conseguimento dei propri scopi (spesso legati alla stessa sopravvivenza, come è per Luciano o anche per don Rocco) e il rispetto dei principi, a cui di volta in volta uniforma le proprie azioni. È questo frantumarsi della psiche, dei moventi, di atti e parole dei vari personaggi in mille sfaccettature, tra le piccole ipocrisie e il desiderio di fare il proprio bene senza far troppo male di alcuni (il personaggio di Don Rocco in questo è esempio magistrale); e la ferma volontà, da parte di altri, di lottare per costruire e salvaguardare ciò che si ritiene importante (come il barone Navarra e le sue figlie Lisa e Nina; e, nondimeno, Rametta) lo straordinario quanto incompreso risultato della sperimentazione teatrale verghiana.

Nonostante sia stata, anche in tempi recenti, del tutto esclusa una possibile derivazione del teatro pirandelliano dall'esempio di Verga³⁶, l'analisi qui proposta del dramma, portandone alla luce gli aspetti più originali e innovativi, mostra quanto in *Dal tuo al mio*, unica opera scritta espressamente per il teatro, Verga abbia additato una strada nuova e modernissima; una lezione appresa appieno e messa a frutto da Luigi Pirandello. Come si è visto, l'autore giunge a teorizzare il relativismo conoscitivo sia dell'uomo verso il mondo (quel particolare e personale sguardo che ognuno di noi getta sulla realtà circostante, diverso da quello degli altri, di cui Pirandello fisserà l'immagine, nel celebre *incipit* di *Uno, nessuno, centomila*, con l'episodio incentrato sul naso di Vi-

³⁶ Cfr. G. NICASTRO, *Il punto sul teatro di Verga*, in *Il punto su... Verga e il verismo*, a cura di G. Sorbello, «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 2 (2009), p. 110: «lo stesso Pirandello, quando comincerà a scrivere per il teatro, terrà presenti Giocosa e Marco Praga e non si rifarà certo a Verga e a Capuana».

tangelo Moscarda); sia dell'uomo verso se stesso, mostrando, attraverso la rappresentazione di personaggi la cui volontà persegue obiettivi incostanti e mutevoli, l'esistenza di differenti volti dell'io. Tutto ciò viene altresì rappresentato efficacemente con una serie di espedienti formali creati *ad hoc*, di cui il giovane Luigi mostrerà di aver intuito l'importanza, molto più della critica successiva.

L'ultimo aspetto che mi preme rilevare riguarda la scelta del titolo; la storia evolutiva parte, come si è visto, dall'uso del dialetto, esprimendo una visione della realtà particolare e caratteristica; attraverso la serie di tentativi precedentemente illustrati, tutti di forma proverbiale, approda infine alla forma idiomatica, che fissa improvvisamente l'azione, rendendola universale ed eternamente uguale a se stessa; una soluzione inedita, nell'intero panorama delle opere verghiane, che si sarebbe tentati di definire, data la evidente affinità con i titoli delle opere di Luigi Pirandello, pirandelliana *ante litteram*; mentre invece sono proprio i titoli delle opere di Pirandello a mettere in luce il suo debito artistico nei confronti dell'autore di *Dal tuo al mio*.

Certo permane in Verga uno strascico, che potrebbe essere definito "ottocentesco", nella condanna che in maniera velata e quasi impercettibile persiste verso il personaggio di Rametta, colui che della perdita di valori e di punti di riferimento rappresenta il campione assoluto; tale condanna tuttavia dimostra come l'autore rimanga ancorato a una lezione di profonda umanità che lo rende tanto più grande rispetto ad altri scrittori del pieno novecento che, estremizzando quel relativismo e facendone una posa, disumanizzano e, in conclusione, disintegrano l'opera d'arte stessa e il messaggio ad essa affidato.

MARIA MELANIA VITALE
(Università di Messina)

GIOVANNI VERGA E FELICE CAMERONI:
LE CARTE RITROVATE*

Il recupero dell'Archivio privato di Felice Cameroni conservato al Museo Nazionale del Risorgimento di Torino offre la possibilità di colmare molte lacune sul ruolo di mediatore culturale assunto dal giornalista nell'Italia del secondo Ottocento. Dopo una breve panoramica sugli studi cameronesi e una descrizione dell'archivio, il contributo si sofferma sul rapporto con Giovanni Verga attraverso l'analisi del cospicuo e in buona parte inedito carteggio intercorso tra i due letterati, di cui viene qui offerta un'edizione integrale con commento.

The finding of Felice Cameroni's private archive kept at the National Museum of the Risorgimento in Turin offers the opportunity to learn more about the role of cultural mediator assumed by the journalist in Italy in the late nineteenth century. This paper provides a brief overview of the studies on Cameroni and a description of his Archive; the author focuses also on the relationship between Cameroni and Giovanni Verga through the analysis of the conspicuous correspondence between the two writers. The letters, many of which unpublished, are now published in full edition with commentary.

* Questo contributo anticipa alcuni risultati del censimento condotto per l'edizione critico-filologica dell'epistolario verghiano e svolta nell'ambito del dottorato di ricerca in 'Scienze storiche archeologiche e filologiche' presso l'Università degli Studi di Messina. Un sentito ringraziamento va al personale delle diverse istituzioni (Archivio del Museo Nazionale del Risorgimento di Torino, Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Biblioteca Federiciana di Fano, Archivio storico del comune di Voghera) che hanno agevolato le mie ricerche nonostante le aperture e le chiusure a cui sono state sottoposte durante la corrente pandemia. Ringrazio anche Francesco Catalano per aver messo a mia disposizione copia della sua tesi di dottorato (*Felice Cameroni. Regesto della produzione giornalistica dal 1869 al 1906*) e Giorgio Forni per i preziosi consigli.

1. Per la 'medesima strada'

Quando a Cagliari mi saltò in mente la bella o grama idea che fosse, di metter su la "Farfalla", il pensiero mi corse subito a coloro che in fatto di letteratura potevano darmi qualche efficace consiglio. È naturalissimo quindi che il nome di Felice Cameroni mi venisse subito sulle labbra. Questa predilezione per una parola ed un avviso del Cameroni era e si conserva giustificata da molte ragioni. Prima di tutto perché il *Pessimista* del "Gazzettino Rosa" è uno fra i pochissimi giovani italiani che siano al corrente della letteratura francese moderna tanto e quanto lo potrebbero essere, se fossero ancora vivi – i *boemi* del caffè Momus. In secondo luogo, perché fu senza contrasto Felice Cameroni che rivelò all'Italia l'attuale schiera militante dell'arte *realista* – dal pittore Courbet al romanziere Zola. Aveva letto la sua prefazione ad Enrico Murger: alcune sue bellissime appendici letterarie sul "Sole". Sapeva ch'egli col piccone della critica apriva una nuova strada, mentre dall'altra parte questa strada medesima era sterrata da G. Verga¹.

Nel 1877 Angelo Sommaruga, apprestandosi a compilare il ritratto di Felice Cameroni, finiva quasi inevitabilmente col chiamare in causa Giovanni Verga quale autore-alfiere di quella battaglia che il 'Pessimista' conduceva, a colpi di recensioni e informazioni bibliografiche, per l'affermazione del romanzo naturalista in Italia². Una «bella vita di combatti-

¹ FALENA [A. Sommaruga], *Acquarelli di pubblicismo. Felice Cameroni*, in «La Farfalla», III (1877), 3; ora in G. FARINELLI, *La pubblicistica nel periodo della scapigliatura*, Milano, Istituto di propaganda Libreria 1984, pp. 348-349.

² Il *Pessimista*, *Atta-Trol*, *Lo Stoico*, *Orso dello Stelvio*, *Huaneofobo*, *Topo di biblioteca*, *Asso* sono tutti pseudonimi utilizzati da Cameroni nei suoi scritti e spesso anche nella scrittura privata. Per quel che riguarda l'immagine pubblica del critico, riconosciuto come «il patriarca, il profeta, l'apostolo della letteratura moderna» e «precursore del verismo» – parole dell'amico Giarelli – si vedano i ritratti tracciati dai contemporanei: la voce *Cameroni* nel *Dizionario Biografico degli scrittori contemporanei*, diretto da A. DE GUBERNATIS, Firenze, Le Monnier 1879, p. 236; F. GIARELLI, *Vent'anni di giornalismo, 1868-1888*, Codogno, Tip. Cairo 1898, pp. 73-74; ANONIMO, *La morte di Felice Cameroni*, in «La Stampa», 5 gennaio 1913, p. 2; ANONIMO, *La morte di Felice Cameroni*, in «Avanti!», 5 gennaio 1913, p. 4; ANONIMO, [Cameroni], in «L'Illustrazione Italiana», XL (1913), 2, p. 43; P. VALERA, *Il più tenace zolista italiano*, in «La folla», II (1913), 2, pp. 19-21; ANONIMO, *Per la morte di Felice Cameroni*, in «La Vita internazionale», XVI (1913), 2, p. 55; E. POLESE SANTERNECCHI, *Felice Cameroni*, in «L'Arte Drammatica», XLII (1913), 10, p. 2; S. BENCO, *Un critico d'altri tempi*, in «Il Piccolo della Sera», 12 gennaio 1913 (ora in ID., *La corsa del tempo*, Trieste, Parnaso 1922, pp. 51-54); G.P. LUCINI, *Felice Cameroni. Ricordi e confidenze*, in «La Voce», V (1913), n. 4, pp. 995-996.

mento»³ che vedeva uniti l'infedele banditore delle nuove teorie realiste e il romanziere che alla narrazione del vero «senza rettorica e ipocrisie»⁴ guardava da tempo con sempre maggiore interesse.

Per seguire l'evolversi delle idee che soggiacciono alla creazione artistica di un autore come Verga, poco incline alle teorizzazioni di scuola e deciso a rimanere al di fuori del dibattito pubblico, di cui Cameroni era massimo animatore, la corrispondenza privata rimane fondamentale base di partenza: è nel riserbo accordato alle righe epistolari che il Verga si lascia andare, in alcuni casi, alla discussione, al dibattito, al contraddittorio.

L'analisi del rapporto intrecciato col Cameroni, assolutamente centrale nella crescita culturale del romanziere e nell'elaborazione delle sue teorie, è sempre rimasta limitata, oltre che alle recensioni⁵, alle dodici lettere verghiane pubblicate da Maria Freschi Borgese nel lontano 1935 sulla rivista «Occidente» con la promessa mai mantenuta di «altri inediti»⁶. Quei pochi ben selezionati documenti, tra cui la famosa e spesso citata risposta sul mancato 'profilo' per i

³ Lett. 25; esprimo in questa forma i riferimenti alle lettere edite in *Appendice*.

⁴ Cfr. G. VERGA, *Eva*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1991, p. 47.

⁵ Cameroni non ha mai raccolto in volume i suoi scritti, e la sua vasta produzione critica aspetta ancora una sistemazione organica. Buona parte delle recensioni al Verga si possono leggere in F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida 1974, pp. 93-110 e pp. 273-74; *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo - G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, *ad indicem*.

⁶ M. BORGESE, *Lettere inedite di Giovanni Verga. Raccolte e annotate da Maria Borgese*, in «Occidente. Sintesi dell'attività letteraria nel mondo», IV (1935), pp. 7-22; a p. 177 della rivista, nella sezione *Nota alle illustrazioni*, si legge: «In questo stesso volume di *Occidente*, Maria Borgese ha raccolto e annotato un gruppo di lettere inedite del grande scrittore siciliano. Altri inediti pubblicheremo prossimamente». Di questi presunti inediti si persero ben presto le tracce poiché *Occidente* con il successivo vol. XII interrompeva le pubblicazioni per la presenza di «collaboratori sospetti di opposizione al fascismo». Il carteggio con Cameroni verrà ristampato nel 1943 in quattro puntate sul «Resto del Carlino» (24, 26, 29 giugno e 1° luglio) ma senza alcuna variazione notevole rispetto alla precedente pubblicazione, a parte l'aggiunta di alcuni sottotitoli redazionali. Per la storia di «Occidente» vd. la voce dedicata nel Catalogo Informatico delle Riviste Culturali Europee (CIRCE) dell'Università degli studi di Trento: <https://r.unitn.it/lett/circe/occidente> (per tutte le risorse online citate nel corso del lavoro la data di ultima consultazione è gennaio 2021).

personaggi dei *Malavoglia*⁷, lasciavano solo pregustare un più ampio carteggio di cui però non si è finora potuto ricostruire la storia.

Ad allargare finalmente la platea delle testimonianze di quella che fu un'amicizia ventennale si aggiunge oggi un nutrito numero di documenti inediti conservati presso l'Archivio del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino (d'ora in poi MNRI) e collocati in un fondo intitolato a 'Felice Cameroni', donato proprio da Maria Freschi Borgese nel 1937, poco dopo l'uscita del citato articolo.

L'individuazione del fondo può rappresentare un'importante acquisizione per gli studi sull'Ottocento letterario, non solo perché aggiunge nuovi e importanti elementi alla conoscenza del sodalizio tra Verga e Cameroni, ma anche perché può fungere da stimolo per un ritorno di interesse verso il profilo del più longevo zolista italiano, i cui scritti sono sempre stati considerati una straordinaria cartina di tornasole delle trasformazioni culturali che attraversarono il nostro secondo Ottocento⁸.

⁷ Lett. 5.

⁸ Per quanto negli ultimi anni gli studi cameronesi abbiano registrato momenti di intenso interesse, è pur vero che continua a sentirsi la mancanza di una lettura organica in grado di tenere insieme i vari interessi del letterato e le diverse sfaccettature della sua critica. Uno sguardo alla bibliografia di riferimento chiarisce immediatamente tale frammentarietà: per un bilancio generale sulla figura di Cameroni e dei rapporti con alcuni scrittori vd. O. RAGUSA, *Felice Cameroni tra Italia e Francia: appunti bio-bibliografici*, in «Studi Francesi», 19 (1963), pp. 96-101; R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1878, pp. 192-210 e *ad indicem*; G. FARINELLI, *La scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci 2018, pp. 156-160 e *ad indicem*; F. CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica. 1883-1903*, a cura di E. Citro, Pisa, ETS 1990; R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, Paris, Les belles lettres 1967, pp. 35-50 e pp. 135-147; P. TORTONESE, *Cameroni e Zola: lettere*, Paris-Genève, Champion-Slatkine 1987; per il Cameroni politico, con particolare attenzione alla prima produzione pubblicistica, vd. C.A. MADRIGNANI, *Il radicalismo critico di Felice Cameroni*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», 154 (1977), fasc. 488, pp. 573-588; G. CARNAZZI, *Tra Mazzini e la scapigliatura: l'esordio di Felice Cameroni*, in «Acme», XLI (1988), pp. 41-64 (=Cameroni, Mazzini e il mondo dei «perduti», in Id., *Da Rovani ai perduti: giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milano, Edizioni universitarie di lettere economia diritto 1992, pp. 175-208); F. CATALANO, *Cameroni tra ribellismo scapigliato e riflessione politica*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 115 (2011), 186, pp. 86-100; F. BENFANTE, *La Comune e una questione di bohème. Sulla traduzione italiana dei Refractaires di Jules Vallès (1871-1874)*, 18 marzo 2018, https://storiamestre.it/wp-content/uploads/2018/03/Benfante_Refrattari.pdf; sulla critica teatrale vd. G. CARNAZZI, *Cameroni critico teatrale*,

2. *L'Archivio Felice Cameroni*

Felice Cameroni ha voluto coronare la sua serena e nobile esistenza con un testamento benefico: ha nominato erede del suo patrimonio, forse più di 70 mila lire, l'Ospedale Maggiore [...]. Lasciò la sua biblioteca e le sue carte all'intimo amico dottor Lorenzo Ellero e ricordò con legati di oggetti d'arte gli amici suoi⁹.

La notizia del lascito all'amico Lorenzo Ellero, medico psichiatra e studioso di psicologia ben conosciuto nella Milano di inizio Novecento, fotografa verosimilmente il momento che precede la parziale dispersione delle carte d'autore. Mettendo per un attimo da parte il fondo torinese, sconosciuto alla bibliografia corrente, altre notizie riguardo piccoli gruppi di lettere provenienti dall'archivio cameroniano sono venute saltuariamente da diversi studiosi: nel 1955 Italo Gotta registrava la perdita delle lettere di Zola e Goncourt in possesso di Ettore Cozzani¹⁰; nel 1971 Isabella Ghidetti pubblicava alcune missive di Gian Paolo Lucini a Cameroni su concessione di Terenzio Grandi¹¹; nel 1977 Paola

in AA.VV., *Studi di lingue e letteratura lombarda offerti a Maurizio Viale*, 2 voll., Pisa, Giardini 1983, pp. 902-924 (= in ID., *Da Rovani ai perduti...*, cit., pp. 209-240). A questi titoli, in qualità di uniche raccolte antologiche di scritti cameroniani, si aggiungano: CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, cit.; F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura francese*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida 1975. Utile ma di difficile reperibilità il regesto degli scritti condotto da F. CATALANO, *Felice Cameroni. Regesto della produzione giornalistica dal 1869 al 1906*, Tesi di dottorato internazionale di ricerca in italianistica, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2006-2008 (tutor prof. E. Ghidetti).

⁹ ANONIMO, in «Illustrazione Italiana», XL (1913), p. 43. La notizia viene poi ripresa in ANONIMO, *Per la morte di Felice Cameroni*, cit.; LUCINI, *Felice Cameroni. Ricordi e confidenze*, cit.

¹⁰ «Les lettres de Zola et de Goncourt à Cameroni, dernièrement propriété de l'écrivain Ettore Cozzani ont été détruites pendant cette dernière guerre»: I. GOTTA, *Notes pour une bibliographie italienne su J.-K. Huysmans*, in «Bulletin de la Société J.-K. Huysmans», 28 (1955), p. 5, nota 8. La stessa notizia è riportata, senza menzionare Cozzani, in TERNOIS, *Zola et ses amis italiens*, cit., p. 35 nota 1: «On m'a affirmé que les lettres de Zola à Cameroni, longtemps conservées à Milan, ont été détruites au cours des bombardement de la dernière guerre». Da Gotta la riprendono O. RAGUSA, *Felice Cameroni tra Italia e Francia*, cit., p. 100 e TORTONESE, *Cameroni e Zola*, cit., p. 12.

¹¹ Ghidetti pubblica otto lettere di Lucini a Cameroni, precisando: «Le lettere che riproduciamo ci sono state gentilmente concesse da Terenzio Grandi, in

Mola dava notizia del ritrovamento presso la Biblioteca d'Arte del Castello sforzesco di un gruppo di lettere dello scultore Medardo Rosso¹². Sembra dunque plausibile che il fondo avesse già intrapreso la strada della scomposizione tra la morte di Lorenzo Ellero (1929) e la scomparsa della moglie Gioconda Ellero De Angeli (1938), scomposizione arginata dal passaggio dei documenti in possesso di Maria Borgese e dal conseguente deposito al MNRI nel 1937¹³.

Nell'Archivio Cameroni' del MNRI si conserva una cospicua parte della corrispondenza del critico milanese, soprattutto quella relativa alla sua attività giornalistica, unitamente a materiale appartenuto a Maria Borgese. I documenti, giunti a Torino già suddivisi in 37 buste organizzate e numerate dalla stessa donatrice, sono stati di recente riordinati alfabeticamente per mittente, sud-

copia dattiloscritta dovuta al dottor Bruno Ricci»: G.P. LUCINI, *Prose e canzoni amare*, a cura di I. Ghidetti, Firenze, Vallecchi 1971, pp. 425-440 e pp. 516.

¹² P. MOLA, *Medardo Rosso: due lettere a Felice Cameroni*, in «ES (Napoli)», 6 (1977), pp. 121-126. Si tratta di una corposa unità documentaria (54 pezzi) che consta principalmente di lettere di Rosso a Felice Cameroni in buona parte ancora inedite. Per la lacunosa storia archivistica e un dettaglio del contenuto si veda: <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA00CF9B/>.

¹³ Non è da escludere che alla Borgese le carte venissero cedute direttamente da Gioconda Ellero De Angeli. Che le due donne si conoscessero almeno dal 1932 è attestato da un medaglione su De Angeli che Borgese pubblica in «Almanacco della donna italiana», XII (1932), pp. 37-40. Lo stesso medaglione, aggiornato per l'occasione, ritorna poi nel ricordo che Borgese stampa in una *plaque* commemorativa pubblicata per la morte dell'amica: *Gioconda Ellero De Angeli (1860-1938)*, a cura di F. Agostino Gemelli, Milano, Officine grafiche Pizzi e Pizio 1939, pp. 81-87. All'omaggio partecipano con un ricordo anche Ettore Cozzani (pp. 25-32), l'editore-scrittore ricordato da Gotta come 'proprietario delle lettere di Zola e Goncourt' e Msgr. Giovanni Galbiati (pp. 33-40) allora prefetto della Biblioteca Ambrosiana a cui la De Angeli lasciò per legato testamentario «tutti i libri esistenti nel suo appartamento di Milano ad eccezione di quelle opere che potessero essere di particolare gradimento della sua Erede e di suo nipote Carlo Frua de Angeli». Tra i 2675 volumi consegnati vi erano con molta probabilità anche alcuni di quelli ereditati dal Cameroni e, infatti, da un primo superficiale spoglio del catalogo digitale dell'Ambrosiana, risultano sei romanzi di Zola con dedica autografa dell'autore al critico milanese. Per il lascito all'Ambrosiana vd. C. MARCORA, *I benefattori dell'Ambrosiana in Memorie storiche della diocesi di Milano*, Milano, Biblioteca Ambrosiana 1954-1969, XVI, p. 335; *I Fondi speciali delle biblioteche lombarde: censimento descrittivo. Milano e provincia*, Milano, Editrice Bibliografica 1995, I, p. 44.

divisi in due scatole (nn. 154 e 155), e contano complessivamente 758 unità archivistiche¹⁴.

La sezione cameroniana (unità 1-55 e 60-749) si compone di lettere, cartoline, biglietti, indirizzati a Felice Cameroni da 78 mittenti, tra i quali spiccano i nomi di Luigi Archinti, Raffaello Barbiera, Luigi Capuana, Giovanni De Castro, Edmond De Goncourt, Federico De Roberto, Ferdinando Fontana, Filippo Filippi, Vittore e Leopoldina Grubicy de Dragon, Giuseppe Giacosa, Amilcare Lauria, Ernesto Moneta, Bartolo Milani, Tullo Massarani, Enrico Onufrio, Achille Olgianti, Giacomo Piazzoli, Cesare Tronconi, Giovanni Verga, Émile Zola. Il numero di documenti per singolo mittente è estremamente vario: si va dal pezzo unico nei casi di Capuana, De Roberto e De Goncourt, alle 11 lettere di Tronconi, fino ai 66 documenti di Fontana o ai 72 di Massarani. Si tratta di lettere appartenenti a varie personalità del tempo (giornalisti, scrittori, politici, editori, pittori e semplici amici) che coprono un ampio arco temporale, e rappresentano certamente una piccola percentuale di quello che originariamente doveva essere un archivio molto vasto, ma che siamo certi potrà rivelare interessanti spunti di ricerca.

Tra i documenti appartenuti a Maria Freschi Borgese (unità 56-59 e 750-758) si trovano lettere dello scrittore Raffaello Barbiera¹⁵ e una sezione 'Miscellanea', composta da un ritratto del Cameroni¹⁶, due articoli pubblicati dalla Borgese nel 1935 e nel 1939¹⁷, tre

¹⁴ Le notizie sulla composizione archivistica sono riprese dall'*Inventario Archivio Felice Cameroni (1862-1946)*, a cura di D. Siccardi - C. Ceresa - V. Mosca, Torino, 2008.

¹⁵ In tutto tre lettere e una cartolina postale datate tra il dicembre 1927 e il febbraio 1928 (MNRI CF 56-59) in risposta ad alcune questioni poste in merito alla figura di Evelina Cattermole su cui Borgese stava preparando uno studio biografico, che sarà edito qualche anno dopo dal Treves: M. BORGESE, *La Contessa Lara. Una vita di passione e di poesia nell'Ottocento italiano*, Milano, Treves 1930.

¹⁶ Si tratta di una foto del ritratto di Felice Cameroni eseguito su tela da Luigi Rossi dietro commissione del Consiglio dell'Ospedale Maggiore a cui il critico aveva lasciato parte dei suoi averi (MNRI, CF 750). La foto venne inviata alla Borgese da Giacomo Bascapé direttore dell'Archivio dell'ospedale (*infra*, n. 27), per il dipinto vd. la scheda relativa in <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/3n040-00058/>.

¹⁷ Precisamente due estratti rilegati, con relative fotocopie: BORGESE, *Lettere inedite di Giovanni Verga*, cit. (MNRI, CF 751-752) e *La rivolta in Sicilia del 1866 in un*

blocchi di appunti autografi¹⁸ e un dattiloscritto rilegato dal titolo *Verga e Cameroni (e anche Zola)* datato «Primavera 1946», parziale punto di arrivo di uno lavoro che la studiosa stava conducendo su Cameroni e Verga e che si è rivelato una preziosa fonte di documenti inediti¹⁹.

3. Lettere di Giovanni Verga nell'Archivio Cameroni

Il materiale verghiano custodito all'interno dell'Archivio Cameroni è estremamente eterogeneo e si trova suddiviso tra le carte della corrispondenza cameroniana (autografi, copie fotografiche, negativi) e il dattiloscritto della sezione 'Miscellanea'.

Ecco una descrizione sintetica dei documenti del primo gruppo, tutto contenuto nella scatola n. 155, preceduta dalla sigla di identificazione archivistica²⁰:

CF 724	riproduzione fotografica delle facciate 1 ^a e 4 ^a della lettera di Verga a Cameroni del 2 giugno 1881, edita in «Occidente» e non presente in originale a Torino.
--------	---

diario del tempo, in «Nuova rivista storica», XXIII (1939), I-II (MNRI, CF 753-754).

¹⁸ Tre filze di fogli uniti con un punto di spillatrice, scritti alternando varie tonalità d'inchiostro e di difficile datazione; contengono appunti sulla figura di Cameroni, sui protagonisti della scapigliatura milanese e sulla contessa Lara, tratti, come indicato sulla prima carta di ogni filza, rispettivamente da GIARELLI, *Vent'anni di giornalismo*, cit.; G.P. LUCINI, *L'ora topica di Carlo Dossi*, Varese, A. Nicola e C. 1911; C. DOSSI, *Rovaniiana*, a cura di G. Nicodemi, 2 voll., Libreria La Vinciana 1946, (MNRI, CF 756-758).

¹⁹ La datazione del dattiloscritto e la presenza dell'articolo del 1939 (*supra*, n. 17) solleva qualche dubbio riguardo alla data di arrivo del materiale a Torino, che potrebbe essere posteriore a quel 1937 indicato nell'*Inventario*. Tuttavia, i documenti amministrativi e il registro delle accessioni di quegli anni non riportano notizie di versamenti o di ulteriori donazioni (magari di spezzoni o aggiunte) successivi alla data 1937. Poiché il mistero riguarda la cosiddetta sezione 'Miscellanea' potremmo supporre che questo piccolo blocco di carte sia giunto successivamente e sia stato accorpato al resto dell'archivio senza che i registri ne abbiano serbato traccia, ma è chiaro che ad oggi questa rimane solamente un'ipotesi. Ringrazio la dott.ssa Daniela Orta del MNRI per aver condotto il controllo dei documenti amministrativi.

²⁰ Si rimanda all'*Appendice* la descrizione puntuale dei singoli documenti.

- CF 725 biglietto autografo di Cameroni a Verga con, sullo stesso foglio, la risposta di quest'ultimo, inedito.
- CF 726, 728-732 cinque biglietti e una cartolina postale del Verga a Cameroni, inediti.
- CF 727 riproduzione fotografica delle facciate 1^a e 4^a di una lettera di Verga al capocomico Cesare Rossi, datata 8 aprile 1884 e riguardante la messa in scena di *Cavalleria Rusticana*²¹.
- CF 733 un negativo contenente riproduzioni di autografi verghiani, di cui solo alcuni presenti a Torino. Il negativo è composto da 5 fotogrammi: i ftt. 1-2 riproducono CF 732 e CF 725; il ft. 3 riproduce il recto di CF 724 e una lettera di Verga indirizzata a una 'Cara Amica' non presente a Torino; i ftt. 4-5 riproducono CF 726, 728, 729, 730 e un biglietto da visita di Verga, non presente a Torino²².

Il materiale presente nel negativo è tutto indirizzato a Felice Cameroni con la sola eccezione della lettera riprodotta nel ft. 3. Se ne trascrive qui il breve testo:

²¹ L'originale manoscritto di questa lettera si conserva nel Fondo C. Rossi della Biblioteca Federiciana di Fano insieme ad altre lettere del Verga e a un copione di *Cavalleria Rusticana* (liberamente consultabile al link: <https://archive.org/.../cavalleriarusticana-images/mode/2up>). Per le lettere al Rossi vd. G. MORONI, *Verga e il teatro del suo tempo. L'esperimento di Cavalleria rusticana*, Pasion di Prato, Campanotto Editore 1997, pp. 75-80.

²² Che il biglietto sia indirizzato al Cameroni lo si deduce da un elenco del materiale che Borgese stila su un cartoncino color carta da zucchero dai bordi irregolari. Eccone il testo: «A Felice Cameroni da G. Verga | lettera 1 – senza data | ancora da Verga | 1 lettera senza data | 1 lettera senza data con nello stesso foglio una lettera di Cameroni del 29.1.82 | 2 biglietti da visita (di Verga) | un biglietto 28 marzo 81 | un biglietto senza data | una cartolina da Catania con data 11 dic. forse 81». Il materiale elencato corrisponde ai sette autografi conservati al MNRI (ora CF 725, 726, 728-732), tutti riprodotti nel negativo insieme al 'secondo' dei biglietti da visita indicato da Borgese nell'appunto, ma non presente in originale al MNRI. L'appunto si conserva in una cartellina bianca a seguito di CF 733, privo di un proprio numero di inventario. La cartellina contiene anche un'altra busta numerata a matita «B5», in cui erano inseriti i documenti al momento della donazione e un altro elenco per cui rimando *infra* n. 24.

Grazie, grazie di cuore.

Buona e cara Amica, del pensiero e del ricordo, che mi è sempre caro e che ricambio cordialmente coi migliori auguri e saluti.

G. Verga

Catania 8-9-920

All'identificazione della destinataria con Giselda Fojanesi Rapisardi congiurano vari indizi; innanzitutto un bigliettino della donna a Verga di pochi giorni prima, inviato probabilmente per gli ottant'anni dello scrittore, conservato nei Microfilm Mondadori, che di seguito riporto:

Milano 1° settembre 1920
via fr. Bronzetti 3

Permettete a una vecchia amica di mandarvi un memore pensiero beneaugurante.

Giselda²³

Conferma l'ipotesi un appunto della Borgese, che stilando l'elenco del materiale in suo possesso su una busta conservata con gli autografi segna «lettera autografa a Giselda Rapisardi»²⁴. Infine l'amicizia tra Maria Borgese e Giselda Fojanesi, ampiamente dimostrata da *Anime scompagnate*, potrebbe spiegare la presenza del documento tra il materiale in possesso della studiosa²⁵.

²³ Il documento è conservato nel Fondo Mondadori, Bob. XVIII, ftt. 500-501, con la busta indirizzata «All'Illustre Giovanni Verga | Catania», su cui lo scrittore, come è sua abitudine, ha segnato il cognome della mittente. La busta reca anche il timbro postale di partenza «Milano 6-IX-1920».

²⁴ Questo l'elenco completo: «Verga Giovanni: Lettere autografe di Felice Camerone e biglietti | E: lettera autografa a Giselda Rapisardi | E: Fotografie di lettere e biglietti a Felice Camerone | E: Fotografia dei suoi conti | E: pellicola di fotogr. di lett. di Verga a Camerone». L'appunto è scritto su una busta di riuso indirizzata al figlio Leonardo Borgese.

²⁵ M. BORGESE, *Anime scompagnate*, in «Nuova Antologia», fasc. 1576-1578 (1937), pp. 158-179, pp. 288-396 e pp. 384-405. L'articolo racconta i rapporti tra Verga, Mario Rapisardi e Giselda Fojanesi, facendo spesso riferimento a testimonianze dirette della protagonista, oltre che a documenti inediti. C'è poi una cartolina postale della Borgese a Dino Provenzal del 7 febbraio 1946, utile a chiarire la profonda amicizia che aveva tenuto legate le due fiorentine: «Gentile e caro amico [...] volete un articolo su Giselda Rapisardi Fojanesi? È morta il giorno

Il negativo CF 733 chiude la 'sezione Verga' interna alla corrispondenza di Felice Cameroni. Tuttavia, come anticipato, per completare il censimento delle lettere verghiane presenti a Torino bisogna aggiungere al materiale autografo le trascrizioni contenute nel dattiloscritto conservato tra le carte della Borgese nella sezione 'Miscellanea' (scatola n. 154), e per il quale è opportuna una precisa descrizione:

CF 755 Dattiloscritto di 62 cc. + 2 cc. di guardia. Le carte sono battute solo sul recto, e hanno la misura classica dei formati A4 (mm. 297 x 210). I fogli sono stati rilegati con un cartoncino rigido rivestito in finta pelle color verde scuro. Sul piatto anteriore è incollato un talloncino che reca manoscritto il titolo: «MARIA BORGESE | VERGA E CAMERONI (e anche ZOLA) | (v. CAMERONI)». Sulla prima carta di guardia, sempre manoscritto, si legge in alto a sinistra a matita «Esemplare unico», seguito con inchiostro nero dal nome dell'autrice «Maria Borgese» e sulla destra la dedica «Al Dottor Raffaele Mattioli | con viva amicizia», anche questa manoscritta ma in inchiostro blu. Il saggio occupa le cc. 1-57, con numerazione araba al centro del margine superiore a partire dalla seconda carta; le cc. 58-62 recano numerazione romana I-V e contengono le «Note». In tutte le carte si segnalano correzioni autografe, per lo più con inchiostro nero o blu; in un solo caso, nelle Note, con matita rossa (c. II). Si tratta in genere di correzioni di errori meccanici; poche le rettifiche riguardanti il contenuto. Alla c. 57, autografe e in inchiostro nero si leggono firma e data: «Maria Borgese | Milano Primavera 1946». Alla fine del dattiloscritto, incollati sul verso del foglio di guardia e all'interno del piatto posteriore sono presenti una lettera dattiloscritta con firma autografa di Giovannino Verga²⁶ e

3; è rimasta vivacissima di ingegno fino all'estremo e aveva 94 anni e 5 mesi. Per me è una pena perché era veramente materna e di spirito così giovanile e attivo da invidiare. Io – forse lo sapete – ho da pubblicare *Anime scompagnate* che è il suo romanzo col marito e Verga. Avrete visto il necrologio. Oggi o domani sarà cremata ma io non posso andarvi. Da più di tre mesi non esco di camera». La lettera è custodita nel Fondo D. Provenzal dell'Archivio Storico del Comune di Voghera, cart. n. 2, fasc. 35, unità 35.3.

²⁶ Giovanni Verga, nipote omonimo dello scrittore e per questo detto Giovannino, era il figlio di Pietro Verga. Ecco il testo della lettera: «Catania, 13

un estratto dattiloscritto del testamento di Cameroni con un biglietto manoscritto di Giacomo Bascapè²⁷, entrambi indirizzati a Maria Borgese. Nel saggio sono riportate 42 missive indirizzate a Felice Cameroni: una lettera di E. De Goncourt e due di É. Zola (oggi conservate in MNRI, scatola 155, CF 98 e CF 734-735), due di E. Rod e una di L. Desprez (non pervenute al MNRI), 36 di Verga²⁸. Di queste ultime, 12 sono quelle già riprodotte in «Occidente», ma il cui originale non si conserva a Torino; 21 sono inedite e tratte da documenti i cui originali non si trovano al MNRI; 3 sono tratte dai suddetti CF 725, 726, 730 di MNRI.

Il saggio ospitato nel dattiloscritto è un lavoro incompiuto, un parziale punto di arrivo di una ricerca che Borgese stava conducendo e che rimase interrotta a causa della morte, sopraggiunta il 21 luglio 1947²⁹. Come opera ancora *in fieri* non stupisce dunque che

febbraio 1947 | Via S. Anna n. 8 | Gentilissima Signora, | Il comune amico Giuseppe Patanè mi richiede per suo conto l'indirizzo di Vito Perroni, che io ignoro. | Malgrado abbia poca fiducia, dato lo stato di tensione dei miei rapporti con i Perroni, che Ella riesca ottenere quanto Le necessita, tuttavia ritengo sia consigliabile rivolgersi alla sorella Professoressa Lina Perroni, che abita in Roma, via Merulana 259. | Con i migliori auguri in proposito e per il successo della pubblicazione del suo carteggio su Cameroni gradisca, gentile Signora, i miei più doverosi ossequi. | Suo | Giovanni Verga».

²⁷ Direttore dell'Ospedale Maggiore di Milano. Ecco il testo del biglietto da visita: «30 aprile 47 | Donna Maria, | Le unisco la fotografia del bel ritratto del Cameroni, e un estratto del testamento, relativo ai suoi carteggi, che non sono venuti nell'Archivio ospitaliero. Rispettosi ossequi | Bascapè». La fotografia è ora collocata in MNRI, CF 724, l'estratto è incollato con il biglietto e recita: «Estratto dell'Istromento 7 gennaio 1913: Pubblicazione deposito di testamento olografo di Felice Cameroni. | (Archivio dell'Ospedale)! ... Al carissimo amico Dr. Lorenzo Ellero i libri, la libreria, il mio busto in bronzo, le lettere, i manoscritti ed il troppo modesto compenso di lire cinquemila per le infinite cure prestatemi durante la mia malattia con devozione impareggiabile...».

²⁸ È trascritta anche la missiva di Verga a Cesare Rossi corrispondente al testo parzialmente riprodotto in CF 727: vd. *supra*, n. 21.

²⁹ Scrivendone il necrologio Ettore Allodoli ricordava i lavori che occuparono gli ultimi anni della scrittrice: «Nella sua solitudine le erano ristoro e conforto la corrispondenza continua e costante con le persone amiche [...]. Fu a lei grande gioia una visita che Benedetto Croce le fece nel novembre dell'anno scorso. Mi scriveva in proposito: "In questi giorni ho avuto una visita del Croce [...] mi spinge a fare un certo libro di cui mi ha dato la traccia: speriamo che possa compierlo". Si trattava di un libro su Verga e Cameroni che certo è rimasto allo stato

il lavoro si dimostri poco accurato da un punto di vista critico ed estremamente sbilanciato sotto il profilo strutturale. Dopo una rapida biografia del Cameroni, che mette a frutto i pochi dati ricavati dalla bibliografia allora disponibile³⁰, il saggio dà rilievo alle lettere di Verga, intervallandole con considerazioni sull'opera dello scrittore, in parte già avanzate nell'articolo di «Occidente», che oltre a non essere oggi di particolare interesse critico, tendono a farsi sempre più sporadiche e stringate man mano che lo studio volge al termine. Anche le lettere di Zola, Goncourt, Rod e Desprez risultano totalmente eccentriche rispetto all'evolversi del discorso interno allo scambio epistolare Verga-Cameroni, mentre potevano acquisire valore se pensate come rinforzi di uno studio più ampio, ma mai scritto, che spostava su Cameroni il centro focale. Proprio la natura di testo non perfezionato e ancora da definire nella sua struttura interna induce a considerare questo studio come un importante collettore di documenti da cui estrapolare le testimonianze di un rapporto non più ricostruibile sugli originali, ma di cui si reputa poco produttore, tanto per la storia degli studi verghiani quanto per quelli cameroniani, dare un'edizione integrale.

Il dattiloscritto, in definitiva, rappresenta attualmente l'unica fonte della gran parte del carteggio Verga-Cameroni, altrimenti disperso per sempre.

di intenzione, ma parecchio ha lasciato che prima o poi verrà alla luce: una edizione di *Anime scompagnate*, [...] rielaborato e accresciuto; *L'appassionata di Byron* [...]» (E. ALLODOLI, *Ricordo di Maria Borgese*, in «Italia che scrive», agosto-settembre 1947, p. 172). La notizia del libro su Verga e Cameroni trova conferma tanto nella ripresa delle ricerche del materiale autografo testimoniato dalle lettere sopracitate quanto nei taccuini crociani: «Ho dovuto un'altra volta arrestarmi nello scrivere quel saggio filosofico, perché Alessandro alle 10 ½ mi ha condotto a Milano, prima dallo Hoepli e poi dalla Maria Borgese, alla quale ho dato consigli per un suo lavoro letterario su Felice Cameroni» in B. CROCE, *Taccuini di lavoro (1946-1949)*, VI (24 ottobre 1946), Napoli, Arte Tipografica 1987, p. 76.

³⁰ Si ricordi che gli appunti in CF 756-758 fanno riferimento anche alla figura del critico milanese. A questi si aggiungono altri 3 fogli sparsi e una busta, anche questi privi di un proprio numero di inventario. I fogli sono attualmente inseriti tra la copertina e la prima carta di guardia del dattiloscritto, e riportano note bibliografiche e una versione manoscritta dell'incipit; la busta conservata a parte è indirizzata a Leonardo Borgese, e recita sul retro «Cameroni Felice | Principio di biografia».

4. *Spigolature da un carteggio quasi perduto*

Le lettere di Verga a Cameroni cominciano a metà del 1875 e si susseguono con ritmo diseguale per un ventennio, fino al luglio 1896³¹. Si tratta in alcuni casi di lettere molto lunghe e cariche di questioni, in altri di semplici biglietti, alcuni dei quali preludio di un incontro avvenuto certamente di persona forse ai tavoli del Caffè del Teatro Manzoni³² o alla fine di quei 150 scalini dove Verga si recava a mangiare il buon «risotto dell'amizizia», al n. 23 dei Portici della Galleria.

Scorrono tra le righe di queste lettere vent'anni di fratellanza, di vita letteraria, di letture, di confronti teorici anche se restituiti solo di scorcio. Delle lettere che Cameroni scrisse al Verga non resta quasi traccia. L'unico accenno, peraltro ambiguo, a una lettera del critico si legge in una minuta di Verga intestata a un «Egregio Signore» su cui una mano anonima, in un tempo in cui le carte verghiane erano ancora un blocco unitario³³, ha appuntato in alto a destra «in l. Cameroni 22 ott. 88»³⁴. Questo tipo di annotazione sulle minute conservate nei Microfilm mondadoriani fa in genere riferimento a lettere inviate a Verga e a cui la minuta è

³¹ Dubbia rimane la data di un biglietto (Lett. 41) che sposterebbe la cronologia del materiale conservato al 1902.

³² «Tutte le sere verso l'otto il Cameroni è al suo posto, dentro il caffè d'inverno, e fuori d'estate colla faccia volta al pilastro dove sta il cartello del teatro: d'inverno prende un *capiler*, d'estate una marena invariabilmente. Perché non conobbi mai uomo più metodico ed esatto di questo apostolo della rivoluzione verista in letteratura e della ribellione sociale in politica.». Si veda R. SACCHETTI, *La vita letteraria*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881 (rist. Palermo, Sellerio 1991, p. 96).

³³ Per la complessa storia delle carte verghiane, ancora lontana dall'aver trovato una conclusione, si rimanda a S. BOSCO, *Le carte rapite*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 5 (2015), pp. 127-152; E. VIRNICCHI, *La roba salvata*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», VIII (2013), 3-4, pp. 26-30; G. ALFIERI, *I manoscritti secretati di Giovanni Verga*, in «Italiano Digitale», XVI (2021), 1, pp. 221-224, anche in <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/i-manoscritti-secretati-di-giovanni-verga/9250>. Per quel che riguarda la grafia di questo tipo di annotazione sulle minute non è da escludere che si tratti di Lina Perroni.

³⁴ La minuta conservata nel Fondo Mondadori, Bob. XVII, ftt. 277-278, risponde a una domanda riguardante la traduzione di *Cavalleria Rusticana* fatta da Paul Solanges e da poco andata in scena al Théâtre Libre. Difficile allo stato attuale della ricerca dire chi sia l'«Egregio Signore» a cui Verga risponde e che gli ha inviato una recensione apparsa sul «Messaggero di Napoli».

collegata (spesso ne è proprio la risposta), ma di questo documento non resta oggi traccia né nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, né nelle altre bobine mondadoriane. È certo, tuttavia, che la minuta verghiana, datata 27 ottobre 1888, non sia una risposta diretta a Cameroni poiché, pur avendo toni cordiali, è priva di quell'intimità che si nota nelle coeve lettere col critico milanese appellato in modi diversi – «Caro Cameroni», «Caro Amico», «Mio dolce Orso», «Caro medico dello spirito» –, mai «Egregio Signore», ed è inoltre probabile che a quella lettera del «22 ott. 88» oggi perduta Verga rispose in data 3 novembre 1888 [Lett. 20]. La precisione del riferimento alla missiva cameroniana assicura che fino a un certo imprecisato momento il carteggio di Cameroni si trovava tra i materiali verghiani, e fa sperare che venga prima o poi ritrovato così da restituire forma pienamente dialogica a ciò che al momento è solo un lungo soliloquio.

È arduo condurre un discorso unitario che tenga insieme le molte e tanto diverse questioni sollevate nel corso degli anni³⁵; ciò nonostante, è possibile rintracciare tra esse alcuni temi che ritornano con maggiore costanza. Il primo non può che essere legato alla 'battaglia' condotta da ambo le parti per l'affermazione del naturalismo nella letteratura coeva, e non sarà un caso che tra le lettere conservate i 'blocchi' di maggiore entità riguardino gli anni che videro Verga maggiormente impegnato nelle proprie 'teorizzazioni' intorno all'applicazione del metodo naturalista, tanto nel romanzo quanto nel teatro. Tra le missive qui pubblicate, infatti, undici si concentrano tra gli anni 1881-1882 e un numero eguale ricade nel periodo 1888-1890, gli anni cioè in cui le sperimentazioni intorno all'eclissi dell'autore avevano trovato piena applicazione nei *Malavoglia*, e quelli in cui si consuma il tentativo di portare avanti, dopo il *Mastro-don Gesualdo*, il ciclo dei *Vinti*³⁶, e la pervicace insistenza nel promuovere sulle scene teatrali l'arte realista dopo il cocente fiasco di *In portineria*, a dispetto di

³⁵ Per le singole questioni si rimanda alle note di commento dell'*Appendice*.

³⁶ Lett. 23: «Parmi che la grand'arte ci guadagnerebbe ad essere considerata senza trasparenze o reminiscenze – per se stessa. E se potessi vorrei ricominciare io con tal metodo. Arrivederci nell'*Uomo di lusso*».

quanto ne scrivessero i «Ciolla [...] della critica e del pubblico»³⁷. Non mi dilungo oltre sulle lettere che affrontano la questione dell'impersonalità e dell'importanza dell'ambiente nella creazione della «forma» romanzesca perché già variamente scandagliate dalla critica verghiana³⁸, per potermi qui soffermare sull'importanza che la questione teatrale assume nel dialogo con Cameroni.

Il carteggio si apre effettivamente con un breve accenno al teatro già l'8 luglio 1875: Verga è rientrato a Catania e fa riferimento a una commedia di cui Cameroni conosce titolo e trama³⁹. Gli «scarabocchi» che l'autore pensa di «regalare al fuoco» non trovano altra attestazione nell'epistolario di questi anni sebbene ritorni spesso, soprattutto nelle lettere alla famiglia del 1874, il desiderio di dedicarsi al teatro⁴⁰. A lungo si è pensato che a questo periodo risalissero quelle cinque scenette pubblicate

³⁷ Lett. 24.

³⁸ È difficile dare un elenco di tutti i lavori che si sono occupati del tema dell'impersonalità verghiana, spesso intrecciato ad altre tematiche. Se ne cita qualcuno, senza alcuna pretesa di esaustività: M. DILLON WANKE, *Cameroni, Verga, I Malavoglia*, in *I Malavoglia*, Atti del congresso internazionale di Studi (Catania 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1983, pp. 103-121; D. TANTERI, *Le lacrime e le risate delle cose*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1989, Serie Studi n. 5, pp. 130-211; P. PELLINI, *Verismo e naturalismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier 2010, soprattutto la parte sulla 'descrizione', pp. 81-88; F. VEGLIA, *Il "maestro" e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga*, in *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, a cura di R. Luperini, San Cesario di Lecce, Manni 2007, pp. 23-54.

³⁹ Il 'tu' amicale di questa missiva nonché il riferimento a un testo per il quale il critico non ha bisogno di ulteriori specifiche suggerisce che l'amicizia tra i due fosse già consolidata all'avvio del carteggio posseduto.

⁴⁰ L'8 marzo 1874 Verga scrive: «Ieri sera sono stato a sentire M. Alfonso, la nuova famosa commedia di Dumas figlio [...] mi ha dato la febbre di scrivere una mia Commedia, e appena avrò finito *Apoteo*, ci metterò mano e spero farla rappresentare dal Bellotti Bon il prossimo inverno a Firenze o qui». La stessa notizia ritorna il 19 marzo «L'anno venturo spero di dare una commedia qui o a Firenze, col Bellotti-Bon» e ancora il 21 e 23 giugno «Da qui a tutto dicembre avrò più di cinque mesi per scrivere la commedia che ho intenzione di far rappresentare a Firenze in carnevale; il nuovo romanzo stampato in Novembre se va bene gioverà anche all'esito della commedia, e se la commedia va bene anch'essa, vi assicuro che proprio tutto andrà bene!» «Quest'inverno, senza fallo, se mi riesce conto di far rappresentare una mia commedia a Firenze, dal Bellotti-Bon. È diventata un'idea fissa in me. C'è da guadagnare per quasi il triplo di un romanzo, col terzo di fatica». Le lettere in G. SAVOCA - A. DI SILVESTRO, *Lettere alla famiglia*, Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 256-257, p. 269, p. 369 e pp. 371-372.

da Matilde Serao nel 1902 con il titolo *Dopo*⁴¹ e la cui composizione è in genere ricondotta a una lettera al Capuana del 9 settembre '75 in cui Verga scrive: «Io lavoricchio. Scrivo una <cosettina> pel D'Ormeville che non mi dà pace, e ho sempre la testa piena del *Dopo* – Dio non voglia che finisca però coll'*e poi?*»⁴². Tuttavia, credo che gli elementi a nostra disposizione siano estremamente labili per proporre una corrispondenza tra la commedia a cui si fa riferimento nella lettera al Cameroni e le scene pubblicate dalla Serao, soprattutto perché più recenti contributi sugli abbozzi teatrali tendono a riportare il testo del 1902 alla novella *Il come il quando e il perché*⁴³, svincolandola dunque anche dal riferimento capuaniano, che resta a ogni modo abbastanza ambiguo. Dopo l'accenno alla commedia da fare, da ancorare probabilmente a una prima fase dell'opera verghiana legata ancora al 'periodo fiorentino', la questione teatrale è messa da parte per quasi un decennio e riaffiora solo nel 1885 con l'insuccesso di *In Portineria*. La 'caduta' del dramma provoca in Verga sentimenti contrastanti: risentimento, anche per il rifiuto dell'«ingiusta» Duse di riproporre l'opera⁴⁴; amarezza, che lo porterà a lasciare la città meneghina; desiderio di riscatto, infine, e una voglia di perseverare, anche a costo di farsi «fischiare due volte ancora»⁴⁵:

Stiamo al nostro posto di combattimento e ricordiamoci di quel che è motto d'ordine sulle navi da guerra britanniche: «L'Inghilterra aspetta che ciascuno faccia il suo dovere»⁴⁶.

⁴¹ G. VERGA, *Dopo*, in «La Settimana. Rassegna di lettere, arte e scienza», I (1902), 4, pp. 262-265.

⁴² Accolgo la datazione di Giuffrida che data la lettera al 1875 e non al 1876 come Raya: M. GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione commentata del carteggio Verga-Capuana*, tesi di dottorato, Università degli studi di Palermo, a.a. 2018-2019, relatore A. Manganaro, p. 156; G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 55.

⁴³ F. PULLAITO, *Primi sondaggi filologici sui drammi verghiani incompiuti e inediti*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 13 (2020), pp. 107-127.

⁴⁴ Lett. 24.

⁴⁵ Lett. 19.

⁴⁶ Lett. 17.

Una 'responsabilità artistica' che Verga sente come un obbligo morale, e che avrebbe dovuto avere la sua traduzione pratica nella scrittura di quel dramma ambientato a Villa d'Este. Rimasto anni sullo scrittoio del catanese e mai portato a conclusione, questo lavoro lo conduce piano piano alla consapevolezza che una vera riforma del teatro italiano non potesse essere calata dall'alto dagli autori drammatici:

Il guaio è che l'arte per sè stessa aristocratica, portata in teatro ha bisogno del consenso di due o trecento imbecilli. Ed è ciò che mi rivolta, m'irrita [...] mi tenta ancora il sogno di questa forma dell'arte comunicativa ed efficacissima, la realizzazione di un pubblico intelligente e di una collaborazione perfetta tra autore e comici.

Ahimè! Ahimè! mi si drizzano i capelli sul capo, veggo l'abisso e la miseria, ma non so rassegnarmi a rinunciarvi. Non so scendere in piazza a fare il predicatore. Mi pare che certe verità debbano saltare agli occhi di tutti. Mi parrebbe d'avvilirmi battagliando con le polemiche. Fatti vogliono essere, e non chiacchiere, opere d'arte vitali, che ci siano teatri stabili, sentimento e decoro vero dell'arte, e disciplina rigorosa dei comici, artisti e non guitti che guadagnano centomila lire all'anno, a far le scimmie ammaestrate di qua e di là pel mondo⁴⁷.

Oltre a quello teatrale un secondo tema che percorre trasversalmente le lettere conservate riguarda l'invio di libri e riviste, in una dinamica che vede un Cameroni promotore interessato di certe letture e Verga 'lettore' appassionato e consapevole. Cameroni è, d'altra parte, il bibliofilo di riferimento non solo per Verga, ma per molti dei suoi contemporanei, tanto che scorrendo le carte dell'archivio torinese è facile imbattersi in lettere di questo tipo:

Mio caro signor Cameroni,
Grazie del gentile pensiero di confortar di letture la mia solitudine. I due libri che ella mi ha favoriti restituisco dopo averli percorsi rapidamente, come la loro fattura comporta, non però senza l'attenzione che è debito di ogni studioso, massime verso quelle opinioni che non lo capacitano interamente. Più gusterò, perché opera di uno stilista, i volumi del De Goncourt ch'ella corte-

⁴⁷ Lett. 27.

semente mi offre; ma ella vorrà scusarmi se li tratterò più a lungo. [...]

T. Massarani

Caro signor Cameroni,
Eccole di ritorno i giornali gentilmente prestatemi, e grazie di nuovo. Ho letto, divorati, ammirati gli articoli di Zola che trovo stampati, benché io non creda, come lui, che Victor Hugo col tempo possa impicciolire. [...]

F. Filippi

Caro Cameroni,
Bellissima la fisiologia del militare di professione. Ne darò un brano nell'Almanacco. Perciò non potrò restituirti prima della ventura settimana la "Revue des Revues". [...]

E. Moneta⁴⁸

E anche le lettere di Verga sono piene di riferimenti a opere lette, giudizi spesso brevi e precisi, di ringraziamenti per gli invii che, soprattutto nei periodi siciliani, permettono allo scrittore di seguire il dibattito sul continente. Molte delle opere citate appartengono ad autori che ci aspetteremmo di trovare in una 'ideale' biblioteca verghiana: *La fortune des Rougon*, *La faute de l'abbé Mauret*, *Pot-Bouille*, *La terre*, la novella *Misère*, o *Le Roman expérimental*, che Verga dimostra d'aver letto con attenzione, sebbene rimanga poi dell'idea che «col rigorismo delle teorie si ha sempre il piede sullo sdrucchiolo di fondare un'altra accademia»⁴⁹, puntualizzando un'insofferenza per le scuole e le teorizzazioni costante negli epistolari. A Zola, seguono poi le letture di Goncourt (*Faustin* e il *Journal*), di Lemonnier e Huysmans con *Happe chair* e *l'En ménage*, ma anche di Vallès, autore intorno al quale le sensibilità dei due corrispondenti non riusciranno mai a trovare un punto d'incontro⁵⁰. Non mancano poi gli italiani: Tronconi, Del Balzo, fino al d'Annunzio del *Piacere*, verso cui il siciliano confessa di provare ammirazione mista a fastidio, in un 'bisticcio'

⁴⁸ Le lettere sono tutte custodite in MNRI con segnatura: CF 377 (T. Massarani, 28 gennaio 1884), CF 476 (E. Moneta, 21 settembre 1893), CF 99 (F. Filippi, s.d.).

⁴⁹ Lett. 8.

⁵⁰ Lett. 10 e 11.

che non sa neanche lui meglio esprimere⁵¹. Colpisce, sebbene non stupisca del tutto, la tempestività di molte di queste letture, alcune condotte al ritmo cadenzato delle uscite su rivista, come per il *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert, nel caso del *Pot-Bouille* addirittura sulle bozze di stampa favorite dall'amico. Il fatto che alle menzioni delle opere nel carteggio è sempre vicina una recensione del Cameroni, non fa che rilevare il grande ruolo di mediatore e *maître à penser* del critico, svolto in pubblico sulle riviste e in privato attraverso consigli e invii di libri, e non c'è dubbio che per Verga rappresentò una guida letteraria tenuta sempre in alta considerazione.

Le lettere ritrovate, quindi, anche nel caso di brevi biglietti, fanno sentire tutto il loro valore documentale, nel momento in cui tornano utili a ridefinire i rapporti che l'arte verghiana ebbe con la letteratura contemporanea, ancorandoli a periodi precisi e gettando una luce su quelle zone d'ombra che tuttora ricoprono la formazione culturale dello scrittore⁵².

5. Criteri di edizione

Si trascrivono di seguito 42 documenti tra lettere, cartoline postali e biglietti, di cui 41 indirizzati da Giovanni Verga a Felice Cameroni e un solo biglietto inviato da Felice Cameroni a Giovanni Verga, tutti provenienti dall'Archivio Cameroni custodito al MNRI. Le risposte del Cameroni non sono state rinvenute né nel 'Fondo Verga' della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (d'ora in poi sempre BRUC), né nei Microfilm Mondadori, spesso custodi di testimoni non giunti a Catania.

⁵¹ Lett. 23.

⁵² Interessanti a tale proposito i recenti lavori che hanno per argomento la biblioteca verghiana: cfr. A. DI SILVESTRO, *Dentro la biblioteca di Verga. Spigolature tra libri e lettere*, in *Casa Verga, un museo nel cuore di Catania*, a cura di I. Buttitta - M.L. Giangrande - N.F. Neri, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana 2015, pp. 79-91; M. GIUFFRIDA, *Nella biblioteca di Verga: suggestioni e modelli*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 7 (2014), pp. 125-134.

L'edizione riproduce scrupolosamente la lezione dei manoscritti autografi, quando disponibili. Per i documenti testimoniati solo da tradizione indiretta si è privilegiata la prima attestazione, evitando mescolanze tra testimonianze non altrimenti verificabili. Pertanto, per le 12 lettere apparse prima nell'articolo di «Occidente» (d'ora in poi B35) e poi riprodotte nel dattiloscritto inedito di Maria Borgese (B46), si è seguita la lezione della rivista, dal momento che l'esito della collazione dei testi interessati non suggerisce che la studiosa sia ritornata sugli originali al momento della composizione di B46⁵³ che, in considerazione di salti omissioni o errori riscontrati, restituisce un testo peggiore di B35⁵⁴.

La natura dei testimoni, recanti in molti casi un testo non verificabile sugli originali e certamente non immune da ammoder-

⁵³ Qualche indizio sul fatto che Borgese non riprenda in mano gli originali può venire dalla Lett. 11, per la quale oltre alle copie di B35 e B46, si conserva una riproduzione parziale dell'autografo in CF 724. Sia B35 che B46 riportano i medesimi due errori di trascrizione (li evidenzio in corsivo): «Punto primo, scrivo come te, a me l'essere moderato *come te* non reca alcun vantaggio [...] Questo è il punto che ci unisce, e che ci può far stimare reciprocamente, e discutere i nostri principii colla sincerità di chi sa di parlare con un galantuomo che non nasconde alcun *secondo fine*». L'originale invece legge: «Punto primo, scrivo come te, a me l'essere moderato non reca alcun vantaggio [...] Questo è il punto che ci unisce, e che ci può far stimare reciprocamente, e discutere i nostri principii colla sincerità di chi sa di parlare con un galantuomo che non nasconde alcun *secondo fine dietro le frasi*».

⁵⁴ Alcuni esempi: nella Lett. 8 la frase che in B35 è «No, io non limito i modi di sviluppo delle teorie naturaliste [...] dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio, rinunciando a tutti quei mezzi che sembrami più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti», ritorna in B46 con un ampio *saut du même au même* «No, io non limito i modi di sviluppo delle teorie naturaliste [...] dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti». Lo stesso accade in Lett. 27 dove la frase che in B35 è «Ahimè!, mi tenta ancora il sogno di questa forma dell'arte comunicativa ed efficacissima, la realizzazione di un pubblico intelligente e di una collaborazione perfetta tra autore e comici. Ahimè! Ahimè! mi si drizzano i capelli sul capo, veggio l'abisso e la miseria, ma non so rassegnarmi a rinunciarvi.» diventa in B46 «Ahimè! Ahimè! mi si drizzano i capelli sul capo, veggio l'abisso e la miseria, ma non so rassegnarmi a rinunciarvi». Sempre nella Lett. 8 «il fenomeno psicologico o fisiologico» di B35 diventa in B46 «il fenomeno psicologico», mentre più avanti la frase «Ma con tutte le sue lacune, con tutte le deviazioni dei suoi principi» di B35 diviene «Ma con tutte le deviazioni dai suoi principi» in B46.

namenti testuali, ha comportato l'adozione di criteri di trascrizione conservativi. La punteggiatura è rimasta invariata anche nelle apparenti anomalie, uniche eccezioni le integrazioni, indicate come tali tra parentesi uncinata, nella Lett. 21 e Lett. 24. Si è mantenuta la forma scorretta di alcuni nomi stranieri perché spesso verificabile sui manoscritti rimasti: Lett. 7 «En menage» per «En ménage», Lett. 9 «Pechuchet» per «Pecuchet», Lett. 11 «Valles» per «Vallès», Lett. 27 «Ekoud» per «Eekhoud». Sono state conservate le abbreviazioni perché sempre di facile decifrazione anche se ho integrato, senza segnalarlo ogni volta, il punto fermo dove mancante (es. *aff* > *aff.*). La data è stata mantenuta nel formato riportato dal testimone ma è sempre posizionata in alto a destra, così come sempre in basso a destra è stata posta la firma. L'impossibilità di verificare l'effettiva alternanza accento acuto/grave, tipico del sistema accentuativo ottocentesco e anche del Verga, mi ha però indotto a normalizzare l'accentazione nelle congiunzioni come *perché*, *affinché*, *giacché*, *poiché* etc.

Per dare uniformità al carteggio tuttavia ho ritenuto opportuno utilizzare sempre il *corsivo* per i titoli delle opere, e le doppie virgolette alte per i titoli delle riviste (es. "Il Sole") indipendentemente dalla loro presentazione sul manoscritto/dattiloscritto (sottolineatura, doppie virgolette, virgolette singole, nessun segno).

Per una chiara comprensione del testo, dovendomi spesso rapportare a trascrizioni di seconda mano, ho ritenuto opportuno correggere i palesi refusi senza darne conto nella note a piè di pagina nei seguenti luoghi: Lett. 6 «della Zola» corretto in «dello Zola»; Lett. 8 «le deviazioni *dei* suoi principi» in «le deviazioni *dai* suoi principi»; «Lett. 11 «*interessa* della massa» corretto in «*interessi* della massa»; Lett. 16 «della *mia* novella» corretto in «delle *mie* novelle»; Lett. 23 «Eredità illegittima» corretto in «Eredità illegittime»; Lett. 26, «1500 copie» corretto in «500 copie»⁵⁵.

Per lo stesso motivo sono intervenuta nei casi in cui il *ductus* della grafia verghiana ha evidentemente comportato errori di

⁵⁵ Si consideri che le correzioni indicate per le Lett. 8, 23, 26, tutte lettere già edite in B35, trovano conferma nelle lezioni presenti in B46: ricopiando il testo di B35 dunque anche Borgese si rese conto di questi errori – di lettura o forse tipografici – poco significativi e facilmente emendabili anche senza l'apporto dell'autografo.

trascrizione. Si è scelto di inserire nel testo la lezione corretta dando conto delle motivazioni dell'intervento nelle note *ad loc.* in questi casi: Lett. 8 «Miseria» per «Misère», Lett. 10 «Giacomo» per «Giacosa», Lett. 29 «Hapsuk» per «Stepniak». Nel caso invece di lezioni dubbie e per le quali è stato difficile congetturare una soluzione certa il presunto errore è stato mantenuto ma sempre discusso nelle note.

Non potendo constatare sugli originali eventuali correzioni d'autore o disegni non riproducibili e segnalati dalla Borgese, sia in B35 che in B46, ho preferito mantenere a testo l'annotazione della scrittrice segnalandola con delle doppie quadre e il corsivo [[*corsivo*]]. I casi a cui faccio riferimento si riscontrano alle Lett. 24, 26, 27, 35.

L'ordinamento dei testi è stato condotto su base cronologica, contrassegnando ogni singola lettera con un numero arabo, e facendo seguire l'indicazione di mittente e destinatario. Nel caso di lettere non datate, o datate parzialmente, e per le quali è stata proposta una datazione essa è inserita tra parentesi uncinate e discussa in nota. I documenti per i quali non è stata possibile una proposta di datazione plausibile sono stati invece inseriti in coda.

Ogni documento è seguito da una breve descrizione in cui si specifica:

1. Fondo di appartenenza e segnatura corrente.

2. Descrizione materiale del documento. Si segnala la natura del documento se diverso da lettera (cartolina postale, biglietto semplice, biglietto da visita), e nel caso di trascrizioni tratte da originale manoscritto si precisa la cartulazione (n. di fogli, misure in mm., n. di facciate scritte), eventuali intestazioni della carta e indirizzi. Nel caso in cui la trascrizione è stata tratta da B35 o B46 il dato è registrato con la seguente dicitura: «Trascrizione di M. Borgese».

3. Bibliografia di riferimento nel caso di lettera edita, mentre il dato non viene registrato qualora il documento fosse inedito. Alcune lettere di Verga al Cameroni sono state spesso citate dalla critica verghiana, ma poiché la fonte di riferimento è sempre stata l'articolo di Borgese o tutt'al più le *Lettere sparse* raccolte da

Finocchiaro Chimirri, di più facile reperibilità, si è scelto di indicare in bibliografia solamente questi due titoli con le seguenti abbreviazioni:

BORGESE 1935 M. Borgese, *Lettere inedite di Giovanni Verga. Raccolte e annotate da Maria Borgese*, in «Occidente. Sintesi dell'attività letteraria nel mondo», IV (1935), 2, pp. 7-22.

FINOCCHIARO CHIMIRRI 1979 G. Finocchiaro Chimirri, *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979.

Solo nel caso delle Lett. 3, 7, 26 è stato necessario inserire una fascia d'apparato che desse conto delle correzioni autografe interne al documento. La fascia si colloca dopo la bibliografia ed è ricondotta al testo tramite apici alfabetici inseriti tra parentesi tonde es.^(a).

Ogni lettera è infine stata corredata da un commento critico finalizzato a chiarirne il contenuto.

Si riepilogano di seguito i pochi segni e le abbreviazioni utilizzate:

< >	integrazione
	a capo
sps. a	soprascritto a testo cassato
su	ricalcato su
+ +	lacuna
[[<i>corsivo</i>]]	annotazione di M. Borgese.

Appendice

1.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Catania 8 luglio 1875

Carissimo Cameroni,

Ho sempre quella tal tentazione di scrivere una commedia. Fammi un gran favore se puoi. Mandami l'elenco delle compagnie drammatiche che verranno al Manzoni codesta stagione di autunno, da ottobre a gennaio, e se ti riesce anche di quelle che andranno al Niccolini e alla Loggia di Firenze nella stagione medesima. Per farla corta, hai nell'"Arte drammatica"⁵⁶ il solito elenco delle primarie compagnie coll'indicazione dei teatri che occuperanno in questa stagione?

Principalmente le informazioni che desidero sono sulla compagnia Bellotti Bon e su quella diretta da Morelli. Ho sentito anche molto parlare di quella dove sono Emanuel e la Campi⁵⁷. Se ne sei informato dimmi ti prego, di quali elementi sia composta e in che acque navighi anche finanziariamente. Scusami tante seccature che ti do perché faccio a fidanza colla tua amicizia. Sa-

⁵⁶ Periodico settimanale specializzato nel teatro di prosa, fondato a Milano da Icilio Polese e a cui Cameroni collabora tra gli anni 1871-1880. La rivista aveva una rubrica, *Il Notiziario*, in cui dava conto «non solo delle opere messe in scena [...], ma anche di aneddoti e informazioni legate alla vita materiale dei teatranti, come dell'organizzazione e della gestione del sistema capocomicale, della retribuzione, formazione e scioglimento delle compagnie, degli attori principali»: voce "Arte Drammatica" in <http://arat.uniroma1.it/fonti/>.

⁵⁷ La Luigi Bellotti-Bon e la Drammatica Lombarda di Alemanno Morelli erano tra le compagnie contemporanee di maggior successo così come attori di fama erano Giovanni Emanuel e Annetta Campi, che proprio nel 1875 lasciavano la Bellotti-Bon per formare insieme una nuova compagnia, aspetto che chiarisce la puntuale richiesta fatta al Cameroni. Per le notizie sugli attori oltre alle rispettive voci sul Dizionario Biografico Treccani si veda L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze 1897-1905, vol. I, pp. 332-339, 561-563, 831-837; II, pp. 155-158.

lutami tanto Ghiron⁵⁸ che incaricai di salutarti quando lasciasti Milano, mentre tu eri in Inghilterra, e voglimi bene.

Tuo aff.
Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.

2.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Catania 18 luglio 1875⁵⁹

Caro Cameroni,

Ho tardato a ringraziarti della tua critica amorevole, e dico amorevole quanto più è severa, un po' perché i tuoi articoli mi cercarono a Firenze che avevo lasciato in quei giorni, un po' perché aspettavo risposta alla mia precedente. Amico mio, ho fatto voto alla Madonna di Lourdes di non aprir bocca su tutto quello che si dice e si dirà delle cose mie, ma mi permetto un'affermazione recisa e sincera con te che mi sei amico. «Non mi son pentito e non mi pento di nulla, e non ho inteso offrire nessun pegno di riconciliazione colla *Tigre Reale*» rispetto troppo l'arte per venire a patti e transazioni coi miei convincimenti, per cui ti dico francamente la sola cosa che non accetto del tuo

⁵⁸ Samuele Ghiron, giornalista e scrittore, fratello di Isaia Ghiron il direttore della «Rivista italiana di scienze, lettere e arti» su cui Verga aveva pubblicato *Nedda* il 15 giugno 1874. L'amicizia con Samuele risale ai primi anni del soggiorno milanese ed è legata agli ambienti vicini alla ditta Treves, di cui Ghiron è collaboratore. I saluti e i riferimenti all'«amico Ghiron» sono spesso presenti nelle lettere datate 1873-74: cfr. G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 31; SAVOCA - DI SILVESTRO, *Lettere alla famiglia*, cit., p. 211 (in cui si rende chiaro che il Ghiron 'amico' è Samuele) e *ad indicem*.

⁵⁹ In B35 la lettera recava l'anno 1878, forse per una difficile lettura dell'originale, un errore che Borgese corregge sia nell'estratto di B35 custodito a Torino (vd. *supra* nota 17) sia in B46. Che la data corretta sia 1875 era già stato notato da Bigazzi (*I colori del vento*, cit., p. 208), ed è reso chiaro dal contesto e dalla 'citazione' della recensione cameroniana da *Tigre reale*.

giudizio, ma per carità non andare a credere che ti tiri giù qui proprio qui un articolone di professione di fede, parlo a Cameroni, non a Pessimista, in tutta confidenza, ad occhi chiusi, perché ho bisogno di aprirti l'animo mio colla franchezza medesima ch'egli mi fa l'onore d'impiegare meco. Ho cercato sempre di essere vero, senza essere nè realista, nè idealista, nè romantico, nè altro, e se ho sbagliato, o non sono riuscito, mio danno, ma ne ho avuto sempre l'intenzione, nell'*Eva* nell'*Eros* in *Tigre Reale*⁶⁰.

Ora lasciami ringraziarti del tuo bell'articolo, delle cose lusinghiere assai che di me scrivi, e soprattutto degli appunti che mi fai, ciò fa molto onore a me e a te, perché me ne hai creduto degno, e la tua franchezza ripaga moltissimo il vivo sentimento di stima e d'amicizia che ho pel tuo ingegno e pel tuo carattere.

Ti stringo la mano. Ti ringrazio pure delle informazioni che mi dai riguardo all'altra mia. Certo preferirei la Marini⁶¹ ma non

⁶⁰ Verga risponde alla recensione a *Tigre reale* pubblicata su «Il Sole» del 4-5-6 luglio 1875, e riproposta in versione ridotta e a firma 'Pessimista' il 10 luglio su «L'arte drammatica». In entrambe le versioni Cameroni, sebbene elogiasse la legibilità del romanzo e la bellezza di alcune scene, poneva anche l'attenzione sulla matrice romantica dei personaggi e delle situazioni verghiane, riconducibili a *topoi* letterari ormai abusati, e soprattutto rimproverava al Verga di aver fatto «soverchie concessioni agli idealisti, sacrificando la realtà al sentimentalismo convenzionale» e di non essere dunque «abbastanza realista». Il brano che suscita la reazione dell'autore è il seguente: «A coloro, i quali professano la religione manzoniana e scagliano anatemi contro le *scurrità et orribilità* (sic) del verismo, lo scaltro autore di *Tigre Reale* offre in segno di riconciliazione (e quasi di pentimento per gli scandali dell'*Eva*, di *Nedda*, di *Eros*) l'apoteosi della virtù, del dovere, del sacrificio in *Erminia*, le torture delle curiosità malsane, delle passioni morbose e delle voluttà snervanti in *Giorgio*, finalmente il trionfo del genio del bene su quello del male, personificato in *Nata*. [...] Avvi chi concede al realismo di *Tigre reale*, l'attenuante della moralità dell'ultima parte. Dal canto nostro, troviamo quest'ultima, di gran lunga inferiore alla prima. Nei lavoro d'arte, cerchiamo l'arte, non l'insegnamento del catechismo. Verga, artista nell'*Eva*, nell'*Eros*, e nei capitoli più arrischiati della *Tigre reale*, lo salutiamo come una delle penne più ardite della scuola verista; Verga, che fa del romanticismo ad uso delle giovinette da collegio e dei Segneri della critica, lo rimproveriamo di transazione». Per le due versioni della recensione: *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., pp. 180-188 (versione del «Sole»); CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, cit., pp. 93-97 (versione ridotta su «L'Arte Drammatica»).

⁶¹ Virginia Marini, attrice di origine alessandrina che tra il 1874-1876 lavorava con la compagnia di Alemanno Morelli. Era considerata tra le migliori attrici dell'epoca. Su di lei: RASI, *I comici italiani*, cit., III, pp. 86-90; F. FERRARI, *Virginia*

mi lusingo aver pronto il lavoro per la fine di settembre. Al Bellotti Bon sembrami che venga una stagione svogliatissima per la concorrenza degli altri teatri di musica. Che ne pensi di Emanuel e la Campi? E in quaresima la Marini sarà a Firenze o a Milano? Del resto, appena avrò qualcosa di serio a dirti, ti scriverò per domandarti aiuto e consiglio. Per adesso niente che un gran brulichio in testa e una gran paura in corpo; per la qual cosa ti prego di tener acqua in bocca sino a cose fatte, giacché temerò sempre fino all'ultimo giorno che non ne farò di nulla, e che regalerò al fuoco quei pochi scarabocchi che ho tirato giù sino adesso⁶². Ciao, salutami Ghiron e domandagli se ha ricevuto il mio libro. Ti stringo la mano ben forte, con viva amicizia.

Tuo Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

BORGESE 1935, pp. 8-9.

3.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Catania, <11 dicembre 1875>⁶³

Caro Cameroni,

Grazie dei giornali, e bravo pei tuoi articoli alla bersagliera.

Marini una prima donna alessandrina tra Ristori e la Duse, Alessandria, LineLab edizioni 2013.

⁶² Per la problematica identificazione della commedia: *supra* p. 1.

⁶³ La cartolina reca una data autografa di difficile decifrazione: si legge chiaramente il luogo di invio mentre giorno e mese sono recuperabili dal timbro postale, che è sprovvisto d'anno. In B46 Borgese data la cartolina al 1879, anno poco probabile sia perché Verga tra la fine del dicembre 1879 e il gennaio 1880 si trovava a Milano, sia per la richiesta, cassata, dell'acquisto di *Passione maledetta*, romanzo di Cesare Tronconi pubblicato da Brigola nel 1875 (con data 1876). Il romanzo in questione poteva aver suscitato la curiosità del Verga per quanto gliene aveva scritto Brigola il 18 ottobre 1875: «mi perdoni se tanto ho indugiato a scriverle, ma fui alquanto distolto dalle mie occupazioni dalla pubblicazione di nuovi volumi fra cui quello del Tronconi che mi procurò seccature e che per poco

Tapez, tapez toujours. Io lavoro un po', ma non come vorrei ciò che tu sai^(a).

Salutami Ghiron il taciturno e gli amici. Ciao.

Il tuo Verga

disperatissimo pel non far nulla

^(a) Io lavoro ... sai] *sps. a* Fammi il piacere di comperarmi *Passione Maledetta* e di mandarmela avvisandomi di quel ché avrai speso. Scusami.

MNRI, Fondo Cameroni, n. 730, scatola 155.

Cartolina postale, mm. 80×115, indirizzata «Al Sig. F. Cameroni | 1 Via Ospedale | Milano». Timbro postale «Catania 11 DIC».

4.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Catania 25 marzo 76.

Carissimo Cameroni,

Io devo ringraziarti due volte, e pei giornali che mi hai mandati e per la buona memoria che serbi dell'amico più taciturno e meno epistolare che tu abbia avuto. Ti son grato altresì che tu

non finirono con un duello fra il Torelli Viollier ed io [...]», ma ancora più per le recensioni del Cameroni, pubblicate sul «Sole» il 4 e 5 dicembre 1875, che chiamavano in causa i romanzi vergghiani: «Siccome prevedo che la *Passione maledetta* susciterà polemiche ancora più vivaci che l'*Eva* e l'*Eros*, da parte delle LL. EE. i procuratori generali e sostituti procuratori della Morale delle *virtù affini*, così confesso *a priori* il mio peccato mortale. [...] Piuttosto all'inferno, con le belle donnine (ancor vergini, ma non più caste... a sedici anni) di Tronconi e di Verga, di Navarro e di *Fantasio*, anziché in paradiso, fra le tante creature ideali alla Giulio Carcano. [...] Tronconi, al pari di Verga, rappresenta tra noi il romanzo alla Feuillet ed alla Dumas figlio e se all'autore dell'*Eva* è forse inferiore la tavolozza, di certo lo supera nell'arditezza e nella novità dei pensieri». Credo dunque che la cartolina si possa datare al 1875. Per la localizzazione di Verga a Milano nel 1879 cfr. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 46 e SAVOCA - DI SILVESTRO, *Lettere alla famiglia*, cit., p. 445-446; per le recensioni vd. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, cit., pp. 129-137. La lettera di Brigola si conserva alla BRUC, EV 006.002.007 ingr. 3958.

abbia indovinato come silenzio e pigrizia non abbiano nulla a fare coll'amicizia grande che sento per te.

Ora ho altri motivi di scusa. Ho avuto un diavolo di guai in casa, la malattia gravissima di una sorella, la morte di una zia⁶⁴. Figurati se abbia avuto testa e voglia di lavorare! sicché tutti i miei disegni son li schizzati sul canovaccio ad aspettare il buon vento e la buona voglia.

E tu che fai? Tu sei sempre sulla breccia con l'arme in pugno e il garretto saldo. Io t'invidio, t'ammiro e ti compiangio a volta a volta, a seconda dell'umore del quarto d'ora e del diavolo che mi tira pei capelli: ci son dei momenti in cui vorrei avere in mano la tua carabina da bersagliere ed altri in cui volterei le spalle ad una massa infuriata, o piuttosto alzerei le spalle.

Povero Praga! Quello sì che aveva ragione di stringersi nelle spalle! Tu hai detto santamente di lui e di tanti altri che portano la sua croce⁶⁵. Mi pare ancora di vederlo con quel viso disfatto e quell'occhio intelligente perduto nell'ebbrezza che stringeva il cuore!

Addio, divento di umor triste. Salutami gli amici, e prenditi una stretta di mano dal tuo

Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

BORGESSE 1935, p. 8; FINOCCHIARO CHIMIRRI 1979, pp. 77-78.

⁶⁴ La sorella malata è probabilmente Rosa, che morirà a Roma il 13 aprile 1877: cfr. G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder 1990, p. 93. Dubbi restano sull'identificazione della zia, poiché l'unica zia morta in questo anno risulta essere Marianna Verga Gandolfo ma l'8 agosto. Borgese nelle note alla lettera, ipotizzava Mamma Vanna che morirà parecchi anni dopo il 22 settembre 1895.

⁶⁵ Emilio Praga era morto il 26 dicembre 1875 e Cameroni ne aveva dato l'annuncio in un lungo articolo commemorativo in quattro puntate in «Il Sole», 26-27-28-29 dicembre 1875, e poi in «L'Arte Drammatica», 8 gennaio 1876. Quest'ultimo ora in CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, cit., pp. 67-73.

5.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Milano, via P. Umberto, 9.
27 febb. 81.

Caro Pessimista,

con me tu non sei tale, anzi temo che la tua benevolenza non ti faccia essere assolutamente il contrario. Ho letto il giudizio che dai nel "Sole" dei miei *Malavoglia* e mi ha fatto un gran piacere il vedere quello che tu pensi del mio libro, e l'essere riuscito in parte ad incarnare il mio concetto agli occhi di un critico fine e imparziale come te. So anch'io che il mio lavoro non avrà un successo di lettura, e lo sapevo quando mi son messo a disegnare le mie figure col proposito artistico che tu approvi. Il mio solo merito sta forse nell'aver avuto il coraggio e la coscienza di rinunciare ad un successo più generale e più facile, per non tradire quella forma che sembrami assolutamente necessaria. Pel resto, il compenso che ne ho col vedermi incoraggiato da te e dagli intelligenti che pigliano l'arte sul serio, e non come una lettura fatta per passatempo mi consola ampiamente della freddezza con cui i più accoglieranno il mio tentativo. Il punto di partenza per arrivare alla rappresentazione esatta della realtà parmi quello, e non un altro e in questo sapevo d'essere d'accordo con te e con tutti quelli che vedono la questione coi nostri occhi. Restava l'arrivarci, e son lieto di sentirmi rispondere sì da te. Sì in parte, ben inteso che ancora moltissimo abbiamo da fare, specialmente in Italia. Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e più⁶⁶ vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi pei personaggi principali⁶⁷. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione

⁶⁶ La locuzione 'e più' indica un'aggiunta generica e imprecisata, da intendersi come 'ancora più', 'anzi'.

⁶⁷ Cameroni recensisce *I Malavoglia* in due articoli simili pubblicati sulla «Rivista repubblicana», IV (1881), 2, pp. 141-166 e sul «Sole» del 15 febbraio 1881,

non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine; però man mano che i miei attori si fossero affermati colla loro azione essi avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive, il libro tutto ci avrebbe guadagnato nell'impronta di cosa avvenuta. Ecco la mia ambizione e il peccato che mi rimproveri. D'esserci riuscito non mi lusingo, ma lasciami pensare ancora che il concetto è perfettamente coerente ai nostri criteri artistici, e non mi dire che sono più realista del re.

Grazie, caro Cameroni e prenditi una stretta di mano da confratello d'arte ed amico

Tuo aff. Verga

PS. Se potessi mandarmi due numeri del "Sole" mi faresti cosa gratissima.

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

BORGESE 1935, pp. 10-11; FINOCCHIARO CHIMIRRI 1979, pp. 106-107.

6.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Milano, 1 marzo '81

Caro Cameroni, grazie delle due copie del "Sole" e della tua gradita. Mi farà piacere la discussione stampata (giacché mi dichiaro la tua antipatia per quella verbale) sulle mie idee come m'è parso di rilevare dalla tua lettera e di quel po' che se ne parlò insieme ieri l'altro alla Scala.

oggi consultabili entrambi in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...*, cit., pp. 232-239. Si riporta il brano che innesca la risposta verghiana: «È logico, che i diversi caratteri abbiano a risaltare in modo oggettivo, ma l'autore avrebbe forse raggiunta maggiore evidenza, non eccedendo nei dialoghi e condensando in qualche pagina i tratti caratteristici di ciascun tipo più rimarchevole, sotto forma di profilo».

Il tuo articolo sul libro dello Zola⁶⁸ mi ha destato un gran desiderio di leggerlo e preferisco questo a tutti gli altri volumi che gentilmente mi offri di farmi leggere. Un saluto dal tuo aff.mo
 Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
 Trascrizione di M. Borgese.

7.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

18 marzo 1881

Caro Pessimista, ti ringrazio di tutta la simpatia che mi dimostri, e della pena che ti sei data per me, giacché se in Francia si risolvono a leggere un libro^(a), sul genere del quale hanno dei capolavori, è tutto merito tuo. Temo soltanto che non ti trovino Ottimista, verso di me, e non ti sbattezzino. Ti parrebbe da mandare io stesso al Sig. Rod, per ringraziarlo, *I Malavoglia*, e *Vita dei campi*?⁶⁹ e vorresti presentarli con due righe tue anche al Zola?⁷⁰

⁶⁸ É. ZOLA, *Le naturalisme au théâtre*, in *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier 1880. Cameroni vi aveva dedicato le rubriche del «Sole», 25 febbraio 1881 e de «La Farfalla», 27 febbraio 1881. Sull'opera cfr. anche le lettere del 19 e 25 febbraio 1881 del Cameroni a Zola in TORTONESE, *Cameroni e Zola*, cit., pp. 118-120.

⁶⁹ Cfr. la lettera del 27 marzo 1881 al Rod: «Il mio amico Cameroni mi scrive che ella avrà la bontà di occuparsi dei miei *Malavoglia* in qualche suo studio sul romanzo fuori della Francia. Io avrei voluto mandarle *I Malavoglia* e *Vita dei campi*, per ringraziarla [...] se il Sig. Treves, mio editore, non mi avesse detto che Le ha già spedito questi due libri», in G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 81.

⁷⁰ Cameroni si era già preoccupato di segnalare l'opera all'amico Zola con una lettera del 25 febbraio: «Mr. Jean Verga a publié *I Malavoglia*, premier roman de la série des *Vaincus*. Evidemment ce jeune romancier, déjà infect de romantisme, voudrait éssajer en Italie ce que vous avez fait avec les *Rougon Macquart*. [...] L'auteur des *Vaincus*, applique la formule du roman expérimental aux victimes de la *Struggle of life*, pauvres pêcheurs siciliens, petits propriétaires, l'avocat ambitieux, la grande dame vaniteuse du *high-life* etc. Si vous désirez connaître quelque chose sur le premier volume et les idées fondamentales des *Vaincus*,

Hai ricevuto *En ménage*⁷¹ e la mia lettera?
Una stretta di mano dal

Tuo Verga

(^a) libro] *su* lavoro

MNRI, Fondo Cameroni, n. 726, scatola 155.
Un biglietto, mm. 85×105, scritto su entrambi i lati.

8.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Milano, 19 marzo 81.
9, Via P. Umberto

Caro Cameroni,

Eccoti il volume del Zola che ho letto attentamente, nel quale ho trovato delle affermazioni giuste, e che mi ha convinto sempre più che col rigorismo delle teorie si ha sempre il piede sullo sdrucchiolo di fondare un'altra accademia. «La vie seule est belle» dice Zola⁷², e dice santamente, ed egli che ha soffio possente per emetterne tanto nelle sue opere d'arte, insegnerà assai meglio con due pagine come la sua *Misère*⁷³ che con dieci volumi di

voici [...] mon feuilleton du *Sole*, dédié aux *Malavoglia*», ora in TORTONESE, *Cameroni e Zola*, cit., pp. 122-123. Non conosciamo la risposta di Zola, mancante in Tortonese e non presente a Torino dove si conservano due sole lettere dello scrittore francese, una del 30 gennaio 1880 riguardante una rappresentazione abusiva di *Nana* a Napoli (MNRI, Fondo Cameroni, n. 734, scatola 155) e una del 16 marzo 1884 di risposta alla recensione cameruniana a *Joie de vivre* (MNRI, Fondo Cameroni, n. 735, scatola 155). Entrambe le lettere, come anticipato, sono trascritte in B46, e saranno oggetto di un altro lavoro.

⁷¹ J.K. HUYSMANS, *En ménage*, Paris, Charpentier 1881, Cameroni ne scriverà su «Il Sole» del 20 marzo 1881.

⁷² Cfr. ZOLA, *Le Roman expérimental*, cit., p. 300.

⁷³ É. ZOLA, *Misère*, in «Le figaro», XXVII (1881), 31, p. 1 (poi, con il titolo *Comment on meurt IV*, in ID., *Le capitaine burle*, G. Charpentier et C^e, Paris 1883, pp. 100-110). Verga prende a esempio una novella che terrà ben presente qualche mese dopo mentre comporrà *Malaria*, pubblicata su «La Rassegna Settimanale di

critica il nuovo metodo di cui l'arte moderna ha cominciato a sentire l'alito vivificatore fin dalla prima metà di questo secolo; lasciamici mettere pure Manzoni, col caro Cardinale Borromeo, e col suo padre Cristoforo, che dato l'ambiente, la tendenza degli spiriti in quell'epoca, la situazione particolare dell'individuo, mi sembrano altrettanto vivi e reali quanto Don Abbondio e il Conte zio. Zola stesso nella *Faute de l'abbé Mouret* ha studiato il fenomeno psicologico o fisiologico, secondo lui, e meno felicemente parmi.

Coteste osservazioni che faccio non vogliono dire che io non reputi Zola uno dei più grandi artisti che siano stati mai. A mia volta e istintivamente, io ho seguito verso di lui il suo metodo d'esame per arrivare a scoprire il motivo di certe intermittenze nella splendida manifestazione del suo ingegno, di certi svarioni nell'applicazione rigorosa della sua teoria. Ti ricordi di tutto l'idillio tra la Miette e Silvière nella *Fortune des Rougon*⁷⁴? Franca-mente, e con tutta la schiettezza che si deve a un grande artista come Zola, io lo trovo sbagliato e falso da cima a fondo. Ma con tutte le sue lacune, con tutte le deviazioni dai suoi principi, egli resta il più grande artefice dell'idea moderna nel romanzo. Quando leggo un suo romanzo, una scena, sento dapprima la vita che egli ci ha infusa circolarmi attorno e penetrarmi così che mi pare di viverci anch'io; poi, un sentimento d'ammirazione che confina con lo scoraggiamento. È il solo che mi fa cascare la penna di mano. Io avrei voluto mandargli *Vita de campi* e i *Malavoglia* se non avessi temuto di parere presuntuoso, o di andare a mendicare un complimento banale.

politica, scienze, lettere ed arti» il 14 agosto 1881: cfr. G. VERGA; *Novelle Rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2016, p. xxi. In B35 e B46 Borgese mette a testo *Miseria* al posto del titolo originale *Misère* che si è deciso di reintegrare perché la citazione in traduzione di un titolo francese va contro l'*usus* dell'autore – basti osservare tutti gli altri titoli citati nelle lettere – e perché l'errore della Borgese può essere compreso considerando la grafia verghiana in cui è facile confondere le vocali finali e in questo caso l'accento di *Misère* per il puntino della 'i'.

⁷⁴ É. ZOLA, *La fortune des Rougon*, Librairie internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie Éditeurs 1871; ID., *La faute de l'abbé Mauret*, Paris, Charpentier 1875. Non sappiamo quando Verga lesse il primo romanzo dei *Rougon-Macquart*, mentre per il *Mouret* si veda la lettera a Capuana del 9 febbraio 1876, interamente dedicata alla lettura del romanzo in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 51-52.

Ed ora, caro Cameroni, ti ringrazio anche del tuo secondo articolo, e davanti ad un critico come te, coscienzioso e convinto, mi cessa il debito di difendere le mie idee. No, io non limito i modi di sviluppo delle teorie naturaliste, per servirmi del vostro frasario, cercando di mettere in prima linea, e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio, rinunziando a tutti quei mezzi che sembranmi più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual'è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso. Io non ci sono riuscito, ma non vuol dire che il principio sia falso, altri riuscirà; e il profilo, la descrizione, la presentazione, altro che sommaria e presentata di sbieco, parrà falsa e insopportabile come sembrano oggi le tirate e i soliloqui sulla scena⁷⁵.

⁷⁵ Cfr. F. CAMERONI, *Rassegna bibliografica*, in «Il Sole», 4 Marzo 1881. Invitando alla lettura del romanzo e plaudendo al coraggio mostrato dal Verga con la pubblicazione dell'opera, Cameroni faceva il seguente appunto: «Sta bene, che il Verga faccia sventolare la bandiera del naturalismo con virile franchezza. [...] Ma perché arrischiare di perderla scegliendo la via più pericolosa? Mi spiego. In un paese, come la Francia, assai più colto del nostro, meglio disposto alle coraggiose innovazioni, persino le maggiori celebrità del romanzo naturalista [...] per raggiungere la massima verità associano alle descrizioni ed al dialogo gli studi fisiologici sui caratteri principali dei loro romanzi e Verga ne vuol far senza di questo mezzo, in qualsiasi circostanza? [...] Che i *Vinti* abbiano ad essere oggettivi, pagina per pagina, frase per frase – che la riproduzione della realtà debba essere tanto intensa, da infondere vita ad ogni figura, ad ogni scena, ad ogni parola, come se l'autore li conoscesse i suoi personaggi ad uno ad uno ed assistesse con i propri occhi a ciascun episodio, nulla di meglio. Che l'ambiente sia reso con l'evidenza da stereoscopia, e i caratteri con tutto il rilievo di persone vive ed i fatti con l'impronta di cose veramente avvenute, fin qui il concetto letterario del Verga non fa una grinza. Ma perché affaticarsi ed affaticare i lettori, tutto facendo nascere dal dialogo e da frammenti di descrizione e privandosi di altri mezzi, parimenti oggettivi, essenzialmente conformi alle teorie naturaliste ed utilissimi allo scopo prefisso? *Soeur Philomène* e *Gérminie Lacerteux*, la *Fortune des Rougon*, e la *Conquête de Plassan*, *Jacques Vingtras* [...] ecc. possono essere citati dagli avversari del realismo come prototipi della intransigenza naturalista. Ebbene, si prenda l'amico Verga la cura di confrontarli coi suoi *Malavoglia* e si convincerà che reca

Ora un favore. Potresti farmi inserire nell' "Arte drammatica" o altro giornale, l'articolo che ti mando, e che sono pregato caldamente di far riprodurre? Che vuoi, piccole vanità: ma a me faresti un gran piacere dandomi occasione rendere questo servizio alla vanità di un amico.

Dimmene di prego qualche cosa. Tuo aff.

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

BORGESÉ 1935, 11-12; FINOCCHIARO CHIMIRRI 1979, pp. 107-109 (manca l'ultimo paragrafo: «Ora un favore ... Verga»).

9.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

26 aprile <1881>⁷⁶

Mio caro Orso!

Una parola d'appendice alle due che abbiamo scambiato ieri sul corso. Ti rimando i 4 fascicoli della "Revue"⁷⁷, pregandoti di mandarmi quando puoi il seguito di *Bouvard et Pécuchet*. Sto leggendo *Une belle journée*⁷⁸ e te lo restituirò doman l'altro. Grazie

danno ai propri lavori ed alla propaganda delle teorie naturaliste, limitando deliberatamente i modi dello sviluppo. [...] altro è far delle concessioni alla folla, offrendole del verismo annacquato e sostituendo l'arte soggettiva all'oggettiva; altro eccitare con entusiasmo il Verga a perseverare nella riproduzione del vero, raccomandandogli però l'uso di *tutte* le forme di realizzazione del suo concetto».

⁷⁶ Il biglietto ha data parziale ma le caratteristiche materiali, identiche al biglietto qui trascritto al n. 7, e le opere citate permettono di completarne la datazione.

⁷⁷ G. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, pubblicato su «La Nouvelle Revue» in sei puntate: 15 dicembre 1880 (pp. 824-858), 1 e 15 gennaio 1881 (pp. 68-115 e 333-379), 1 e 15 febbraio 1881 (pp. 578-627 e 810-865), 1 marzo 1881 (pp. 120-175). Cameroni, che aveva accennato all'opera su «La Farfalla» del 20 marzo 1881, invierà sicuramente a Verga il seguito dato che nella Lett. 11 il romanzo viene citato come già letto.

⁷⁸ H. CÉARD, *Un belle journée*, Paris, Charpentier 1881, annunciato da Cameroni nelle *Novità letterarie francesi* su «La Farfalla» il 24 aprile 1881.

a te del piacere che mi procuri e dell'amicizia che mi dimostri,
della quale sento altrettanto per te.

Tuo aff.

Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 729, scatola 155.

Un biglietto da visita, mm. 85x105, scritto su entrambi i lati.

10.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Milano, 31 maggio 1881

Caro Cameroni,

Tu sei feroce come una cambiale a breve scadenza, e il termine che mi hai assegnato alla lettura del *Bachelier*⁷⁹ era così breve che te lo restituisco prima ancora di aver finito di leggerlo, per fare onore alla mia firma, ma pregandoti di riprestarmelo quando potrai lasciarmelo per qualche settimana, giacché sai che non posso dedicare altro tempo alla lettura, che la sera. Del resto non desidero di leggere questo e *l'Invengé* che farà seguito, che come studio, qual documento umano di un cervello malato in un carattere disgraziato. Ti confesso che Jacques Vingtras mi ripugna: del merito letterario ce n'è pochino, ma pochino assai! C'è uno scintillio d'umanismo canceroso, ma nessuna qualità letteraria solida; e l'osservazione psicologica non solo è superficiale, ma fatta di maniera, colle lenti d'ingrossamento di un pessimismo d'accatto. Poi cotesto nichilismo letterario, se posso ammetterlo nella forma, mi pare che si condanni da sè nel fatto. Dimmi tu che posi ad orso, e che tutti sanno il migliore dei figli, quale impressione t'abbia fatto l'ironia con cui Vingtras parla dei quaranta franchi che sua madre gli manda, chissà a costo di quali privazioni, perché egli gli sciupi con una puttana magra e brutta e con un camerata fannullone. Dimmi quel che c'è di sincero nel sacrificio

⁷⁹ J. VALLÈS, *Le Bachelier*, Paris, Charpentier 1881. Cameroni ne aveva parlato su «La Farfalla» del 29 maggio 1881.

che fa nel vendere quel paletò giallastro che non ha altra colpa all'infuori di quella di non essere elegante? e questa sventura di non possedere un paletò elegante non ti fa ridere? Non ci vedi in fondo il movente della bile che ispira tutto il libro? l'appetito di tutti i godimenti buscati senza fatica che fa di Vingtras un umanitario un fratello dell'operaio, e un ultra liberale? Bello quel fratello dell'operaio che si vergogna di avere un paletò giallo, e che nel Jacques Vingtras si vergogna della madre che in un ristorante a due franchi non ha le maniere di una duchessa! Poi, lasciami dire anche questo; come devo credere ai sentimenti amorevoli di questo uomo per il popolo, alla fraternità di quest'uomo che non sa essere figlio, che non ha una sola parola d'affetto per i suoi genitori che saranno corti di mente, poco espansivi, gretti, borghesi quanto si vuole, ma hanno fatto quello che hanno potuto per metterlo in quella che credono una posizione onorata? Se si sono sbagliati, toccava a lui, uomo superiore per vedute, di ringraziarli con l'ingratitude? Sai cosa ne penso del liberalismo di Jacques Vingtras? il dispetto di avere un paletò giallo e la brama di possedere una pelliccia. Io so che Zola s'è fatto sempre un vanto di essere arrivato a Parigi senza scarpe ai piedi, e non so che abbia maledetto i suoi genitori perché gli hanno fatto insegnare a leggere e a scrivere.

Perdonami la chiacchierata. Te l'ho fatta perché so che fra tutti quelli che la pensano diversamente da me sei il solo con cui si può parlare e discuterne con sincerità.

Hai ragione di dire che la conferenza di Giacosa darà luogo agli spropositi sinceri o interessati della folla – folla due volte, e il bello è che gli faranno dire quel che non gli ha mai passato per la testa. La sera stessa, sul medesimo palcoscenico, Giacosa⁸⁰ era

⁸⁰ Sia in B35 che in B46 Borgese scrive 'Giacomo' al posto di 'Giacosa' per un errore di lettura causato dal *ductus* della grafia verghiana. È probabile che Verga si riferisca alla «brillante conferenza sul realismo in arte, tenuta a beneficio della famiglia del compianto Sacchetti» a cui accenna F. FILIPPI, *Il teatro drammatico a Milano*, in *Mediolanum*, 2 voll., Bologna-Milano-Napoli, Vallardi 1881, pp. 242-272, a p. 257. Il discorso di Giacosa si inseriva tra le recite, conferenze, e sottoscrizioni private organizzate per aiutare la vedova e i figli di Roberto Sacchetti, morto prematuramente a Roma il 26 marzo 1881: cfr. R. SACCHETTI, *La vita e le opere di Roberto Sacchetti*, Milano, Treves 1922, pp. 184-185; G. OTTINO, *Lettere sull'Esposizione nazionale*, in «L'arte della Stampa», X (1881), 51, pp. 402-

compreso di cotesta osservazione che gli facevo, e mi diceva quanto ciò era lontano dal suo pensiero, e come fosse dolente se gli si attribuivano di quelle idee che non ha. Egli ha voluto respingere ugualmente gli eccessi delle due parti e in questo molti ed io stesso siamo d'accordo con lui. Ma è certo, e Gualdo glielo disse pure, che gli sciocchi o gli interessati a storcere i suoi argomenti dedurranno dalle sue parole delle conseguenze che non si è sognato mai di annunziare.

Caro Cameroni, eccoti una lunga tiritera in compenso della chiacchierata che mi propongo sempre di fare con te.

Tuo Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

BORGESSE 1935 pp. 12-13; FINOCCHIARO CHIMIRRI 1979, pp. 110-112.

11.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Giovedì 2 giugno 81

Carissimo Cameroni,

Punto primo, scrivo come te, a me l'essere moderato non reca alcun vantaggio (se così non fosse non avrei più il coraggio delle mie convinzioni) a te le idee socialiste recano e recheranno danno materiale. Questo è il punto che ci unisce, e che ci può far stimare reciprocamente, e discutere i nostri principii colla sincerità di chi sa di parlare con un galantuomo che non nasconde alcun secondo fine dietro le frasi.

Ora io ti confesso che non so nulla dell'apostolato pratico * che il Valles ha fatto dei suoi principii, e quel che tu me ne dici mi fa piacere per l'uomo. Resta la questione dell'apostolato, e della sua parte di responsabilità sociale. Ma di ciò è inutile discutere perché tu ed io vediamo la cosa da un punto di vista assolutamente

403. Per il testo della conferenza: G. GIACOSA, *Del vero nel teatro*, in «Gazzetta letteraria», V (1881), 25-26-27, pp. 193-195, pp. 201-203 e pp. 209-211.

contrario. Esaminiamo piuttosto, se vuoi, la questione dal lato letterario o meglio artistico, ed entriamoci dentro con calma e spassionatamente per cercar di vederci giusto. Tu dici il Valles un rivoluzionario che spinge la frenesia della verità sino all'assoluta emancipazione da ogni riguardo di sangue e di partito. Ora non è una verità elementare quella dei legami di sangue, che il Zola stesso ha constatato più profonda, più essenziale, più necessaria che mai negli aspetti fisiologici e psicologici?

Qual'è questa verità che cerca Valles? Un idealismo teorico e rettorico che non ha piede nè nella famiglia nè nella patria? Sì io credo che ci sia tutta una scuola di idealisti e di rettorici che sarebbero tanto innocui quanto gli arcadi passati se gl'interessi della massa non s'incaricassero di dar loro una terribile realtà. Ricasco nella politica senza volere. Perdonami e torniamo all'arte. Ora la ricerca, non la frenesia, della verità io l'ammetto sino agli ultimi limiti. Ma quando questi si sorpassano credo che si torni nel falso e nel convenzionale né più né meno di prima. I sentimenti umani sono una cosa tanto reale quanto gli effetti fisiologici nella riproduzione artistica, e non si può darci di frego senza cascar nel falso.

Tu hai un bel dire, Valles non mi commuove mai e la sua forma letteraria non mi seduce affatto. Flaubert, nel *Bouvard e Pecuchet*, coll'assenza completa d'intrigo, di dramma, di aspetti, quasi anche di descrizione secco e tranquillo, mi afferra invece pei capelli. Ecco riassunto il risultato delle mie impressioni.

Tuttavia quando potrai rimandami il *Bachelier*. Leggerò il "Figaro"⁸¹. E grazie della lettera del Rod che mi ha fatto molto piacere e dell'amicizia che mi dimostri.

Tuo Verga

Prima di sabato verrò a salutarti una sera avanti che tu parta al caffè del Teatro Manzoni.

⁸¹ Sfolgiando le pagine del «Figaro» di questi giorni e considerando l'argomento della lettera è probabile che Cameroni avesse suggerito al Verga di leggere la recensione che Zola aveva dedicato al Vallés: É. ZOLA, *Souveraineté des lettres*, in «Le Figaro», 150 (1881), p. 1.

MNRI, Fondo Cameroni, n. 724, scatola 155.

Riproduzione fotografica della prima e della quarta facciata della lettera. Il testo tra ** proviene dalla trascrizione della Borgese senza possibilità di ricontrollo.

BORGESE 1935, p. 14; FINOCCHIARO CHIMIRRI 1979, pp. 112-113 (manca il brano «e nel convenzionale ... cascar nel falso»).

12.

Felice Cameroni a Giovanni Verga

29 gennaio 1882

Caro Verga

Puoi restituirmi la *Faustin*⁸², per venerdì sera?

Appena potrò riavere le bozze originali di *Pot-bouille*⁸³ te le invierò.

Aggradisci i saluti del vecchio topo di libreria

Cameroni

(Via dell'Ospitale, N. 1)

MNRI, Fondo Cameroni, n. 725, scatola 155.

Un foglio, mm. 150×105, scritto su tre facciate. Sulla terza facciata la lettera di Cameroni, sulla prima e seconda la risposta di Verga.

⁸² E. DE GONCOURT, *La Faustin*, Paris, Charpentier 1882. Cameroni ne aveva accennato nel «Sole» del 24 dicembre 1881, recensendo l'opera il 26 gennaio 1882. Per il breve giudizio di Verga vd. Lett. 14.

⁸³ É. ZOLA, *Pot-Bouille*, Paris, Charpentier 1882. Il romanzo venne pubblicato in contemporanea in Francia e in Italia, prima in rivista, su «Le Gaulois» (23 gennaio-14 aprile 1882) e su «La Ragione», e poi in volume da Charpentier e Treves con il titolo *Ciò che bolle in pentola*. Cameroni, che promosse l'opera sulla «Ragione» del 19-20 gennaio 1882 e la recensì nel numero del 27 gennaio 1882 del «Sole», fu il tramite tra Attilio Luzzato, direttore della «Ragione», e lo scrittore francese, ed è quindi verosimile pensare che le bozze di cui si parla siano proprio quelle per la rivista. Si vedano a tale proposito le lettere con Zola scambiate tra il 2 ottobre 1881 e il 27 aprile 1882 in TORTONESE, *Cameroni e Zola*, cit., pp. 128-145 e il saggio di A. CALZOLARI, *Traduire «Pot-Bouille» aujourd'hui*, in *Traduire Zola du XIX^e siècle à nos jours*, a cura di B. Donatelli - S. Guermès, Roma, RomaTrePress 2018, pp. 49-58.

13.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Venerdì <3 febbraio 1882>

Carissimo ti rimando il libro col tuo stesso biglietto per farti ammirare la mia puntualità. Sono arrivato alla pagina 146, ho rinfoderata la mia curiosità per non farti aspettare il volume neppure 24 ore, e conto nella tua generosità per non lasciarmi a mezzo l'interesse della lettura quando il volume ti sarà restituito.

Intanto ti ringrazio di queste e di tante altre prove della tua buona amicizia che mi hai date.

E ti saluto

Tuo Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 725, scatola 155.

Un foglio, mm. 150×105, scritto su tre facciate. Sulla terza facciata la lettera di Cameroni, sulla prima e seconda la risposta di Verga.

14.

*Giovanni Verga a Felice Cameroni*⁸⁴

Milano, 25 <febbraio1882>

Carissimo Cameroni, arrivo in questo momento da Torino e ti rimando subito le prove del ((*Pot-Bouille*)) e la *Faustin* scusandomi se non ((ho)) potuto portarli martedì come desideravi per il

⁸⁴ La lettera è trascritta diplomaticamente. In B46 Borgese lamenta una certa difficoltà di lettura e fa precedere la trascrizione da questo avviso: «Pure dell'82 sembra essere la seguente lettera, in parte intuibile più che decifrabile». Il dattiloscritto non presenta una 'legenda' sull'utilizzo dei simboli all'interno delle trascrizioni, possiamo dedurre ma senza alcuna certezza che le doppie tonde, forse utilizzate al posto delle odierne quadre, identifichino una integrazione o una lettura incerta, e che le lunghe sequenze di puntini di sospensione siano da ricondursi a un mancata lettura del testo. Per quel che riguarda la datazione, oltre al contenuto della lettera che la pone indubbiamente dopo le Lett. 12-13,

motivo del Marchese Colombi⁸⁵ che ti ho detto. La *Faustin* mi piace poco, ti confesso e trovo giusta l'osservazione che sia di un naturalismo di convenzione (siamo arrivati a questo!) Ma desidero leggere il *Pot-bouille* quando potrai tornarmelo ((per)) un po' di tempo. Ma Zola è tutt'altro artista di tutti gli altri checché.....

Una stretta di mano dal tuo

aff. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

15.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Milano, 24 marzo 1882

Caro Ottimista,

temo davvero che la tua amicizia per me t'abbia fatto mutar pelle se non il nome. Il tuo articolo sul *Marito di Elena* è benevolo tanto, che hai trovato in quel libro meriti da farmelo ritornare in grazia anche a me⁸⁶.

tornano utili due cartoline inviate a Martini. Riferendosi a *Libertà*, il 17 febbraio 1882, Verga scriveva: «Se puoi mandamene subito le bozze a Torino dove sarò probabilmente domani sera» e il 22 febbraio «Caro Martini, arrivo a Milano in questo momento, e non ho trovato le bozze, nè le ebbi a Torino». Le lettere appena citate insinuano anche il dubbio che la Borgese legga '25' al posto di '22', ma in mancanza di un riscontro preferisco lasciare la versione di B46. Per le lettere a Martini vd. S. CERRUTO, *Il carteggio Verga-Martini: notazioni linguistiche e culturali*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 12 (2019), pp. 131-132.

⁸⁵ Eugenio Torelli Viollier, giornalista, fondatore del «Corriere della Sera» e marito di Maria Antonietta Torriani, in arte Marchesa Colombi. Il nomignolo 'Marchese Colombi' per identificare il Viollier era probabilmente usato in ambiente milanese dato che Verga e Capuana lo utilizzano in due lettere di fine marzo 1882, e Scarfoglio nel 1885 dedicherà ai due coniugi un capitolo del suo libro intitolandolo proprio *Il marchese Colombi, la marchesa Colombi e i poeti contemporanei*. Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 155-157; E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga 1885, pp. 279-289.

⁸⁶ F. CAMERONI, *Rassegna Bibliografica*, in «Il Sole», 24 marzo 1882: «Il nostro Verga [...] ci dà l'analisi dell'adulterio col maggior grado di imparziale verismo. Non si prefigge la parte di giudice fra il marito, la moglie e l'amico, ma fotografa

Tu conosci l'affezione dei genitori anche pei loro bimbi rachitici. Io ti ringrazio adesso per questo mio, e spero presentartene un altro veramente sano e robusto se non bello⁸⁷.

Una cordiale stretta di mano dal tuo aff.

Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.

16.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Catania, 20 settembre 1883

Tu mi fai un grande onore, caro Cameroni, troppo onore devo anche dirti con quello che scrivi dell'oggettività ch'è nelle mie novelle⁸⁸, a proposito dell'ultimo mio volumetto *Per le vie*.

ciò che avviene nella realtà, studia i temperamenti, l'ambiente e le circostanze di fatto, prima, dopo e durante il matrimonio, raccoglie *documenti umani* dell'esperienza della vita ed invece di montare in cattedra, posando a legislatore, od a moralista, s'accontenta della parte d'osservatore e d'artista. [...] Per l'indole stessa del soggetto e per le modeste proporzioni prefissegli dall'autore, il *Marito d'Elena* ha un'importanza minore dei *Malavoglia*. Si vede, che questo lavoro fu scritto fra il primo ed il secondo volume *in fieri* della serie dei *Vinti*, senza dargli tutta l'ampiezza di svolgimento, di cui era suscettibile. Eppure è il *Marito d'Elena* un piccolo gioiello [...]. Per quel che riguarda la lunga gestazione del romanzo e l'insofferenza verghiana per la preferenza accordata dal pubblico all'opera, a discapito dei *Malavoglia*: M. Di VENUTA, *Il marito di Elena*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 6 (2013), pp. 107-136, e G. VERGA, *Il marito di Elena*, edizione critica a cura di F. Puliafito, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2019, pp. IX-XXXV.

⁸⁷ La metafora genitoriale usata anche nelle Lett. 23 e 24 richiama alla mente un passo della nota lettera a Capuana del 19 febbraio 1881: «Non ti nascondo però che sono inquieto pel come saranno presi, questi disgraziati *Malavoglia*; e si ha un bel fare il bravo, ma non si possono abbandonare in mezzo alla strada questi benedetti figliuoli, senza sentirsi commuovere le viscere paterne», in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 106.

⁸⁸ In B46 si legge 'nella mia novella', ma il riferimento è alla raccolta di novelle ed è dunque assai probabile che Borgese abbia frainteso le vocali finali.

Una lode che solletica invincibilmente il mio amor proprio perché mi viene da te, e perché di raggiungere questa moralità quasi assoluta, nella riproduzione artistica è stato ed è sempre il mio sogno e il mio tormento⁸⁹.

Ti ringrazio, e ti ringrazio del gentile pensiero che hai avuto di mandarmi i n. 215 e 216 del "Sole" e della costante amicizia che mi concedi.

Una stretta di mano cordiale dal tuo aff.

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.

17.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Di casa 18 maggio '85

Caro Cameroni,

Ti ringrazio delle buone parole che hai scritte per me, mentre altri mi tiravano sassi. Lascio passare i sassi, ma mi fermo a raccogliere la stretta di mano degli amici come te che hanno il coraggio di esporre il petto e la fronte alta alle contumelie della folla. Io ci sto tranquillamente, e sono contento di vedere che tu non mi dai torto del tutto⁹⁰. Ti ringrazio del volume che ti

⁸⁹ F. CAMERONI, *Rassegna bibliografica*, in «Il Sole», 15 settembre 1883. Per quanto breve la recensione non solo paragonava le novelle di *Per le vie* ai quadri del famoso pittore Giuseppe De Nittis ma ne esaltava «la meravigliosa oggettività della riproduzione artistica», al punto da sostenere che il Verga superava «qualsiasi romanziere vivente, compreso lo stesso Zola». La recensione può leggersi ora in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., p. 323.

⁹⁰ Il 16 maggio 1885, al Teatro Manzoni di Milano, la Compagnia Nazionale di E. Reinach e O. Lugo metteva in scena *In portineria*. La commedia, a dispetto delle aspettative, cadde clamorosamente e il Cameroni il giorno seguente la rappresentazione dalle pagine del «Sole» tuonava contro il pubblico milanese, che dopo aver considerato «noiosi i *Malavoglia*» giudicava «insipida, ingenua, preadamica *In portineria*» prediligendogli le solite «mandolinate liriche e i drammi ad intreccio». Cfr. F. CAMERONI, *Teatri e libri*, in «Il Sole», 17 maggio 1885, ora in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., p. 352; per una breve storia del

restituisco, e del gentile pensiero che ti spinse ad inviarmelo. Siamo al nostro posto di combattimento e ricordiamoci di quel che è motto d'ordine sulle navi da guerra britanniche: «L'Inghilterra aspetta che ciascuno faccia il suo dovere».

Ti stringo forte la mano, caro amico, e ti prego di tenere la presente per te solo⁹¹.

tuo aff.mo

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

18.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Catania, 20 aprile '86

Che piacere mi hai fatto, caro Cameroni, con la tua del 18! Sono qui come vedi, e non me ne muovo fino all'Autunno per lavorare con calma e senza tentazioni⁹². Mi dispiace aver persi i

dramma vd. O. PALMIERO, *'Mio caro Pino della montagna': «In portineria» e il teatro nel carteggio Verga-Giacosa*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 7 (2014), pp. 105-114; S. ITALIA, *Per l'edizione critica di «In portineria». I manoscritti conservati presso il Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Catania, a.a. 2016-2017, relatore A. Di Silvestro, pp. 7-19.

⁹¹ La stessa esortazione alla riservatezza verrà fatta a Capuana a conclusione di una lunga lettera in difesa del dramma: «Raccomandati, beninteso, ché non amo far sapere a degli estranei quello che a te voglio dire. Ed ho voluto dirtelo, senza nasconderti nulla, per farti vedere quale e quanta sia stata la tempesta che si è scatenata sul tuo amico»: lettera del 5 giugno 1885 in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 242-243.

⁹² Dalle lettere con Emilio Campi apprendiamo che Verga, stanco di Milano, aveva progettato un viaggio a Roma, forse per stabilirvisi. Dalla città meneghina l'8 gennaio 1886 Campi scriveva: «Attendo sempre, caro amico, con molto desiderio la notizia del tuo arrivo a Roma: e insieme quella delle disposizioni per la rappresentazione del tuo nuovo lavoro. [...] La Signora Conti, che mi è cortesissima, mi parla spesso di te e sempre con molto rammarico della tua determinazione di lasciar Milano. Appena giungi a Roma scrivimi e disponi di

tuoi articoli del “Sole”⁹³ e il “Cri du peuple”⁹⁴ che mi mandasti a Roma, potresti farmeli riavere? Di Rod non seppi più nulla, mi disse che la traduzione dei *Malavoglia* doveva pubblicarsi in marzo, ma ancora non l’ho vista⁹⁵. Ormai sono diventato di una indifferenza stoica, in fatto di pubblicità letteraria. E penso che il solo godimento sta nel fare qualche cosa che non ci lasci scontenti del tutto. Ho preso nota dei libri che tu mi raccomandi, ma mi ha sorpreso di non vedermi raccomandare da te l’*Happe Chair* di Lemonnier, un capolavoro⁹⁶. Lo conosci? Hai visto il servizio che

me». Ritornava sulla questione il 2 febbraio: «Carissimo, questa mattina sono andato a prendere le cose tue in casa mia. [...] Scrivimi il tuo indirizzo a Roma: disponi di me e voglimi bene». Dalla lettera a Cameroni sembra tuttavia che il viaggio sia stato rimandato, e nulla rivelano a proposito di esso le raccolte dei carteggi editi, molto lacunose per i primi mesi di quest’anno. Le lettere di Campi sono conservate alla BRUC, EV 004.008, ingr. 2217, 2218.

⁹³ I numeri della rivista inviati a Roma e ora chiesti nuovamente dal Verga potrebbero essere quelli del 12-13 febbraio o del 17 aprile, in cui Cameroni parlava dell’*Oeuvre*, ultima opera di Zola in corso di pubblicazione sul «Gil-Blas» di Parigi e su «La Tribuna» di Roma; oppure il numero del 6 marzo contenente un’analisi della produzione del Rod.

⁹⁴ Giornale politico considerato l’organo del socialismo rivoluzionario francese. Fondata nel 1871 durante il periodo della Comune e chiusa dopo pochi numeri la rivista tornava a vivere nel 1883 sotto la direzione di J. Vallès. Sfogliando la rivista, due sono i numeri anteriori alla lettera che attirano la nostra attenzione, quello del 24 dicembre 1885 in cui Trublot (Paul Alexis) faceva un resoconto sul «*Verismo en Italie*» parlando del Verga narratore e accennando ai timori di un’eventuale messa in scena di *Cavalleria rusticana* in Francia, oppure il numero del 15 febbraio 1886 dedicato all’*Anniversaire de la mort de Jules Vallès*, aperto da un ricordo dello scrittore firmato dalla direttrice Sèverine (Caroline Remy) e annunciante la pubblicazione in feuilleton di *La rue à Londres*. In quest’ultimo caso ci troveremo di fronte all’ennesimo tentativo cameronoiano di avvicinare il Verga all’autore comunardo. Per la storia della rivista cfr. C. DOUJÈRE-DEMEULENAERE, *Sèverine et Vallès. Le Cri du Peuple*, Paris, Édition Pajot 2003; M. JOURDAN, *Le cri du Peuple*, Paris, L’Harmattan 2005. Il «Cri du peuple» è consultabile sul portale ‘Gallica’ della Bibliothèque Nazionale de France.

⁹⁵ Le uniche due lettere conosciute del Rod per l’anno 1886 sono effettivamente quella del 24 gennaio 1886 in cui si legge che la traduzione «droit paraître avant le 31 mai», e quella del 5 dicembre in cui Rod chiedeva l’indirizzo esatto del Verga per poter inviare l’opera appena uscita per Savine. Per la storia della traduzione nonché dei rapporti con Rod si veda il *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004.

⁹⁶ C. LEMONNIER, *Happe Chair*, Paris, Ed. Monnier, de Brunhoff et C^{ie} Éditeurs 1886. Il volume riportava la dedica a Zola: «Nous étions deux à étudier en même temps la souffrance du peuple, vous chez les hommes de la houillère, moi chez les hommes du laminoir. Pendant que vous écriviez *Germinal*, j’achevais *Happe*

Fortis ha reso a Cavallotti nelle Conversazioni nel “Pungolo della domenica”? Dagli amici ci guardi Dio! Ma che è proprio la più bella scena della *Figlia di Jefte* quella⁹⁷?

Dunque a Milano disfate le barricate da piazza del Duomo e ve la pigliate coi vetri del Campari⁹⁸? E tu cosa farai petroliere idealista?

Addio, e rammentami, e provamelo scrivendomi il più che puoi e dandomi spesso notizie di te, che sai di essere il mio più caro nemico politico.

Tuo aff.

Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.

chair. | Acceptez, en souvenir de cette communauté d'observations souvent cruelles, non moins qu'en témoignage de mon amitié littéraire, l'offre que je vous fais ici du présent livre». Non risultano recensioni di Cameroni a quest'opera. Su Camille Lemonnier si veda la voce in *Nouvelle Biographie nationale*, II, Bruxelles, Académie Royale de sciences, des lettres, et des beaux arts de Belgique 1990, pp. 254-262.

⁹⁷ F. CAVALLOTTI, *La figlia di Jefte*, commedia in un atto messa in scena il 7 aprile 1886 al Teatro dei Filodrammatici di Milano. Verga 'confonde' il titolo della rivista: il «Pungolo della Domenica» chiudeva le pubblicazioni nel 1885 mentre Leone Fortis diventava direttore del 'nuovo' «Le Conversazioni della Domenica». Sul n. 15 di quest'ultima, 11 aprile 1886, pp. 114-116, tale Donna Sol, recensiva il dramma. Alla recensione seguiva buona parte della scena VIII contenente il duello verbale tra Emma, moglie del conte Alberti, e la baronessa Arsenia di Villalba, amante di quest'ultimo. Il brano veniva fatto precedere da un breve riassunto della trama e dal seguente giudizio: «Come è facile comprender la scena tra Emma, Arsenia e Mario è la più bella e la più potente. Per il cortese consenso dell'autore noi siamo lieti di poter dare ai nostri lettori una vera primizia: la parte maggiore e più elegante di questa scena».

⁹⁸ Il comune di Milano nei primi mesi del 1886 decise l'applicazione di un dazio sul pane, tassa che andava a intaccare soprattutto le spese giornaliere dei molti lavoratori non residenti in città e che portò ad una serie di tumulti esplosi negli scontri di Piazza Duomo nei primi giorni di aprile. Cfr. C. VIGNON, *I tumulti di iersera*, in «Corriere della Sera», 2 aprile 1886, p. 2; V. HUNECKE, *Comune e classe operaia a Milano (1859-1898)*, in «Studi Storici», 17 (1977), 7, pp. 63-96.

19.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Roma Albergo di Milano

15 giugno 1888

Caro Cameroni, orco gentile e amico burbero, speravo vederti ancora qui a Roma, e fare con te una più lunga chiacchierata che per lettera non scriva; prima di tutto perché son troppo pigro, e in secondo luogo perché tu hai il difetto, il solo, di scrivere sui giornali ed io invece li vorrei tutti soppressi, prima di tutto i letterari, già lo sai che razza di codino io sono, ed è per questo che tu mi sfuggi come un'anguilla.

Per tornare a quello che t'avrei detto se avessi potuto preveder il periodo benevolo che mi dedichi nel n. 129 del "Sole", che hai avuto il gentile pensiero di mandarmi, t'avrei detto che hai ragione da vendere quanto all'inferiorità del teatro rispetto al romanzo, come opera d'arte. Ma perché? Allora dirai... Perché è una fisima, un gusto che voglio passarmi, di provare coi fatti, più che colle teorie e le chiacchiere come si dovrebbe e fin dove si dovrebbe.

Non dico col modello, ma coll'esempio pratico, e poi quando avrò sputato fuori, bravamente, senza lusinghe e senza paure tutto quello che ci ho nello stomaco, e fattomi fischiare due volte ancora, allora basta – e torneremo ai nostri personaggi d'inchiostro e di carta che parlano meglio, dicono di più e sono quello che sono. Ma ti supplico e ti scongiuro, zitto con tutti e soprattutto con la tua penna. Quest'altra notizia posso dirtela: perché fra un po' di settimane sarà pubblica e perché so che ti farà piacere. Pubblicherò quanto prima *Mastro Don Gesualdo*: il secondo della serie dei *Vinti*.

Sei contento? Sei stato contento della *Giacinta* del Capuana⁹⁹? Mandami l'articolo del "Sole". Un saluto dal tuo aff.mo

⁹⁹ La versione teatrale della *Giacinta* era andata in scena per la prima volta al Teatro Sannazzaro di Napoli il 16 maggio 1888. Cameroni, che aveva assistito alla nona replica dell'opera, inviava dalla città partenopea una lettera pubblicata sul

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

BORGESE 1935, pp. 15-16; FINOCCHIARO CHIMIRRI 1979, pp. 203-204.

20.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Vizzini 3 Nov. 88

Carissimo amico,

Tu sei la stessa cortesia, indulgente e benevolo anche in mezzo ai fiaschi e al silenzio colpevole dei tuoi amici. Ebbi la tua lettera, e i giornali, e te ne ringrazio di cuore. Figurati se vorrei fare i centocinquanta scalini per papparmi il tuo risotto dell'amicizia! Ma purtroppo per quest'inverno non mi lusingo di spingermi più lontano e più in sù di Roma. Io ci sarò verso la fine del mese, probabilmente, e tu? Non si potrebbe combinare una maccheronata aspettando il risotto per la primavera ventura, se le mie cose vanno come io spero? Ho sulle braccia le correzioni (che per me non sono una piccola cosa) della edizione in volume che escirà dal Treves nel gennaio prossimo¹⁰⁰. Ho anche due novelle che non ho potuto fare a meno di promettere, e ci ho pure o almeno ci dovrei avere la commedia da condurre a fine, e che è già a buon punto¹⁰¹. Quando potrò mangiarmi il tuo risotto, voglio digerirmelo in santa pace senza tanti fastidi e preoccupazioni.

«Sole» del 28-29 maggio 1888 nella sezione *Teatri*, in cui definiva l'opera del Capuana «il più robusto lavoro del teatro verista» dopo la *Cavalleria rusticana* e *In portineria* del Verga e *Tristi amori* di Giacosa. La richiesta della copia segue quella del Capuana: «Mandami tutti i giornali di costi che hanno parlato parleranno della *Giacinta*», in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit. p. 293.

¹⁰⁰ A dispetto delle aspettative, la correzione del *Mastro* si protrarrà ancora per alcuni mesi e l'opera, in corso di pubblicazione sulla «Nuova Antologia» (16 settembre-16 dicembre 1888), vedrà la luce per Treves solo alla fine del 1889. Per la storia del testo e della revisione: 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; ID., *Mastro-don Gesualdo 1889*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1993, pp. IX-XXXIII.

¹⁰¹ Non risultano novelle editate dal Verga nel 1888 sebbene varie siano le

Il fiasco di *Cavalleria*, a Parigi non mi ha sorpreso¹⁰². Non ti dirò che l'avessi preveduto, perché tu mi diresti: O allora?... Ma date quelle condizioni non poteva sortire migliore esito. Vedo con piacere che anche laggiù la critica giornalistica è fatta come qui da noi e non va più in là della buccia. Così uno che abbia giudizio, potrà facilmente accontentarla.

Sai, più sto qui in mezzo ai contadini e più trovo meravigliosamente esatte le dipinture che ne fa Zola in quello stupendo studio di costumi che è *La terre*¹⁰³. Dopo l'*Assommoir*, lo stimo il più bello dei suoi romanzi, e chi non lo capisce e non lo trova esatto nei particolari, tanto peggio o tanto meglio. Peccato che qualche esagerazione (Zola è lirico anzi tutto) dia pretesto qualche volta alle critiche di quei tali che non vanno più oltre della buccia, come ti ho detto.

Sono molto indietro di letture. Ma a Roma conto di rifarmi.

richieste ricevute da parte di F. Anelli per il «Giornale di Sicilia», di S. Di Giacomo per il «Corriere di Napoli» e dello stesso Treves: si vd. RAYA, *Vita di Verga*, cit., pp. 246-248; G. INFUSINO, *Lettere da Napoli. Salvatore Di Giacomo e i rapporti con Bracco, Carducci, Croce, De Roberto, Fogazzaro, Pascoli, Verga, Zingarelli*, Napoli, Liguori 1987, p. 46; RAYA, *Verga e i Treves*, cit., pp. 98-99. Per quel che riguarda la commedia, trattasi dell'opera senza titolo, spesso citata come *Commedia dell'amore*, ambientata a Villa d'Este e che non sarà mai portata a termine. A questa fa riferimento lo stesso Cameroni sul n. 129 del «Sole», in una corrispondenza da Napoli citata già in BORGESE 1935, p. 15: «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 diavolo 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 di *In portineria* perché questo fiasco ha fatto torto non a lui ma al suo pubblico». Per la commedia vd. G. VERGA, *Prove d'autore*, a cura di L. Iannuzzi - N. Leotti, Lecce, Milella 1983, pp. XXVII-XXXVIII; S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972, pp. 187-190; A. DI SILVESTRO, *Verga gli abbozzi teatrali e il ciclo incompiuto*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 7 (2014), pp. 135-174.

¹⁰² Il 19 ottobre 1888, grazie anche all'aiuto di Luigi Gualdo e Alberto Barbavara di Gravellona, il dramma veniva messo in scena in traduzione francese al Théâtre-Libre da André Antoine. Per la storia delle rappresentazioni francesi vd. G. LONGO, *Cavalleria rusticana in Francia*, in «Il castello di Elsinore», V (1992), 13, pp. 79-97; ID., *Cavalleria rusticana in Francia fra teatro, musica e cinema (1884-1910)*, in «Transalpina. Etudes italiennes», 22 (2019), pp. 89-104.

¹⁰³ É. ZOLA, *La terre*, Paris, Charpentier 1887. Cameroni ne aveva parlato in «Italia», 15-16 dicembre 1887, paragonando l'opera ai *Malavoglia*.

Costì come state a teatri?
Ti abbraccio. Tuo aff.

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.
BORGESE 1935, p. 16; FINOCCHIARO CHIMIRRI 1979, pp. 209-210.

21.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Vizzini 24 Nov. 88

Carissimo Cameroni,
di fotografie qui non ho altra all'infuori di quelle che accludo, lavoro originale di propria fabbrica, per dimostrarti soltanto il buon volere, insieme a due dell'amico Capuana, che mi fu maestro anche in simili manifestazioni, come vedrai dal ritratto¹⁰⁴.

A Catania non vado per ora, prima di aver terminato il lavoro che ho fra le mani. Puoi aspettare? Insieme alla tua cartolina m'ebbi pure "Il Sole"¹⁰⁵, di cui ti ringrazio. Di tutto ciò che si fa e succede nel mondo, io non ho altro sentore che quanto tu me ne fai sapere. E sarò curioso di leggere quello che si dirà dell'*Antonio e Cleopatra* che tu m'annunzi. La Duse ha senso squisito d'artista, il Boito, alto, acuto curioso ingegno, ma con tutto ciò io non vedo il Marc'Antonio. Parmi che ci vogliono molte altre cose, il sangue delle vene e l'aria che si respira, e soprattutto il pubblico che collabori¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Il rapporto tra Verga, Capuana e la fotografia è stato argomento di diversi studi: G. GARRA AGOSTA, *Verga fotografo*, Catania, Maimone 1991; G. SORBELLO, *Icografie veriste*, Acireale, Bonanno 2012; G. LONGO-P. TORTONESE, *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, Cuneo, Nerosubianco 2014.

¹⁰⁵ Probabilmente si tratta del numero del 16 novembre in cui Cameroni passava in rassegna varie opere appena uscite tra cui: *Al di là* di A. Oriani, *Il mistero del poeta* di A. Fogazzaro, *Fior di passione* di M. Serao. I numeri precedenti della rivista, tra cui quello del 1° novembre su *Le Rève* di Zola, erano già stati inviati se si tengono presenti i ringraziamenti nella lettera precedente.

¹⁰⁶ A. BOITO, *Antonio e Cleopatra*, traduzione da W. Shakespeare. L'opera

Ora, come vuoi al Manzoni, colla giubba del mio amico F., i bei capelli rossi della C. e gli occhi maliziosi della V.<?> Ad ogni modo se mi mandi i giornali della recita mi farai piacere. A proposito faresti male assai a disertare il campo anche tu. Tutto ciò che mi scrivi nella tua bella e lunga lettera dell'8 corrente è giustissimo, ma a costo di sembrare Don Chisciotte a me piacerebbe menar le mani a modo mio, e dir pane al pane e bestia alle bestie. Picchia e ripicchia finirebbero col capirla anche loro, o almeno gli altri, e chissà allora! Ad ogni modo, torno a dirti, mi pare che si debba avere il coraggio di andare con la testa contro il muro, per provare se non altro che la testa si muove e il muro no.

Critica, gusto del pubblico, ingiustizie e sciocchezze, tutte cose che son belle da vedere anche di quassù dal monte, ma lontane, e hanno il loro lato artistico, o almeno utile. Si fa la cosa per se stessa, senza preoccupazioni di quello che parrà agli altri.

Addio, caro Cameroni, minaccio di radoter e di non finirla più. Arrivederci a Roma, o lassù nel tuo paradiso, o quando vorrai, ma sempre uguali e contenti di rivederci.

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.

22.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Vizzini 19 settembre 1889

Caro amico

La Signora Duse ha da tempo la più ampia autorizzazione per rappresentare dove, e quando vorrà *Cavalleria* e *Portineria*. Se a Milano non l'ha data e non la dà, è probabilmente onde risparmiarmi

voluta fortemente da E. Duse era andata in scena al Teatro Manzoni di Milano il 22 novembre, con la Duse e Flavio Andò nei panni dei protagonisti. Cfr. V. Rossi, *Le rappresentazioni italiane dell'«Antonio e Cleopatra» di Shakespeare*, Roma, Carocci 2020, pp. 18-30.

se non dei nuovi fischi o per riguardo almeno un compatimento che non ambisco. Però io non ho detto nè sì nè no; sto a vedere, qui da lontano mi contento di ringraziare te e il sig. Zorzi che ti prego di ringraziarmi a voce¹⁰⁷. Ma vedrai che non se ne farà di nulla. La Commedia nuova? Per me †...† e tu stesso che ne hai le tasche piene di teatri, pubblico e critica come vanno adesso, non mi darai torto¹⁰⁸. Sto licenziando le ultime bozze di *Mastro Don Gesualdo* che ho quasi interamente rifatto, per quella insanabile malattia che tu chiami auto-tormentatrice. Ti prego di non dire nulla a nessuno perché il saperlo farebbe torto al libro, essendo che da noi, l'auto critica è malattia vergognosa. Dimmi soltanto nel buco dell'orecchio, quando avrai avuto il volume, se ho fatto meglio o peggio, di ciò che era nella "Nuova Antologia" ma del resto, zitto¹⁰⁹.

Sono stato a Roma e poi a Catania, e ora son qui dal 1° del mese in contemplazione del mio ombelico quando non lo sono dei fervorini di Treves, felicissimo di godermi per tutti e sei i sensi questa bella natura bestiale bruta, che abbiamo la pretesa di riprodurre.

Sai che mi hai fatto venire una gran voglia di visitare la tua tana dello Stelvio? Castello in aria! Ma spero almeno che non rimanga castello in aria quello di farti una visita nel tuo paradiso dei Gatti. Verrai a Roma quest'inverno? Io ho una gran voglia di riveder Milano e gli amici... Mah! Salutami tanto Giacosa, Gualdo, Boito e tutti quanti gli amici che si rammentano di me.

¹⁰⁷ Cameroni e Eugenio Zorzi, di cui nel Fondo Verga resta solo un biglietto da visita che lo dice redattore del giornale «Il Caffè» (BRUC, EV 025.008 ingr. 4775), memori del discreto successo ottenuto dall'attrice il 1° dicembre 1886 al Teatro Valle di Roma, provarono a convincere la Duse a ritentare la sorte di *In portineria* a Milano. Il tentativo, di cui Verga scrive anche a Paolina nelle lettere del 19 settembre e 10 ottobre, non giunse mai a conclusione come si evince dalle Lett. 23 e 24. Cfr. anche G. RAYA (a cura di), *Lettere a Paolina*, Roma, Ed. Fermenti 1980, pp. 140-152; sui diritti concessi alla Duse anche la lettera a Giacosa, datata 8 maggio 1889 in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., p. 131.

¹⁰⁸ La frase manca di senso forse per l'erronea lettura di più parole o per una lacuna.

¹⁰⁹ L'invito a tacere sulla 'revisione' del *Mastro* sarà accolto da Cameroni che non mancherà tuttavia di presentare e recensire il romanzo sul «Sole», dandone un accenno il 7 dicembre 1889, una recensione il 1° gennaio 1890 (dove torna a difendere *In portineria*), e un altro accenno l'11 gennaio. La recensione è ora in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., pp. 387-390.

Non puoi immaginare quanto piacere mi abbia fatto la tua lettera. Ti rispondo subito perché ho dei rimorsi e voglio almeno ciarlare un po' per lettera teco. Quando non hai altro da fare scrivimi e fammi vivere almeno in immaginazione al di là di queste montagne che mi circondano.

Sai, ho ritrovato un vecchio ritratto di Vianelli, dico vecchio per dirti che son rimasto giovane, fatto 5 o 6 anni fa e voglio mandartelo fra breve¹¹⁰. Capuana è a Roma in cerca di studi Suedemburchiani¹¹¹ o un noviziato di frati.

Andrò a trovarlo questo inverno e vedrò se ci sarà modo d'intenderci.

Altro che trecce Leonardiane che ama sempre platonicamente e malinconicamente¹¹².

Che n'è di Giacosa? Avrei un gran desiderio d'assistere a qualche esperimento della sua scuola. Egli potrebbe fare un gran bene... Ma non ricadiamo nel teatro.

E Tu? Ho sentito molto parlare del *Piacere* e del nuovo romanzo di Del Balzo ma non leggo nulla se non ho finito di scrivere. Figurati se vorrei venire a sorprenderti in cima alla tua Eiffel.

Addio tuo

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.

¹¹⁰ La foto, eseguita dai fratelli Giuseppe e Luigi Vianelli e pubblicata in B35 insieme ad altri ritratti del Verga, è stata utilizzata per la copertina dell'«Illustrazione italiana», 49 (1889). Il ritratto in questione non si conserva nel 'Fondo Cameroni' del MNRI.

¹¹¹ L'interesse di Capuana per lo spiritismo è noto. Riportiamo la nota posta da Borgese in B46 perché in parte fuga il dubbio di errata trascrizione del termine 'suedemburchiani', oltre a raccontare un piccolo aneddoto: «Suedemburchiani, leggi svedemborgiani da Emanule Svedemborg [...] fondò un sistema teosofico basato sulla attiva corrispondenza degli spiriti. [...] Capuana per un certo periodo si occupò di spiritismo come quasi tutti i naturalisti che cercavano spiegazioni materialistiche al soprannaturale. Giselda Rapisardi ci disse che Capuana tentò d'iniziare anche Verga, il quale però non prese mai troppo sul serio spiritismo e teosofia».

¹¹² Alle lett. 30, 31, 34 l'immagine della donna 'Leonardina', qui amata dal Capuana, ritorna nuovamente come donna amata dal Verga, al punto da far sorgere il dubbio che anche in questo caso Borgese incorra in un errore trascrivendo *ama*

23.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Catania, 20 Nov. 89

Caro amico, ho voluto scriverti e mandarti la fotografia a mezzo del nostro De Roberto che ti conosce e ti vuol bene, e mi dirà poi meglio qualcosa di te e delle cose tue allora al suo ritorno. Egli mi ha promesso l'*Ermanno Raeli* da un pezzo e se campo spero di arrivare a leggerlo¹¹³. Sto per finire di correggere *Mastro Don Gesualdo*. A proposito mi sono rimesso a leggere da che non sono costretto più a torturarmi con quello che ho scritto io – fra la gestazione e il parto non posso darmi questo lusso della lettura che mi turba, e adesso ho fra le mani *Eredità Illegittime*¹¹⁴, della quale non ho ancora un'impressione netta, perché non sono a metà del libro, che pur sembra superiore alla *Sorella Orsola*¹¹⁵ e

per *amo*. Sull'identificazione della donna la Lett. 30 in cui si fa riferimento alla località svizzera di St. Bernardino fa pensare a Lina Castellazzi di Sordevolo, anche se l'accenno alla morte dell'unico figlio nella Lett. 34 rimette in discussione tale identificazione, dato che dalle poche notizie biografiche in nostro possesso la contessa sembra aver avuto una sola figlia, morta prima della conoscenza con Verga: cfr. G. RAYA (a cura di), *Lettere d'amore*, Roma, Ciranna 1970, p. 8.

¹¹³ F. DE ROBERTO, *Ermanno Raeli*, Milano, Libreria Ed. Galli 1889. Cameroni aveva scritto del romanzo sul «Sole» del 19-20 agosto, numero in cui recensiva anche *Eredità Illegittime*. Per quel che riguarda la corrispondenza De Roberto-Cameroni, nel fondo torinese rimane un solo biglietto da visita, non datato, con cui lo scrittore si scusa di una mancata visita al critico milanese (MNRI, Fondo Cameroni, n. 738, scatola 155).

¹¹⁴ C. DEL BALZO, *Eredità illegittime*, Milano, Galli 1889.

¹¹⁵ Concordo con Forni nell'escludere l'ipotesi proposta sia dalla Borgese (B35 e B46) che da E. GHIDETTI (*Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori riuniti 1979, p. 99) riguardo all'identificazione dell'opera con la prima novella dannunziana del *Libro delle vergini* (Milano, Sommaruga 1884). Questi ultimi si riferiscono a *La vergine Orsola* senza tenere in considerazione che nell'edizione del 1884 la novella reca ancora il titolo *Le vergini* e la protagonista si chiama Giovanna, mentre sarà solo con il rifacimento del testo per la nuova versione del 1902 (*Novelle di Pescara*, Milano, Treves 1902) che D'Annunzio muterà il nome della protagonista in Orsola e, di conseguenza, il titolo della novella in *La vergine Orsola*: cfr. G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli - M. De Marco, Milano, «I Meridiani», Mondadori 1992, e-book. Forni suggerisce *Le Sorelle Damala*, primo romanzo del

al *Piacere*¹¹⁶ dove ho trovato di gran belle pagine, accanto a un convenzionalismo a un'inesperienza della vita che mi fanno male perché il libro mi piglia ancor più che non faceva *Eredità Illegittime*. Anche l'artificiosità, la preziosità, direi mi parrebbero perfettamente intonate al soggetto se fossero più sincere. Ti parrà un bisticcio, ma non so esprimermi meglio. Ad ogni modo è un'opera d'arte di valore reale che ha il suo carattere. A me dà noia di conoscere l'autore che mi si affaccia ogni tanto fra una pagina e l'altra più Sperelli dell'altro. Vorrei, caro Camerini che lo scrittore del romanzo fosse perfettamente anonimo e incognito.

Parmi che la grand'arte ci guadagnerebbe ad essere considerata senza trasparenze o reminiscenze – per se stessa. E se potessi vorrei ricominciare io con tal metodo. Arrivederci nell'*Uomo di lusso*. Ho serbato per ultimo, caro amico, di ringraziarti per il tuo desiderio, a me grato, di voler ritentare la prova di *In portineria* colla Duse a Milano. Ma io che conosco i miei polli, o piuttosto le mie galline, ti avevo detto che non se ne sarebbe fatto nulla. E il motivo non sono stati i Bouvard e Pécuchet del Filodrammatico. Poiché altrove, da per tutto, sempre ci sono state le stesse scuse e gli stessi pretesti. Quello che mi secca è la mancanza di franchezza e il tentativo di farci giocare la parte di ingenui a te e a me.

ciclo *I devianti* di Del Balzo, edito da Galli nel 1886 e di cui *Eredità illegittime* rappresenta il secondo volume; ipotesi plausibile ma credo invece assai probabile che Verga faccia riferimento a romanzi editi di recente, e dunque che si tratti di *Roccamarina*, romanzo di D. Ciampoli, edito da Brigola nel 1889, in cui Suor Orsola è il personaggio che dà titolo alla seconda parte del romanzo. Sia *Le sorelle Damala* che *Roccamarina* si conservano nella biblioteca dello scrittore: C. LANZA - S. GIARRATANA - C. REITANO (a cura di), *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, Catania, Tip. Edigraf 1985, pp. 109 e 187. Per quel che riguarda il romanzo di Ciampoli, oggi di difficile reperimento, un riassunto può leggersi in «L'illustrazione italiana», 2 febbraio 1890, p. 90. Per l'articolo di Forni vd. nota successiva.

¹¹⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, Milano, Treves 1889. Sul rapporto Verga-D'Annunzio cfr. almeno *D'Annunzio giovane e il Verismo*, Atti del I convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979), Pescara, Centro nazionale di Studi dannunziani 1981; F. NICOLOSI, *Il verismo di Verga e la narrativa del primo d'Annunzio*, in «Annali della fondazione Verga», 5 (1988), pp. 105-114; G. FORNI, «Vagabondaggio», *il giovane d'Annunzio e la laboriosa composizione del «Mastro»*, in «I suoi begli anni»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018), Palermo, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2020, pp. 351-366.

Riparto per Vizzini domenica o lunedì. Addio, carissimo e vogliami bene.

Tuo

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

BORGESE 1935, p. 17; FINOCCHIARO CHIMIRRI 1979, pp. 231-232.

24.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Vizzini, 4 Gennaio 90

Mio dolce Orso,

Avevo i giornali – “Piccolo” e “Corriere della Sera”¹¹⁷ – che hai avuto il buon pensiero di mandarmi e la buonissima tua dello scorso mese sempre a proposito di cotesto fortunato *Mastro Don Gesualdo*, e adesso ho il tuo articolo che ha commosso sino all’ultimo le viscere paterne dell’autore. Se tu sei un orso hai pure la zampa di velluto, quando vuoi. Scherzi a parte, anche mettendo in conto della tua benevolenza gran parte delle lodi che tu fai al mio *Mastro Don Gesualdo*, io sono orgoglioso e lieto di ciò che tu ne dici a proposito della forma in risposta a certi puristi, e quegli altri che cercano l’interesse a uso appendice del

¹¹⁷ D. OLIVA, [*Mastro don Gesualdo*], in «Corriere della Sera», 11-12 dicembre 1889. Per quel che riguarda la recensione su «Il Piccolo» non ne è stata possibile l’individuazione, riportiamo quindi quanto ne scrive P. Bianco nella «Rassegna della letteratura italiana e straniera» del 1° maggio 1890: «Né più né meno di così è andato per quest’ultimo lavoro del Verga: da una parte voi leggete la, diciamola, rassegna di Ennecci del Piccolo che si ferma soltanto a rilevare alcune sgrammaticature e delle frasi che, secondo lui, sono un esempio del bello scrivere in *volapük* [...]». Le recensioni di Oliva e Bianco ora in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit. pp. 371-373 e pp. 415-417. Per un quadro dell’atteggiamento assunto dalla critica nei confronti del nuovo romanzo del Verga vd. F. RAPPAZZO, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica dei contemporanei in Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), 2 voll., Catania, Fondazione Verga 1991, vol. II, pp. 661-675.

“Secolo”. Quanto poco ci vorrebbe a contentare i Ciolla, come li chiama Gualdo, della critica e del pubblico! E sono tanti! E il solo merito che voglio avere perché so quel che m'è costato, è di tapparmi le orecchie, e tirare innanzi per la mia vita; e di non lasciarmi vincere né sgomentare da tanta bestialità, e conseguenze analoghe! È vero che il libro si vende? Se ne sai qualcosa di preciso dimmelo in un orecchio.

Quanto alla *Portineria* è PARTITA SOSPESA. Io, dopo tanto tempo, e rileggendola a mente fredda, ne penso quel che son contento averne letto da te. E le voglio bene, e mi duole dell'ingiustizia dei molti verso la povera *Portineria*, e mi duole che ingiusta le sia pure la Duse che pure dovrebbe avere senso d'artista [[*qui c'è una cancellatura*]] la cancellatura deve stuzzicare enormemente la tua curiosità di pessimista raccoglitore implacabile di documenti umani. Rileggo a proposito il brano della tua lettera, feroce d'inchiesta inesorabile sulle origini delle famose tre righe da te incriminate a p. 285. Sul mio onore e sulla mia coscienza, dinanzi a quel giudice severissimo che tu sei, ecco la verità vera. Lo sfogo che tu dici è o vuol essere perfettamente oggettivo; risponde al sentimento intimo, cauto e prudente di cotesta gente per le quali ho vissuto per le 500 pagine del libro. Quanto alle cause prime, alle ragioni atavistiche e alle infiltrazioni successive che abbiano potuto mettermi nella carne e nello spirito dei don Ninì Rubiera e C.i., non so cosa dirti. Ma sfogo soggettivo no. Protesto¹¹⁸.

Con De Roberto abbiamo parlato a lungo di te. Egli mi portò la prima buona novella del bene che tu pensavi del mio libro. Sono lietissimo di ciò che ne dici ora, e ti ringrazio assai del tuo articolo che mi ha ricompensato largamente di tutte le mie fatiche. Ti ringrazio dell'amicizia sollecita e costante <,> cosa che mi conforta e mi incoraggia, de' giornali che mi hai mandato. Di tutto.

Ti stringo le mani cordialmente e mi auguro di rivederti presto.

Tuo G. Verga

¹¹⁸ Aprodo la *princeps* del romanzo a p. 285 le righe accusate di soggettivismo non possono che essere le seguenti: «Dice bene il proverbio che la donna è causa di tutti i mali! Commediante poi!». Cfr. G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Treves 1889, p. 285.

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.
BORGESE 1935, pp. 17-18; FINOCCHIARO CHIMIRRI 1979, pp. 235-236.

25.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Vizzini, 30 marzo '90

Benvenuta la tua cartolina vignetta per cui ho potuto vedere almeno di effige il tuo Paradiso, caro Orso mio, giacché a Milano non posso venire per adesso per cento e un motivo compreso e principalissimo quello di essere a corto di quattrini, talché il tuo risotto correrebbe il rischio di alligare i denti o di raffreddarsi aspettandomi. Qui in Sicilia non mi fai più sperare di vederti, sicché...

Beato te che mediti peregrinazioni parigine, in anticipazione alle altre peregrinazioni alpine sullo Stelvio che farai più tardi. Ma sai che di tutti i galeotti della penna tu sei il più libero e il più fortunato? Ho fatto una gita di qualche settimana a Catania e abbiamo parlato di te con De Roberto. Ora sono tornato a questi miei cari monti per dar mano al volume di novelle che escirà da Treves¹¹⁹ e dopo mi rimetterò esclusivamente alle Commedie¹²⁰. Sei contento? Ogni lettera e parola tua mi dà il colpo di sprone e la nostalgia della bella vita di combattimento. Qui lavoro e assisto al risultato del mio lavoro quasi con l'indifferenza di un estraneo.

¹¹⁹ Si tratta del volume *I ricordi del capitano d'Arce* che sarà pubblicato alla fine dell'anno. Per la storia testuale cfr. G. VERGA, *I ricordi del capitano d'Arce*, edizione critica a cura di S. Rapisarda, Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1992, pp. IX-XXV.

¹²⁰ Come abbiamo visto nella lett. 20 e si vedrà nella seguente lett. 26, il progetto di chiudere il ciclo teatrale ritorna a più riprese nell'epistolario verghiano. In questo caso, considerando quanto scritto a De Roberto il 14 settembre 1890 il riferimento potrebbe essere al dramma dal titolo incerto *Il gioco dell'amore*: cfr. Verga, *De Roberto, Capuana. Celebrazioni Bicentarie Biblioteca Universitaria, Catania 1755/1955*, a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta 1955, p. 121.

È un male o un bene? Certo mi sento nello stomaco una lunga chiacchierata con te di quelle buone senza sale né capo né coda. Ma tu ti vendichi con l'invio suggestivo degli annunci matrimoniali segnati a lapis rosso sul giornale... Indegno e sospettoso e maligno uomo! Stavo per scrivere all'editore Chiesa in risposta ad una sua, quando mi giunse la tua cartolina e mi fece venire l'idea di chiederti prima il tuo parere o la tua cooperazione.

Leggi dunque la lettera del Chiesa, giusto a questo punto, e dimmi: Approvi l'idea di pubblicare per le stampe *In Portineria* nel modo che ho spiegato a Chiesa¹²¹? Per quel che n'è dei nostri comici e del nostro teatro, e anche del nostro pubblico, io credo che bisogna venire a questo. Anzi se il Chiesa potesse darmi l'anticipazione in denaro effettivo anziché in cambiali (rilasciandogli un effetto per la stessa somma a sua garanzia, dandogli pure facoltà di scontarlo per maggiore facilitazione) se sei in relazione col Chiesa e se non ti secca metterti di mezzo, in quest'affare mi faresti un bel favore ad aiutarmi.

In caso contrario fagli avere semplicemente l'acclusa se approva la mia idea.

Addio caro amico, scrivimi e tienmi
tuo aff.mo

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.

¹²¹ Carlo Chiesa, responsabile delle scelte editoriali della Libreria Galli. Il progetto di pubblicare *In Portineria* non andò in porto dato che la commedia sarà stampata solo nel 1896 da Treves insieme a *La lupa* e *Cavalleria rusticana*. La lettera inviata al Cameroni non è conservata a Torino.

26.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Vizzini, 8 di aprile '90

Caro Orso, pessimista, suggestivo e... malizioso,

Col Chiesa ci sarebbe modo di combinare qualche cosa se:

1° Accetta la condizione del 25 per cento all'autore.

2° Invece di anticiparmi lui le 1000 lire che mi occorrono, può scontarmi o farmi scontare un mio effetto per la stessa cifra con scadenza a 6 mesi o a 4, che ho fiducia di estinguere se non in tutto in gran parte col ricavato della mia parte di utile sul 1° semestre, in luglio, e che alla peggio salderei direttamente io stesso colle riscossioni rurali – e non letterarie.

La commedia stampata bene, potrebbe riuscire un bel volumetto, da vendersi a L. 2 con qualche successo. Il Treves del *Mastro Don Gesualdo* a 5 lire cifra grossa ed ostica per ogni buon compratore di romanzi, ne vendette circa 500 copie, della prima messa in vendita dal 2 dicembre al 31 detto.

Ma queste sarebbero le colonne d'Ercole della mia proposta. Sì o no – e in quest'ultimo caso non se ne parli più – Soltanto il sì o il no, vorrei saperlo subito per mia regola. E giacché sei stato tanto buono di occupartene fin qui, fammi il piacere di tornare a parlare a Chiesa. E in caso del no, scrivi un No maiuscolo su di una cartolina, per non seccarti più, e buona notte. Ora, lasciamo i discorsi noiosi e parliamo di tante cose che mi suggerisce la tua lettera, e di tante altre che mi son rimaste sullo stomaco dopo l'ultima mia. Che bella cosa se tu rivolgessi le tue peregrinazioni al Sud invece che al Nord. Io non so se tu sei tanto bravo al fuoco della cucina come a quello della critica. A ogni modo se non potessi cucinarmi un risotto come quelli famosi e di buona memoria che mi fanno sospirar Milano, ricordati che ti farei trovare dei maccheroni tipici. De Roberto sarebbe della parte, armato di caramella e di una buona forchetta. Di Giacosa ch'è una buona forchetta anche lui, ebbi lettera qualche settimana fa, dopo un secolo¹²².

¹²² La prima lettera edita del carteggio Verga-Giacosa per quest'anno è datata

Parvemi stanco e seccato del suo ufficio ai Filodrammatici, e fiducioso solo nel suo lavoro. Tanto meglio. E col vento che tira, a Milano specialmente, doveva aspettarsi la guerra accanita di tutte le mediocrità e di tutte le tradizioni urtate dalla sua sincerità di riforma. Peccato che questa non abbia corso sul mercato letterario, ché di arte schietta e buona non si possa vivere e che il nostro amico abbia famiglia. Hai visto com'è andata a finire la sconcia commedia del Concorso drammatico fra il tuo amico Cavallotti, il tuo nemico Fortis, e il neutro corazzato-visierato Yorick? Io non mi son dimesso, come tu credi, per non lasciare il campo libero a tutte le manacce sudicie che manipolano tutte le porcherie nel santo nome dell'arte arruffianata e concubinata fra le influenze politiche, massoniche, democratiche e di camarilla. Ma ho scritto una lettera che non sarà molto piaciuta a S.E.B....¹²³ *[[qui Verga ha disegnato una mano che fa le corna]]* per dirgli quel che ne pensavo del sistema dei premi, e di simili incoraggiamenti, e in buone parole che non intendevo prestarmi e reggere il moccolo a tutte le combinazioni destre e sinistre a base di pappatoria. Il verbale dice solo che io ho dichiarato che io non intendevo partecipare ai lavori della Commissione attese alcune mie convinzioni riguardanti i concorsi. E sta bene. Sono monarchico non costituzionale, codino^(a) aristocratico, non mi piace far parlare mai, mai, mai dei fatti miei, detesto i pettegolezzi dei giornali, so quel che devo alle convenienze dell'ufficio che ho accettato, e la discrezione che esso mi impone, e ho lasciato correre. Ma poiché vedo che i 4 che riducono a due, hanno la tola di proporre anche che sia aperto un nuovo concorso, a cominciare dal 1° gennaio scorso, e che continui la fraterna pappatoria a base di mutue concessioni ed accordi, se vedo che S.E. (toccati) *[[qui c'è un disegno irriproducibile]]* si presta al giuochetto, rompo i vetri e dico il fatto mio riconsegnando lo scartafaccio di commissario. Basta, lasciamo lì anche queste altre malinconie¹²⁴.

27 ottobre, dunque la lettera a cui si fa riferimento non sembra essersi conservata. Cfr. PALMIERO, *Carteggio Verga – Giacosa*, cit., pp. 138-139.

¹²³ Paolo Boselli, Ministro dell'Istruzione dal 17 febbraio 1888 al 6 febbraio 1891.

¹²⁴ Verga aveva preso parte a una 'Commissione permanente per le arti musicale e drammatica' che concludeva i suoi lavori con una relazione pubblicata

La commedia di cui parli sarà terminata spero, quest'estate e recitata in autunno, novembre o dicembre, a Roma, Torino, o Firenze. Non leggo altro per ora, onde non intorbidarmi e sbigottirmi lo spirito. *La puissance des Ténèbres* di Tolstoi¹²⁵ la conosco da un pezzo e la trovo una delle più belle, alte e forti concezioni letterarie e teatrali, insisto, come intendo, e come deve essere presto o tardi. In Italia nessuno e nessuno dei comici, chiamiamoli così, avrà mai il senso, la coscienza e il coraggio di un'arte siffatta. Ma ho un gran desiderio, un gran bisogno di fare una buona, lunga, sana e ricostituente scorpacciata di letture – quando avrò un po' di tempo mio. Il male è che il tempo mi manca e la lettura è un vero lusso per me.

Io non credo col tuo amico che Zola sia in decadenza, quanto a potenza produttiva, tutt'altro. Sono quelli come Rod, che non

sul «Bollettino ufficiale dell'istruzione» nel giugno 1888. Nella relazione i commissari proponevano al Ministro dell'Istruzione di istituire un Teatro di Stato e una scuola di recitazione con il denaro elargito per i premi drammatici, reputando questi elementi fondamentali per il rinnovamento del teatro italiano. Le richieste rimasero tuttavia inascoltate, al punto che Verga deciderà di lasciare la commissione stessa, e a Capuana, che al Concorso, indetto per l'anno 1890 inviava la *Giacinta*, scriveva negli stessi toni della lettera a Cameroni: «Ci credi tu alla giustizia distributiva dei premi? Io no. E siccome non credo neppure alla loro utilità ho sempre detto, scritto e cantato in tutti i toni che non mi avrebbero tirato neppure coi carabinieri a fare da pertichino in questa commedia. La questione dei premi è stata discussa e votata per il sì o per il no più di una volta e più di una volta anche in senso diverso dagli stessi membri della Commissione. [...] Ora se si svegliano perché ci è chi ha interesse a tirarli per le falde, e ci chiamano per aiutarli a buttar via dieci o quindici mila lire, io non ho né tempo né voglia né quattrini per fare un viaggetto a spese dello Stato, e barattar quattro chiacchiere accademiche a profitto della massoneria e della repubblica di tutte le consorterie politiche e impolitiche. Se la sbrighino fra di loro. Tanto a che servirebbe? Ma fare la figura dell'ingenuo o del compare, no». Nonostante il giudizio verghiano, Capuana parteciperà al concorso come il Di Giacomo, che al catanese aveva scritto raccomandando la sua *Malavita*, ma entrambe le opere saranno escluse in quanto riduzioni tratte da altri lavori. Per la storia della Commissione e la relazione vd. G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti*, Roma, Bulzoni 1977, pp. 207-217; per un resoconto sul Concorso vd. *Storia dei concorsi drammatici governativi*, in «La Nuova Rassegna», II (1894), 1, pp. 91-93; per le lettere vd. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 321-323 (Verga a Capuana, 2 febbraio e 7 marzo 1890), INFUSINO, *Lettere da Napoli*, cit., p. 49 (S. Di Giacomo a Verga, 24 ottobre 1889) e L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Firenze, Ricciardi 1920, pp. 224-225 (Verga a S. Di Giacomo, 10 dicembre 1889).

¹²⁵ L. TOLSTOJ, *La puissance des Ténèbres*, Paris, Savine 1887.

hanno nè il sentimento vero dell'arte nè delle idee ben definite; che vanno cercando, tastando, brancolano, e non saranno mai, mai, artisti. Sono degli ammalati di debolezza cerebrale, e degli ambiziosi che battono la grancassa davanti alla nuova bottega – null'altro, e null'altro faranno mai di sano e vitale. Il male è che adesso si corre dietro alla teoria – mentre Balzac e Flaubert facevano dei capolavori senza teoria o contro la teoria.

Hai letto l'articolo del Petrocchi sulla Lombardia a proposito del *Mastro Don Gesualdo*? Il Petrocchi è manzoniano (lo sono anch'io, meglio di lui) idealista – che so io, il fatto è che malgrado le sue proteste, ha una gran voglia di dir male del libro, e pazienza. Ti dirò anzi che ciò malgrado, appunto per ciò, sono soddisfattissimo di quel che ne dice, e vorrei sapere se sei stato tu a mandarmi il giornale, come sembrami dall'indirizzo, oppure lo stesso Petrocchi, nel qual caso vorrei prenderne occasione per ringraziarlo. Mi piacciono le sue parche censure e mi lusinga da lui toscano, vocabolarista e pedante sentirmi lodare «la lingua studiata dall'autore con coscienza tra quella viva toscana, e assimolata solitamente con gusto, ecc.»

Ma dove mi cascan le braccia è al vedere che il Petrocchi capisce che il vinto non sia Gesualdo, ma i Trao, o chi so io! Angeli e ministri del cielo! Mi son divertito poi a confrontare le scorrezioni da lui notate da dormire della grossa ecc. a si sbiancò in viso. Tutti tutti i vocaboli, frasi, modi di dire appunti, registrati, canonizzati dal Rigutini e Fanfani. Come si fa a mettere d'accordo almeno fra di loro questi toscani che ci fanno i vocabolarî e ci danno lezioni dalla cattedra e dai libri. Petrocchi mi suggerisce di ricorrere a qualche fiorentino per farmi riveder le bozze...¹²⁶

E con questa trovata che dimostra quanto ne capiscano i critici come quello lì della forma che è così intima, necessaria cosa fusa col pensiero stesso, ti lascio e ti abbraccio in Gesù Cristo. Tuo aff.mo

G. Verga

¹²⁶ P. PETROCCHI, [*Mastro don Gesualdo*], in «La Lombardia», 19 febbraio 1890; ora in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit. pp. 395-401.

^(a)codino] *su moderato* (indicazione tratta dalla nota di M. Borgese)

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

Borgese 1935, pp. 18-20; Finocchiaro Chimirri 1979, pp. 249-242.

27.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Vizzini, 20 aprile, 90.

Caro e Felice amico,

Non parliamo più dei successori Galli¹²⁷, e parliamo di noi.

Dunque sei sulle mosse per Parigi? Buon viaggio, e divertiti quanto puoi. Se vedi Barbavara¹²⁸, salutamelo tanto, lui che fu tanto buono e sfortunato padrino della mia *Cavalleria* al Théâtre Libre. Come diavolo Giacosa che è alla vigilia di un esperimento serio colla Bernhardt, si lascia tentare a comprometterlo col pubblico tanto mutato del Théâtre Libre? Se sei in tempo sconsiglialo dal farlo. Me ne dorrebbe per *Tristi Amori* che è una delle migliori commedie del nostro teatro e del teatro moderno, e me ne [[*dorrebbe*]] pel danno che ne potrebbe venire alla *Dame de Challant* per la quale faccio voti sinceri¹²⁹.

Il teatro è un affar serio. Nè il pubblico di Parigi vale più del

¹²⁷ Carlo Chiesa e Felice Guindani che nel gennaio 1889 avevano rilevato la casa editrice di Giuseppe Galli dopo il ritiro di quest'ultimo dagli affari. Cfr. P. CACCIA, *Galli, (ad vocem)*, in *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di Ada Gigli Marchetti *et al.*, Milano, Franco Angeli 2004, pp. 485-486.

¹²⁸ Alberto Barbavara di Gravellona, amico di Luigi Gualdo, e tra i fautori della prima rappresentazione francese di *Cavalleria Rusticana*, vd. *supra* nota 102.

¹²⁹ *La dame de Challant*, scritta su richiesta di Sarah Bernhardt, sarà messa in scena da quest'ultima allo Standard Theatre di New York il 2 dicembre 1891 e da Eleonora Duse al Teatro Carignano il 14 ottobre dello stesso anno. Per quel che riguarda invece *Tristi amori* la prima francese sarà effettivamente rimandata al 6 ottobre 1893 al Théâtre du Vaudeville (traduzione di P. Alexis e con il titolo *La provinciale*). Cfr. A. FOGAZZARO - G. GIACOSA, *Carteggio (1883-1904)*, a cura di O. Palmiero, Vicenza, Accademia Olimpica 2010, pp. 131-132; *Inediti francesi nell'archivio di Giuseppe Giacosa*, a cura di G. De Rienzo, in «Studi Francesi», settembre-dicembre 1968, pp. 458-468, a p. 462.

nostro, checché ne dicano certi critici a quattro zampe, messi lì sempre a menare il turibolo a tutto ciò che viene da fuori e a tagliare delle sciocchezze. Io ti abbandono quelle che tu chiami classi dirigenti. Ma tu confessa che la tua democrazia teatrale coll'asineria costitutiva e i successi organizzati nelle logge massoniche è peggio ancora. Il guaio è che l'arte per sè stessa aristocratica, portata in teatro ha bisogno del consenso di due o trecento imbecilli. Ed è ciò che mi rivolta, m'irrita, senza farmi arrivare purtroppo al Nirvanismo Malthusiano che ti invidio. Ahimè!, mi tenta ancora il sogno di questa forma dell'arte comunicativa ed efficacissima, la realizzazione di un pubblico intelligente e di una collaborazione perfetta tra autore e comici.

Ahimè! Ahimè! mi si drizzano i capelli sul capo, veggio l'abisso e la miseria, ma non so rassegnarmi a rinunciarvi. Non so scendere in piazza a fare il predicatore. Mi pare che certe verità debbano saltare agli occhi di tutti. Mi parrebbe d'avvilirmi battagliando con le polemiche. Fatti vogliono essere, e non chiacchiere, opere d'arte vitali, che ci siano teatri stabili, sentimento e decoro vero dell'arte, e disciplina rigorosa dei comici, artisti e non guitti che guadagnano centomila lire all'anno, a far le scimmie ammaestrate di qua e di là pel mondo. Questa forma dell'arte ha pure la sua ragione d'essere nel bilancio dell'Istruzione Pubblica, e se non ci sono quattrini per ora pazienza, destiniamole quei pochi che sono disponibili, ma non li diamo da pappare a questo e a quello, con equa distribuzione fra i partiti politici e le influenze parlamentari, e senza nessun vantaggio per l'arte.

Dici bene, l'unico conforto è di buttarsi nell'orgia della lettura, e vivere un po' a modo nostro, con quelli che amiamo (Briccone d'amico inquisitore, non raccoglierò le tue maliziose insinuazioni). Accetto gratissimo la tua offerta e quando ne avrai il tempo mandami pure da leggere quei libri che a te piacciono. Io li restituirò sollecitamente per quanto è possibile, in buone condizioni. Amo i libri quanto odio i lettori trascurati.

Da Parigi poi, se ti riesce, fammi sapere l'indirizzo preciso di Zola, Goncourt, Maupassant, Ceard, Lemonnier Camille, s'è a Parigi, ed Ekoud¹³⁰, che deve essere belga (informatene se puoi)

¹³⁰ Georges Eeckoud, scrittore e traduttore belga. Eeckoud aveva tradotto

ai quali tutti vorrei mandare il mio ultimo romanzo¹³¹. E dimmi pure se il libro li troverebbe a domicilio.

Addio, caro Cameroni, divertiti, salutami Gualdo e gli amici e ama il tuo

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

BORGESE 1935, pp. 21-22; FINOCCHIARO CHIMIRRI 1979, pp. 243-245.

28.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Vizzini, 9 giugno 90

Caro amico,

affido queste due righe al caso nella speranza che ti trovino ancora all'ultimo indirizzo che m'hai suggerito, se ti fermi ancora qualche giorno a Parigi. Ho avuto tutte le tue, ho girato un po' di qua e di là, a Roma e altrove, e ora son tornato ai miei cari monti, affaticato e malandato in salute, nella speranza di rifarmi e di rimettermi a lavorare. Ti scriverò più a lungo quando ti saprò arrivato a casa, e mi sentirò meglio, che ho un mondo di cose da dirti. Ti stringo forte la mano

tuo Verga

alcuni brani di *Vita dei campi* su «La Jeune Belgique». Per il rapporto con Verga vd. G. LONGO, *Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 1 (2008), pp. 137-152.

¹³¹ Simile richiesta era stata fatta a Gegè Primoli il 23 dicembre 1889: «Seppi dal Rod, tempo fa, che il Maupassant aveva l'intenzione di scrivere una prefazione alla traduzione in francese delle mie novelle. La cosa non ebbe seguito, ma io gli sono grato egualmente del pensiero, e desidererei mandargli *Mastro don Gesualdo*. Se approvi la mia idea, quando potrai mandami una cartolina, a tutto il tuo comodo, favoriscimi il suo indirizzo, se lo sai, è quello di Goncourt, Lermine e Céard», in M. SPAZIANI, *Con Gegè Primoli nella Roma Bizantina*, Roma, Edizioni di storia e letteratura 1962, p. 233.

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154

Trascrizione di M. Borgese.

Borgese scrive che la cartolina fu inviata a «Sig. Felice Cameroni | 56 avenue de Chichy | Paris» e, respinta, rimandata al «23 Portici sotto la Piazza del Duomo | (Italia) | Milano»

29.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Vizzini, 27 giugno <1890>¹³²

Carissimo, ti scrissi a Parigi, ma temo che la mia vi giunse quando tu non c'eri più. Ora ti riscrivo brevemente per salutarti e dirti che sono ancora vivo, per gli amici come te, ma ammalatissimo di nervi e se non è l'esaurimento di Daudet, certo, certo è uno squilibrio che mi dà gran noia. Tuttavia ho lavorato e lavoro, e sinché la dura la ura. Tu come stai? Ti sei divertito? Ti ringrazio delle notizie che mi hai favorito e della costante amicizia. Ho ricevuto un articolo su *M^o d. Gesualdo*, in russo, che dev'essere dello Stepniak¹³³ – ed allora chi lo capisce? Tu che sei mezzo nichilista salutalo e ringraziamelo se conosci il suo indirizzo, e addio caramente dal tuo

Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

Cartolina postale indirizzata: «23 Portici della Galleria | Milano»

¹³² Sia per questa che per la successiva cartolina Borgese scrive che l'anno è indicato dal timbro postale. Pur mancando il riscontro dell'originale, la data trova conferma nel contenuto che pone le cartoline dopo la lett. 28.

¹³³ Borgese legge un erroneo 'Hapusck' al posto di 'Stepniak', pseudonimo di Sergej Michajlovič Kravčinskij. Stepniak aveva tradotto in russo *Rosso Malpelo*, era amico di Cameroni, nichilista, e trovandosi a Milano negli anni 1881-1884 aveva probabilmente conosciuto Verga. L'articolo è legato alla traduzione russa del *Mastro-don Gesualdo*, pubblicata nel 1889 a cura di Ekaterina Letkova. Su Stepniak vd. C. DE MICHELIS, *I Malavoglia nei paesi slavi*, in *I Malavoglia*, cit., pp. 857-886, alle pp. 865-868; D. BUKE *Le prima traduzioni e i primi traduttori di Verga in Russia e in Lituania*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 11 (2018), pp. 25-46, alle pp. 28-34.

30.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Vizzini, 2 agosto <1890>

Sto assai meglio lavorando quieto e tranquillo in piena campagna, presso Vizzini, ciò che vuol dire che anche di spirito sto bene, o di nervi, o di che diavolo sia. Nè le riminescenze nè le tentazioni presenti avevano a che fare col mio male. E della tentazione grande e lontana Leonardesca comincio a sospettare che sii innamorato tu piuttosto, malgrado la tua professione d'orso, tanto me ne parli! Bada, ne riparleremo a quattr'occhi. In attesa fai bene a leggere per la 100^a volta con me, *Bouvard et Pécuchet*. É il primo libro del mondo. Inesauribile!

Grazie della tua buona e cara memoria. Conservamela sempre. E statti bene tuo

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

Cartolina postale indirizzata: «Bormio per la quarta cantoniera dello Stelvio | a Felice Cameroni»

31.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Milano, 10 agosto 91

Caro Orso, appena di ritorno a Milano, e per ripartirne, ti mando un saluto nella speranza che ti arrivi costi. De Roberto parte domani per Napoli e ti saluta pure. Stai bene? Ma l'originale Leonardina è a St. Bernardino. Come sarai rimasto? Ciao arriverci fra un mese,

tuo Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.
Cartolina postale indirizzata: «All'Egregio sig. Felice Cameroni
| Poste Restante | St. Moritz-dorf»

32.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Piazza della Scala 5
22 Dicembre 91

Carissimo,

Figurati se mi farebbe piacere una tua visita, se non ti spaventa la scala e la mia padrona di casa.

Ora sto un po' meglio e mi è permesso ricominciare a parlare e a vedere gente¹³⁴. Ma ho ancora il fiato corto. Ebbi la tua di ritorno da Berlino e il tuo biglietto di cui ti ringrazio. Ti restituisco il 5° tomo del *Journal des Goncourt*¹³⁵, e ti prego di prestarmi qualche altro libro di tuo gusto – meglio se c'è fuori il 6° di questo *Journal* per aiutarmi a passare le eterne ore della convalescenza.

Ti stringo la mano affettuosamente

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.

¹³⁴ Verga rientrava ammalato da Berlino dove si era recato per la messa in scena della *Cavalleria Rusticana*. Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 337-338; ID., *Lettere a Paolina*, cit., p. 170.

¹³⁵ DE GONCOURT, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, 5 voll., Paris, Charpentier 1891. Il *Journal*, cominciato dai fratelli Goncourt, ma portato avanti solo da Edmond dopo la morte di Jules nel 1870, è un diario della loro vita e copre un arco temporale che va dal 1851 al 1895. Venne pubblicato in volume da Charpentier tra il 1887 e il 1896, anno della morte di Edmond.

33.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Lunedì 11 <gennaio-marzo 1892,¹³⁶

Caro medico dello spirito,
manda pure roba illustrata. E vieni quando vuoi che mi farai piacere sempre. Di Hotels a Messina il Belle vue, e a Catania il Musumeci. A Palermo e Siracusa non so.

MNRI, Fondo Cameroni, n. 731, scatola 155.

Un foglio ripiegato, mm. 180×115, scritto su una facciata.

34.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Milano, 29 luglio 92

Caro Orso delle montagne, hai ragione sì e no, poiché anch'io sono stato in giro di qua e di là e le lettere tue hanno fatto come noi a correrci dietro. Ora ho qui quella del 20 luglio, rimandatami da Catania e col caldo che fa qui, t'invidio le nevi e la 4^a cantoniera. Da Catania ero già via da un pezzo quando tu vi arrivasti. Sono stato a Torino, ed ora lascio Milano anch'io per qualche settimana. Dell'Etna non so dirti altro che fa le cose con giudizio, e della Leonardina, come la chiami, che ha avuto, poveretta, il gran dolore di perdere l'unico figlio, e ne ha fatta una

¹³⁶ Nella primavera del 1892 Cameroni farà un viaggio di cinque settimane toccando le principali città d'Italia (Roma, Napoli, Firenze, Siena) e soffermandosi soprattutto in Sicilia, dove visiterà: Messina, Taormina, Catania, Siracusa e Palermo. L'itinerario cameroniano coincide con le città nominate dal Verga a cui l'amico aveva certamente chiesto informazioni. La lettera si può dunque collocare nei primi mesi del 1892, in un momento di organizzazione del viaggio, cominciato intorno alla metà di aprile. Per il resoconto della «gita circolare in Sicilia»: F. CAMERONI, *Rassegna Bibliografica*, in «Il Sole», 10 e 11 giugno 1892.

gravissima malattia. Quando ti rivedrò a Milano? Sempre in Piazza della Scala 5. E ti abbraccio in attesa

tuo G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.

35.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Pallanza, 27 settembre 94

Carissimo amico,

Rispondo subito alla tua lettera del 25 corrente per dirti il gran piacere ch'essa mi ha fatto, provandomi che stai molto meglio e che ti rammenti di me. Anch'io ho ricavato un gran giovamento dalla quiete e dall'aria buona. Vedi che il diavolo poi non è tanto brutto come ce lo figuravamo, se si ha la pazienza di stare procul – negotiis – e del resto –. Sarò di ritorno a Milano verso i primi di ottobre e verrò subito a trovarti perché desidero da un pezzo assai rivederti, e sarei venuto tante volte a cercarti senza il tuo divieto e il timore di contrariarti. Ebbi le tue prime buone notizie da De Roberto, che, anche lui, poveretto, era impensierito [[*mancano alcune parole*]] i primi passi del malanno che troviamo tutti noi pescando nel calamaio.

Ora sto leggendo i suoi *Vicerè* con grande interesse¹³⁷. Ma vedrai che la stampa o meglio la critica italiana li lascerà passare quasi inosservati, come succede di tutte quelle opere d'arte per le quali non riserva il fervorino stampato. Basta, non ce ne curiamo neppur noi, come non se ne cura il pubblico, e avanti.

Arrivederci presto dunque tuo

G. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.
Trascrizione di M. Borgese.

¹³⁷ F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, Milano, Galli 1894.

36.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Catania, 11 del Sett. e 31 centigrado <1895>¹³⁸

Caro Cameroni,

ti sono gratissimo di esserti rammentato del tuo amico che langue in questa bolgia, fin dalla cima dello Stelvio. E mi fa piacere di sentirti assai meglio di salute malgrado le tue lagnanze. Ma, punto primo, io ti consiglieri di lasciare stare le docce, che scombusolarono me pure, e secondo l'ultimo figurino della scienza, non s'adattano bene ai malati di nervi. Vedi De Vincenti. Latte, bistecche sanguinolenti, e campagna, e non far nulla di nulla più che puoi. Ecco la cura. Ti abbraccio caramente tuo
Verga.

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

Cartolina postale indirizzata: «All'egregio sig. Felice Cameroni
| Letterato Piazza del Duomo | Portici della Galleria | Milano
| Como Trattoria del Lago».

37.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Catania, 6 luglio 96

Caro Cameroni, ti ringrazio della tua buona memoria e son lieto d'aver visto dal giornale che mi hai mandato che stai bene. Io della salute mia non posso lagnarmi adesso; ma sono in pena per la grave malattia di una mia parente¹³⁹, e non posso lasciare la città malgrado il gran caldo, né lavorare ultimamente. Che fai?

¹³⁸ Borgese precisa che l'anno è integrabile tramite timbro postale.

¹³⁹ La malattia della cognata Ersilia Patriarca, moglie di Pietro, si protrarrà

Dove andrai? Dammi tue notizie e tienmi sempre tuo
aff.mo Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

Cartolina postale indirizzata: «Sig. Felice Cameroni | 23 Portici meridionali della Galleria V.E. | Milano | (Bormio per lo Stelvio)»

38.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Catania, 31 luglio 96

Mi fa piacere di saperti costi e di saperti bene, tanto più che immagino il caldo di Milano, da quello che ci opprime qui, e mi toglie ogni forza ed ogni volontà di lavorare. Avevo cominciato così di buona voglia! Pazienza. Ad ogni modo ricordati che vorrei meritarmi sempre l'approvazione e la stima di giudici sinceri e intelligenti come te.

Capisco quel che hai dovuto provare all'annuncio della morte del Goncourt¹⁴⁰. Era artista vero e fine, più di Zola, forse, anche se meno forte. Non lo conobbi di persona, ma la sua morte mi addolora come quella di un amico. Ti abbraccio

tuo Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

Cartolina postale indirizzata: «A Felice Cameroni | Bormio | per la quarta cantoniera dello Stelvio»

per poche settimane e la condurrà alla morte il 21 agosto dello stesso anno. Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 323; ID., *Lettere a Paolina*, cit., p. 200.

¹⁴⁰ Edmond de Goncourt era morto il 16 luglio. Dei rapporti tra Cameroni e Goncourt rimane a Torino una sola lettera del 7 gennaio 1889 con un lungo sfogo di Edmond riguardo la battaglia mossa dalla stampa alla rappresentazione al Teatro Odèon della *Germine Lacerteux* (MNRI, Fondo Cameroni, n. 98, scatola 154). Interessante notare come alla lettera facciano da controcanto italiano le

Inserisco qui di seguito i documenti senza data, o con data parziale, e per i quali è difficile proporre una datazione certa.

39.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

〈1894-1895?〉¹⁴¹

Carissimo,

Ebbi il giornale. Sei sempre buono e benevolo amico. Mi fece piacere anche il vedere che stai bene, giacché torni ad occuparti del giornale. Io così così, quest'estate siciliana interminabile mi ha troppo snervato. Spero rivederti in questo inverno. Dammi tue notizie quando puoi e pensa che ti voglio bene. De Roberto ti saluta con me. Tuo aff.mo

Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 755, scatola 154.

Trascrizione di M. Borgese.

Cartolina postale indirizzata: «All'III.mo Sig. Felice Cameroni
|Portici della Galleria (Meridionali)|N. 23|Milano»

parole di Cameroni su «Il Sole» del 19 gennaio 1889. Anche questa lettera si trova trascritta in B46 e sarà oggetto di altro lavoro.

¹⁴¹ La salute di Cameroni fu sempre cagionevole e dunque il solo argomento non basta per restringere l'arco temporale in cui collocare la cartolina. Potrebbe essere settembre 1894, se consideriamo che a un suo ritorno al giornale «dopo alcuni mesi di riposo [...] per ragioni di salute» Cameroni accenna nel «Sole» del 26 settembre 1894, in cui recensisce *Lourdes* di Zola, *I Vicerè* De Roberto, e il settimo volume del *Journal des Goncourt*, ma potrebbe trattarsi anche del 1895 e legarsi alla lett. 35, o a un periodo successivo.

40.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

8 aprile

Grazie tante, caro Cameroni, del libro che ti rimando e che mi è piaciuto moltissimo. Quando avrai da farmi leggere qualche cosa che ti sia piaciuta mandamela, ti prego, ch  son certo d'impiegare bene il mio tempo. E prenditi una stretta di mano dal tuo aff.mo

GIOVANNI VERGA

MNRI, Fondo Cameroni, n. 728, scatola 155.

Un biglietto da visita, mm. 55x90, scritto su entrambi i lati.

41.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

Gioved  13 <1902?>

Carissimo,

Scusami se ho tardato a restituirti le fotografie e il bellissimo fascicolo su Zola¹⁴²; desideravo portartelo io stesso, venendo a trovarti uno di questi giorni all'ora che mi hai detto. Arrivederci

¹⁴² Potrebbe trattarsi di *Notre enquête sur  mile Zola*, in «La Plume», XIV, nn. 324-325, 15 ottobre-1 novembre 1902, pp. 1213-1240 e pp. 1271-1282. Nei due fascicoli la rivista pubblicava le risposte alla domanda «Que pensez-vous d' mile Zola comme écrivain et comme homme?» posta dopo la morte dello scrittore (29 settembre 1902) a molti intellettuali francesi e stranieri. In questo caso il biglietto andrebbe collocato tra l'ottobre e il novembre 1902, periodo in cui Verga si trova effettivamente tra Belgirate, Pallanza e Milano, dove alloggia al «Gran Hotel Continental»: cfr. RAYA, *Lettere d'amore*, cit., pp. 131-135; ID., *Lettere a Paolina*, cit., pp. 210-214; LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 348; PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., p. 138.

dunque, e presto: abbiti intanto i ringraziamenti e i saluti del tuo
aff. Verga

MNRI, Fondo Cameroni, n. 732, scatola 155.
Un foglio, mm. 210×135, scritto su una facciata. Carta intestata
«Gran Hôtel Continental | Milan»

42.

Giovanni Verga a Felice Cameroni

GIOVANNI VERGA
tanti saluti e auguri
CORSO DELLA SCALA 5

MNRI, Fondo Cameroni, n. 733, scatola 155.
Biglietto da visita¹⁴³.

¹⁴³ L'autografo non si conserva in originale nel 'Fondo Cameroni' ma all'interno del negativo (ft. 4) di cui si è scritto *supra* p. 131.

ROSARIA SARDO
(Università di Catania)

DE ROBERTO TRA QUESTIONE DELLA LINGUA
E FORMAZIONE DELLO STILE

Il contributo traccia un profilo dell'acuta coscienza metalinguistica di Federico De Roberto, testimoniata dalle innumerevoli dichiarazioni esplicite, dal fitto dialogo con Capuana e Di Giorgi su lingua e stile, dalla continua attività correttoria sulle varie edizioni delle sue opere, fino al confronto diretto con le opere lessicografiche coeve. Rispetto alle pratiche di consultazione lessicografica di Verga e di Capuana, il costante lavoro derobertiano sui vocabolari appare peculiare e rispondente a una ricerca inesausta di approfondimento delle proprie competenze linguistico-stilistiche e costituisce anche una indicazione di metodo per gli scrittori più giovani che si confrontavano con l'ancora viva "questione della lingua". L'attenzione specifica di De Roberto per la dimensione fraseologica è ulteriore testimonianza di un impegno dell'autore "per lo studio della nostra lingua" (titolo di un suo importante articolo dedicato alla *Fraseologia* di Ballezio, apparso sul «Corriere della sera» nel 1903).

*The paper traces a profile of Federico De Roberto's acute metalinguistic awareness, as witnessed by his numerous explicit declarations, by his dense dialogue on language and style with Capuana and Di Giorgi, by his continuous activity of correcting his works' various editions, and by his direct comparison with contemporary lexicographical works. Compared to Verga's and Capuana's practices of lexicographical consultation, De Roberto's constant work on vocabularies appears peculiar, responding to a never-ending search for the deepening of his own linguistic-stylistic competences. It also constitutes an indication of method for younger writers who still were confronting with "question of language". De Roberto's specific attention to the phraseological dimension is further evidence of the author's commitment "to the study of our language" (the title of an important article dedicated to Ballezio's *Fraseologia*, which appeared in the «Corriere della sera» in 1903).*

L'acuta coscienza metalinguistica di De Roberto lega indissolubilmente, fin dagli esordi della sua carriera letteraria, questione della lingua, questione delle competenze linguistiche, e que-

stione dello stile rendendole obiettivi euristici di primaria importanza, da conseguirsi attraverso un'inesausta ricerca e una continua sperimentazione scrittoria. Una ricerca che prevedeva un arricchimento continuo delle proprie competenze linguistiche, con una lettura attenta dei vocabolari e una minuziosa serie di notazioni lessicali su testi d'autore, che si traducevano, com'è noto, nella perenne revisione delle sue opere, così come testimoniano documenti, prefazioni e lettere agli amici¹. Ed è proprio agli amici più cari che De Roberto consigliava il suo metodo di approfondimento delle competenze lessicali e fraseologiche in un'Italia sempre policentrica e plurilinguistica anche dopo le potenti spinte dell'unificazione. Come indicava all'amico Di Giorgi nel 1897, per l'arricchimento del proprio patrimonio linguistico contava, infatti, un metodo sistematico di accostamento alle fonti lessicografiche («Leggiti a pagina a pagina, come ho fatto io, il vocabolario, i *Neologismi buoni e cattivi* del Rigutini, il *Lessico* del Fanfani, etc. etc.»²) e una revisione attenta e costante dei propri testi:

Io, vedi, rimpasto tre volte e spesso più le cose mie. È impossibile che il primo getto riesca. Questo che è vero pel contenuto, è sopra tutto vero per la forma. Vi sono nella tua novella delle espressioni fiacche trascurate, messe lì per evitare la fatica di trovarne altre più belle e precise. [...] Mi dici pedante? Dimmi quel che vuoi, ma bisogna che tu mi stia a sentire [...] lo *studio paziente, perseverante, indefesso. Dalla concezione del soggetto alla collocazione delle virgole, dev'essere il frutto di un pensiero assiduo, d'una indagine minuziosa, d'un controllo instancabile*³.

¹ R. SARDO, «Al tocco magico del tuo lapis verde...». *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 11, Acireale-Roma, Bonanno editore 2010.

² Cfr. G. MILIGI, *Nota in margine ai carteggi di E. Onufrio e di F. Di Giorgi: Tre Lettere inedite di Federico De Roberto*, in «Incontri Mediterranei», I (1999 [ma 2000]) [già in «Annuario del Liceo- Ginnasio "G. La Farina"», anno scolastico 1963-1964, Messina, tip. Ditta D'Amico s.d. (1964)], p. 254, riportato nella tesi di Dottorato di Andrea Tricomi, *Regesto delle lettere di Federico De Roberto*, Dottorato di ricerca in Filologia Moderna Coordinatore Prof. Antonio Di Grado, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università di Catania, XXVI CICLO (2010-2013).

³ A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, pp. 236-237.

Proprio dal carteggio col giovane amico Ferdinando Di Giorgi⁴ emerge più volte il proposito derobertiano di migliorare e affinare i propri mezzi espressivi non solo con l'uso sistematico e critico degli strumenti lessicografici – senza la remora del pregiudizio puristico – ma anche con la lettura dei buoni autori italiani (*ci siamo messi a scrivere senza prima aver letto tutto quello che c'è da leggere qui in casa*), e di quelli europei, come esempi generali di sintonia tra lingua e stile, una sintonia difficile da conseguire a causa della perdurante distonia tra varietà del repertorio in Italia⁵. Nella lettera a Di Giorgi del 7 marzo 1891 i punti fondamentali della questione sono messi in luce:

Ma io mi accorgo sempre più di una cosa ed è questa: il nostro patrimonio di vocaboli, di frasi e di espressioni è troppo povero per colpa nostra, che *ci siamo messi a scrivere senza prima aver letto tutto quello che c'è da leggere qui in casa*. Mi son persuaso che i libri che restano sono i libri scritti bene, e l'esempio dell'immenso Flaubert (non c'è che lui, non c'è che lui) ha determinato un'evol-

⁴ Nato a Palermo nel 1869, laureato in legge, giornalista, scrittore di discreto successo, Ferdinando Di Giorgi si sentiva allievo di De Roberto e ne coltivò l'amicizia fino alla fine. Le 47 lettere e le 28 cartoline, custodite presso la Biblioteca regionale universitaria di Catania e pubblicate da Emma Alaimo (F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di E. Alaimo, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Carteggi n. 1, Catania, Fondazione Verga 1985) costituiscono anche un interessante tassello dell'officina verista (cfr. SARDO, "Al tocco magico del tuo lapis verde...", cit., pp. 55-57).

⁵ Sul problema linguistico che doveva essere fronteggiato dagli scrittori italiani si era lucidamente espresso Capuana rivolgendosi a Neera nella famosa prefazione alla *Giacinta* del 1889: «Ah, la lingua, cara Amica! Il nostro grandissimo scoglio. Chi sapeva insegnarcela allora, specialmente laggiù? Chi poteva mantenersi intatto dalla lebbra dei francesismi, se la maggior parte delle nostre letture doveva essere francese? Doveva senza dubbio; perché era inutile confondersi a cercare attorno qualcosa di vivo, di moderno e italiano che facesse al caso nostro e potesse venir preso a modello. Lo sappiamo, c'erano i classici! Ma noi non dovevamo più scrivere la novella boccaccesca [...] ma rendere un mondo esteriore e interiore molto particolare, molto individuale, come prima non usava. Avevamo il bel-l'esempio del Manzoni; ebbene, più non era sufficiente. Ci mancava la sua guida, il suo aiuto, lì dove sarebbero stati più opportuni: nel movimento nervoso dello stile, vivido riflesso della passione, nel colorito, negli scorci. E poco prima aveva precisato a proposito del «rimaneggiamento» del romanzo: «bisognava cancellare qualunque segno, qualunque ombra con cui la personalità dell'autore faceva qua e là capolino, e mutare per ciò la narrazione in azione e avere la mano spietatamente chirurgica su la lingua e lo stile» (L. CAPUANA, *Giacinta*, 3a edizione riveduta con prefazione dell'autore, Catania, Giannotta 1889, pp. XIII-XIV).

luzione nel mio spirito. I francesismi, i neologismi, e se occorre anche i solecismi non mi spaventano; ma bisogna *che la frase sia ricca, precisa, colorita e sonora*: non bisogna lasciar correre i periodi fiacchi, le ripetizioni fastidiose che ci escono dalla penna nella foga dell'improvvisazione: bisogna *impastare le parole* come i pittori impastano i colori, fin quando non si trova il tono conveniente [...] tutto questo che tu stai leggendo, *io lo scrivo a poco per volta, interrompendomi, pensando, cancellando, ricopiando*. Nessuno può guardare nel cervello d'un altro, niente si fa di getto: dunque, se è sempre necessario manipolare un poco la materia prima, il nostro dovere è di manipolarla molto⁶.

Nella lettera De Roberto distingue lucidamente tra competenze passive (leggere «tutto quello che c'è da leggere qui in casa») e competenze attive (scrivere, impastando «le parole come i pittori impastano i colori, fin quando non si trova il tono conveniente» e «a poco per volta, interrompendomi, pensando, cancellando, ricopiando») entrambe necessari fondamenti di ogni forma comunicativa efficace. In questa direzione la frase —«*ricca, precisa, colorita e sonora*» — diventa il nucleo primario di un obiettivo stilistico di lunga durata, conseguito con una scrittura condotta sempre nel segno della riflessione metalinguistica e delle varianti testuali.

In una lettera successiva del 10 settembre 1893, indirizzata ancora a Di Giorgi, De Roberto di fronte alle critiche linguistiche sulla scrittura dell'*Illusione* formulate dal commediografo e giornalista Parmenio Bettoli su «La scena italiana» del 15 agosto 1893, indicava alcuni punti importanti della sua personale *quest* linguistica. Anzitutto l'idea di una lingua target alla quale adeguare il contenuto («*seno il bisogno di tradurre i miei libri in italiano*») e poi la necessità di riscontri lessicografici per le proprie scelte lessicali in modo da sostenere col crisma normativo ogni scelta:

L'articolo del signor P. [...] si compone di due parti. Nella prima, dove giudica il valore artistico del libro può aver torto e può aver ragione [...] Nella seconda parte, che è l'enumerazione degli spropositi, egli ha *interamente ragione*. Mi par di averti già detto che *io sento il bisogno di tradurre i miei libri in italiano, perché la lingua in cui finora li ho scritti è talmente barbara da non aver a che farci*

⁶ Lettera a F. Di Giorgi, 7 marzo 1891, in F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madignani, Milano, Mondadori 1984, p. 1728.

con quella di Dante. In questo inverno la «Gazzetta del popolo» di Torino mi domandò il permesso, dietro pagamento di riproduzione dell'*Illusione* nelle sue appendici; allora io mi misi a fare questo lavoro di quasi traduzione; ma per la fretta che ebbe il giornale, non lo potei compiere. Carlino ha comprato la ristampa del romanzo; allora, cioè quando vorrà metter mano alla pubblicazione, finirò di correggere il testo, e il signor P ... (per l'amor di Dio, tocca ferro) non avrà più da riempire le colonne della «Scena» di correzioni. Ho detto che, in questo, egli ha interamente ragione: 1° perché non ha enumerato tutti i francesismi, gli svarioni, etc. di cui la mia prosa è ricca; 2° perché alcuni passaggi da lui incriminati sono invece correttissimi; quando, per esempio, vuole senza una ragione al mondo che io dica *sfrenatezze* invece di *sfrenamenti*; mentre tutt'e due le parole sono di ottima lega e vogliono dire la stessa idea; 3° perché egli predica così bene, razzola malissimo, e quei suoi quattro periodetti di cui, tolti i passaggi incriminati, si compone il suo articolo, sono zeppi di strafalcioni: egli dice, per esempio, invece di *attraiva*, *attraenza* – che non esiste in italiano – invece di *imbastardire* *abbastardire* – che è francese – e usa il verbo *imbrumarsi* che non solo non esiste, ma occorre un certo lavoro mentale per capire che significa *annebbiarsi* – ed è d'origine pura francese, come quegli altri che rimprovera a me. Perfino il titolo del suo articolo è sbagliato: egli adopera *delusione* nel significato di *disinganno*: tal voce in tal significato, dice il *lessico del Fanfani e dell'Arlia*, non userà mai chi abbia tanto o quanto fatto l'orecchio ai buoni scrittori e sappia, anche alto alto, che cosa è lingua veramente italiana". Ora il fatto di uno che spulcia il prossimo suo e si lascia crescere addosso le piattole mi pare eccessivamente buffo e capace soltanto di far ridere, non d'indignare. Ma io non posso parlare perché, ripeto, i torti di questo signore non impediscono che, nella questione principale, egli abbia ragione⁷.

La lettera, al di là del piglio polemico, mette a fuoco la doppia questione delle competenze lessicali e delle scelte stilistiche con una prospettiva vicina alle posizioni verghiane⁸, ma con posizio-

⁷ In DE ROBERTO, *Romanzi novelle e saggi*, cit., pp. 1738-1739. Nella conclusione della lettera De Roberto spiega anche quali siano state le vere ragioni dell'attacco di Bettòli all'*Illusione*: semplici ripicche nei confronti dell'editore, motivo per cui di fronte alla recensione negativa il «filosofo, esaminando così i fatti e scoprendo le loro ragioni, non s'indigna, ma "in quella vece" ride».

⁸ Sul travaglio linguistico/stilistico di Verga cfr. almeno: G. ALFIERI, *Innesti fra-seologici siciliani ne «I Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV (1980), pp. 221-296; EAD., *Verga e il toscano*, in AA.VV.,

ni più orientate verso le testimonianze scritte di lingua “adeguata”, che non a quelle parlate. Attraverso la lettura di buoni autori e dei preziosi strumenti lessicografici, non solo si può offrire una prosa adeguata e stilisticamente valida, ma si riesce a trovare un valido modello linguistico, nutrito di lessico ben padroneggiato e non solo “orecchiato”, da contrapporre alla plurivocità dell’espressione orale e alle polemiche tra centro e periferie dello spazio comunicativo italiano, tra modelli francesi e toscani, fiorentini e panitaliani.

1. *La competenza fraseologica e l’uso delle fonti lessicografiche*

Per la generazione di De Roberto l’italiano si configurava ancora – nonostante l’unità politica – come lingua della quale approfondire le strutture d’uso, non tanto sul versante morfosintattico, quanto su quello semantico-pragmatico e fraseologico, strutture direttamente correlate alle variabili diatopiche e diastratiche del repertorio. La storia linguistica di De Roberto, della cui fase giovanile rende conto Gabriella Alfieri⁹, conosce un momento di grande consapevolezza metalinguistica grazie al confronto diretto con Capuana, in occasione della revisione con “lapis verde” di tutte le novelle della prima raccolta derobertiana *La sorte* da parte del più maturo amico e mentore¹⁰. Da quel momen-

Letteratura, lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra, Palermo, Palumbo 1989, pp. 245-257; P. TRIFONE, *Malalingua*, Bologna, il Mulino 2007; EAD., *Verga*, Roma, Salerno 2016, pp. 241-339; D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di vita dei campi dal parlato popolare allo scritto narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 12, Acireale-Roma, Bonanno editore 2011. Recentemente G. Alfieri ha riletto criticamente la famosa intervista di Ojetti a Verga «(Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d’uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere. E da questo deriva la 1 mia teoria dello stile)», in una prospettiva ampia di confronto con le posizioni di Capuana e De Roberto sul tema (G. ALFIERI, *Verga e «il valore d’uso» nella lingua e nel dialetto, tra vocabolari siciliani, toscani e... non solo*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», n. 32, 2021, pp. 117-146).

⁹ G. ALFIERI, *Le «Memorie giovanili» di Federico De Roberto*, in «Annali della Fondazione Verga», 11-12 (1995 [ma 1998]), pp. 141-181.

¹⁰ SARDO, “*Al tocco magico del tuo lapis verde...*”, cit.

to per De Roberto, accusato da Capuana di aver inserito troppi “sicilianismi voluti” nel suo tessuto narrativo¹¹, la questione linguistica diviene centrale sul doppio binario delle revisioni linguistico/testuali delle sue opere¹² e della ricercata crescita delle proprie competenze espressive. Certamente fraseologia e idiomatismi rappresentano i gradini più avanzati della competenza linguistica nella lingua target¹³ e se poi si vuole adoperare in modo fluido la lingua target nella prosa letteraria allora, come osserva lo stesso De Roberto, bisognerà «manipolare» molto la lingua, al fine di ottenere una espressione senza i «periodi fiacchi, le ripetizioni fastidiose che ci escono dalla penna nella foga dell'improvvisazione»¹⁴.

In epoca precedente alla standardizzazione mediatica, per ottenere ciò era necessario, anche fuori dall'ambito normativo scolastico, uno studio attento e approfondito di ogni fonte lessico-

¹¹ Cfr. la nota lettera s.d. di Capuana a De Roberto sulla novella *La malanova*, poi inserita nella raccolta *La Sorte* stampata nel 1887. In S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta, Sciascia 1984, p. 77. «Roma 19 maggio 1883, Caro Signor De Roberto. Scrivendomi a proposito della sua novella, «temo che vi sia un'esagerazione di forma e di misura», ne ha fatto anticipatamente la critica più esatta. Io non trovo da aggiungere nulla. Cioè trovo da aggiungere che in lei c'è una vera stoffa di novelliere e che il giorno che scriverà un'altra novella meno zeppa di sicilianismi voluti (giacché il difficile è appunto questo: dar il colorito siciliano con forma italiana) lei farà una cosa bella davvero».

¹² Esemplari appaiono in tal senso le tre edizioni della *Sorte*, che corrispondono a tre fasi scritte ben distinte cronologicamente e dislocate in tre diversi decenni (1887, 1892, 1910), che comprendono non solo gli anni milanesi della collaborazione al «Corriere della Sera» e dell'assidua frequentazione di scrittori ed intellettuali come Praga, Boito, Camerana, Oliva e Albertini ma anche gli anni della pubblicazione di *Documenti umani* e di *Processi verbali*, per non parlare dei *Viceré*.

¹³ Ci si riferisce alla teoria della processabilità di Pienemann. Nel corso dell'avvicinamento a TL vengono attivate una serie di procedure di decodificazione in sequenza implicazionale: 1) accesso al lemma, 2) categorizzazione dei lemmi, 3) procedure sintagmatiche, 4) procedure frasali, 5) procedure di subordinazione. Per una completa conoscenza dell'elemento lessicale l'apprendente deve appropriarsi progressivamente delle proprietà semantiche, morfosintattiche, posizionali-sintattiche in più contesti d'uso, compresi quelli formulari e idiomatici. La progressione procede in relazione alle procedure di esposizione all'input e di processazione dello stesso. Cfr. M. PIENEMANN, *Language Processing and Second Language Development: Processability Theory*, Amsterdam, Benjamins 1998, p. 87.

¹⁴ Lettera a F. Di Giorgi, 7 marzo 1891, in C.A. MADRIGNANI (a cura di), *F. De Roberto, Romanzi, novelle e saggi*, Milano, Mondadori 1984, p. 1728.

grafica che contenesse non solo elementi lessicali, ma stringhe frasali ben articolate, elementi fraseologici e paremiologici in grado di creare reale vicinanza dialogica.

Nel pieno fervore della composizione dei *Viceré*, invitando a Catania l'amico Di Giorgi, De Roberto insisteva proprio su questo punto: «leggeremo insieme il Vocabolario del Fanfani, occupazione alla quale io sono dato presentemente»¹⁵. Il richiamo a Fanfani parrebbe indicare in De Roberto un orientamento tradizionalista, seppur aperto a una lingua d'uso. Nella prassi scrittoria, e come mostrano i testi presenti nella sua biblioteca personale, l'interesse dello scrittore si rivolgeva verso vocabolari metodici, dei sinonimi, dell'uso¹⁶ contemporaneo, verso fonti di fraseologia colloquiale, in linea con quanto già sperimentato da Verga¹⁷. Le esigenze di "traduzione" manifestate al Di Giorgi nella citata lettera

¹⁵ Lettera a F. Di Giorgi del 16 ottobre 1891, in DI GIORGI, *Lettere a F. De Roberto...*, cit., lettera n. 44, p. 286. Nella biblioteca di De Roberto si ritrovano in effetti due vocabolari di P. FANFANI (*Nuovo vocabolario dei sinonimi della lingua italiana ad uso delle scuole*, Milano, Paolo Carrara 1879; e il *Nuovo vocabolario metodico della lingua italiana, p. i. vocabolario domestico con circa novemila aggiunte all'antico del Carena*, a cura di P. Fanfani – G. Frizzi, Milano, Paolo Carrara 1883).

¹⁶ Nella Biblioteca di De Roberto, descritta nel volume di Inserra 2018 si ritrovano, infatti, un numero cospicuo di opere lessicografiche e grammaticali: FANFANI, *Nuovo vocabolario dei sinonimi*, cit. e ID., *Nuovo vocabolario metodico*, cit.; G. GHERARDINI, *Supplimento a' vocabolarj italiani, proposto da Giovanni Gherardini*, Milano, Gius. Bernardoni di Gio. 1852-1857; G. MANUZZI, *Vocabolario della lingua italiana, già compilato dagli Accademici della Crusca ed ora nuovamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, David Passigli e socj 1833-1840; V. MONTI, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca, opera del cavaliere Vincenzo Monti*, Piacenza, Fratelli del Majno 1835-1839; V. PERCOLLA, *Vocabolario grammaticale della lingua italiana, compilato da Vincenzo Percola*, Catania, Battiato 1868; P. PETROCCHI, *Novo dizionario universale della lingua italiana, compilato da P. Petrocchi*, Milano, Treves 1900; P. PREMOLI, *Vocabolario nomenclatore illustrato. Il tesoro della lingua italiana, spiega e suggerisce parole, sinonimi, frasi, compilato da Palmiro Premoli*, Milano, F.lli Treves [poi Treves-Treccani-Tumminelli]; C. TESTA, *Dizionario universale illustrato di cognizioni utili, compilato sulle migliori pubblicazioni congeneri da Cesario Testa*, Roma, E. Perino 1895; N. TOMMASEO, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana, per cura di Niccolò Tommaseo. - 5. ed. milanese accresciuta e rifiuta in nuov'ordine dell'autore*, Milano, Francesco Vallardi 1867; ID., *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Firenze, Gio. Pietro Viesseux 1838; F. UGOLINI, *Vocabolario di parole e modi errati che sono comunemente in uso, con un saggio di voci nuove o svecchiate del Gioberti, illustrate dal raccoglitore*, Napoli, F. Vitale 1859.

¹⁷ Al Rigutini-Fanfani il Verga faceva riferimento nella famosa lettera al Cameroni dell'8 aprile 1890, come fonte di riscontro delle espressioni fraseologiche

del 1893¹⁸ testimoniano una fase di diffuso scontento dell'autore nei confronti della propria opera legato al complesso processo creativo che porterà alla nascita dei *Vicerè*. Per quel romanzo polifonico occorre disporre di un repertorio lessicale e fraseologico adatto alla variabilità diastratica e diafasica di ogni personaggio, ma anche di un tessuto lessicale e morfosintattico pienamente italiano. Da queste istanze dicotomiche ma tendenti all'omogeneità prenderà vita quel furore rielaborativo che, dopo gli otto mesi cruciali per la stesura dei *Vicerè* tra il 1893 e il 1894, porterà a una positiva autovalutazione da parte di De Roberto sulla maturazione delle sue competenze:

Ciò non toglie che il signor Cabasino sia ingiusto. Quando mi rimprovera la lingua scorretta dell'*Amore* ha torto, o non ha tanta ragione. I miei primi libri sì, sono scritti in una lingua ostrogota, ma dai *Vicerè* in giù mi sono corretto¹⁹.

toscane del *Mastro Don Gesualdo*, la cui autenticità era stata contestata dal Petrocchi. Come ha dimostrato G. ALFIERI (*Innesti fraseologici siciliani nei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani», n. 14, 1986, pp. 221-296) con puntuali sondaggi, il Verga si servì di tale repertorio lessicografico già per la stesura dei *Malavoglia*. Luciana Salibra ha esteso tale verifica al secondo romanzo dei *Vinti* (L. SALIBRA, *Il toscanismo nel Mastro Don Gesualdo*, Firenze, Olschki 1994). Nel recente saggio di ALFIERI (*Verga e «il valore d'uso» nella lingua e nel dialetto*, cit., pp. 117-146) si mettono in luce le posizioni di Verga, Capuana e De Roberto in merito alla questione delle fonti lessicografiche, con particolare attenzione alla modalità di consultazione verghiana di fonti demologiche e lessicografiche attente al dato idiomatico come i due vocabolari di Macaluso Storaci (*MS 72* = SEBASTIANO MACALUSO STORACI, *Saggio di nomenclatura domestica siciliana-italiana*, Siracusa, Miuccio 1872 e SEBASTIANO MACALUSO STORACI, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano proposto alle famiglie, alle scuole ed alle officine, contenente le voci, le frasi e i proverbi d'uso*, Siracusa, Tipografia di Andrea Norcia 1875).

¹⁸ DE ROBERTO, *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. 1738.

¹⁹ Lettera a Ferdinando Di Giorgi, 7 dicembre 1895, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, p. 315. Scrivendo all'amico Ferdinando a proposito dell'insuccesso del saggio sull'*Amore*, De Roberto si mostrava restio a difendersi pubblicando le entusiastiche lettere di Mantegazza, di Lombroso e di Espinas sul saggio e aggiungeva: «Io non so se le lodi di Lombroso, di Mantegazza, dell'Espinas siano tutte sincere; nel dubbio mi astengo. Credo che pensandoci su, anche tu mi darai ragione. Il tuo sdegno per l'articolo cabasinico mi insuperbisce perché mi significa che il mio libro t'è piaciuto e che mi vuoi sempre bene. Io non me ne sono sdegnato quanto te, sans blague. Ho fatto il callo alla critica; quando anche tu avrai una decina di libri sulla coscienza vedrai che questa indifferenza s'acquista. Ciò non toglie che il signor Cabasino sia ingiusto».

Tuttavia, la momentanea soddisfazione per i propri esiti espressivi cederà ben presto il posto ai soliti interrogativi linguistici, e De Roberto si ritroverà a cercare risposte nella prassi elaborativa di altri scrittori italiani che lo avevano preceduto. Testimonianza di ciò si ritrova nel breve ma incisivo articolo su *Gli scritti postumi del Leopardi e del Manzoni* apparso sul «Corriere della Sera» dell'8/9 aprile 1900. L'occasione era data dalla pubblicazione, dal giugno 1898 all'aprile del 1900, dei *Pensieri* di Leopardi (Le Monnier), che videro la luce senza destare troppo interesse di pubblico e di critica. De Roberto, nel recensire il volume e nel segnalare l'opera all'attenzione dei lettori, trovò modo, nella seconda parte dell'articolo, di trattare della spinosa questione della lingua che tanto gli stava a cuore e che, come egli rileva, aveva rappresentato «una delle quistioni che maggiormente inquietano il Leopardi». Per provarlo citava un passo dei *Pensieri leopardiani* destinato ad ampia e prolungata fortuna critica:

un francese, un inglese, un tedesco che ha coltivato il suo ingegno, e che si trova in istato di pensare, non ha che da scrivere. Egli trova una lingua nazionale già formata, stabilita e perfetta, imparata la quale ei non ha che a servirsene [...]. Ben diverso è oggi il caso dell'Italia. [...] Un italiano, ancorchè perfettamente istruito [...] si trova a mancare affatto della lingua in cui possa farlo, non solo perfettamente, ma pur mediocrissimamente.

sto, Quando mi rimprovera la lingua scorretta dell'*Amore*, ha torto, o non ha tanta ragione. I miei libri, sì, sono scritti in una lingua ostrogota, ma dai *Vicerè* in giù mi sono corretto. E il signor Cabasino che scrive «mi disillusi» è un qualunque orecchiante, che per aver sentito che noi meridionali scriviamo male, ricanta il ritornello senza capirne niente. Ma di questa e d'altre accuse io rido. [...] Del gusto del pubblico e del numero dei lettori io me ne sono sempre arcistrafottuto. [...] Immagini tu la folla dei droghieri e delle portinaie che si strappa di mano l'*Amore*? E vedi le signore buttar da canto le novella per pascersi di stilo... postulate, di... di Spencer e di Espinas? [...] Da un cantastorie tutti volevano delle storielle. Ed io non ne volli dare neppure una, per far vedere loro che i cantastorie sanno anche parlare di cose serie. Il libro di novella sull'amore lo faccio ora. [...] Dunque, nel 1896 spero di mandarti *Le confessioni*. Lavoro anche ad un romanzo che porta il titolo provvisorio di *Spasimo. L'Imperio*, cominciato da due anni, sta per ora a dormire: ne ho scritti cinque capitoli, ma mi spaventano le difficoltà».

A dare maggior forza e vigore alle considerazioni su Leopardi, De Roberto ricorre alla lettura critica degli *Scritti postumi* manzoniani editi proprio allora da G. Sforza²⁰, che comprovavano per altra via le medesime difficoltà linguistiche dello scrittore milanese e le soluzioni espressive tentate e sperimentate. A proposito delle correzioni ai *Promessi Sposi*, di cui quegli scritti forniscono alcuni indizi non secondari, De Roberto annota, infatti, con enfasi:

Che meticolosa attenzione! Che scrupolosa coscienza! Ecco una filza di parole e frasi fiorentine, di equivalenti toscani di molte espressioni milanesi; ecco i bigliettini coi quali il grande scrittore nell'imbarazzo chiede frasi vive del popolo di Firenze alla Marchesa Marianna Rinuccini Trivulzio, ed ecco le risposte della marchesa, e quelle di Emilia Luti. È un vero chiodo, un incubo, «una battaglia senza riposo, per guadagnare a palmo a palmo il terreno e farlo suo» il romanzo che s'intitolava dapprima *Fermo e Lucia* doveva essere accompagnato da una dissertazione linguistica sulle parole e frasi dialettali, della quale lo Sforza pubblica un importante frammento; la lettura ne riuscirà utile a quei nostri novellieri contemporanei che presumono di dare il colore locale alle loro descrizioni e narrazioni, ricorrendo spesso e volentieri ai provincialismi.

Quest'ultima frase è preziosa: non tanto e non solo per la conferma dei dubbi dell'autore, che peraltro aveva trovato la sua strada per suo conto e l'aveva percorsa con sicura padronanza, quanto invece per il De Roberto stesso, per l'esperienza degli anni lontani dei suoi esordi narrativi e per i dubbi che continuavano a tormentarlo.

La prassi manzoniana poteva aiutarlo a crescere, con l'idea di una ricerca linguistica sperimentata sul campo, continua e ine-

²⁰ Secondo S. INSERRA (*La Biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche 2017) nella biblioteca di De Roberto si ritrovano oggi oltre ai citati *Scritti postumi* manzoniani (A. MANZONI, *Scritti postumi, pubblicati da Pietro Brambilla*, a cura di G. Sforza, Milano, Enrico Rechiedei Edit. 1900), anche A. MANZONI, *Lettere inedite*, raccolte e annotate da E. Gnechi, 2. ed., Milano, Tip. L. F. Cogliati Edit. 1900; A. MANZONI, *Liriche scelte. Alessandro Manzoni*, con interpretazioni e giudizi di A. Momigliano, Città di Castello, Casa Ed. S. Lapi 1914; A. MANZONI, *I promessi sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825 raffrontate tra loro dal prof. Riccardo Folli*, precede una lettera di R. Bonghi, 9. ed. – Milano, Brigola e Bocconi 1893.

sausta, che allargasse e affinasse la sua specifica competenza e che lo aiutasse in un processo di standardizzazione della lingua d'arte. Si doveva cercare l'unità linguistica, dopo quella politica, senza rinnegare la specificità culturale e idiomatica delle singole regioni italiane, unica vera realtà in un'Italia che restava tenacemente policentrica in fatto di irradiazione linguistica e culturale. In tale direzione il repertorio paremiologico e idiomático costituiva il cuore autentico delle varie identità regionali. Lo avevano compreso nei secoli tutti coloro che si erano dedicati a tale versante delle raccolte lessicografiche.

Certo è che in quegli anni De Roberto si accostò con grande attenzione a tutte le fonti lessicografiche coeve in modo aperto e non circoscritto all'entità di parola, ma alle sue specificità contestuali, di collocazione, di fraseologia; e ciò oltre a consentirgli di migliorare la propria conoscenza della lingua gli permise di osservare, sulla base della competenza già acquisita, alcune lacune o difetti dei compilatori, nonché di rispondere con cognizione di causa a quanti avevano da rimproverargli un uso poco corretto dell'italiano, come nel caso del già citato Bettòli²¹.

Nella biblioteca di De Roberto²², oltre alle fonti lessicografiche già citate, si ritrovano altri repertori compilati in chiave contrastiva e alcuni testi grammaticali²³ (tra i quali spiccano le opere di

²¹ Il riferimento al *Lessico dell'infima e corrotta italianità* (seconda edizione riveduta e con molte giunte, Milano, Paolo Carrara 1881) di P. FANFANI e C. ARLIÀ non sembra motivo valido per pensare che questa compilazione lessicografica fosse l'unica o la più rappresentativa fra quelle consultate da De Roberto, come dice Grana, facendo derivare da questa ipotesi «la sua vera fissa puristica del vocabolario» (G. GRANA, *I Viceré e la patologia del reale*, Milano, Marzorati 1982, p. 535).

²² Il catalogo completo della biblioteca De Roberto è stato curato da S. INSERRA (*La biblioteca di Federico De Roberto*, cit.).

²³ C. DE TITTA, *Dizionario dei verbi intransitivi coll'uso dell'ausiliare*, Lanciano, R. Carabba 1904; ID., *Grammatica italiana della lingua viva: per uso delle scuole ginnasiali, tecniche e complementari*, Lanciano, R. Carrabba 1911; R. FORNACIARI, *Grammatica italiana dell'uso moderno, compilata da Raffaello Fornaciari*, 2. ed., Firenze, Sansoni 1882; G. GHERARDINI, *Appendice alle grammatiche italiane dedicata agli studiosi giovinetti, proposto da Giovanni Gherardini*, Milano, Paolo Andréa Molina 1847; G. LOMBARDO RADICE, *Grammatica italiana, semplificata e liberata dai consueti schemi pseudo-razionali, per gli alunni delle scuole ginnasiali, tecniche e complementari: morfologia e sintassi*, Catania, Battiato 1910.

Fornaciari, Gherardini e quella innovativa di Lombardo Radice) che mostrano il vivo interesse dell'autore nei confronti delle questioni linguistiche e che sono citate spesso nelle lettere. Presenti anche dizionari con impianto contrastivo come quello di Traina, o quelli dedicati diafasicamente alle forme "erronee o adeguate"²⁴, o di raccolte paremiologiche²⁵, o dizionari con impianto fraseologico²⁶. Non mancano dizionari settoriali²⁷, dizionari e grammatiche di varie lingue straniere²⁸, fino ai saggi glottologici²⁹. Siamo ancora sul versante dell'uso appropriato del termine, del contesto d'uso azzeccato e solo all'inizio del Novecento De Roberto riuscì

²⁴ A. TRAINA, *Vocabolario delle voci siciliane dissimili dalle italiane: con saggio di altre differenze ortopeiche e grammaticali in aiuto all'unità della lingua e contro gli errori provenienti dal dialetto - Nuova ed. con appendice*, Palermo, Pedone-Lauriel 1888; UGOLINI, *Vocabolario di parole e modi errati*, cit.; P. VIANI, *Dizionario di pretesi francesismi e di pretese voci e forme erronee della lingua italiana: con una tavola di voci e maniere aliene o guaste, composto da Prospero Viani*, Firenze, Le Monnier 1858-1860.

²⁵ G. FRIZZI, *Dizionario dei frizzetti popolari fiorentini*, Città di Castello, S. Lapi 1890; G. STRAFFORELLO, *La sapienza del mondo, ovvero Dizionario universale dei proverbi di tutti i popoli, raccolti, tradotti, comparati e commentati da Gustavo Strafforello con l'aggiunta di aneddoti, racconti, fatterelli e di illustrazioni storiche, morali, scientifiche, filologiche, ecc.*, Torino, A. F. Negro 1883; TESTA, *Dizionario universale illustrato di cognizioni utili*, cit.

²⁶ PREMOLI, *Vocabolario nomenclatore illustrato*, cit. Insieme a raccolte di aforismi: N. PERSICHETTI, *Dizionario di pensieri e sentenze di autori antichi e moderni d'ogni nazione, del marchese Niccolò Persichetti*, 5. ed. corr. ed arricchita, Milano, Rechiedei 1899.

²⁷ R. BARDONE, *Dizionario popolare di agricoltura moderna, compilato per cura del topografo Bardone Rinaldo*, Torino, Paravia 1904.

²⁸ G.M. BIANCHI, *Dizionario e frasario eritreo: raccolta di 5500 vocaboli e frasi della lingua principale della colonia eritrea italiano-tigrigna o tigray*, Milano, Treves 1903; F. MAGNASCO, *Lingua giapponese parlata: elementi grammaticali e glossario*, Milano, Hoepli 1905; V. MIGLIETTI, *Grammatica della lingua russa ad uso degli italiani: corso teorico-pratico, con esercizi di lettura e di traduzione, temi dialogati, ecc.*, Torino, Lattes 1905; K.M. SAUER, *Grammatica della lingua tedesca: con temi, letture e dialoghi, dei professori Sauer e Ferrari; nuovamente corretta e accresciuta da Pietro Motti*, 7. ed., Heidelberg, Groos 1906; P. TOLDO, *Grammatica della lingua francese, con note filologiche per le scuole medie e superiori*, Torino, G.B. Paravia e comp. 1905; F. VALENTINI, *Nuovo dizionario portatile italiano-tedesco e tedesco-italiano: compilato sui migliori e più recenti dizionari delle due lingue ed arricchito dei termini proprii delle scienze e delle arti; con correzioni ed aggiunte dei signori Francesco Lanzinger e Guglielmo Treves*, Milano, Pirrotta 1836-37.

²⁹ O. NAZARI, *I dialetti italici: grammatica, iscrizioni, versione, lessico*, Milano, Hoepli 1900. A. ZAUNER, *Glottologia romanza: elementi di grammatica comparata delle lingue neolatine*, traduzione di Gio. Batt. Festa, Torino, Paravia 1904.

a trovare un'opera lessicografica davvero sintonica rispetto alle sue attese. Si tratterà, come vedremo, dell'imponente opera "fraseologica" del Ballesio, sulla quale De Roberto scriverà una recensione molto favorevole e che commenteremo qui di seguito.

Prima di allora De Roberto aveva raccolto le opere fraseologiche di Percolla e di Frizzi, che oggi si ritrovano nella sua biblioteca³⁰, a testimoniare il suo interesse nei confronti della dimensione fraseologica della lingua. Antonio Lissoni con la sua *Fraseologia* del 1836 aveva spianato il terreno per usi linguistici non circoscritti alla dimensione del singolo elemento lessicale, ma che garantissero il suo inserimento in contesti frasali, una dimensione che caratterizza l'apprendimento avanzato di ogni lingua storico naturale³¹.

L'opera lessicografica di Percolla, *Piccola fraseologia italiana ovvero scelta di frasi eleganti ad uso della gioventù studiosa*³², sintetica, maneggevole, dedicata «A' giovani studiosi della lingua italiana», intendeva superare i confini della descrizione del singolo vocabolo, per indicare il «buon uso delle frasi, che sono certe forme di dire tanto proprio di quell'idioma che l'uom parla, che chi le usa par nato in esso, e mostra subito il suo paese»³³. L'imponente *Fraseologia italiana* di Ballesio rappresenta invece il risultato compiuto e più maturo di questo intento lessicografico.

³⁰ INSERRA, *La Biblioteca di Federico De Roberto*, cit.

³¹ Per l'italiano cfr. M.G. LO DUCA, *Quante e quali parole nell'insegnamento dell'italiano L2? Riflessioni in margine alla costruzione di un Sillabo*, in E. PISTOLESI, *Lingua, Scuola e società. I nuovi bisogni comunicativi nelle classi multiculturali*, Trieste, Istituto Gramsci del Friuli 2007, pp. 135-152 e F. CASADEI – G. BASILE, *Lessico ed educazione linguistica*, Roma, Carocci 2019. Per uno sguardo al contesto grammaticale e lessicografico derobertiano e in merito all'idea di parola e frase cfr. M. DOTA, «Che cosa dunque sono le parole?». *Diacronia di un concetto nella grammaticografia italiana postunitaria*, in B. ALDINUCCI et alii, *Parola. Una nozione unica per una ricerca interdisciplinare*, Siena, Università per Stranieri di Siena 2019, pp. 323-331.

³² Una seconda edizione con nuova introduzione è datata 1889, Catania, Battiato editore. Percolla aveva donato a De Roberto le sue *Prose* (V. PERCOLLA, *Prose*, tip. di Vincenzo Metitiero 1866), come indica una nota di possesso a p. 129: *F. De Roberto* e una dedica sul frontespizio: *A Federico De Roberto / in segn[o] di amicizia*; cfr. INSERRA, *La Biblioteca di Federico De Roberto*, cit., p. 436.

³³ Percolla aveva pubblicato anche due volumetti scolastici (V. PERCOLLA, *Piccola fraseologia italiana ad uso delle scuole del regno: con un elenco di voci e nomi francesi da evitarsi nelle scritture italiane*, Catania, tip. di Vincenzo Metitiero 1870 e *Vocabo-*

2. La recensione alla *Fraseologia italiana* di G.B. Ballesio tra sintonia e superamento

L'opera di Ballesio era stata pubblicata per intero dall'editore Bemporad nel 1898 e la prima e unica edizione, che fu ristampata fino al 1903³⁴, si presentava come un manuale pratico, di facile consultazione atto a «fornire a chi l'adopera una rassegna sintetica, anzi sinottica, degli strumenti del discorso, porgendoglieli mano a mano che gli tornano necessari» (p. VII). Un prontuario quindi «dove si abbiano sottomano, schierate in ordine per tutti i concetti immaginabili, tante maniere di manifestarli, sia nello stile più familiare, sia gradatamente in quello più adorno o più originale» (p. VIII). Si tratta dunque di un intento pragmatolinguistico concreto, del quale l'autore quasi si scusa con «i linguisti più valorosi» (p. 1707). Il corpus fraseologico era stato selezionato tenendo conto sia degli esempi d'autore, sia dell'uso della lingua nella sua evoluzione soprattutto nel campo «della scienza e delle industrie», con un'attenzione, quindi, sia al livello diamesico (il parlato e i suoi usi e lo scritto), sia al livello diafasico (registri e stili linguistici tra i quali viene anche citato quello giornalistico). Sarà stata anche l'apertura, insolita per i tempi, allo stile giornalistico, coltivato da De Roberto, ad attirare ancor più il suo interesse nei confronti di questa *Fraseologia*.

Rispetto al materiale fraseologico raccolto dai vocabolari di Fanfani, Giorgini-Broglio, Rigutini-Fanfani o ancora da Petrocchi³⁵, minore spazio sembra dato ad esempi «inventati» sulla ba-

lario grammaticale della lingua italiana ad uso delle scuole elementari, superiori, ginnasiali e tecniche del Regno, Catania, Battiato 1868).

³⁴ Cfr. S. DARDI, *Alcune osservazioni sulla Fraseologia italiana di Giovanni Battista Ballesio*, in M. BIFFI – F. CIALDINI – R. SETTI, «A ciò che l'nostro dire sia ben chiaro». *Studi in onore di Nicoletta Maraschio*, 2 voll., Firenze, Accademia della Crusca 2018, vol. I, pp. 327-337.

³⁵ P. FANFANI, *Vocabolario della lingua italiana*, Firenze, le Monnier 1855; GIORGINI-BROGLIO, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Firenze, Cellimi 1870-1897; G. RIGUTINI - P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, compilato da G. Rigutini e P. Fanfani, Ed. emendata, Firenze, Tipografia Cenniniana 1875 (con Appendice curata da Rigutini e una lettura fatta al Circolo fiorentino dal titolo «Si dice o non si dice»); P. PETROCCHI, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, compilato da P. Petrocchi. Milano, Treves 1894.

se della competenza linguistica personale dell'autore, come si vedrà a partire da qualche esempio fornito in chiave sinottica. Il lemma *abile* compilato da Ballesio, per esempio, appare molto più ricco di esempi fraseologici rispetto ai due stereotipati forniti da Rigutini-Fanfani (*Il tale è un medico abile, il tal altro è un abile pianista*), commentati da sintetica didascalia («Idoneo, Atto a qualcosa; ma più comunemente e in modo assoluto si dice di persona, e vale Esperto, Eccellente nell'arte sua»), ma anche rispetto ai tre forniti dal Giorgini-Broglio (*è un abile pianista, un abile giocatore di biliardo, un abile diplomatico*) o a quelli rintracciabili nel repertorio di Petrocchi. Ballesio offre invece esempi di varia estrazione diafasica e di varia connotazione stilistica aggiungendoli alla parte esplicativa (*Che ha molta attitudine, che è in modo speciale idoneo a far checchessia*) con una contestualizzazione sinonimica tratte dal registro colloquiale (*Uomo di abilità, di molta abilità, e sim., Bravo scrittore e sim., Esser forte in Checchessia. Destro [...] è meglio atta che un'altra [...] Valente, Uomo di vaglia, di gran valuta, Sommo artista e sim., Ottimo, Eccellente e sim., Lavori fatti da mano maestra, Uomo di molto peso in checchessia. Di molti numeri. Letterato di polso*). Seguono citazioni tratte da dizionari di ogni tipo e di ogni epoca, che si allontanavano talvolta dal lessema posto in esponente. Si comincia così con il Tramater³⁶: «Uomo d'assai [...] altri sim. in *Superiore, Primo. Canova fu nella scultura un portento*»; e seguono altri esempi d'autore. Il lessema *Abile* viene quindi considerato in funzione predicativa nel senso di "essere abile" e "farsi valere" (*Avere abilità e sim. A chi ha testa non manca cappello; Avere sulle dita*) con esempi d'autore, dal Varchi (*Per appiccar mischie valeva tant'oro*) a Francesco da Barberino (*Chi negherà che Ciano non abbia garbo in tutte le cose?*), a Dante (*Pensa a che ti conviene e a che sei destro*), seguono esempi fraseologici tratti da locuzioni sinonimiche quali ad esempio: *Aver la mano del Cielo, Aver la mano benedetta, Aver gamba, Aver garbo e stocco, aver buon cavallo, Non minchionare*, suffragate da esempi dei comici toscani cinquecenteschi, dal Cecchi (*Questi discendenti di Nepo, colle malie e cogli spiriti hanno la man di Dio = Aver la mano del Cielo; Tutte son fanti che han le mani*

³⁶ Com'è noto, tra il 1829 e il 1840 la società tipografica napoletana Tramater pubblicò il *Vocabolario universale italiano*, curato da R. Liberatore.

benedette. Aver la mano benedetta) al Lasca (*Saper levare le pecore dal sole. Non credi che ci sia altri che tu che sappia uscir da un fondo senza zucca*), alternando poi squarci di parlato sincronico citati dal Fanfani (*Il signor Luigi ci ha gamba a far le cose*) a sequenze desuete tratte da autori non noti (*Una simil caccia è da persone che abbian garbo e stocco; Ma chi ha buon cavallo in far versi; Non o'ha barba d'uomo che lo superi in ecc.*), o addirittura da volgarizzamenti come quello di Plinio del Salviati: *uno di quelli virtuosi che non minchionano*.

L'opera del lessicografo Ballesio appare a De Roberto il compimento di una linea lessicografica inaugurata dal Gherardini e tesa a fornire la «base e il fondamento di nostra lingua» attraverso la ricognizione delle «forme di dire» che «le danno [...] tale fisionomia e tali fattezze, che la distinguono da ogni altra e le imprimono quello specifico carattere che non può essere alterato senza che a un tratto non venga ad alterarsi la lingua stessa e a pigliar novelle sembianze»³⁷. In linea con tali asserzioni, ed anche sulla scorta di assunti ripresi dal Morandi, De Roberto esamina l'opera del Ballesio considerandola fondamentale per chi volesse padroneggiare con consapevolezza e ampiezza lo strumento linguistico comune alla nazione come base imprescindibile per la composizione artistica.

La recensione all'opera di Ballesio apparsa sul «Corriere» forniva un'occasione ulteriore al De Roberto per intervenire sulla questione della lingua che stava al centro della sua riflessione personale sulla scrittura. Illustrando dettagliatamente il metodo del lessicografo, ne lodava l'equilibrio dimostrato nell'evitare lo scoglio di Scilla, cioè le «dizioni moderne che potranno offendere l'orecchio assuefatto alla nobiltà dell'antica eloquenza» e l'oppo-

³⁷ In «Corriere della Sera», 23 giugno 1903, p. 1. Com'è noto (cfr. V. DELLA VALLE, *La lessicografia*, in L. SERIANNI - P. TRIFONE, a cura di, *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi 1993, p. 71). Gherardini aveva inaugurato un filone lessicografico teso alla concreta ricerca dell'uso parlato della lingua a partire dall'ambito fiorentino e con una particolare attenzione nei confronti delle espressioni idiomatiche e della fraseologia in genere. Tra il 1838 e il 1841 Gherardini aveva pubblicato *Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi*, cui aveva fatto seguito il *Supplimento a' Vocabolarj italiani*, corredato di «molti esempi» soprattutto per «quelle parole che invocano d'essere difese dalla guerra che a torto lor si muove da' pedanti e da' linguaj».

sto scoglio di Cariddi, ovvero le dizioni «troppo invecchiate e quindi poco servibili». Il Ballesio aveva selezionato nel repertorio idiomatico diacronico e sincronico dell'italiano gli elementi per un'efficace comunicazione ricercata da «tutti coloro che hanno provato la difficoltà di esprimersi modernamente evitando le scorrezioni e le goffaggini, e di attenersi alle buone tradizioni senza restarne impacciati e quasi irrigiditi». La difficoltà di trovare e praticare simile acrobatico equilibrio espressivo restava ancora condizione permanente di ricerca di una scrittura tesa all'individuazione di uno strumento espressivo nuovo e moderno. In tal senso va inquadrato il successivo richiamo de De Roberto al Leopardi, in polemica con Giordani, posto in *incipit*. L'affinamento della propria competenza linguistica conseguita per mezzo di osservazioni e paragoni e analogie, resta per De Roberto, con ottica leopardiana, base imprescindibile del lavoro artistico, anche se nel contesto culturale nel quale De Roberto si trovava ad operare il percorso per questa ricerca linguistica non era di facile scelta.

L'interesse mostrato nei confronti delle opere lessicografiche rivolte all'uso parlato o comunque alla fraseologia e ai suoi contesti d'uso testimonia il lavoro preparatorio tipico della scrittura derobertiana. Com'è noto, tra il 1890 e il 1909, nei periodi di ritiro catanese³⁸, De Roberto sottopose a revisione gran parte delle sue opere in direzione di un italiano senza scorie dialettali evidenti e senza residui dotti, individuale e nello stesso tempo accessibile. È in questa fase che si colloca l'articolo sull'opera di Ballesio e il giudizio positivo che vi viene espresso. Quella compilazione lessicografica incentrata esclusivamente sulla fraseologia, rispondeva,

³⁸ Com'è noto, dal 1890 in poi lo scrittore si reca spesso a Milano per lunghi soggiorni. Dal 1897 - con l'accendersi della passione amorosa con Ernesta Valle Ribera e la collaborazione più assidua col «Corriere» - il rapporto di De Roberto con Catania e Milano diviene sempre più complesso. Ne rendono conto tra gli altri gli studi di: A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 7, Catania, Fondazione Verga 1998; poi, Acireale/Roma, Bonanno 2008; R. GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Venezia, Marsilio 2017, e S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Si dubita sempre delle cose più belle. Parole d'amore e di letteratura*, Milano, Bompiani 2014.

infatti, alle implicite esigenze di ogni scrittore italiano del momento interessato a una medietà stilistica. Al termine di questa fase De Roberto – nell’*Avvertimento* alla terza edizione della *Sorte* datato 18 aprile del 1910 – dichiarava programmaticamente:

la forma è stata attentamente rimaneggiata. Per significare l’ambiente regionale dove le scene si svolgono, troppo largo uso si era dapprima fatto dell’elemento vernacolo; ora si è voluto dimostrare che il colorito locale può essere ottenuto serbando maggior fedeltà alla lingua madre³⁹.

È proprio la fedeltà alla “lingua madre” che anima la scrittura derobertiana con una consapevolezza personale, rinfocolata negli anni giovanili dalle correzioni sistematiche di Capuana alla sua prima raccolta di novelle, *La sorte*, e approfondita nel corso di tutta la vita con una pratica correttoria inesausta che mirava ad adeguare i suoi testi al contesto dei destinatari dell’opera. Il meditato e maturo plurilinguismo di alcune fra le novelle di guerra rappresenta uno sviluppo e non una contraddizione rispetto a tale pensiero: mutate repentinamente proprio a causa della Grande Guerra le condizioni sociolinguistiche degli italiani uno scrittore sensibile alla problematica linguistica come de Roberto non poteva che riadeguare la propria rappresentazione narrativa, riproducendo la realtà linguistica del tempo con i suoi connotati diastratici e diatopici, senza per questo ritornare a soluzioni di tipo scarfogliano⁴⁰.

Com’è noto, l’evoluzione stilistica dello scrittore – dagli esordi peculiarmente veristi delle novelle de *La Sorte* o dei *Documenti Umani fino* alle novelle di argomento bellico come *La Paura* – procede sempre su un doppio piano di sofferta consapevolezza: mentre per un verso avverte e comunica la necessità di un sempre maggiore affinamento della competenza linguistica persona-

³⁹ F. DE ROBERTO, *La Sorte*, Milano, Treves 1910, p. III.

⁴⁰ N. TEDESCO, *La tela lacerata. Strutture conoscitive e innovazioni narrative 1880-1940*, Palermo, Sellerio 1983, p. 48; DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto*, cit.; SARDO, “Al tocco magico del tuo lapis verde...”, cit.; EAD., *Plurilinguismo al fronte: le novelle di guerra di De Roberto e la frantumazione dell’ideale unitarista*, in «InVerbis», 1 (2014), pp. 167-189.

le, per un altro verso ricerca un continuo adeguamento situazionale della *performance* stilistica, in misura maggiore rispetto ad altri scrittori "provinciali". Accanto e in contemporanea alle varie riscritture (le revisioni periodiche della *Sorte*, le due versioni dell'89 e del '23 dell'*Ermanno Raeli*, le due stesure de *I Viceré*) De Roberto sperimenta più tipologie di scrittura (da quella poetica⁴¹ a quella saggistica (*L'Amore*) a quella giornalistica) con la medesima tensione euristica che procede su un doppio binario: competenza personale dello scrittore, articolata in un repertorio in continua evoluzione, e costruzione di uno stile narrativo idoneo a soddisfare le esigenze espressive e mimetiche nei confronti della narrazione, secondo l'ideale modalità stilistica descritta nella *Prefazione a Documenti umani*:

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

Proprio l'accento ai «modi di dire» e ai «proverbij» della prefazione ai *Documenti umani* risulta fondamentale ai nostri fini per comprendere l'interesse di De Roberto verso il piano idiomatico e fraseologico, ultimo passo verso la completa acquisizione di una qualsiasi lingua, unito alla consapevolezza dei codici presenti nel repertorio sociolinguistico dell'autore (siciliano parlato e scritto, italiano regionale e italiano letterario), che vanno accostati e mescolati con cura a fini espressivi a tutti i livelli enunciativi (piano sintattico, piano morfologico, piano semantico-lessicale e infine piano idiomatico-fraseologico).

In questa prospettiva l'attenzione derobertiana alla dimensione fraseologica trova nel testo di Ballesio un riscontro perfetto. La scelta del titolo della recensione derobertiana – *Per lo studio della nostra lingua* – è emblematica della polarità della questione: da una parte l'irraggiungibilità della lingua con la volontà di accostarsi metodicamente a essa, e dall'altra, l'aggettivo *nostra*, che

⁴¹ Dai primi tentativi poetici giovanili con reinterpretazioni e imitazioni di poeti francesi decadenti, da Sully-Prudhome a Baudelaire e Bourget.

convoglia il senso di una profonda appartenenza, di una sostanziale identificazione con la lingua nazionale – si gioca il contrasto, che è poi specchio della realtà linguistica del tempo, e che resta la dialettica di fondo del pensiero linguistico derobertiano.

3. La dimensione fraseologica della competenza linguistica e la «Fraseologia» di Ballesio

In tal senso l'opera di Ballesio, questo «oscuro» compilatore, come egli stesso si definiva nelle considerazioni conclusive dell'opera, assume un valore emblematico per la sua attenzione prestata a quello che secondo De Roberto restava lo scoglio espressivo più duro da superare stilisticamente: la «fraseologia», ovvero quel sistema sintattico-semantico-pragmatico che rimane il più difficile da gestire per una lingua che può considerarsi non materna, perché appresa o perché prevalentemente letteraria. Secondo Federica Casadei⁴² le espressioni convenzionali di una lingua, caratterizzate dall'abbinamento di un significante fisso, o poco modificabile e un significato compositivo, rappresentano una macrocategoria di «espressioni idiomatiche», fondamentali per definire i nuclei socialmente condivisi di una lingua. Nel suo fondamentale saggio del 1988 Gunver Skytte⁴³ aveva già delineato criticamente le varie categorie fraseologiche in relazione alla dimensione sociale, contrastiva, didattica e aveva indicato percorsi di scoperta delle entità pragmalinguistiche proposte. L'idea di Ballesio, e poi di De Roberto, in merito alla fraseologia e all'impegno immane di raccogliere il repertorio idiomatico in tutta la sua complessa articolazione era senz'altro interessante in relazione alle coordinate sociolinguistiche del tempo.

Nell'articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 23 giugno

⁴² F. CASADEI, *Per una definizione di 'espressione idiomatica' e una tipologia dell'idiomatico in italiano*, in «Lingua e stile», 2 (1995), pp. 335-358.

⁴³ G. SKYTTE, *Italienisch: Phraseologie*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, a cura di G. Holtus - M. Metzeltin - C. Schmitt, vol. IV, Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1988.

1903⁴⁴ contenente la recensione alla *Fraseologia*⁴⁵, De Roberto comincia col citare l'opinione di Gherardini sui modi di dire, «l'uso delle particelle, i reggimenti dei verbi, degli aggettivi e delle preposizioni, il maneggio di certi costrutti, e la proprietà del fraseggiare. Le quali tutte cose son quelle che, a mio parere, costituiscono la base e il fondamento di nostra lingua e le danno, per così dire, tale fisionomia e tali fattezze, che la distinguono da ogni altra e le imprimono quello specifico carattere che non può essere alterato senza che a un tratto non venga pure ad alterarsi la lingua stessa e a pigliar novelle sembianze», sostenendo che nonostante il suo impegno egli non era riuscito a superare i limiti del vocabolario con le sue entità lemmatiche ristrette «il lavoro del Gherardini, con tutti i suoi grandissimi pregi, è ancora un vocabolario, non un frasario. Saggi di raccolte di frasi non mancarono in Italia, e l'utilità d'una vera e compiuta fraseologia fu riconosciuta da molti: ultimamente dal Morandi», ma «Ballesio ha cominciato dal distinguere due elementi nella forma: la lingua e lo stile: quella che provvede i termini propri ad esprimere i singoli concetti, questo che li coordina», offrendo allo scrittore gli strumenti opportuni. Il lavoro di Ballesio sintetizza ciò che da sempre è stato l'orientamento di De Roberto: affinare le proprie competenze linguistiche, leggendo e consultando gli strumenti lessicografici, per far crescere la propria arte e il proprio stile:

La conoscenza della lingua, se non è sufficiente alla formazione

⁴⁴ Articolo annunciato ad Albertini il 23 maggio e dunque ritenuto da De Roberto di una certa importanza: «Ti mando un poco di roba, anzi non poca: molta. Prima di tutto il nuovo articolo: *Per lo studio della nostra lingua*, del quale tu accettasti a suo tempo l'argomento. Poi sedici bibliografie, quante bastano ad un'appendice o ad una colonna, che sarebbe la quarta mandatati in questo maggio. Finalmente due cartelline d'una *Notizia artistica*, alla quale ti prego di dare un posticino quando ti farà comodo. Si tratta d'una pubblicazione che mi fu molto raccomandata, e che forse avrebbe potuto esser degna dell'articolo che mi chiedevano. [...] Ho pensato quindi di fare come per il Pica: di parlarne in una *notizia artistica*, piu' breve ancora di quella sul Pica. Tu non mi negherai il favore di inserirla, visto che occupa tanto poco posto. è vero?» (lettera di De Roberto ad Albertini, Catania, 23 maggio 1903 in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al Direttore del «Corriere della sera»*, Roma, Bulzoni 1979, pp. 165-166).

⁴⁵ G.B. BALLESEO, *Fraseologia italiana*, Firenze, Bemporad 1898.

dello stile, ne è nondimeno la condizione necessaria. Non basta saper maneggiare un telescopio per fare scoperte nel cielo; ma senza strumenti d'ottica non si può essere astronomi. Lo stile, dice una sentenza notissima, è l'uomo; ma quanti sono gli uomini capaci di esprimere pensieri originali con forme loro proprie? Nello stesso genio forse che lo stile si forma spontaneamente, senza seminazione, senza cultura? La generazione spontanea non esiste in arte, come non esiste in natura, e un'altra sentenza non meno celebre, e del medesimo autore, fa consistere il genio nella pazienza. Ora, se lo studio paziente degli stili altrui, è necessario al genio, tanto meno può essere tralasciato da tutti coloro che geni non sono.

In tale direzione il repertorio di Ballesio offre un immenso serbatoio fraseologico e idiomatico articolato in diafasia e in diacronia con modi di dire «manifestati familiarmente, ornatamente, poeticamente, perifrasticamente, scherzosamente ed anche volgarmente dai primordi della nostra lingua sino al giorno d'oggi». Si tratta di un «lavoro sintetico e sinottico, mentre il vocabolario e il dizionario dei sinonimi sono analitici. Ma pur essendo condotta con metodo opposto, essa può sostituirli entrambi, mentre questi non possono a loro volta sostituirla. Essa contiene tutte le parole registrate nel vocabolario, e nel dizionario di sinonimi, ed anche piu; e di tutte dà, come quelli, il senso e indica l'uso; ma aggiunge, e qui consiste il suo pregio, tutti i modi simili e affini con i quali il concetto espresso da ogni parola può essere significato». Un'attenzione alla diafasia e alla diacronia che sorpassa quella rivolta alla diatopia e alla diastratia, perché il modello è ormai unitario e la lingua target è unica (diversamente da quanto accadeva nella lessicografia secentesca e settecentesca, agganciate di volta in volta al latino, allo spagnolo, al francese come target).

Vogliamo esprimere l'idea di *abbondanza*? Sotto questa parola, della quale riferisce il senso e addita l'uso, la fraseologia ci mostra come i volgarizzatori di Tito Livio e di S. Giovanni Grisostomo nel secolo XIV, il *Libro dei sonetti* nel seguente, e il Boccaccio, il Segneri, Frate Giordano, Antonio Rosmini, il Petrarca, Lorenzo de' Medici, Anton Maria Salvini, ecc., adoperarono *gran copia*, *grande sufficienza*, *larghezza*, *numerosità*, *lautezza*, *dovizia*, *fortezza*, *ubertà*, *affluenza*, *piena*, *inondazione*, *macca*, *gran macco*; e ci addita le *frasi composte con sfoggio*, *sfarzo*, *miniera*, *magona*; e ci rimanda a so-

vrabbondanza, dove troviamo tanti altri modi composti con *eccesso*, *eccedenza*, *soverchiazza*, *superfluità*, *esuberanza*, *ridondanza*, *rimpinzamento*, e così via. Che se vogliamo esprimere l'idea avverbialmente ci mette d'innanzi tal numero di esempî che l'imbarazzo è proprio quello della scelta: d'*avanzo*, *a stato*, *a migliaia*, *a balle*, *a some*, *a carro*, *a ceste*, *a manciate*, *a palate*, *a cappellate*, *a tonnellate*, *a masse*, *a monti*, *a schiere*, *a giumelle*, *a iosa*, *a precipizio*, *a piatto satollo*, *a rifiuto*, *all'infinito*, *a calca*, *in folta*, *in colmo*, *in fino al collo*, *da vendere*, e le frasi: «più che le stelle e la rena, più che maggio foglie, più di millanta che tutta notte canta, le sette sporte, le sette peste, come la rovela», e parlandosi di liquidi: *a catinelle*, *a bigoncie*, *a gronde*, *a sgorge*, *a bocca di barile*...

Una ricchezza di esempi che certamente non esaurisce le potenzialità espressive di un singolo lemma, ma ne suggerisce la flessibilità, l'apertura, i possibili usi, con la consapevolezza che se «anche fosse possibile immaginare un'opera tale che raccogliesse e ordinasse oggi, senza dimenticarne o spostarne uno solo, tutti i modi di dire adoperati dai buoni scrittori e dai ben parlanti, quest'opera sarebbe già monca domani: perchè una lingua viva s'alimenta, si arricchisce e si trasforma da un giorno all'altro, come un organismo».

Nel suo trentennale lavoro Ballesio era riuscito a superare le posizioni oltranziste di Monti, che «raccolgeva insulti e vituperî» contro «i fanatici della tradizione classica e dell'uso toscano», ed era riuscito con la sua *Fraseologia italiana* a «fornire la suppellettile necessaria alle sempre crescenti esigenze del parlare e dello scrivere», aggiungendo all'autorità dei classici anche un canone di modernissimi «Michele Amari e Edmondo e Amicis, Massimo d'Azeglio e il Carducci, il Borghi e Giuseppe Giocosa, Carlo Cattaneo e Giovanni Verga, Antonio Fogazzaro e Garibaldi, Cavour e Giulio Carcano, Goffredo Mameli e Arturo Graf, i due Boito e Leone XIII, Ferdinando Martini e Gustavo Modena, Emilio Praga e il Panzacchi, Paolo Ferrari e Tullo Massarani: tutti coloro che in verso o in prosa, narrando o desiderando, insegnando o criticando, hanno espresso degnamente cose degne di essere espresse». Certamente possono essere stati registrati usi ormai poco attuali o troppo colloquiali, ma «se vogliamo pensarci bene, largheggiare di esempi vecchi e di nuovi era quel che Ballesio poteva fare di meglio. Non toccava a lui di scegliere in mezzo alla

infinita varietà delle espressioni: egli doveva raccoglierne il più gran numero. L'opera sua è riuscita pertanto un nuovo strumento ottimamente adatto allo studio della nostra lingua».

Proprio in quegli anni De Amicis, sia pure con un approccio di stampo pedagogico, ribadiva con *L'idioma gentile* (1905) la necessità di uno studio attento e approfondito della lingua italiana da parte di tutti i non toscani al fine di conseguire una vera libertà espressiva⁴⁶, un intento comunicativo simile a quello di De Roberto, anche se quest'ultimo mostra un'attenzione più stilistica che linguistico-didattica. Un'attenzione allo stile aperta alla componente fraseologica e idiomatica, che troverà piena espressione nel famosissimo articolo dedicato alla lingua e allo stile di Verga⁴⁷, messi in rapporto con quelli meno maturi e più unilateralmente tesi ad un'espressività regionalistica di George Sand da una parte e di Scarfoglio dall'altra.

Si tratta significativamente dell'ultimo saggio che De Roberto dedicò all'opera del Maestro⁴⁸. In esso trovano proiezione diretta molte delle sue idee linguistico-stilistiche. Criticando alcune soluzioni espressive di George Sand e di Scarfoglio ed esaltandone altre peculiarmente verghiane, De Roberto ha modo di esprimere indirettamente quanto gli stava a cuore in materia. Per introdurre il «problema della forma», particolarmente in rapporto al contesto narrativo «umile», egli trova opportuno istituire un confronto con una scrittrice lontana per lingua e formazione dallo scrittore catanese, ma vicina per esigenze espressive. Anche la

⁴⁶ Cfr. E. TOSTO, *Edmondo de Amicis: la lingua si studia*, in «La Rassegna della letteratura Italiana», CIV (2000), pp. 91-106.

⁴⁷ F. DE ROBERTO, *Verga, Scarfoglio e Giorgio Sand*, in «Giornale di Sicilia», 23-24 settembre 1925, poi in F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964.

⁴⁸ Tra il 1884 e il 1886 il giovane De Roberto aveva dedicato a Verga tra articoli «presumibilmente inediti», riportati alla luce solo una trentina d'anni fa (F. DE ROBERTO, *Romanzieri italiani: Giovanni Verga*, Nota introduttiva di A. Di Grado, in «Annali della Fondazione Verga», 1, 1984, pp. 99-132). Da questi scritti emerge «una problematica acerba quanto si vuole, ma già sufficientemente deideologizzata, distaccata e avviata ad autonomi sperimentalismi, tanto da apparire decisamente post-verghiana» (ivi, p. 104). Molto più tardi, sul «Giornale di Sicilia» De Roberto dedicò al Verga otto articoli poi raccolti da C. Musumarra nel volume citato alla nota precedente.

Sand, infatti, sentiva la mancanza di una forma atta ad esprimere la «semplicità rustica»; tuttavia le soluzioni espressive da lei adottate risentivano di un certo didatticismo (corsivare tutte le espressioni dialettali, o riportarle di peso nel tessuto narrativo con spiegazioni a piè di pagina), o risultavano poco naturali (neologismi coniatati sul dialetto, francesizzazioni di termini vernacolari, stile «sgrammaticato» per rendere l'andamento dialettale). In confronto a questi goffi e spesso infelici tentativi della Sand, la prosa misurata del Verga non poteva che spiccare per efficacia espressiva ed economia di mezzi stilistici, da *Nedda* ai *Malavoglia*. Nel romanzo capolavoro che inaugurava il ciclo dei *Vinti* l'autore dimostrava di aver «raggiunto la piena padronanza di sé», come confermavano dati estrinseci, quali i minimi dettagli grafici:

e qui le sottolineature sono quasi tutte scomparse [...] le parole siciliane in corsivo sono adoperate nei casi di estrema necessità, quando cioè le cose designate non hanno un nome equivalente in lingua [...]. Il vocabolario isolano è dal Verga deliberatamente evitato, anche dove potrebbe fargli comodo seguirlo. Sarebbe stato, per esempio, uno scansar fatica prendere tali e quali, mettendole in corsivo oppure italianizzandole, le parole del linguaggio marinaresco adoperate dai pescatori di Trezza, senza stare a cercarne gli equivalenti letterari; ma se nel Verga c'era un Siciliano intento a rendere l'aspetto e l'anima della sua terra, c'era anche un Italiano [...] e l'Italiano sapeva, sentiva che il migliore strumento di questa unità era, appunto, la lingua⁴⁹.

Già da queste poche righe traspaiono alcune delle idee linguistiche tipiche dello stesso De Roberto: adoperare il termine o la locuzione siciliana solo quando non si trova un equivalente italiano, evitare gli espedienti grafici per mettere in rilievo un termine o una locuzione dialettale o regionale, adoperare costantemente il vocabolario per trovare un «corrispettivo in lingua». A queste osservazioni va aggiunta e commentata la breve notazione di ordine diatopico che completa tale pensiero: «I dialetti sono, per definizione, forme espressive ristrette alle regioni [...] certe finenze, certe trovate non possono essere gustate come e quan-

⁴⁹ DE ROBERTO, *Verga, Scarfoglio...*, cit. pp. 292-293.

to dovrebbero, né le cantonate sono sempre evitabili»⁵⁰. La comprensibilità di un testo letterario è base essenziale non solo per la sua esistenza, ma per la sua sopravvivenza e diffusione al di fuori dell'area di produzione e tale comprensibilità può essere conseguita proprio attraverso lo «studio» della lingua e la consultazione degli strumenti lessicografici, soprattutto di quelli aperti alla dimensione fraseologica intesa nella sua accezione più ampia. Se il compito del lessicografo è descrivere, egli deve farlo nel modo più ampio e circostanziato possibile, starà poi alla sensibilità dello scrivente e dello scrittore scegliere le strutture linguistiche e fraseologiche più adeguate. Così la *Fraseologia* di Ballesio – che si propone nella *Prefazione* come «omaggio alla forma nella sua manifestazione popolare e letteraria», mirando a «fornire a chi l'adopra una rassegna sintetica, anzi sinottica, degli strumenti del discorso, porgendoglieli a mano a mano che gli tornano necessari»⁵¹ – rappresenta per De Roberto un ideale specchio del suo pensiero linguistico-stilistico. Un ideale espressivo aperto all'uso e alla dimensione fraseologica, idiomatica e paremiologica e pronto a divenire, nel giro di un decennio, aperto anche alla dimensione diatopica, nel segno di un'identità italiana polifonica e plurilinguistica complessa, riflesso nella folgorante mimesi linguistica delle cosiddette novelle di guerra⁵². Ballesio offriva ai suoi lettori un repertorio idiomatico articolato a più livelli e indi-

⁵⁰ Ivi, p. 296

⁵¹ BALLELIO, *Fraseologia*, cit., p. VII. Aggiunge poi: «Nella nostra mente adunque, la *Fraseologia* è insieme Vocabolario per lo studio della lingua e Antologia per fare il gusto allo stile; vuol essere opera educatrice, in quanto v'inserimmo, dove l'opportunità ce lo consentiva, massime d'etica, di pedagogia, d'igiene, di buona creanza, pensieri filosofici, proverbi e via dicendo. A così complesso intento rivolti, non è meraviglia se abbiamo dovuto moltiplicare del pari gli autori consultati, ai più ricorrendo per la lingua, ad altri semplicemente per ciò che insegnano di utile, brani e perifrasi togliendo un po' da tutti, perché la creazione artistica deriva da fantasia, la quale non è privilegio dei dotti. O non ha forse il popolo stesso di codeste manifestazioni vive, commoventi? Ed alla fonte popolare abbiamo voluto attingere, soggiornando qua e là in Toscana, dove migliore e più abbondante ne scorre la vena. Per dare poi una completa nozione dei modi citati, oltre all'indicare l'origine, abbiamo aggiunto l'elenco degli scrittori e delle opere i dati loro cronologici, mettendo così il lettore in grado di considerare l'evoluzione della forma italiana nel corso dei secoli» (ivi, pp. XI-XII).

⁵² SARDO, *Plurilinguismo al fronte*, cit.

cava la strada per scelte linguistiche adeguate al testo e al contesto, inserendo persino – in coda all’opera – un’Appendice riservata «nella quale si contiene quanto, per decenza, viene omesso nell’opera» (p. 111), con l’indicazione di «modi comuni» ed «esempi classici», nonché «citazioni d’autori moderni, quasi unicamente per mostrare come si possa, pure in sì fatta materia, discorrere con decenza» (p. 1715)⁵³. L’abbondanza di citazioni tratte dal parlato comune, o dai numerosi autori moderni del canone proposto, rendono l’opera davvero ricca del punto di vista dell’input linguistico. Ne era consapevole l’autore che nelle conclusioni osservava che, al contrario del vocabolario che «espone la favella dal lato della sua povertà, rivelando come ciascuna parola abbia l’ufficio di indicare più cose», la fraseologia «mette in rassegna i tesori tutti della lingua, provando che ognuno degli infiniti concetti necessari all’umana espressione dispone di una quantità più o meno ampia, talora enorme, di modi, per essere manifestato in sé, e nelle proprie gradazioni e analogie» (p. 1709). Un repertorio quanto mai utile per arricchire le competenze linguistico-testuali delle generazioni cresciute nell’Italia postunitaria con la sua persistente identità «dinamica e plurale»⁵⁴ che aspirava a un italiano medio, comune, condiviso.

4. La recensione alla «Fraseologia italiana» di Ballesio e la collaborazione di De Roberto al «Corriere della sera».

Quando la recensione vede la luce, il 23 giugno 1903, De Roberto ha maturato un’attività di critico letterario del «Corriere» di notevolissima importanza. Dopo la pubblicazione a puntate di *Spasimo* sul quotidiano milanese, tra il 1896 e il 1897⁵⁵, la collabo-

⁵³ Nell’Appendice trovano spazio lessemi e locuzioni inerenti alla sfera sessuale, con l’inclusione di qualche termine piuttosto neutro che sorprende il lettore moderno (afrodisiaco, bastardo, coito).

⁵⁴ P. TRIFONE, *Lingua e identità. Una storia sociale dell’italiano*, Roma, Carocci 2009, p. 17.

⁵⁵ Cfr. G. TRAINA (a cura di), *Federico De Roberto. Spasimo*, Caltanissetta, Lussografica 2006. L’edizione di Traina contiene in appendice l’importante recensione

razione di De Roberto alle pagine culturali del «Corriere» diviene regolare e assidua con la direzione di Albertini a partire dal 1900. La raccolta di lettere a Luigi Albertini⁵⁶ rende conto di un sodalizio che sostiene un'attività giornalistica intensa che, pur toccando talvolta temi storico-politici, si concentra sul commento di testi letterari e sulla presentazione di novità librarie con misurata attenzione alle esigenze dei lettori e dell'editore. La prassi scrittoria giornalistica di De Roberto prevedeva una proposta di temi e titoli ad Albertini, una breve discussione sulle scelte e l'invio regolare di articoli lunghi, ma anche di brevi recensioni. Dal carteggio emergono interessanti spunti per lo studio dei gusti editoriali del tempo e delle scelte rigorose di De Roberto in merito alle novità del mercato librario. L'articolo dedicato alle *Novelatrici* contemporanee mostra, per esempio, scelte di campo interessanti anche dal punto di vista linguistico/stilistico. Il 23 febbraio 1903 De Roberto esamina le opere di Teresah, Maria Guareschi, Sofia Bisi Albini, di Anna Franchi, Lina Castino con un articolo che occupa parte della prima e parte della seconda pagina e che pone le opere di queste autrici in relazione alle modalità stilistiche dei realisti francesi, con attenzione alla loro resa del colore locale e dello spessore psicologico dei personaggi. Per la resa espressiva mimetica vengono lodate le novelle di ambientazione napoletana di Teresah, *Rigoletto e Ojè, Mari* «tanto pieni di colori e accenti locali, che la giovane autrice, se non avesse scritto altro, dovrebbe essere annoverata tra gli studiosi e gli emuli dei nostri maggiori novellieri regionali»⁵⁷. Con questo apprezzamento siamo già ben oltre l'orientamento linguistico-stilistico toscanista e unitarista delle novelle della *Sorte*, condizionato dall'imprinting

di Pirandello della quale De Roberto terrà conto nella rielaborazione dell'opera del 1923: «È curioso che il de Roberto scriva il nome del principe russo con l'*e* in fine, come fanno i francesi, i quali però hanno la loro ragione nello scrivere, per esempio Karenine e non Karenin, che altrimenti verrebbe pronunciato Karenèn. Del resto, la forma è molto accurata, sobria e penetrante. Nuoce e stanca però l'abuso veramente straordinario delle frasi interrogative», p. 268.

⁵⁶ S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al Direttore del «Corriere della sera»*, Roma, Bulzoni 1979.

⁵⁷ Archivio «Corriere della sera»: <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view.shtml#!/NzovcGFnZXMvcmNzZGF0aWRhY3M0L0AzNDk3OQ%3D%3D>

correttorio capuaniano⁵⁸ e la polifonia levigata ma molteplice delle due versioni dei Vicerè⁵⁹ è già un fatto assodato. La riflessione metalinguistica esplicitata nella lunga recensione alla *Fra-seologia* di Ballesio rappresenta una necessaria pausa di approfondimento e un imprescindibile momento di confronto con la molteplicità degli usi in diafasia e in diacronia. Già nell'articolo sui *Novellatori* (Luciano Zuccoli, Olivieri Sangiacomo, Luigi Pirandello, Domenico Tumiati, Fortunato Camerino) apparso il 15 febbraio 1903 tra prima e seconda pagina del «Corriere», De Roberto tornava sul tema della “padronanza del nostro vocabolario” a proposito delle novelle pirandelliane (*Quand'ero matto*) e osservava: «Più che ironista, il Pirandello è umorista, nel senso esotico della parola. Studioso anzi padrone della letteratura tedesca, i maestri dell'umorismo germanico gli sono familiari. La qual cosa non impedisce che queste sue novelle, come le precedenti *Beffe della morte e della vita*, e tutte le cose sue, siano scritte con una *rara padronanza del nostro vocabolario*, con una forma molto efficace nella sua originalità»⁶⁰. Uno spoglio sistematico delle osservazioni linguistiche di De Roberto sulle opere letterarie da lui recensite sulle pagine del «Corriere», oggi disponibili in formato digitale nell'Archivio storico del quotidiano milanese, potrà senz'altro aggiungere qualche tassello importante alla conoscenza delle idee derobertiane in materia di lingua e stile. Allo stato attuale degli studi, la recensione all'opera di Ballesio rappresenta il saggio più compiuto dell'autore in tale direzione, con l'aggiunta di un intento divulgativo per il tramite del quotidiano

⁵⁸ SARDO, “Al tocco magico del tuo lapis verde...”, cit.

⁵⁹ A. STUSSI, *Appunti sulla lingua dei «Vicerè»*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo*, Atti del convegno per il centenario dei Vicerè, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n. 8, Catania, Fondazione Verga 1998, pp. 329-372, poi in Id., *Storia linguistica e letteraria*, Bologna, il Mulino 2005, pp. 233-288, e D. MOTTA, *Italiano parlato nello scritto: usi e varietà da De Roberto a Brancati*, in T. TELMON - G. RAIMONDI - L. REVELLI (a cura di), *Coesistenze linguistiche nell'Italia pre- e post-unitaria*, Atti del XLV Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Aosta-Bard-Torino, 26-28 settembre 2011), 2 voll., Roma, Bulzoni 2012, vol. II, pp. 679-694.

⁶⁰ Archivio «Corriere della sera»: <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view.shtml#!/NzovcGFnZXMvcmNzZGF0aWRhY3M0L0AzNDk0Mw%3D%3D>

più diffuso a livello nazionale negli anni della sua collaborazione più attiva (1897-1910).

Nella lettera a Luigi Albertini del 16 marzo 1903⁶¹, dopo aver preannunciato all'editore l'articolo *Le Amazzoni*, già pronto, quello su *Romanzieri italiani d'altri tempi, Favoleggiando, La nemica di Napoleone* su Gautier, e *Intorno al Goethe*, parla per la prima volta della Fraseologia di Ballesio, definendolo «gran dizionario fraseologico, *buono e bello*». Nella lettera del 29 aprile 1903 promette di inviargli la recensione dell'opera e il 23 maggio la invia col titolo significativo «Per lo studio della nostra lingua». Tuttavia, la pubblicazione dell'articolo tarda e il 13 giugno De Roberto raccomanda ad Albertini «di non trascurare specialmente *Per lo studio della nostra lingua*»⁶². Un lavoro che gli stava dunque particolarmente a cuore, uno snodo importante per saldare questione della lingua e questione dello stile, questione degli usi dello scrittore e questione di ciò che Alfieri 1997 – a proposito degli usi comunicativi odierni – definisce come questione degli «usi collettivi della lingua»⁶³, ovvero sintesi di *langue* e *parole* sul piano più profondo della competenza linguistica, quello idiomatico⁶⁴.

Un interesse orientato alla comprensione e all'uso attivo di una lingua storico-naturale depositata nella coscienza linguistica di tanti e nella pratica scrittoria dei più attenti interpreti della realtà del tempo, e custodita tra le pieghe delle opere lessicografiche di più ampio respiro, che nel corso del tempo si erano dedicate alla dimensione fraseologica⁶⁵, come snodo fondamentale tra lingua e cultura.

⁶¹ ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., p. 152.

⁶² Ivi, p. 169.

⁶³ Osserva G. ALFIERI, *Modi di dire nell'italiano di ieri e di oggi: un problema di stile collettivo*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 4 (1997), p. 28: «Nel secolo scorso l'insicurezza linguistica degli italiani, abituati a parlare in dialetto e a scrivere soltanto in italiano, determinava collisioni di stile che oggi a noi sembrano buffe, ma che allora erano l'unico esito possibile di una situazione culturale e comunicativa quantomeno confusa». In questa prospettiva vanno comprese anche le preoccupazioni derobertiane esplicitate nelle lettere all'amico Di Giorgi sopra citate.

⁶⁴ Sul tema cfr. CASADEI, *Per una definizione di 'espressione idiomatica'*, cit.

⁶⁵ La dimensione fraseologica e paremiologica percorre con movimenti carsici tutta la lessicografia italiana, senza considerare la linea evolutiva fondamentale delle edizioni della Crusca (cfr. DELLA VALLE, *La lessicografia*, cit.; C. MARAZZINI,

Sono per De Roberto gli anni maturi della nuova tensione metalinguistica che accompagna la revisione delle sue opere «in accordo con il distacco ormai definitivo dall'ispirazione realista e nell'ambizione di "normalizzare" la sua vecchia scrittura naturalistica», così «puntando ad una migliore correttezza, ad una più omogenea italianizzazione con esiti per lo più di uno scolastico perfezionamento», come osserva Madrignani⁶⁶. Una tensione che lo aveva già condotto alla revisione dell'*Illusione* (1900 e poi 1922) e che lo condurrà alle nuove edizioni delle raccolte *La Sorte* (1910) e *L'albero della scienza* (1913)⁶⁷, dei *Vicerè* (1920) e a quella radicale e innovativa dell'*Ermanno Raeli* (1923). La revisione delle novelle della *Sorte* del 1910 mostra alcuni esempi significativi di volontà di adeguatezza lessicale e fraseologica.

Nel manoscritto della fulminante novella di apertura, *La disdetta*, già matura, orientata verso gli scenari della decadenza nobiliare dei *Vicerè* e ricca di rimandi intertestuali alle altre novelle della raccolta, oltre alle correzioni di Capuana con lapis verde, rosso e blu⁶⁸, si ritrovano correzioni autonome di De Roberto. Ulteriori correzioni compariranno nell'ultima edizione del 1910.

Un piccolo esempio di varianti orientate verso l'esattezza del termine nel contesto d'uso si ritrova nel dialogo tra la principessa Roccasciano e il cavaliere Fornari a proposito del cibo buono.

Voci vernacole e buoni scrittori. Vocabolari dialettali e vocabolari della Crusca, in L. TOMASIN (a cura di), *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana*, Atti del X convegno ASLI, Firenze, Cesati 2013, pp. 473-487.

⁶⁶ MADRIGNANI, *Federico De Roberto. Romanzi novelle e saggi*, cit., p. LX.

⁶⁷ Traina ha analizzato la prima, seconda e terza edizione della novella *La disdetta* aprendo interessanti orizzonti interpretativi (G. TRAINA, *A proposito delle varianti a stampa della «Disdetta» di Federico De Roberto*, in *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di N. Mineo*, a cura di S.C. Sgroi - S.C. Trovato, Roma, Il Calamo 1996, pp. 541-555). Le varianti di tutte le novelle de *La Sorte* tra manoscritto e prima edizione 1887 sono state esaminate da SARDO, "Al tocco magico del tuo lapis verde...", cit. Della revisione linguistica delle novelle della raccolta *L'albero della scienza* nel passaggio dall'edizione del 1890 a quella del 1911 si è invece occupato Rosario Castelli fornendo interessanti spunti anche in chiave linguistica (R. CASTELLI, a cura di, *Federico De Roberto, L'albero della scienza* [ed. del 1911], Caltanissetta, Lussografica 1997).

⁶⁸ Cfr. R. SARDO, *Gli "scarabocchi marginali" di Capuana alla Sorte di De Roberto*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 1 (2008), pp. 215-261; EAD. "Al tocco magico del tuo lapis verde...", cit.

Nel dialogo emergono due correzioni tra prima e seconda edizione del testo, la prima riguardo al termine “lavapiatti”, usato in senso letterale e panitaliano e poi sostituito con “guattero”, e la seconda riguardante l’inserimento della definizione di “ghiottone”, riferita al cavaliere al posto del più generico pronome relativo “quello”.

Nel ms. si legge: «Andiamo non mi calunniate (corretto da Capuana in: Oh, io non mangio molto!) – disse il cavaliere alzandosi a stento. Io mangio come tutti gli altri galantuomini, soltanto pretendo della roba buona. È così difficile, *oggi che ogni lavapiatti s’improvvisa a cuoco!* C’è più del sugo, che è il sugo? Vi fanno invece una risciacquatura da levar l’appetito (corretto da Capuana in “da pigliar un malanno”) [...]

Appena quegli (corretto da Capuana in “questo”) andava via (corretto da Capuana in “fu andato via”) e la porta gli si richiudeva dietro (corretto da Capuana in “gli si richiuse”), l’allegria scompariva (corretto da Capuana in: “la conversazione cessò”). Gli interventi di Capuana in questo caso sono interessanti soprattutto per quanto riguarda gli usi verbali, con l’evitamento di un troppo generico imperfetto descrittivo.

Nella prima edizione, Giannotta 1887, poi, vengono accolte la maggior parte delle correzioni di Capuana («Io mangio come tutti gli altri galantuomini, soltanto pretendo della roba buona. È così difficile, oggi che *ogni lavapiatti* si dà l’aria d’un cuoco! [...]] appena *quello* fu andato via e la porta gli si richiuse dietro, la conversazione cessò». Nell’edizione 1910, infine, compaiono correzioni derobertiane autonome che vanno in direzione di una maggior precisione lessicale e di una fedeltà nei confronti delle scelte lessicali già compiute: «Mangio come tutti gli altri galantuomini; soltanto esigo che mi diano roba buona. È così difficile, oggi che *ogni guattero* si dà l’aria di un gran cuoco! [...] Appena il *ghiottone* fu andato via e la porta gli si richiuse dietro, la conversazione cessò».

Com’è noto nei Vicerè il termine *lavapiatti*, usato anche da Verga,⁶⁹ compariva più volte nell’accezione di «adulatore, persona

⁶⁹ Lettera di Verga a Capuana del 16 marzo 1879, Io ho la febbre di fare non perché me ne senta la forza, ma perché credo di esser solo con te e qualcun altro

dall'atteggiamento servile» e dunque di “nobilucci” che gravitavano attorno ai nobili e alle loro dimore, ottenendo ospitalità e favori attraverso l'adulazione e un atteggiamento servile» con sfumatura regionale⁷⁰, e dunque per la *Disdetta* edizione 1910, dopo i Vicerè del 1894, non appariva più adeguato nell'accezione di *sguattero, aiuto cuoco*. Ricerca minuziosa del termine adeguato, coerenza nei confronti del proprio idioletto che portano a una molteplicità di revisioni, simili a quelle qui segnalate, in tutti i testi sottoposti a revisione e a riedizioni. Secondo Madrignani⁷¹, tali pratiche correttorie fanno parte di un vero e proprio programma di perfezionamento linguistico-stilistico («io sento il bisogno di tradurre i miei libri in italiano, perché la lingua in cui finora li ho scritti è talmente barbara da non aver a che farci con quella di Dante» diceva De Roberto nella citata lettera a Di Giorgi del 10 settembre 1893).

Tale programma sarà sistematicamente portato avanti dallo scrittore a partire dal 1900 che, non a caso, è l'anno dell'intensificarsi dei suoi rapporti con il «Corriere della sera» e con l'ambiente milanese, contesto da anni rilevante per l'autore dal punto di vista amicale (Albertini, Treves) e personale (la relazione con Ernesta della Valle Ribera). Dal 1898 al 1900, anno della ristampa dell'*Illusione*, De Roberto sottopose a revisione le sue opere non solo in chiave di metà linguistico-stilistica in ambito morfologico-sintattico, ma anche di evitamento di regionalismi o francesismi

a capire come si faccia a fare lo stufato. Gli altri sono imbrattacarte, lavapiatti, parassiti» in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 81.

⁷⁰ Cfr. R. SARDO, *Quesito 12 su “Lavapiatti”*, in «La crusca per voi. Quesiti e risposte», n. 49 (2014), II, pp. 18-19. Nei Vicerè il termine lavapiatti ricorre 13 volte. Con tipico procedimento verista di trasformazione del dato lessicale e idiomatico regionale in lessema che conserva la sfumatura locale pur essendo comprensibile dal contesto, De Roberto trasforma la locuzione fari piatta lavata “adulare” (in M. CASTAGNOLA, *Fraseologia sicolo-toscana*, Catania, Galàtola 1863, s.v. *lavata* “fari nna lavata di piatti “piaggiare, secondare con dolcezza di parole l'opinione altrui e quasi con inganno a fine del suo pensiero” e confermato dal VS (G. PICCITTO - G. TROPEA - S. C. TROVATO, *Vocabolario siciliano*, Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e linguistici siciliani 1977-2002), s.v. *piatta* “in usi fig. è nutili mi fa ssa p. lavata [lett. È inutile che mi faccia codesto piatto lavato] è inutile adularmi).

⁷¹ C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972, pp. 212-225.

eccessivi. Nell'*Illusione*, per esempio, si mantengono termini relativi alla moda francese, ma si sostituiscono quelli che hanno un corrispettivo italiano ben diffuso (*premières, entourage, montante, calèche, boudoir, viveurs, coureurs de femmes, fadasse, souple, élancée, langoureuse*). Anche le revisioni delle novelle de *L'albero della scienza* rispondono a questo ideale di perfezionamento linguistico-stilistico, un vero e proprio "sistema" che guida lo scrittore il quale, dall'*Illusione* in poi, come osserva Madrignani, «vi si applica così seriamente da "dimenticare" le varie delusioni «professionali» e tornare sulle vecchie pagine con un accanimento che merita la nostra attenzione». In questa prospettiva lo stesso Madrignani osserva:

questo ideale di lingua italiana guiderà la scrittura del narratore perfino in opere di psicologia e di passione fatalmente predisposte all'influsso d'oltralpe: si veda, ad esempio, la *Messa di nozze*, dove sono quasi interamente scomparsi i francesismi; c'è sì l'impiego, per certe conversazioni, dell'inglese e poi quello dei versetti latini secondo una ben precisa ricerca di effetti di verosimiglianza o di contrappunto, che indica comunque una padronanza di questo mezzo e non una sorta di ottimismo subalterno del provinciale⁷².

Tale programma di crescita linguistico-stilistica delle proprie competenze scritte trova nel giornalismo attivo – soprattutto con la collaborazione al settore culturale del «Corriere» – una realtà concreta di impegno anche civile che risarcisce l'autore rispetto alla caduta di molte illusioni letterarie e personali⁷³. L'impegno scritto per un quotidiano ad alta tiratura come il «Corriere» diviene il fulcro di un impegno umano e letterario al quale De Roberto attende con scrupolosa serietà, tessendo insieme a Luigi Albertini una rete per la crescita del gusto letterario e linguistico del pubblico.

⁷² MADRIGNANI, *Illusione e realtà...*, cit., p. 218.

⁷³ Cfr. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto*, cit.; GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni*, cit. Sul versante personale matura proprio tra il 1903 e il 1906 la disillusione rispetto all'appassionata storia d'amore con Ernesta Valle Ribera, con la quale, a dispetto del marito di lei, pensava di poter costruire un futuro a Milano. Cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Si dubita sempre delle cose più belle. Parole d'amore e di letteratura*, Milano, Bompiani 2014.

In tale prospettiva anche una lunga recensione pienamente sintonica con i contenuti del testo può rivelare preferenze linguistiche e orientamenti linguistici, come si è cercato di mostrare.

Rispetto alle pratiche di consultazione lessicografica di Verga e di Capuana⁷⁴, delle quali rende conto il recente e ricco contributo di Alfieri⁷⁵, il costante lavoro derobertiano sui vocabolari appare peculiare e rispondente a una ricerca inesausta di approfondimento delle proprie competenze lessicali e fraseologiche, ma si configura anche – per riprendere le parole dello stesso Ballesio nella *Prefazione* alla sua *Fraseologia italiana* – come «omaggio alla forma nella sua manifestazione popolare e letteraria»⁷⁶ e come opera «educatrice»⁷⁷.

Il vocabolario e le sue estensioni fraseologiche e idiomatiche come sintesi di *parole* e *langue* e come strumento di crescita espressiva, rispondono alla profonda convinzione derobertiana espressa proprio nella recensione al Ballesio del 1903, che «La conoscenza della lingua, se non è sufficiente alla formazione dello stile, ne è nondimeno la condizione necessaria. Non basta saper maneggiare un telescopio per fare scoperte nel cielo; ma senza strumenti d'ottica non si può essere astronomi»⁷⁸.

⁷⁴ Cfr. SARDO, «Al tocco magico del tuo lapis verde...», cit., pp. 49-54; R. SARDO, *Onomastica e «officina verista». Le scelte di Capuana*. in «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica italiana», Pisa, ETS 2017, pp. 127-141.

⁷⁵ ALFIERI, *Verga e «il valore d'uso» nella lingua e nel dialetto*, cit.

⁷⁶ BALLELIO, *Fraseologia italiana*, cit., p. vi. L'autore dichiara l'intento comunicativo della sua opera nella stessa pagina, osservando che il suo trentennale lavoro nasce con «un fine pratico: quello di fornire a chi l'adopra una rassegna sintetica, anzi sinottica, degli strumenti del discorso, porgendoglieli a mano a mano che gli tornano necessari».

⁷⁷ «Nella nostra mente adunque, la fraseologia è insieme Vocabolario per lo studio della lingua e antologia per fare il gusto allo stile, vuol essere inoltre opera educatrice, in quanto v'inserimmo, dove l'opportunità ce lo consentiva, massime d'etica, di pedagogia, d'igiene, di buona creanza, pensieri filosofici, proverbi e via dicendo», BALLELIO, *Fraseologia italiana*, cit., p. xi.

⁷⁸ F. DE ROBERTO, *Per lo studio della nostra lingua*, in «Corriere della Sera», 23 giugno 1903, p. 1.

PAOLO ORRÙ
(Università di Cagliari)

I CONTADINI IN SICILIA (1876): LINGUA, DISCORSO E QUESTIONE MERIDIONALE NELL'INCHIESTA DI SIDNEY SONNINO

Le notissime inchieste di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino sulla condizione delle province meridionali, raccolte nei due volumi de *La Sicilia nel 1876*, hanno avuto un ruolo fondamentale per la genesi ideale e discorsiva della questione meridionale e un'influenza enorme sul discorso pubblico e intellettuale dell'epoca. In questo studio ci concentriamo sul secondo volume, scritto da Sidney Sonnino, dedicato alla vita dei contadini e ai contratti agrari vigenti in Sicilia. L'obiettivo è quello di osservare quale immagine del Sud e delle sue popolazioni traspaia dalla scrittura di Sonnino: prenderemo in esame il lessico riferito alle classi sociali e alcuni elementi linguistici e retorici, soffermandoci su esempi testuali che ci permettano di comprendere la visione dell'autore sulla popolazione meridionale.

The well-known investigation by Leopoldo Franchetti and Sidney Sonnino on the state of the southern provinces, edited in the two volumes of La Sicilia in 1876, played a fundamental role in the ideal and discursive genesis of the Southern question and had an enormous influence on the public and intellectual discourse of the era. In this study we focus on the second volume, written by Sidney Sonnino, dedicated to the life of peasants and to the agricultural contracts in force in Sicily. The aim is to observe which image of the South and its populations transpires from Sonnino's writing: we will examine the lexicon referring to social classes and some linguistic and rhetorical elements, focusing on textual examples that allow us to understand the author's view on the southern population.

1. Introduzione

L'inchiesta di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino in Sicilia, raccolta nei due volumi de *La Sicilia nel 1876*, rappresenta, insieme alle *Lettere meridionali* del loro maestro Pasquale Villari, uno dei lavori più significativi, citati e studiati riguardo alla questione meridionale. Nonostante la grande notorietà del testo, alcune premesse introduttive sono doverose.

I due giovani studiosi e politici toscani, appartenenti alla De-

stra storica e liberali, in virtù dell'indagine di cui qui ci occupiamo, sono passati alla storia come i primi meridionalisti; tuttavia, è sempre bene ricordare che essi non si sono mai definiti tali e l'appellativo inizierà a circolare solo qualche anno più tardi. Nei lavori di Franchetti e Sonnino non viene impiegata nemmeno l'espressione "questione meridionale": il loro intento, infatti, era quello di analizzare la situazione del Mezzogiorno italiano in quanto spia di una condizione nazionale (ed europea) che avrebbe potuto causare problemi ben più ampi e diffusi; la questione era per l'appunto "sociale" e affliggeva le classi più umili anche del Nord e del Centro.

Mossi dall'esempio offerto da Villari, Franchetti e Sonnino decidono di imbarcarsi nel progetto di un viaggio-inchiesta in Sicilia; in questa loro impresa sono accompagnati dall'amico e collega Enea Cavaliere, che firmerà anche l'introduzione della seconda edizione dell'opera. La spedizione di fatto completava una ricognizione delle "province napoletane"¹ iniziata da Franchetti nel 1873 con due viaggi in Abruzzo e Molise e in Calabria e Basilicata².

Importanti questioni di ordine pubblico³ nel 1875 spinsero il governo verso l'idea di intervenire militarmente nell'isola, ma l'avanzata dell'opposizione di sinistra nelle regioni meridionali nelle elezioni del 1874 indusse l'allora presidente del Consiglio Marco Minghetti a promuovere piuttosto un'indagine parlamentare⁴. La missione guidata da Giuseppe Borsani e Romualdo

¹ Così era definita l'area dell'ex regno delle Due Sicilie.

² L. FRANCHETTI, *Condizioni economiche e amministrative delle province napoletane: appunti di viaggio-diario del viaggio*, a cura di A. Jannazzo, Roma-Bari, Laterza 1985. Il testo nella sua forma originale fu pubblicato nel '75 e contiene un saggio di Sonnino sulla mezzadria in Toscana. Bisogna poi aggiungere che quest'ultimo condusse altre due inchieste, una epistolare a più ampio spettro sul resto d'Italia e una sulla condizione dei contadini lombardi, ma non furono mai pubblicate e i materiali sono andati perduti, cfr. P. CARLUCCI, *Note sulla formazione intellettuale e politica di Sidney Sonnino (1847-1882)*, in *Sidney Sonnino e il suo tempo*, a cura di P. Ballini, Firenze, Olschki 2000, pp. 5-48; S. ROGARI, *Sonnino e la questione agraria*, Firenze, Olschki 2000, pp. 253-277.

³ Solo all'inizio del 1875 nell'isola furono commessi 310 omicidi, il 20% di quelli perpetrati in tutto il Regno, vd. Z. CIUFFOLETTI, *La questione meridionale, la questione sociale: le inchieste*, in *Sidney Sonnino...*, cit., pp. 241-252, a p. 245.

⁴ G. PROCACCI, *Le elezioni del 1874 e l'opposizione meridionale*, Milano, Feltrinelli 1956.

Bonfadini (che in qualità di relatore firmò il documento conclusivo del resoconto) tra il novembre 1875 e il febbraio 1876 fu però deludente nelle sue conclusioni; esse «furono infatti abbastanza condizionate da interessi politici e pertanto orientate a sminuire o edulcorare i temi scabrosi e a far rifluire nel contesto di un generico disagio sociale una situazione drammatica di criminalità, di degrado, di violenza morale ancor prima che fisica verso i ceti subalterni, dai contadini ai lavoratori delle miniere»⁵. La giunta negava nella sostanza l'esistenza di una 'questione sociale' in Sicilia, poiché la condizione dei contadini siciliani non era dissimile da quella di altre province italiane. L'inchiesta privata di Franchetti e Sonnino si svolse quasi contemporaneamente a quella ufficiale⁶; le conclusioni a cui giunsero furono radicalmente differenti, ed è Sonnino a rilevarle esplicitamente in una nota a pagina 336⁷: «La questione sociale esiste, viva e minacciosa, oltrechè (sic) in Sicilia, nelle campagne di una buona metà d'Italia», ma nell'isola assume un altro rilievo a causa della presenza del fenomeno mafioso e dei problemi di ordine pubblico. Il confronto tra i due testi fu ovviamente motivo di svariate polemiche. *La Sicilia nel 1876* fu solo l'inizio dell'impegno di Franchetti e Sonnino, che proseguirà, oltre che nell'attività parlamentare e ministeriale, anche sull'influente *Rassegna settimanale*, fondata due anni più tardi, attraverso resoconti, articoli e racconti.

Il primo volume, *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, a opera di Franchetti, indaga gli aspetti sociali e criminali della situazione siciliana, focalizzandosi poi sul fenomeno mafioso. La seconda parte, *I contadini in Sicilia*, scritta da Sonnino, è un'accurata trattazione dal punto di vista non solo sociale, ma anche e

⁵ C. CECCUTI, *Ricasoli, Villari, Sonnino e la questione meridionale*, in *La prima emergenza dell'Italia unita. Brigantaggio e questione meridionale nel dibattito interno e internazionale nell'età della destra storica*, a cura di G. Paolini, Firenze, Polistampa 2015, pp. 235-244.

⁶ I due ebbero modo di leggere il risultato dell'inchiesta parlamentare poco prima di terminare e pubblicare i propri volumi.

⁷ Facciamo riferimento alla seconda edizione dell'opera, pubblicata nel 1925 per l'editore Vallecchi, la cui unica aggiunta è rappresentata da una prefazione dell'amico e collega dei due, Enea Cavalieri; L. FRANCHETTI - S. SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, 2 voll., Firenze, Vallecchi 1925.

soprattutto economico-politico del contesto in cui operava il settore agricolo del tempo: lo studioso toscano descrive con dovizia di particolari i contratti esistenti e li raffronta con il modello della mezzadria prevalente in Toscana. Entrambe le sezioni si concludono con un capitolo di *Rimedi e proposte*; ciò rende ancora più evidente e concreto l'obiettivo dell'inchiesta: non sola osservazione della realtà sociale, ma individuazione di soluzioni da adottare in sede politica per migliorare la condizione dell'isola (e del Sud in generale).

Il lavoro ha una matrice duale: oltre a essere un testo specialistico (è il primo tentativo di applicazione del metodo positivista alle scienze sociali), rappresenta al tempo stesso un caso esemplare di discorso politico, orientato ad avere un'influenza diretta sullo stato delle cose. Il desiderio di indirizzare, almeno in parte, le future politiche dei governi, e prevenire un possibile tracollo elettorale per la Destra negli anni a venire, è espresso ripetutamente tra le pagine dell'inchiesta. Raccontare la verità riguardo alla Sicilia per pensare politiche adatte ed efficaci a integrare le popolazioni meridionali nel Regno d'Italia: questa è secondo i due intellettuali l'unica via per garantire il consenso necessario alla Destra per continuare a governare⁸.

L'inchiesta in Sicilia ha contribuito fortemente alla costruzione ideale e discorsiva della questione meridionale negli anni successivi⁹; non vi è studio critico sul Mezzogiorno che non la menzioni. Per questo motivo ci siamo proposti, all'interno di un più ampio percorso di ricerca sulle rappresentazioni del Sud¹⁰, di

⁸ M. PIGNOTTI, *Dall'inchiesta Franchetti-Sonnino sulla Sicilia ai dibattiti parlamentari: il Mezzogiorno nel dibattito pubblico dell'Italia postunitaria*, in *Il dualismo Nord-Sud: vecchie e nuove questioni in Italia e nel Mediterraneo*, a cura P. Orrù, Firenze, Franco Cesati 2019, pp. 195-204.

⁹ Facciamo qui riferimento a una terminologia di ascendenza *foucaultiana*; intendiamo quindi come *discorso* la stratificazione delle produzioni linguistiche e semiotiche su un dato aspetto della realtà sociale ed extralinguistica. La lingua è plasmata dai valori, dalla cultura e dalla società in cui viviamo, ma allo stesso tempo ha un ruolo nel costruire tale realtà; i discorsi non vanno visti quindi semplicemente «come degli insiemi di segni (di elementi significanti che rimandino a contenuti o a rappresentazioni), ma come delle pratiche che formano sistematicamente gli oggetti di cui parlano», in M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, 5ª ed., Milano, BUR 2009, p. 45.

¹⁰ Ci si consenta il rimando al nostro *Una certa idea di Sud*, in *Percorsi/contatti/mi-*

analizzare da un punto di vista linguistico e discorsivo una parte dell'opera. Ci concentreremo solo sul secondo volume, come dettaglieremo meglio nelle prossime pagine.

2. *Il discorso sul Mezzogiorno*

Una vasta letteratura storiografica negli ultimi trent'anni ha investigato sempre più a fondo le radici della questione meridionale, anche al fine di verificare la consistenza di molti degli assunti su di essa e di sfatare qualche luogo comune assai ben radicato. Il Sud Italia è stato a lungo interpretato negli studi storici e sociali come un'entità compatta, dotata nelle sue varie regioni di medesime caratteristiche culturali e antropologiche fondamentali e su tutto ha dominato lo stereotipo dell'arretratezza rispetto al Nord. Nella sua forma più frequente, tale assunto è stato tradotto nel cosiddetto modello dualista, che divideva il Paese in un due parti: l'una pronta allo sviluppo industriale e civile, l'altra a vocazione agricola e premoderna. Nonostante un certo divario economico, infrastrutturale e istituzionale esistesse al momento dell'Unità, come diverse indagini hanno sufficientemente dimostrato, esso non era così ampio come si è a lungo ritenuto, ma soprattutto era ben poca cosa rispetto alla differenza esistente tra l'intero Paese e le altre potenze straniere¹¹.

Sul fronte degli studi culturali¹², importanti ricerche hanno ben collocato la costruzione del dualismo Nord-Sud in Italia en-

grazioni/dualismi: Nord/Sud e Mediterraneo nella lingua, nella letteratura e nella cultura italiana, a cura di P. Orrù, Firenze, Franco Cesati 2021, pp. 243-274.

¹¹ Non vi è lo spazio in questa sede per ripercorre la complessa ricostruzione di tali fatti; rimandiamo pertanto a S. LUPO, *La questione. Come liberare la storia del Mezzogiorno dagli stereotipi*, Roma, Donzelli 2015; E. FELICE, *Perché il Sud è rimasto indietro*, Bologna, il Mulino 2016; G. PESCOLIDO, *Nazione, sviluppo economico e questione meridionale in Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2017; V. DANIELE, *Il paese diviso. Nord e Sud nella storia d'Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2019.

¹² Si veda ad esempio N. MOE, *Un paradiso abitato da diavoli, identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo 2004; L. CAZZATO, *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle origini del meridionismo*, Milano, Mimesis 2017; AA.VV., *Da ieri a oggi: tragitti del Sud nella cultura italiana contemporanea*, Firenze, Franco Cesati 2018; C. FOGU, *The fishing net and the spider web: Mediterranean imaginaries and the making of Italians*, Cham, Palgrave MacMillan 2020.

tro la più vasta cornice europea, che tra Sette e Ottocento vedeva l'emergere di un discorso sul meridione continentale utile all'autodefinizione delle nuove potenze nord-occidentali: così, il Sud nella sua interezza diviene progressivamente sinonimo di indolenza, barbarie, arretratezza¹³. Seguendo tali criteri, i viaggiatori inglesi, francesi, tedeschi¹⁴ (e altri ancora) impegnati nelle loro esplorazioni della penisola, alla ricerca di ristoro o per fini culturali e scientifici, spostavano di volta in volta la linea di confine tra civiltà e barbarie prima o dopo le Alpi, sotto Roma, sotto Napoli. Nella letteratura di viaggio, il Sud Italia assumeva sempre più una rappresentazione ambivalente: da una parte una terra socialmente povera e desolata, popolata da genti incivili e ignoranti; dall'altra, i resti monumentali dell'antica gloria e lo splendore pittoresco del paesaggio.

Gli stessi stereotipi e le stesse categorie interpretative sul Mezzogiorno si ritrovano nei giudizi di molti noti storici e intellettuali italiani dell'Ottocento¹⁵: tanto il Meridione era favorito dal clima dolce, dalla ricchezza della natura, quanto penalizzato dall'indole dei suoi abitanti e dall'arretratezza della loro condizione. Gli osservatori piemontesi trovatisi di fronte a una realtà fino a quel momento quasi del tutto ignota (e, quando nota, spesso mediata dalle letture degli stranieri) reagiscono con sgomento e terrore. Gli abitanti del Sud vengono di volta in volta equiparati agli orientali, agli arabi, agli africani, tutte civiltà reputate inferiori rispetto a quella settentrionale, tutte evidentemente "altre".

¹³ Sono tutti tratti mutuati dall'esistente costruzione alterizzante sull'oriente; si veda a tal riguardo l'interessante ricostruzione dello *Spirito delle leggi* di Montesquieu da parte di Roberto DAINOTTO, che mostra con mezzi convincenti come nell'opera la teoria climatologica (secondo cui il clima dei luoghi era in rapporto diretto con il carattere delle popolazioni) venga impiegata per tratteggiare i caratteri peculiari (e negativi) dell'oriente e come di pagina in pagina essi vengano poi spostati dall'asse trasversale a quello longitudinale nella costruzione di un'alterità interna all'Europa stessa. R. DAINOTTO, *Europe (in theory)*, Durham-London, Duke University Press 2007, pp. 52-86.

¹⁴ Oltre ai riferimenti elencati sopra, si vedano anche le pagine dedicate a questo tema da F. BRUNI, nel recente *Idee d'Italia. Da Napoleone al Quarantotto*, Bologna, il Mulino 2021.

¹⁵ Si veda l'accurata ricostruzione di C. PETRACCONI, *Le due civiltà. Settentrionali e meridionali nella storia d'Italia dal 1860 al 1914*, Roma-Bari, Laterza 2000, soprattutto alle pp. 3-65.

«Agli italiani del nord spetta l'ardua missione di rigenerare civilmente e politicamente gl'italiani del sud»¹⁶, scriveva Carlo Lanza a Cavour nel dicembre 1860; con lo scoppio del brigantaggio postunitario e le inevitabili difficoltà amministrative, i meridionali apparvero all'élite centro-settentrionale sempre più come dei selvaggi ingovernabili se non con la forza: la risposta dei ministeri della Destra storica sarà all'insegna del controllo militare e del centralismo decisionale.

In quest'ottica, a proposito dell'inchiesta di cui qui ci occupiamo, Nelson Moe ha prodotto un'analisi piuttosto articolata dei principali troci contenuti nel volume sulla Sicilia curato da Franchetti¹⁷; da essa emerge una dimensione fortemente narrativa e uno scritto carico di retorica, in cui l'indagine sociologica si mischia alle impressioni personali di un vero e proprio diario di viaggio. E le impressioni non sono certo positive, se non in alcune descrizioni pittoresche dei paesaggi e di Palermo: le due dimensioni prevalenti nell'isola sono la violenza e l'interesse personale. Nelle sue conclusioni Franchetti proporrà come rimedi la privazione totale della rappresentanza ai siciliani e l'importazione di una classe dirigente settentrionale non affetta dai vizi delle popolazioni autoctone. In estrema sintesi: le due civiltà non possono convivere nella nazione, senza che una prima o poi elimini l'altra.

Nella recente letteratura critica di ambito culturale¹⁸ l'inchiesta viene spesso discussa come un'opera unitaria, da cui però risalta solo il primo volume, forse come sostiene anche Moe «perché ha un carattere più sociologico dell'analisi di Sonnino, che verte più sugli aspetti tecnici e dell'economia agricola»¹⁹. È senza dubbio vero, e lo vedremo nelle prossime pagine; ciò non toglie

¹⁶ PETRACCONE, *Le due civiltà*, cit., p. 65.

¹⁷ Rimandiamo al capitolo del volume in questione per un'analisi testuale puntuale, MOE, *Paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 235-246. Si veda anche J. DICKIE, *Darkest Italy: The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno, 1860-1900*, New York, Palgrave MacMillan 1999, pp. 64-82.

¹⁸ Sul fronte storiografico è, invece, vero il contrario, Sonnino ha riscosso maggior fortuna, almeno fino agli anni Ottanta del Novecento, mentre decisamente inferiori sono stati i contributi sulla figura di Franchetti; a questo proposito si veda S. ROGARI, *La fortuna di Leopoldo Franchetti nella storiografia italiana*, in «Nuova Antologia», CLIV (2019), 4, pp. 77-89.

¹⁹ MOE, *Paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 236.

che, vista l'importanza del personaggio e il costante interesse che nella sua lunga carriera politica²⁰ ha rivolto ai contadini del Meridione, sia indispensabile offrire una lettura più accurata del secondo volume dell'opera per inquadrarla proprio nella sua interezza all'interno del discorso sulla questione meridionale. Il nostro intento, dunque, è quello di osservare quale immagine del Sud e delle sue popolazioni traspaia dalla scrittura di Sonnino: prenderemo in esame il lessico riferito alle classi sociali e alcuni elementi linguistici e retorici presenti nel testo, soffermandoci su esempi testuali che ci permettano di comprendere la visione dell'autore sulla popolazione meridionale.

3. *I contadini in Sicilia*

L'indagine di Sonnino è divisa in tre parti, *Condizioni attuali, Caratteri economici dei contratti agricoli siciliani, Rimedi e proposte*, più un capitolo "supplementare" su *Il lavoro dei fanciulli nelle zolfare siciliane*. La prima parte descrive varie regioni dell'isola: la zona interna e meridionale; l'area da Mazzara a Catania, compresa la Conca d'Oro, Marsala e Messina; infine, la provincia di Siracusa. Di ogni area vengono osservate dettagliatamente le peculiarità del terreno e delle coltivazioni; i principali generi di contratto che regolano il rapporto tra le classi; le condizioni di vita dei contadini (abitazioni, igiene, salute, alimentazione, spostamenti, ruolo della donna). Nella seconda parte, sulla scorta degli elementi delineati in precedenza, Sonnino affronta più specificamente l'impatto dei contratti vigenti alla luce delle teorie politico-economiche, mostrando, dal suo punto di vista, i limiti che essi impongono all'avanzamento sociale dei lavoratori. La terza sezione, forse la più saliente, è quella tesa a indicare soluzioni e rimedi: l'obiettivo dell'indagine, infatti, è di svolgere un ruolo atti-

²⁰ Per una sintetica illustrazione dell'attività politica e parlamentare di Sonnino, si veda *Sidney Sonnino*, in *Toscana: Presidenti del Consiglio, Presidenti della Repubblica*, a cura di P. Ballini, Firenze, Polistampa 2013, pp. 31-56; per una visione più dettagliata dei singoli aspetti della vita e dell'attività dello statista toscano, si veda sempre il volume *Sidney Sonnino...*, cit.

vo nel modificare la legislazione per migliorare sensibilmente il tenore di vita dei ceti popolari. Tale scopo va inteso non solo in senso *umanitario*²¹, ma anche e soprattutto in un'ottica fortemente politica: il progresso delle masse era finalizzato alla creazione (o al mantenimento) del consenso verso lo stato unitario²². L'originalità di Sonnino al tempo fu di studiare fin da subito le questioni sociali ed economiche insieme e in relazione ai problemi di ordine politico e istituzionale. In questo senso va visto anche l'impegno del futuro statista per il suffragio universale: Sonnino fu forse il primo a proporre una simile riforma, che avrebbe avuto l'obiettivo di allargare le basi del consenso verso lo Stato attraverso la partecipazione attiva e responsabile delle masse alla vita politica, ma allo stesso tempo indica nei possidenti e negli imprenditori le classi sociali più idonee a guidare la nazione. È una visione che viene fuori ripetutamente dall'inchiesta: dei proprietari sottolinea spesso il dovere morale e la responsabilità sociale che dalla proprietà derivano²³.

Venendo ora all'aspetto testuale e linguistico, la scrittura di Sonnino, soprattutto nelle prime due parti, è nel complesso assai misurata, sono pochi gli spazi concessi all'inventiva o alla retorica. In effetti, per il giovane studioso il rapporto con l'italiano è stato assai tormentato negli anni della formazione e lo scrivere ha rappresentato un'attività ostica, faticosa e fonte di insicurezza²⁴. Ciò che gli appare fondamentale ai fini della sua maturazio-

²¹ È una parola usata più volte dallo stesso Sonnino ed è bene ricordare che Leopoldo Franchetti sarà, insieme alla moglie Alice Hallgarten, un attivissimo filantropo.

²² Anche se ciò va ancora inteso nella forma della delega a un rappresentante di una classe superiore. Su questo si veda sempre Pignotti, *Dall'inchiesta Franchetti-Sonnino*, cit.

²³ Queste le parole di Sonnino dall'introduzione: «troviamo quasi dappertutto una ignoranza assoluta e incosciente dei doveri che implica la proprietà del suolo, la quale è un privilegio (privilegio utile, ma sempre privilegio) e diremo quasi un ufficio sociale» (FRANCHETTI-SONNINO, *La Sicilia*, cit., pp. 170-171).

²⁴ Giova qui soffermarci brevemente su alcune notizie biografiche. Sonnino era figlio di un banchiere di origine ebraiche, Isacco Sonnino, assunto alla carica di barone, la madre, Giorgina Terry, era di origine inglese e anglicana ed ebbe un ruolo importante nell'educazione del figlio. Come testimoniato dai carteggi, in famiglia si parlava soprattutto inglese, si veda P. CARLUCCI, *Note sulla formazione intellettuale e politica di Sidney Sonnino (1847-1882)*, in *Sidney Sonnino...*, cit., pp. 5-

ne nello studio e nella scrittura è l'ideale della chiarezza sopra ogni altra cosa; scriveva Sonnino: «Qualunque sia l'importanza da darsi alla forma, cercherò sempre di lasciarla in secondo luogo di fronte alla sostanza»²⁵. Ci troviamo, insomma, davanti a un giovane e brillante studioso, interessato a fornire un'esposizione che sia sì accurata nello stile, ma non a discapito della concretezza, motivo per cui le preoccupazioni per il suo italiano andranno a scemare velocemente.

In generale, nelle sezioni dedicate alla disamina assai minuziosa dei contratti agricoli, della flora e dei tipi di colture non vi è spazio per giudizi o punti di vista, la descrizione è quasi sempre molto tecnica. Vale la pena soffermarsi sull'abbondante terminologia dialettale impiegata²⁶. Si trovano nel testo termini specifici di area meridionale e siciliana relativi alle persone coinvolte: il *gabellotto*, figura centrale di imprenditore che affitta i terreni da un proprietario per poi dividerli in parti più piccole e subaffit-

48, alle pp. 6 e 7. Nell'approfondita ricostruzione di Rossana Melis sulla corrispondenza tra il giovane Sonnino ed Emilia Peruzzi emerge come egli fosse assai tormentato da quella che sentiva un'incapacità a esprimere le sue idee e il suo sentire attraverso l'italiano (da lui ritenuto comunque come lingua madre), tanto da chiedere a più riprese alla Peruzzi consigli bibliografici, grammaticali, lessicali e a insistere perché gli raccomandasse un insegnante privato di italiano e latino (che poi troverà nel breve soggiorno romano nel latinista Onorato Occioni). Anche le prime esperienze lavorative hanno un carattere internazionale: intraprende una breve, ma intensa, carriera diplomatica che lo porta a Madrid, Vienna, Berlino, prima di tornare definitivamente in Italia, a Firenze. Sarà poi deputato per lunghi anni, più volte ministro e due volte, seppur brevemente, presidente del Consiglio. Per ulteriori notazioni linguistiche, rimandiamo all'articolo di R. MELIS, «Una babelica natura»: *Sidney Sonnino, Emilia Peruzzi e il problema della lingua a Firenze dopo l'Unità*, in «Lingua nostra», LXIV (2003), 1-2, pp. 1-28; per una ricostruzione storiografica delle corrispondenze di Sonnino si veda *Lettere di Sidney Sonnino ad Emilia Peruzzi 1872-1878*, a cura di P. Carlucci, con in appendice alcune lettere di Emilia Peruzzi ed un articolo di Sidney Sonnino, Pisa, Scuola Normale Superiore 1998.

²⁵ Sonnino citato in MELIS, «Una babelica natura», cit., p. 17. Influisce su queste considerazioni il clima culturale dell'epoca, siamo negli anni salienti del dibattito sulla questione della lingua.

²⁶ Sono numerosi, come lecito attendersi, anche i vocaboli toscani su cui qui è inutile dilungarsi. Accanto al gergo dell'economia politica, a quest'altezza temporale in parte già consolidato, troviamo altri tecnicismi specifici, come *abigeato* ('furto di bestiame'), *epizoozie* ('epidemie animali'); *novalizzare* (probabilmente un deaggettivo da novale, «preparato alla coltivazione dopo un periodo di riposo, dissodato (un terreno)», GDLI s.v. novale).

tarli; il *campiere*²⁷, non altro che una guardia armata a controllo di campi e bestiame; il *prezzamaro*, il pastore che fa parte di un'associazione; il *bordonaro*, che sta per 'mulattiere'; il *curatolo*, un lavoratore salariato che può avere diverse "specializzazioni" (c. degli aratri, delle vacche, delle pecore ecc.); il *metatiere*, il colono che coltiva una terra con un contratto di metateria; il *terraticchiere*, chi lavora con un contratto detto a terratico; il *borgese*, un contadino che possedeva qualche ettaro di terra.

Altre voci riguardano l'organizzazione e la divisione dei terreni o delle greggi: *metateria*, un contratto colonico simile alla mezzadria, ma meno vantaggioso, e *paraspolo*, un suo geosinonimo, impiegato in gran parte della Sicilia; il più diffuso *terratico*, un contratto di affitto per cui il proprietario cede ad un contadino il diritto di preparare o seminare un pezzo di terreno a frumento dietro un compenso; il contratto a *inquilinaggio*²⁸ usato, a seconda delle zone, come sinonimo di *metateria* o di *terratico*; a *borgenzatico*, un contratto di subaffitto in cui un contadino viene impiegato nella coltivazione per un paio d'anni senza la possibilità di tornarvi in futuro; a *estaglio*, contratto per cui una persona si assume il compito di eseguire un lavoro materiale entro un determinato termine e per una data somma, senza diritto a pretendere altro. Rientrano in quest'ambito anche i numerosi oneri dovuti dal contadino al padrone, come il *diritto di sfrido* («calo quantitativo subito da una merce, da un materiale, da un prodotto nelle fasi di lavorazione, di magazzinaggio o di trasporto», Gdli), o il *diritto di cuccia*, un dolce tipico siciliano, che indica il dovere del contadino di elargire dei doni al campiere. E ancora si trovano strumenti, pratiche ed elementi della vita contadina: *senia* ('bindolo'); *trappèto* ('frantoio'); *cafiso*, unità di misura dell'olio di

²⁷ «Sono due i tipi di campieri in Sicilia; il primo è quello dell'uomo violento, risoluto, dall'aspetto minaccioso e poco rassicurante, il quale probabilmente non è in perfetta regola nei suoi conti colla giustizia: il secondo più docile e laborioso, dall'aspetto più contadinesco, e che ha mansioni più strettamente agricole» (FRANCHETTI - SONNINO, *La Sicilia*, cit., p. 187).

²⁸ È un'altra forma che pare peculiare della Sicilia, si trova anche negli scritti di L. STURZO, *Note sommarie sui contratti agrari e le cooperative agricole di lavoro in Sicilia*, in *Scritti inediti*, I, 1890-1924, a cura di F. Piva, Roma, Cinque Lune-Ist. Luigi Sturzo 1974, pp. 205-216.

origine araba²⁹; *zappugliatura* ('sarchiatura'); *trazzera* ('via che attraversa i campi'); *spezzone* ('piccolo appezzamento di terra')³⁰.

In tutti questi casi, il termine o l'espressione viene glossata («si dice in Sicilia», «si chiama in Siciliano») o ne viene fornito immediatamente l'equivalente italiano. Interessante, poi, come la ricerca di precisione terminologica spinga Sonnino a spiegare in alcune note al lettore, idealmente non siciliano, anche le differenze terminologiche interne all'isola: ad esempio, «Abbiamo voluto avvertire questi doppi sensi per evitare che prenda leggermente equivoco chi abbia udito adoperare una di queste parole in una sola delle provincie siciliane» (n. 220, p. 182). La glossa, che potrà sembrare forse banale, rivela invece l'attenzione di Sonnino al dettaglio, anche linguistico, volta a carpire le differenze tra le varie zone, e dimostra il grado di profondità della ricerca stessa.

La scrittura dell'inchiesta è generalmente molto chiara, la sintassi è lineare, lo stile mira a esporre i fatti più che a colpire il lettore con impressioni personali o artifici retorici³¹. Tuttavia, Sonnino si concede qualche sparuto sprazzo di enfasi narrativa o polemica. Interessante a tal proposito è l'improvviso cambio di prospettiva proprio all'inizio dell'inchiesta: l'incipit del secondo paragrafo contiene una lunga descrizione dell'arrivo nella prima zona dell'isola.

Si può camminare a cavallo per cinque o sei ore da una città ad un'altra e non mai vedere un albero, non un arbusto. Si sale e si scende, ora passando per i campi, ora arrampicandosi per sentieri scoscesi e rovinati dalle acque; si passano i torrenti, si valicano

²⁹ Ma Sonnino riporta il vocabolo con la sonorizzazione dell'occlusiva velare.

³⁰ Presente anche nel GDLI con un esempio tratto dai *Diari* di Luigi Einaudi riferito proprio al Mezzogiorno: «Non vi è nessun inconveniente a che i contadini, i quali posseggono già la loro casa nel concentrico, vadano a coltivare due o tre spezzoni di terra l'uno di un paio di ettari» (L. EINAUDI, *Diario 1945-1947*, a cura di P. Soddu, Roma-Bari, Laterza 1993, p. 93).

³¹ A influenzare le scelte stilistiche di Sonnino, oltre alla formazione culturale e al carattere personale, è anche l'adesione al pensiero positivista, di cui l'inchiesta è uno dei primi casi di applicazione alle scienze sociali in Italia; l'intento, infatti, è di indagare i fatti sociali ed economici in modo scientifico e analitico, presentando i risultati «schiettamente» e con l'obiettivo di «esporre la verità» dei fatti e non di «adulare» (sono tutte espressioni impiegate dagli autori nella prefazione ai due volumi) la classe dirigente nazionale e siciliana.

le creste dei poggi; valle succede a valle; ma la scena è sempre la stessa: dappertutto la solitudine, e una desolazione che vi stringe il cuore³².

La descrizione prosegue ancora per alcune righe con lo stesso tenore e soprattutto con la medesima forma impersonale ripetuta in una lunga catena: *si può camminare; si sale, si scende, si passano*. In effetti, la coordinazione per asindeto e la ripetitività delle strutture contribuiscono alla sensazione di monotonia e *desolazione* che trova il suo apice nella locuzione che chiude il periodo. A risaltare è però il repentino passaggio alla quinta persona, che, insieme alle vicende rappresentate, contribuisce a dare una dimensione decisamente più narrativa all'intero passaggio.

Ad un tratto apparisce sull'orizzonte una comitiva di gente a cavallo, che scende nella vallata in direzione opposta alla vostra, e vedete il luccicare delle armi. Eccovi tutti in guardia. Esaminato il grilletto della vostra carabina, procedete innanzi con qualche precauzione. Non sarà nulla: – forse due o tre proprietari, o un gabellotto, che viaggiano coi loro campieri, tutti armati fino ai denti, da una fattoria o da una città ad un'altra. Sarà gran ventura se, per rompere la monotonia del viaggio, v'incrociate nel corso della giornata con qualche pattuglia di carabinieri o di bersaglieri, o con due o tre militi a cavallo dall'aspetto pochissimo rassicurante³³.

L'uso improvviso del presente narrativo (anche in combinazione col futuro) attualizza il racconto dell'esperienza dei viaggiatori e catapulta il lettore nella vicenda, portandolo a immedesimarsi con i testimoni oculari; l'impressione è ulteriormente amplificata dall'allocuzione rivolta a chi legge. I dettagli presenti in queste prime battute dell'opera, dalla *solitudine* e dalla *desolazione* al luccicare delle armi e all'*aspetto pochissimo rassicurante* dei militi, immergono in un quadro alquanto angosciante, ma ben familiare ai lettori dell'epoca: il brigantaggio nel Mezzogiorno si era esaurito definitivamente da qualche anno, ma il suo effetto fu dirompente sull'opinione pubblica del resto d'Italia; l'imponente

³² FRANCHETTI - SONNINO, *La Sicilia*, cit., p. 175.

³³ *Ibidem*.

mobilitazione dello Stato e i racconti delle efferatezze dei briganti connotarono la prima grande emergenza del neonato Regno³⁴. Si tratta di uno dei rari casi in cui Sonnino richiama la questione della sicurezza pubblica, esposta del resto estensivamente da Franchetti nel primo volume; il riferimento appare, comunque, andare incontro alle aspettative del lettore.

L'interesse, semmai, è tutto rivolto al tema della proprietà dei terreni³⁵ e agli iniqui contratti che gravano sui contadini, mantenuti in uno stato di pura sussistenza. Già nell'introduzione al volume Sonnino chiarisce che lo studio diretto della realtà sociale dei cittadini è indispensabile per capire come le leggi e le istituzioni dello Stato influiscano positivamente o negativamente sulla loro vita.

E tra tutte queste istituzioni è certo la proprietà privata territoriale la più importante, ed è quella difatti contro cui più vivi sono stati ognora gli assalti di coloro, che partendosi da massime a priori vorrebbero tutta rovinare la società moderna e riedificarla a loro modo, soltanto perchè l'edificio attuale non è perfetto; co-

³⁴ Parafrasiamo volutamente il titolo del già citato volume collettaneo *La prima emergenza dell'Italia unita*; rimandi obbligati vanno poi al classico di F. MOLFESE, *Storia del brigantaggio dopo l'Unità*, Milano, Feltrinelli 1966, e al più recente C. PINTO, *La guerra per il Mezzogiorno. Italiani, borbonici e briganti 1860-1870*, Roma-Bari, Laterza 2019.

³⁵ Anche i riscontri quantitativi sul lessico, qualora ce ne fosse bisogno, ne sono una conferma: i sostantivi più frequenti sono *proprietarioli* (510) e *contadinof* (569). Della proprietà a Sonnino interessa soprattutto la sua distribuzione: era convinto, infatti, che per modernizzare le aree rurali fosse necessario ricorrere al modello del contratto a mezzadria sull'esempio toscano. La proprietà doveva essere ridotta e affidata in concessione ai coloni che avrebbero partecipato all'utile prodotto. Gli interessi delle due classi si sarebbero composti a mutuo beneficio di entrambe, favorendo allo stesso tempo gli investimenti per rendere le imprese agricole più produttive. In questo modo, la mezzadria avrebbe anche portato una conciliazione di tipo politico e sociale tra la classe contadina e quella dei proprietari: la prima avrebbe così anche riconosciuto nella seconda il ruolo di mediazione e guida politica, garantendo stabilità alla neonata compagine nazionale e rigettando il pericolo del comunismo e le sollevazioni popolari. Per Sonnino, infatti, le questioni economiche e sociali andavano a braccetto con quelle politiche e istituzionali. È anche in questa chiave che va visto il prolungato tentativo in parlamento di riformare i patti agrari nel Mezzogiorno secondo il modello toscano. Su questo si veda S. ROGARI, *Il modello toscano: moderatismo e mezzadria*, in «Nuova Antologia», CLIII (2018), 3, pp. 233-240.

me se mai si potesse creare edificio perfetto con materiali che non lo sono affatto, e ordinare una società perfetta di uomini che sono tuttora ignoranti, egoisti, superstiziosi, frivoli e avidi di ogni più basso godimento³⁶.

Nonostante, infatti, egli intenda riflettere sulla proprietà privata, essa non viene messa in discussione³⁷. L'autore fa qui uso di una delle poche metafore presenti nel testo (l'altra è quella della malattia, su cui torneremo più avanti): l'*edificio*, che nei suoi sensi figurati aveva già dal Savonarola l'accezione di 'corpo sociale/collettività'³⁸. Il traslato è tanto efficace quanto caustico: i cittadini sono i *materiali* imperfetti di cui è costruita la struttura della nazione, che sarà pure imperfetta ma non può essere "riedificata" secondo i precetti del socialismo. La serie di aggettivi ben poco lusinghieri (*ignoranti, egoisti, superstiziosi e avidi*) non ha a questo punto ancora un destinatario preciso, sembra perciò rivolgersi alla generalità della popolazione; come si vedrà nello spazio di poche pagine, tuttavia, sono tratti che distinguono la classe più agiata dei proprietari, spesso connotata negativamente e quasi sempre nella sua interezza con aggettivi come *infingarda, boriosa, corrotta* o sostantivi come *accidia, indifferenza, ignoranza, avidità*. Dei grandi proprietari Sonnino disprezza l'atteggiamento passivo nei confronti della terra, il loro unico interesse per la rendita e la noncuranza delle condizioni dei contadini.

La vita dei lavoratori è descritta invece con qualificazioni come *miseri, miserabili, oppressi, abbruttiti, infelici*; un'aggettivazione che oggi può apparire in parte sprezzante, ma che in realtà vuole essere solidale; ciò è confermato da altri giudizi positivi espressi più avanti (come «classe più laboriosa, e, moralmente almeno, più sana della nazione»; «una classe importante della popolazione») e ovviamente dall'intero impianto e dagli obiettivi del testo.

³⁶ FRANCHETTI - SONNINO, *La Sicilia*, cit., p. 170.

³⁷ Le prime righe dell'introduzione esplicitano il vero "spauracchio" di Sonnino e dei liberali: il comunismo e il socialismo.

³⁸ Così nel GDLI s.v. edificio «Chi desidera la felicità di Firenze solo per ben temporale, non sarà buona pietra in questo edificio, ma saranno quelli che le considerano per bene spirituale».

Il rapporto tra le due classi è di particolare preminenza per la trattazione, e *classe* è giustappunto tra le parole più ricorrenti, accompagnata da una vasta serie di specificazioni: *agiata, di proprietari, agricola, rurale* o ancora più nel dettaglio di *gabellotti, braccianti*. Del resto il vocabolo, mutuato dalle scienze naturali, è presente già dal Settecento nel linguaggio economico, ed è, come evidenziato da Erasmo Leso, quello che fin dal triennio giacobino «meglio permette di cogliere l'importanza e la diffusione che l'idea della differenziazione sociale ha nella coscienza politica dei contemporanei»³⁹. Tale differenziazione è ben rappresentata poi dall'opposizione tra la coppia aggettivale *civile/incivile* (o *barbaro*), che durante l'illuminismo assume una valenza anche politica e non solo culturale⁴⁰. L'aggettivo è sicuramente polisemico: vi è il *dovere civile*, cioè politico; la *condizione civile*, ovvero agiata; la *persona civile*, ossia nobile o benestante. Tutte queste accezioni vanno a sovrapporsi per connotare la classe dei ricchi proprietari, unici a rappresentare la *civiltà*. Si tratta di una categoria non problematica per gli uomini del tempo⁴¹, tanto da essere facilmente presupposta attraverso opposizioni implicite; diamo solo un esempio: «La maggior parte di questi censi è posseduta da gente civile, proprietari o professionisti» ma vi sono terre «possedute da contadini e braccianti»⁴².

Nell'estratto seguente si può osservare quale punto di contatto morale possa essere rintracciato tra le due classi:

Le nostre classi agiate sono corrotte: – parliamo di tre quarti d'Italia e non della sola Sicilia. La corruzione si ritrova pure in basso negli strati inferiori della società, ma là si tratta di materia

³⁹ E. LESO, *Lingua e rivoluzione: ricerche sul vocabolario politico italiano del triennio rivoluzionario 1796-1799*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 1991, p. 265.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 115, che nel riflettere sull'opposizione lessicale e ideale tra la coppia *civiltà/barbarie*, segnala l'accezione di civile come «proprio del buon cittadino, cosciente dei propri doveri verso la patria e verso la società in cui vive».

⁴¹ Del resto, *progresso* e *incivilimento* sono altri nodi fondamentali del periodo risorgimentale. Si veda F. SOFIA, *Progresso/Incivilimento*, in AA.VV., *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, Roma-Bari, Laterza 2011, pp. 19-32.

⁴² FRANCHETTI - SONNINO, *La Sicilia*, cit., p. 191.

grezza; è la barbarie dei popoli primitivi. In alto invece troviamo la corruzione della decadenza e della decrepitezza, di una civiltà vecchia ed infeconda come quella del Basso Impero; ed ora il popolano che si elevi isolatamente ad un gradino più alto della scala sociale, entra pur troppo in un ambiente più corrotto di quello che ha lasciato⁴³.

La *corruzione* dei ricchi è diversa e gerarchicamente superiore rispetto a quella del popolo. Se i contadini sono corrotti poiché *primitivi*, i proprietari lo sono per via della loro decadenza: *civiltà, barbarie e decadenza*⁴⁴ sono tutti lemmi chiave nel discorso risorgimentale e qui li troviamo espressi nello spazio di poche righe. Il parallelismo argomentativo tra le classi vorrebbe qui far pendere l'ago della bilancia in favore dei contadini, che non hanno colpe della loro abiezione. L'effetto, però, è anche un altro: ciò che accomuna le due classi, infatti, è l'essere entrambe siciliane (e meridionali); il quadro è, quindi, quello di una popolazione corrotta nella sua interezza.

All'interno dell'inchiesta viene illustrato varie volte lo stato in cui vivono i lavoratori agricoli, le loro abitazioni e lo stile di vita: «lavorano tutto il giorno sotto la sferza di un sole cocente, e la notte dormono all'aperto, senza riparo di sorta, in mezzo ai miasmi micidiali» (p. 189). Ed è indubbio che la descrizione delle condizioni abitative dei contadini possa sconvolgere i lettori, che, per ammissione dell'autore⁴⁵, poco conoscono della vita dei *villani* in generale e ancor di più di quelli siciliani.

⁴³ FRANCHETTI - SONNINO, *La Sicilia*, cit., p. 329.

⁴⁴ L'idea stessa di Risorgimento è fortemente collegata all'immagine decadente dell'Italia, mutuata in larga parte proprio dalle osservazioni forestiere sullo stato del Bel Paese: «sulla fine del Seicento, rapidamente, gli stranieri, e prima di tutti, per la letteratura, i francesi, e, per la scienza, i circoli che mettevano capo alla libera Olanda, si avvidero, e dissero la parola, che l'Italia era decaduta, che la sua poesia era brillante e falsa, che la sua scienza era frivola e parolaia. E quasi contemporaneamente, sia pure tra voci di repulsa e di collera, che attestavano la giustizia dell'accusa, gl'italiani stessi cominciarono a sentirsi decaduti, e i più sinceri e coscienziosi si fecero animo a confessarlo. Allora al fatto si accompagnò la coscienza del fatto, al processo che giungeva a compimento la chiara visione della linea fondamentale di quel processo [...]. E allora appunto l'Italia cominciò a risorgere», B. CROCE, *Storia della letteratura italiana*, 2 voll., Bari, Laterza 1956, p. 32.

⁴⁵ «Noi crediamo invece che siano pochissimi quelli che veramente abbiano

Dove potranno albergare la modestia, la decenza, la delicatezza del sentire, la pulizia, l'igiene, là dove padre, madre, fratelli, sorelle, cognate, fanciulli, dormono tutti insieme, e quasi sempre in compagnia di qualche animale, del maiale, della capra, dell'asino o del mulo, in mezzo al sudiciume e al lezzo, tali da rendere impossibile ad una persona civile il solo entrare in uno di quei tuguri?⁴⁶

Nell'estratto sopra è possibile osservare ancora un parallelismo espresso nell'interrogativa retorica tra serie di vocaboli in contrasto tra loro: *modestia*, *decenza*, *delicatezza* e *pulizia* da un lato, *sudiciume*, *lezzo*, *tuguri* (e sottintesa vi è anche la promiscuità), dall'altro.

La miseria dei contadini viene, però, messa in risalto anche per la sua pericolosità per il benessere della nazione: «il contadino sta male, molto male, e si trova in condizione tale da far temere per l'avvenire serii pericoli per la civiltà nostra»⁴⁷. La "condizione" è qui associata a verbi o sostantivi connotati negativamente come *temere* o *pericoli*, mentre il possessivo accordato alla *civiltà* può essere letto in modo sia inclusivo che esclusivo.

La «minaccia continua»⁴⁸ rappresentata dalla questione sociale è anche al centro di una tra le poche metafore impiegate, e certamente la più frequente: quella della *malattia* e del *male*⁴⁹. Il passo di seguito è contenuto in un paragrafo non a caso intitolato *Sintomi minacciosi*, che prelude alle conseguenze nefaste dell'inazione da parte del governo.

nozioni precise intorno alle condizioni in cui si trovano le classi agricole delle varie nostre provincie, e tanto meno della Sicilia» (p. 265). FRANCHETTI - SONNINO, *La Sicilia*, cit., p. 265.

⁴⁶ Ivi, p. 297.

⁴⁷ Ivi, p. 170.

⁴⁸ Ivi, p. 267.

⁴⁹ Particolarmente efficace in questo ambito può essere l'applicazione delle teorie sulle metafore cognitive elaborate da G. LAKOFF e M. JOHNSON (*Metaphors we live by*, Chicago, The University of Chicago Press 1980) e ormai corroborate da una notevole messe di studi. Le metafore sarebbero uno strumento cognitivo fondamentale per l'elaborazione delle informazioni esperienziali, così da dare una forma linguistica a ciò che viene percepito coi sensi. Un certo campo dell'attività e dell'esperienza (*target domain*) viene sistematicamente interpretato mediante il ricorso a un altro più basilare e familiare (*source domain*): in questo senso la nazio-

Eppure nel 1860, in mezzo a tutto l'entusiasmo della riscossa nazionale, accaddero qua e là in Sicilia fatti che avrebbero dovuto insegnarci dove era più profonda la piaga, e dove quindi conveniva far convergere l'azione dei rimedi. Le cruento sollevazioni di Pace, di Collesano, di Bronte e di molti altri luoghi, dove al grido di Abbasso i sorci, le turbe di contadini davano addosso ai proprietari e a chiunque apparteneva alla classe agiata, avevano un carattere sociale abbastanza spiccato, per essere indizio di un male profondo, e che meritava d'essere preso in maggior conto. Si fece bene in allora di reprimere violentemente quei moti violenti, ma, ristabilito l'ordine, conveniva pensare a curare il male nel suo germe, e ciò non fu fatto punto⁵⁰.

Tornando alla fase rivoluzionaria del 1860, Sonnino evidenzia come la *piaga* (il disagio dei contadini) fosse *profonda* già allora, mentre il rimedio repressivo, per quanto adeguato a stroncare i moti di protesta contro i proprietari, non fu sufficiente e lo Stato avrebbe dovuto risolvere la questione nel suo punto fondamentale (*nel suo germe*), ovvero nella distribuzione della proprietà agricola. La metafora in questo caso consente una raffigurazione efficace della situazione e consente di presagire con più forza le possibili conseguenze *minacciose* per la classe agiata e per il Paese.

Come si vede anche dagli esempi successivi, la metafora è molto ben strutturata: troviamo vocaboli come *sintomi*, per indicare le manifestazioni del disagio (soprattutto violente); *diagnosi* per l'analisi del contesto; *cura* per le leggi da varare; il Paese o la regione è personificato nella figura dell'*infermo* da *guarire*.

I sintomi del morbo non mancano. Nel 1865 vi furono disordini a Canicattini: e nel marzo di quest'anno (1876), a Grammichele, uno stuolo di contadini dette l'assalto al Casino dei «galantuomini», e uccise e ferì parecchi tra questi⁵¹.

ne viene vista come un corpo; le sue parti costitutive possono essere arti, organi, cellule; le strutture difensive sono rappresentate dagli anticorpi; la ricchezza è il sangue; mentre gli elementi negativi per il suo benessere sono espressi in termini di malattie, parassiti, infezioni. Sulla metafora corporale in ambito politico si veda anche A. MUSOLFF, *Metaphor Nation and the Holocaust: The Concept of the Body Politic*, London-New York, Routledge 2010.

⁵⁰ FRANCHETTI - SONNINO, *La Sicilia*, cit., p. 328.

⁵¹ Ivi, p. 398.

E siccome senza la diagnosi esatta della malattia, ogni discussione intorno alla cura è scientificamente impossibile, e qualunque tentativo di rimedi sarebbe puramente empirico, e tale da minacciare di peggiorare lo stato dell'infermo anziché guarirlo⁵².

La metafora può essere declinata non solo in negativo, ma anche per ipotizzare un futuro roseo, come nell'estratto seguente:

Quando si fossero curate le piaghe che travagliano la società siciliana nell'interno dell'Isola, non vi sarebbe più ragione a dubitare di un completo risanamento del corpo sociale in tutte le sue parti; e l'immaginazione non arriva a figurarsi quali potrebbero essere in tal caso i limiti della prosperità avvenire del giardino d'Italia⁵³.

Va sottolineato che *piaga* è un vocabolo usato ripetutamente da Sonnino. Esso compare nella prefazione della prima edizione dell'opera per indicarne gli scopi: «La discussione non sarà mai utile, se prima non ci liberiamo da quella stolta vergogna che spesso, a noi Italiani, ci fa celare le nostre piaghe per parere da più o altrimenti di quel che siamo»⁵⁴. Lo troviamo nuovamente, anche se in forma sinonimica, in epigrafe al volume sui *Contadini* con un verso estratto dalle *Epistole* di Orazio: «Stultorum incurata pudor malus ulcera celat»⁵⁵.

Ben più forte si dimostra la metafora per Franchetti; riportiamo qui un esempio solamente perché la continuità della metafora tra i due autori può certamente avere un effetto sul lettore.

Abbiamo ricevuto quelle nostre sorelle minori che, senza pensare all'avvenire, si buttavano fiduciosamente nelle nostre braccia. Erano *macilenti, affamate, coperte di piaghe*, e noi avremmo dovuto curarle amorevolmente, nutrirle, cercare con ogni mezzo *anche col fuoco*, dov'era necessario, di *ridonar loro la salute*⁵⁶.

⁵² Ivi, p. 265.

⁵³ Ivi, p. 298.

⁵⁴ Ivi, p. IV.

⁵⁵ Q.O. FLACCO, *Opere*, a cura di T. Colamarino - Domenico Bo, Torino, Utet 2015, p. 381 (Epistola XVI).

⁵⁶ FRANCHETTI - SONNINO, *La Sicilia*, cit., p. 142.

Franchetti sembra esprimere una certa vicinanza emotiva definendo le genti del Sud come sorelle, sì, ma minori, stabilendo quindi allo stesso tempo il primato morale e civile del (centro-)Nord. Anche nella sua descrizione torna l'immaginario della piaga («coperte di piaghe»), in questo caso al culmine di un climax ascendente che connota il popolo meridionale sempre più povero (*macilenti, affamate*); la posizione subalterna è poi ribadita dal pietismo dell'ottica settentrionalista, che deve «curarle amorevolmente, nutrirle», ma con mezzi anche violenti: «anche col fuoco».

È interessante notare che nella metafora medica vi è chiaramente anche una posizione gerarchizzante: è solo un osservatore esterno che può diagnosticare i mali dell'isola (e del Mezzogiorno intero) poiché da dentro nessuno sembra capace di farlo e risolvere i problemi. È l'élite a trazione settentrionale l'unica legittimata a intervenire in virtù di un primato culturale e intellettuale sul Mezzogiorno⁵⁷.

4. Riflessioni conclusive

Gli studi precedenti, soprattutto di ambito culturale, su *La Sicilia nel 1876* si sono focalizzati quasi interamente sul primo volume ad opera di Leopoldo Franchetti, dedicato alla situazione amministrativa e al fenomeno mafioso. Oltre al tema più accattivante e polarizzante dal punto di vista morale, Franchetti abbonda decisamente in retorica rispetto al compagno, turbando il lettore con le sue descrizioni e offrendo posizioni più radicali sull'alterità siciliana. Sembra, dunque, piuttosto semplice capire co-

⁵⁷ Come ben ha notato Nelson Moe in un suo intervento di diversi anni fa su questo tema, lo Stato si trova allo stesso tempo nella posizione sia di malato che di medico: «Il corpo politico trattato è, in altre parole, quello dello stesso dottore settentrionale, e la costernazione, se non isteria, che molti dei corrispondenti esprimono nei riguardi dell'infermo Sud, senza dubbio deriva proprio dalla coscienza di questo fatto. La consapevolezza che l'unità appena acquisita dall'Italia dipenda dall'integrità del Sud («se l'Italia si salva o si perde, si salva o si perde con Napoli e in Napoli») implica la paura che i mali del Sud possano dilagare al Nord», in N. MOE, «*Altro che Italia!*» *Il Sud dei piemontesi (1860-61)*, in «Meridiana», 15 (1992), pp. 53-89.

me mai lo studio sui contadini sia stato finora sostanzialmente trascurato da questo versante delle ricerche, nonostante Sonnino arrivi a rivestire ben maggiore importanza nel panorama politico rispetto al collega. Il tentativo di modificare i contratti agricoli per porre fine alla marginalità delle classi contadine del Mezzogiorno sarà una costante dell'esperienza politica di Sonnino, anche se si tratterà di una riforma perennemente incompiuta e di un risultato mai realmente raggiunto.

Franchetti e Sonnino in questa fase della loro conoscenza e amicizia erano sicuramente concordi nelle interpretazioni generali di quanto osservato nel loro viaggio, non c'è motivo per pensare altrimenti. Le differenze sono, quindi, soprattutto nello stile e nell'enfasi: se per il primo la Sicilia andava condotta all'ordine civile attraverso l'esclusione dalla rappresentanza e dalla direzione della regione; per il secondo invece «[l]a Sicilia lasciata a sè troverebbe il rimedio» e una «trasformazione sociale accadrebbe necessariamente»⁵⁸. Si tratta, però, secondo Salvatore Lupo, solo di una battuta: «Sappiamo che, parlando con il suo compagno di viaggio, Sonnino esprime in sostanza un pensiero analogo al suo»⁵⁹.

Rispetto a Franchetti, insomma, Sonnino si distingue per una misura abbandonata solo raramente e per il rigore metodologico con cui affronta l'analisi e la descrizione del suo oggetto di studio. Sonnino differenzia abilmente tra le varie zone studiate, non generalizza mai troppo attribuendo a tutta la Sicilia le medesime caratteristiche ed è sempre pronto a evidenziare gli esempi positivi riscontrati durante il viaggio. Vi sono inoltre alcuni raffronti, anche se brevi e sommari, con i lavoratori di altre regioni d'Italia (soprattutto la Lombardia e la Toscana, oggetto di studi precedenti), soggetti a disagi analoghi se non peggiori rispetto ai siciliani. Ciò potrebbe anche essere visto come un sottile strumento argomentativo di attenuazione: Sonnino si mostra ben consapevole che le sue argomentazioni e analisi potranno ferire e turbare la classe dei proprietari e l'opinione pubblica siciliana; collocare il quadro dell'isola in qualche modo in continuità con il resto del

⁵⁸ FRANCHETTI - SONNINO, *La Sicilia*, cit., p. 328.

⁵⁹ LUPO, *La questione*, cit., pp. 32-33.

Paese potrebbe essere utile a smorzare le inevitabili accuse e polemiche di pregiudizio antimeridionale.

L'equilibrio di Sonnino si registra anche nell'uso della metafora della malattia. Si tratta di un tropo già analizzato in passato riguardo alla narrazione della questione meridionale, che nella sua versione più estrema associa la situazione dell'ex regno borbonico a un arto incancrenito. Ciò non significa che vi fosse una reale possibilità di disgregazione dell'Unità appena raggiunta: nessun osservatore del tempo prese realmente in considerazione una simile ipotesi. Sicuramente non lo fecero Sonnino e Franchetti, il cui intento era semmai quello di rafforzare la coesione nazionale e preservare l'integrità del regno. Cionondimeno, l'impiego della metafora della malattia da parte di entrambi è coerente con il discorso orientato dal pregiudizio verso il Sud.

In conclusione, ci sembra di poter affermare che *I contadini in Sicilia* presenti solo in una piccola parte gli elementi discorsivi e ideali più spiccatamente stereotipici e canonici nella rappresentazione dei meridionali da parte dei settentrionali. La questione sociale era veramente questione italiana, come ricorda Sonnino varie volte, il contadino lombardo non stava meglio di quello siciliano, la sua condizione era dovuta non a un'inferiorità congenita o antropologica, ma alla mancanza di responsabilità delle classi agiate e da un intervento dello stato che non fu capace di sovvertire le scriteriate politiche borboniche.

MATTEO DI GESÙ
(Università di Palermo)

LUIGI NATOLI, *I BEATI PAOLI*, LA MAFIA

I Beati Paoli di Luigi Natoli, romanzo popolare pubblicato a puntate tra il 1909 e il 1910, è un libro che ha da sempre suggestionato l'immaginario mafioso, tanto che è stato scritto che «se la mafia ha un'ideologia, allora il mito dei Beati Paoli ne è senz'altro uno dei cardini». Il grande successo che ebbe immediatamente il racconto, infatti, rinnovò il mito della setta segreta e concorse a suffragare l'ipotesi secondo cui la benevolenza con la quale lo scrittore palermitano narrava le gesta del tenebroso sodalizio, e rinnovando modelli e strutture del romanzo popolare "alla Dumas", si riferisse implicitamente alla mafia o comunque alludesse a un più generico sentire mafioso. Tuttavia, le possibili letture ideologiche del romanzo, nonché le sue implicazioni politiche, sono più complesse, come si prova ad attestare in questo saggio.

The Beati Paoli by Luigi Natoli, a novel published between 1909 and 1910, has always influenced the imagination of the Mafia, so that it has been written that «if the Mafia has an ideology, then the myth of the Beati Paoli is undoubtedly one of its cornerstones». The novel's great success immediately renewed the myth of the secret sect and contributed supporting the hypothesis according to which the benevolence with which Natoli narrated the deeds of the dark association, making heroes of its participants and renewing models and structures of the popular novel «à la Dumas», implicitly referred to the Mafia or alluded to a more generic Mafia feeling. However, the possible ideological readings of the novel, as well as its political implications, are more complex, as we try to attest in this essay.

I Beati Paoli. Grande romanzo storico siciliano, firmato con lo pseudonimo di William Galt, venne pubblicato per la prima volta, in ben 236 puntate, in appendice al «Giornale di Sicilia», tra il 6 maggio 1909 e il 2 gennaio 1910. Si trattava del terzo romanzo di un autore che si sarebbe rivelato a dir poco prolifico (31 romanzi, almeno 330 racconti, svariate opere storiografiche e saggi critici, testi teatrali e raccolte di poesie) a sua volta secondo (ma

primo rispetto alla cronologia degli eventi raccontati) di una trilogia che comprende *Coriolano della Floresta* (del 1914) e *Calvello il bastardo* (del 1907). Il romanzo ebbe la sua prima edizione in volume solamente nel 1921, in seguito nel 1949 e nel 1955, fino alla preziosa edizione, per i tipi di Flaccovio, del 1971, nella quale figurava finalmente il vero nome dell'autore: Luigi Natoli; scaduti i diritti d'autore, gli editori Sellerio e Feltrinelli hanno licenziato due nuove edizioni rispettivamente nel 2016 e nel 2017.

La vicenda è ambientata a Palermo e nella sua provincia tra il 1713 e il 1719, con un antefatto risalente al 1698; epoca tra le più turbolente della storia siciliana, durante la quale si avvicendano tre monarchie: la spagnola, la sabauda (durante il regno di Vittorio Amedeo di Savoia si svolge buona parte della storia), poi di nuovo la spagnola (con una invasione militare) quindi l'austriaca. Nel vastissimo e popoloso romanzo le avventure dell'intrepido cavaliere Blasco di Castiglione si intrecciano con le imprese della leggendaria setta segreta dei Beati Paoli, che hanno preso Blasco sotto la loro protezione e intervengono per contrastare le trame del losco Raimondo Albamonte della Motta e del suo birro Matteo Lo Vecchio. I misteriosi congiurati, incappucciati e vestiti di un saio bianco, si riuniscono in covi segreti nei sotterranei della città, sotto vicoli e chiese: il loro mandato è quello di difendere i più deboli dal prepotere dei nobili e di riparare i torti di una malagiustizia amministrata solo in funzione dei privilegi di costoro, esercitandone una propria, improntata a un'etica fondata su un alto senso di equità e sancita da sentenze inappellabili e implacabili, emesse solennemente nelle loro riunioni occulte.

Il grande successo che ebbe immediatamente il racconto nataliano non soltanto rinnovò il mito dei Beati Paoli, ma concorse a suffragare l'ipotesi secondo la quale la celebrazione delle gesta del tenebroso sodalizio e la benevolenza con la quale lo scrittore palermitano le narrava, facendone degli eroi riprendendo e rinnovando modelli e strutture del romanzo popolare 'alla Dumas', si riferisse implicitamente alla mafia o comunque alludesse a un più generico sentire mafioso. La questione, tuttavia, venne posta apertamente solamente a partire dall'edizione del 1971 e venne rilanciata da alcune rivelazioni di pentiti di mafia negli anni del Maxiprocesso di Palermo.

Tommaso Buscetta, senza dubbio il più importante collaboratore di giustizia nelle inchieste giudiziarie su Cosa nostra, che con la sua testimonianza, raccolta dal giudice Giovanni Falcone, ha rivelato, per la prima volta, statuto e organizzazione dell'associazione criminale, in un libro-intervista curato da Enzo Biagi dichiarava: «La mafia non è nata adesso, viene dal passato. Prima c'erano i Beati Paoli che lottavano coi poveri contro i ricchi, poi i carbonari: abbiamo lo stesso giuramento, gli stessi doveri»¹. E del resto il suo sodale Salvatore "Totuccio" Contorno aveva come soprannome proprio quello del capo della congrega, Coriolano, l'eroe eponimo di un altro romanzo del ciclo. L'ex procuratore nazionale antimafia Piero Grasso ricordava:

Già negli anni Settanta non c'era capomafia o picciotto che non avesse letto e riletto i due classici di Natoli: *I Beati Paoli* e *Coriolano della Floresta*. Buscetta mi raccontò che trovandosi in quel periodo al carcere dell'Ucciardone, c'era un detenuto bravissimo che conosceva a memoria i due romanzi e li sceneggiava drammatizzando il racconto con dialoghi, riuscendo anche a dare voce ai personaggi femminili. Alla sera, chiuse le celle, veniva accompagnato in infermeria dove si trovavano, con tutti gli agi del rango, i boss mafiosi per intrattenerli con la rappresentazione»².

Leonardo Vitale, altro "pentito" di mafia, raccontava di un giuramento di affiliazione alla mafia nel quale veniva ripreso «il rito sacro dei Beati Paoli»³. Umberto Santino, tra i più autorevoli studiosi del fenomeno mafioso, annota al riguardo:

I mafiosi hanno avuto buon gioco ad utilizzare l'immagine della setta di giustizieri per costruire il mito apologetico della loro organizzazione, contando sulla diffusione del sicilianismo e sulla

¹ E. BIAGI, *Il boss è solo*, Milano, Mondadori 1986, p. 200. Dello stesso tenore le dichiarazioni di un altro collaboratore di giustizia, Antonino Calderone (Cfr. P. ARLACCHI, *Gli uomini del disonore. la mafia siciliana nella vita del grande pentito Antonino Calderone*, Milano, Mondadori 1992).

² P. GRASSO, *Prefazione*, in E. CICONTE - F. FORGIONE, *Storia illustrata di Cosa nostra*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino 2012, citato in G. MONTEMAGNO, *L'uomo che inventò i «Beati Paoli»*, Palermo, Sellerio 2017, pp. 188-189.

³ Ivi, p. 115.

sfiducia nella giustizia statale prodotta da lunghi secoli di predominio straniero⁴.

Basterebbero queste testimonianze per fondare l'assunto secondo il quale, se è possibile ragionare di un mito originario, di una sorta di archetipo ideologico della mafia, si dovrà convenire sul fatto che la leggenda della setta degli incappucciati, e soprattutto il romanzo di Luigi Natoli, ne sono stati una matrice essenziale. Del resto, pagine dei *Beati Paoli* sono state antologizzate in una raccolta di testi sulla mafia destinata alle studentesse e agli studenti delle scuole superiori (ovviamente per lo scopo di far comprendere il fenomeno e consolidare nei lettori una coscienza civile che lo contrasti)⁵, mentre Elena Brancati e Carlo Muscetta hanno optato per la trasposizione in un canovaccio per l'opera dei pupi di Antonio Canino, ad attestare come, veicolato dal teatro popolare, il capolavoro di Natoli conobbe immediatamente un vasto successo in tutti gli strati sociali⁶. Né mancano compendi di storia culturale in cui il Nostro è annoverato tra i fautori, più o meno consapevoli, di una legittimazione ideologica della mafia⁷. Ancora, Massimo Onofri, annotando un'edizione dell'opera, a proposito delle parole di Buscetta, osserva che esse «ci consentono di constatare che, se mafia ha un'ideologia, allora il mito dei Beati Paoli ne è uno dei cardini»⁸. Nondimeno, la questione non è così ovvia e richiede forse un supplemento di indagine. Andrà anzitutto tenuta distinta la controversa attestazione storica della presenza della congregazione nella storia di Palermo, nonché la fioritura di credenze e leggende popolari traman-

⁴ U. SANTINO, *La cosa e il nome: materiali per lo studio dei fenomeni premafiosi*, Sovveria Mannelli (CZ), Rubettino 2000, p. 88. Santino è tornato sul romanzo di Natoli in *La mafia dimenticata*, Milano, Melampo 2017, pp. 120-124.

⁵ Cfr. S. PARLAGRECO, a cura di, *Le mafie. Letture utili sul crimine organizzato*, Firenze, Sansoni 1991.

⁶ Cfr. E. BRANCATI - C. MUSCETTA, a cura di, *La letteratura sulla mafia*, Roma, Bompiani 1988.

⁷ Cfr. R. COLUCCELLO, *Challenging the Mafia Mystique. Cosa Nostra from Legitimation to Denunciation*, London, Palgrave Macmillan 2016.

⁸ M. ONOFRI, *Postfazione*, in L. NATOLI, *I Beati Paoli*, Milano, Feltrinelli 2017, p. 1019.

datesi sul suo conto, dai contenuti della narrazioni che ne fa Natoli, che è ciò che in questa sede ci interessa di più. Lo storico Francesco Renda ha raccolto e pubblicato tutte le fonti reperibili delle origini e della storia della setta, in un saggio irrinunciabile⁹. Egli presume ragionevolmente che gli antesignani dei Beati Paoli siano stati i componenti di una misteriosa setta segreta attiva nel regno normanno di Sicilia, i cosiddetti *Vendicosi*, sgominati da quell' Enrico IV di Svevia il quale, sposando Costanza d' Altavilla, era subentrato proprio ai sovrani normanni, avviando di fatto l'estinzione di una dinastia considerata autoctona (sembirebbe questa la ragione della cospirazione): le fonti che adduce sono due preziosi documenti dell'epoca che attestano la sedizione e la conseguente repressione di un misterioso «nuovo genere di uomini»¹⁰, nonché i *Diari* di Giuseppe Ficarra, che vanno dal 1701 al 1757 (nei quali, tra l'altro, viene riportata la sentenza di condanna alla forca di Gerolamo Ammitata, personaggio che, come si vedrà, ha un ruolo importante nel romanzo natoliano, essendo il “secondo” ovvero il vicecapo della setta) e *l'Histoire générale de Sicilie* di Jean Lévesque de Burigny (1745) – o, più precisamente, una nota alla traduzione di Mariano Scasso e Borrello (1790) –, nei quali si accenna appunto ai *Vendicosi*. Molte notizie della setta, infatti, riemergono proprio nel diciottesimo secolo: Renda riporta ancora le testimonianze dei resoconti di viaggio di Joseph Hermann von Riedesel, che fu in Sicilia nel 1767 e pubblicò il suo libro nel 1771 e di Federico Münter, che viaggiò in Sicilia nel 1784 e licenziò i suoi diari nel 1790, i quali riportano le notizie raccolte a proposito di una misteriosa, segreta “confraternita di San Paolo” attiva all'epoca di Carlo V imperatore, evocando analogie con la setta della *Féhm gerichte* (*Santa Fema*), società segreta tedesca¹¹.

Se assai preziosa è la testimonianza raccolta da Salvatore Salomone Marino, autorevole folklorista siciliano, dalla propria

⁹ Cfr. F. RENDA, «*I Beati Paoli*». *Storia, letteratura e leggenda*, Palermo, Sellerio 1988.

¹⁰ Ivi, p. 87.

¹¹ Su quest'ultima fonte storica, come su molte altre, nonché per una interpretazione storica complessiva, si veda F.P. CASTIGLIONE, *Il segreto cinquecentesco dei «Beati Paoli»*, Sellerio, Palermo 1999.

donna di servizio, ad attestare il consenso delle classi subalterne alle leggendarie imprese del sodalizio, più interessanti, ai fini del nostro discorso, sono le fonti più prossime all'epoca in cui si situa la leggenda dei Beati Paoli: quelle già citate, ovviamente, nonché le pagine della *Storia del Regno di Sicilia* di Giovanni Evangelista Di Blasi. Tuttavia, la più importante di queste – e la più frequentata, come si vedrà – è indubbiamente il resoconto che Francesco Maria Emanuele marchese di Villabianca consegnava a uno dei suoi *Opuscoli palermitani* (1790). L'autore dei *Diari*, accreditando in prima battuta la vulgata che vuole la setta, attiva ancora negli anni della sua infanzia (tanto che egli rivendica di avere conosciuto, nei suoi primi anni di età, il vetturino Vito Vituzza, ultimo esponente dell'associazione segreta), discendente appunto dai fantomatici *Vendicosi*, dà conto di quanto si narra, in quegli anni, di quegli «scellerati uomini», «settaria mala razza di uomini», ricomparsi a Palermo nel primo ventennio del Settecento (più o meno lo stesso volgere di anni in cui Natoli ambienta il suo romanzo): interpella testimoni diretti, nomina alcuni componenti del sodalizio (tra i quali il summenzionato Girolamo Ammirata, di cui anche Villabianca riporta l'atto di giustizia) e descrive dettagliatamente il loro covo nel mandamento del Capo di Palermo.

Il giudizio negativo dell'autore è, come era prevedibile, fondato anche su ragioni di classe:

Le persone mezzane quindi e basse, non potendo fare tal spese di mantenere sicarii, si portavano il vanto col procedere empicamente da per se stessi colle lor mani. Tutti effetti e male allora conseguenza della debolezza che si conosceva nel braccio della giustizia¹².

Ma, poco più avanti, non senza qualche forzatura logica (diché la trattazione tornerà subito dopo sull'argomento dell'opuscolo, ovvero notizie e testimonianze sulla setta), in una sorta di lungo inciso che fa riferimento ai propri tempi, Villabianca arriva a sostenere che, quanto a empietà, i Beati Paoli siano stati scalzati

¹² F.M.E. DI VILLABIANCA, *Storie letterarie tessute di varia erudizione sacra e profana spettante la gran parte alla Città di Palermo e al Regno di Sicilia*, in RENDA, «I Beati Paoli». *Storia, letteratura e leggenda*, cit., p. 100.

dai libertini e dai seguaci dell'illuminismo, quasi a voler alludere a una sorta di passaggio di consegne dai primi ai secondi:

Ora, però, 1790, a proposito d'empietà, che nelle città grandi è difficile evitarsi, vi corre ora in vece de' Beati Paoli la scuola di non pochi increduli, che insuppati delle massime ereticali, che lor son state imbevute da libri franzesi e protestanti, si fanno lecite di vivere con libertà di coscienza, con troppo scandalo degli uomini buoni, tenendo per corbellerie la santa messa, la confessione auricolare ed altri riti salutari della nostra profession cattolica. E questa insana e diabolica dottrina à recato al paese maggior danno riguardo alle anime di quel che fecero pella vita dei corpi li maledetti settarii de' Vendicosi e Beati Paoli su processati. Questi occulti eresiarchi de' nostri tempi àn preso piede in Palermo perché non vi sono più i Gesuiti, ch'eran li cani della gregge di Cristo contro i lupi ch'eran impegnati a divorarla¹³.

Per la prima trasposizione letteraria della leggenda dei Beati Paoli bisognerà attendere tuttavia il 1840, o più esattamente il 1836, anno in cui Vincenzo Linares pubblica sulla rivista «Il vapore» un breve racconto, *I Beati Paoli*, che svilupperà negli anni immediatamente successivi, raccogliendolo infine nei suoi *Racconti popolari*, pubblicati appunto nel 1840. La setta segreta sarà poi protagonista di un poemetto narrativo in 123 quartine di versi siciliani di Carmelu Piola, *Li Biati Pauli* (1849) e, nel 1863, di un dramma in cinque atti di Benedetto Naselli, *I Beati Paoli o la famiglia del giustiziato*. Vale la pena rilevare che, tanto nel racconto di Linares che nel dramma di Naselli, permane una certa ambiguità a proposito delle gesta degli incappucciati e dei suoi membri: nel primo caso il personaggio di Prospero, membro della congregazione, è un malavitoso il quale, all'insaputa dei suoi sodali, insidia una fanciulla e tenta di uccidere il giovane aristocratico di cui è innamorata; nell'opera teatrale saranno invece proprio i Beati Paoli a punire con la morte il loro capo, autore di assassinii e mafefatte. Per Piola, invece, gli incappucciati sono artefici di atti di giustizia riparativa, per quanto violenti, contro le malversazioni degli aristocratici (vendicheranno l'uccisione del marito di una giovane donna insidiata da un cavaliere). Ma anche nel racconto

¹³ Ivi, p. 100-101.

di Linares, andrà detto, non emerge alcuna benevolenza verso l'arbitrio e la prepotenza del potere 'legale', che sia esercitato dall'Inquisizione, dai Baroni o dagli stessi sovrani. È un elemento, questo, che non deve essere trascurato: negli anni del Risorgimento siciliano e a ridosso dell'unificazione nazionale, dunque, la letteratura registrava e rilanciava una chiara interpretazione delle gesta della setta leggendaria, o meglio una loro rivisitazione: un contropotere occulto che, pur tra non poche ambiguità, agiva per vendicare i torti e le ingiustizie di un potere ufficiale comunque ostile e antipopolare.

Tuttavia, Renda rimarca lo scarto tra le attestazioni più antiche, fino alle rielaborazioni narrative ottocentesche, e la rielaborazione natoliana, a suo dire contaminata ideologicamente di sicilianismo filomafioso:

Quella di Natoli, però, è un'altra nuova versione della leggenda, i cui connotati, più che ai moduli e alle interpretazioni ottocentesche, sono soprattutto rispondenti ai risvolti propri di una certa cultura siciliana primo Novecento, fortemente impregnata di odor di mafia. Di qui la erronea comune opinione, oggi dominante, e acriticamente condivisa, che i Beati Paoli siano stati un'associazione mafiosa o protomafiosa.

Lo storico arriva a isolare, per così dire, le presunte responsabilità ideologiche di Natoli addirittura rispetto a tutta la tradizione precedente, imputando solamente a lui la colpa di avere fatto della leggenda della setta una sorta di manifesto della cultura mafiosa:

In realtà, se lo sono probabilmente i nuovi «Beati Paoli» del romanzo natoliano, [...] certamente non lo furono invece i vecchi della precedente ormai obsoleta tradizione dei Linares, del Piola e dei Naselli, e anche del Munter, dello Scasso, del Villabianca, del Quattromani, come pure del Salomone Marino, del Pitrè e del Bruno Arcaro¹⁴.

¹⁴ RENDA, «I Beati Paoli». *Storia, letteratura e leggenda*, cit., p. 84.

Ma già nella preziosa edizione in volume del 1971, Umberto Eco, nel suo celebre saggio introduttivo, scriveva:

Che i “Beati Paoli” siano o no il racconto degli antecedenti storici della Mafia, la struttura ideologica del romanzo d’appendice prima maniera, così come è stata definita da Marx, Engels e Gramsci, sembra fatta apposta per dare voce a questa rievocazione¹⁵.

Vale la pena ricordare che lo storico Massimo Ganci, il quale all’opera di Natoli avrebbe dedicato non pochi studi, recensendo l’edizione Flaccovio, dissentiva vivacemente dal semiologo, specie a proposito del rapporto Beati Paoli-Mafia:

Eco [...] lo fa in modo dogmatico, e soprattutto senza conoscere l’immenso retroterra storico e storiografico del romanzo di Natoli, che è ben diverso dal retroterra dei Tre moschettieri e dei Misteri di Parigi, le cui caratteristiche (soprattutto quelle del secondo) egli cerca di trascrivere sui Beati Paoli. [...] Naturalmente il popolo dei Beati Paoli non agisce «coralmente». E non può farlo. La coralità d’azione deriva dalla coscienza di classe. E questa, è arcinoto, nasce con la rivoluzione industriale. [...] Il popolo dei Beati Paoli di Natoli è quello degli inizi del secolo XVIII: un popolo, cioè, subalterno nella coscienza e nella prassi; e ciò in ossequio alla fedeltà storica, e non alla ideologia riformistica strutturale del romanzo d’appendice! [...] Né mi pare valido il rapporto Beati Paoli-Mafia, in cui i primi sarebbero gli antenati dei secondi¹⁶.

Tuttavia Rosario La Duca, che di quella edizione curò gli apparati con mirabile competenza e precisione, scriveva nella sua nota introduttiva:

Né, a nostro avviso, può ricercarsi un collegamento storico tra la setta dei *Beati Paoli* e la «mafia» intesa come società segreta, ove si pensi che quest’ultima ha un’origine agraria connessa al disintegrarsi della struttura feudale dell’Isola, avvenuta all’inizio del

¹⁵ U. ECO, «*I Beati Paoli*» e l’ideologia del romanzo «popolare», in L. NATOLI (William Galt), *I Beati Paoli. Grande romanzo storico siciliano* [1971], saggio introduttivo di U. Eco, note storiche e bio bibliografiche di R. La Duca, Palermo, Flaccovio 2007, p. XII.

¹⁶ M. GANCI, *Dumas made in Sicilia*, in «Il Giornale di Sicilia», 7 settembre 1971.

XIX secolo quando ormai la setta dei *Beati Paoli* era scomparsa. Si può invece ammettere che nella setta dei Beati Paoli ci sia stata la presenza del sentimento mafioso¹⁷.

Si tratterebbe a questo punto di provare a comprendere se, e semmai in che modo, Luigi Natoli nel 1909 abbia voluto consapevolmente, mediante il suo romanzo, rilanciare la storia del sodalizio segreto allo scopo di legittimare la mafia, consegnando deliberatamente ai propri lettori il racconto di una sorta di mito fondante, ideologicamente tendenzioso e politicamente redditizio per il peggiore sicilianismo. Che il romanzo possa essere stato letto, interpretato, manipolato a questo scopo, ovvero che si sia potuto, si possa ricavare da *I Beati Paoli* quella che abbiamo chiamato una "ideologia mafiosa" apologetica rispetto all'associazione, alle sue collusioni e ai suoi delitti appare non solo plausibile, ma addirittura evidente rileggendo il testo. Il passo sul quale tornare è ovviamente quello in cui viene esplicitata la ragion d'essere della setta segreta. L'enunciazione dei principi della "controgiustizia" dei Beati Paoli non può che toccare al loro capo, la cui identità sarà svelata al suo interlocutore, Blasco da Castiglione, nonché al lettore, immediatamente dopo: Coriolano della Floresta. Ci sembra indispensabile riportare buona parte del dialogo, strategicamente collocato a metà dell'intreccio:

Che cosa è un uomo dinanzi a un diritto violato? Che cosa una vita umana dinanzi alla giustizia diritta per la sua strada? Peggio per coloro che si pongono attraverso il suo cammino. Essa deve andare innanzi e stritolare coloro che incontra. Un innocente piange? Le sue lacrime compensano quelle di altri innocenti che hanno pianto prima. La giustizia non deve avere pietà, e non deve guardare alle conseguenze. Troppe lacrime sono state versate: una donna giovane, bella, ricca colpita da un dolore atroce che la privava del marito, mentre ne dava al mondo il frutto, insidiata, condotta alla disperazione, è morta in un letto non suo, raccolta dalla carità; una serva fedele e devota fu assassinata; coloro che raccolsero il bambino doppiamente orfano, che lo celarono e lo sottrassero alla morte, che compirono questo atto mirabile di ca-

¹⁷ R. LA DUCA, *Storia e leggenda de «I Beati Paoli»*, in NATOLI, *I Beati Paoli*, cit., p. xxx.

rità vivono fuggendo come lupi, nascondendosi, costretti a difendere la loro vita giorno per giorno; altri geme in carcere, subisce l'infamia di un supplizio non meritato; due uomini, rei soltanto di avere raccolto le tremende testimonianze dell'assassinio, furono mandati sulle forche, come due ribaldi. Che cosa sono le lacrime di una vittima innocente di fronte al sangue di otto vittime innocenti anch'esse? Bisogna che la giustizia abbia il suo corso. Nessuno l'arresterà e voi Blasco da Castiglione, voi meno degli altri!¹⁸

Blasco prova a controbattere a queste affermazioni, mosso più da ragioni sentimentali (la setta aveva rapito Violante, la giovane e incolpevole figlia di Raimondo Albamonte, per poterlo ricattare, e il cavaliere era riuscito a liberarla, invaghendosene):

Blasco sentiva quelle parole cadere a una a una fredde e implacabili e la ragione dentro di lui le approvava, ma il suo cuore no e si ribellava e c'era qualcosa, anche in quello che approvava, che aiutava alla ribellione.

– Perché – disse – se siete così persuaso della giustizia della vostra causa, vi nascondete? Perché non combattete a viso aperto? Hanno le nobile cause bisogno di nascondersi nell'ombra? V'è dunque qualcosa di meno nobile che vi costringe a celarvi; voi non osate affrontare la luce, perché sentite vacillare la fede nella vostra giustizia!¹⁹

La replica di Coriolano è perentoria; la sua è quasi una esposizione delle norme etiche – e si potrebbe dire politiche – costitutive del sodalizio:

– Ah no! – interruppe vivamente il capo dei Beati Paoli – vacilla soltanto la fede nella giustizia legale; anzi non vacilla, manca addirittura; questo dovevate dire. L'ombra? È necessaria. È la nostra forza e la nostra sicurezza. La giustizia del re è amministrata da uomini che vedono in essa non un dovere, ma il salario. Essi stanno non già a deliberare, a riconoscere il diritto di ciascuno, ma a garantire il più forte contro il più debole. I forti sono i feudatari, gli ufficiali dello Stato, il clero. Circondati d'immunità, irti di privilegi, foderati di pergamene, essi hanno un diritto per loro

¹⁸ NATOLI, *I Beati Paoli*, cit., pp. 456-457.

¹⁹ Ivi, p. 457.

conto, che non è il diritto degli altri, dei deboli. I magistrati e le leggi difendono appunto questo diritto particolare e privilegiato, che è invece una ingiuria e vera ingiustizia per la gran massa dei deboli, che sono i più. Un cavaliere che uccide, trova in quel diritto e in quei magistrati un compatimento ed una tolleranza che parrebbero incrollabili, un plebeo che commette lo stesso delitto, muore sulla forca, con termine straordinario!... Un nobile può togliere al suo vassallo, solo perché è un vassallo, le bestie, le armi, il cavallo, e il suo diritto glielo acconsente; questo stesso diritto manda sulla forca quel vassallo, se ardisce a rubare una bica di frumento o un agnellino del padrone. E questa si chiama giustizia! Una povera vedova deve del denaro: il creditore può spogliarle la casa e buttarla in mezzo a una strada e la giustizia gli dà mano forte; un nobile invece può bastonare i suoi creditori e farli anche imprigionare, e trova magistrati che giudicano ciò conforme al diritto. E anche questa si chiama giustizia! Don Raimondo può uccidere, rubare, sopprimere, e meritare encomi, ricompense, ed essere posto ad amministrare giustizia; don Girolamo Ammirata che difende un debole, secondo giustizia, invece deve cularsi per non perdere la vita, e anche questa si chiama giustizia!...²⁰

In questa prospettiva, la giustizia illegale esercitata dai Beati Paoli è la sola legittima, rispetto a quella iniqua dello Stato:

La giustizia dello Stato; è la giustizia secondo le leggi scritte a beneficio dei più forti... Ma questa giustizia è la più mostruosa delle iniquità! La nostra non è scritta in nessuna costituzione regia, ma è scolpita nei nostri cuori; noi la osserviamo e costringiamo gli altri ad osservarla; non abbiamo soldati, guardie, algozini, caporali, non paghiamo giudici; non cerchiamo nei codici gli arzigogoli per coonestare l'ingiustizia. Apriamo l'orecchio e il cuore alle voci dei deboli, di coloro che non hanno la forza di rompere quella fitta rete di prepotenza, entro la quale invano si dibattono, di coloro che hanno sete di giustizia e la chiedono invano e soffrono²¹.

Ma in un ordinamento ingiusto e oppressivo, l'amministrazione della "vera" giustizia non può che essere esercitata nella segretezza, da una forza clandestina e occulta che intende sanare le ingiustizie perpetrate dal potere:

²⁰ Ivi, pp. 457-458.

²¹ Ivi, p. 458.

– Chi riconosce la nostra autorità? Nessuno. Chi riconosce in noi il diritto di esercitare giustizia. Nessuno. Ebbene noi dobbiamo imporre questa autorità e questo diritto e non abbiamo che un'arma: il terrore, e un mezzo per servircene: il mistero, l'ombra. Non ci nascondiamo per viltà, ma per necessità. L'ombra moltiplica il nostro esercito e desta la fiducia in coloro che invocano la nostra protezione. Chi non oserebbe ricorrere a un magistrato legale per difendere sé, la sua casa, l'onore delle sue donne, perché il ricorso lo esporrebbe alle ire, alle rappresaglie, alle vendette del barone o dell'abate, confida volentieri nell'ombra il suo dolore e la violenza patita: un uomo che egli non vede, non conosce, raccoglie il suo lamento. Noi vediamo se egli ha ragione. Un avvertimento misterioso giunge al sopraffattore nel suo palazzo stesso, al magistrato complice nel suo scanno; l'ascoltano? Non cerchiamo di meglio; Lo disprezzano e compiono la prepotenza, e continuano l'offesa? Puniamo e vendichiamo l'offesa. Nessuno vede il braccio punitore, nessuno può dunque sottrarsi... Questa è la nostra giustizia. Essa non ha punito mai un innocente, ed ha asciugato molte lagrime²².

I principi postulati da Coriolano preconizzano quasi una nuova costituzione da opporre alla vecchia:

Blasco lo ascoltava con uno stupore sempre crescente. L'uomo s'infiammava, a mano a mano che parlava; pareva che dinanzi al suo sguardo passasse la visione di tutte le ingiustizie, che una costituzione sociale vecchia, nella quale l'arbitrio aveva preso il posto della giustizia, e una giurisprudenza incerta, inceppata fra prerogative, privilegi, esenzioni, diversità di magistrati o fori, permetteva e fomentava²³.

Nondimeno, affermare che Natoli assecondasse o, peggio, promuovesse un uso ideologico, apologetico o addirittura filomafioso del suo capolavoro sarebbe azzardato, se non del tutto infondato. Secondo Gabriello Montemagno, che all'autore palermitano ha dedicato studi seri e appassionati, l'accusa mossa a Natoli di aver fornito un repertorio culturale ad uso dell'organizzazione criminale sono superficiali e assurde; ne sono prova la sua biografia, la sua cultura ma soprattutto la sua ideologia politica:

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

Luigi Natoli ha anche parlato direttamente di mafia, e in termini inequivocabili. Ne ha accennato – per restare nell’ambito della narrativa – pure in *Calvello il bastardo*:

Zi’ Francesco era uno di quegli uomini che nel quartiere dell’Albergheria godevano reputazione di coraggio e di valore. Da questa specie di uomini, per degenerazione lenta e profonda nacque la mafia odierna, che è sopraffazione, ricatto e malandrinaggio. In quei tempi non si dicevano mafiosi, vocabolo nato e adottato in tempi più vicini, come assicurano gli studiosi. Si dicevano cristiani; cioè uomini nel vero senso della parola, uomini di fegato e di silenzio.

E prosegue descrivendo il ritratto del mafioso di città di fine Settecento e dell’Ottocento, come è stato tratteggiato dagli studiosi di etnostoria dei primi decenni del Novecento. [...] C’è in questa descrizione dei cristiani un chiaro influsso delle ricerche di Giuseppe Pitrè, del quale Natoli fu amico e collaboratore: quel ritratto del mafioso ottocentesco descritto dal grande folklorista come «uomo valente nel miglior significato della parola», cosciente «dell’esser uomo», con «sicurtà d’animo», di «baldanza, ma non di braveria in cattivo senso, non mai arroganza, non mai tracotanza». Teorie giustamente contestate da Antonino Buttitta. Teorie che, anche se in misura non totale, avranno influenzato anche l’autore del *Calvello*²⁴.

Ma, a detta dello studioso, sulla sua avversione alla mafia non possono sussistere dubbi:

Ma sui mafiosi dei suoi tempi, Natoli aveva idee chiarissime, non condizionate da alcuna teoria folklorica. Nella *Storia di Sicilia* così si esprime: «...la mafia, uno dei mali più grandi che abbiano danneggiato la Regione». Ancora più netto, se possibile, il giudizio che si legge nel racconto *Il duca d’Ossuna e gli Smargiassi*, in *Storie e leggende*: «bassi e volgari criminali, malandrini, accoltellatori, camorristi, incapaci di un sentimento generoso e nobile»²⁵.

Lo scrittore in effetti rimase sempre fedele a un repubblicanesimo mazziniano di ispirazione federalista: il suo orgoglioso senso di appartenenza alla “nazione siciliana”, lontano da ogni retorica e sorretto da una rigorosa attenzione ai fatti storici, non sarebbe mai tralungato in separatismo né mai avrebbe attinto alla

²⁴ MONTEMAGNO, *L’uomo che inventò i «Beati Paoli»*, cit., pp. 132-135.

²⁵ Ivi, pp. 135-136. Di Montemagno si veda altresì *Luigi Natoli e «I Beati Paoli»*, Palermo, Flaccovio 2002.

retorica sicilianista di bassa lega. Basterebbe a tale proposito leggere un'opera storica come *Rivendicazioni (attraverso le rivoluzioni siciliane del 1848-1860)*²⁶, un saggio del 1927 nel quale il Nostro, polemizzando con Benedetto Croce, ribadiva che la rivoluzione siciliana del '48 non fu separatista ma andava interpretata alla luce di quel binomio indipendenza-libertà che caratterizza il Risorgimento, e oppugnava con passione e rigore storiografico le tesi tendenziose di chi sminuiva il contributo delle migliaia di siciliani che nel 1860 si unirono ai garibaldini. Montemagno delinea questa sorta di sicilianismo progressivo di Natoli facendo riferimento a due romanzi, *Gli schiavi*, («Giornale di Sicilia», ottobre 1931-marzo 1932, poi in volume nel 1936) e *I Vespri siciliani*, («Giornale di Sicilia», marzo-luglio 1911, poi in volume nel 1915) e soprattutto a un saggio, probabilmente il suo più importante, *Storia di Sicilia (dalla preistoria al fascismo)*, pubblicato per la prima volta nel 1935.

Nelle pagine che introducono una successiva edizione di questo volume, Massimo Ganci aveva già dettagliato la matrice ideologica del sicilianismo di Natoli:

Non c'è dubbio che Natoli sia stato un «sicilianista». E non c'è dubbio che il «sicilianismo» sia stata *anche* l'ideologia del ceto feudale e, più tardi, i quello borghese e degli intellettuali integrati nell'uno e nell'altro. *Anche*, ma non esclusivamente. Accanto al sicilianismo reazionario c'è un sicilianismo democratico. Il sicilianismo della corrente liberale-democratica risorgimentale e post-risorgimentale, sostenitrice dell'autonomismo contro il centralismo burocratico, da Calvi, al primo Crispi, al Ferrara, al Colajanni. Il sicilianismo dei socialisti siciliani, organizzatori dei Fasci dei Lavoratori²⁷.

L'opinione dello storico, pertanto, è che quello di Natoli vada inquadrato nella corrente di un sicilianismo progressista e democratico che, non a caso, venne recepito anche da un leader comunista siciliano come Girolamo Li Causi e che Antonio Gramsci

²⁶ Cfr. L. NATOLI, *Rivendicazioni (attraverso le rivoluzioni siciliane del 1848-1860)*, Treviso, Cattedra italiana di pubblicità, 1927.

²⁷ M. GANCI, *Ideologia e storiografia nell'opera di Luigi Natoli*, in L. NATOLI, *Storia di Sicilia*, Palermo, Flaccovio 1979, p. 18.

seppe cogliere in una nota dei *Quaderni* dedicata al narratore siciliano:

C'è il sicilianismo degli antifascisti democratici laici e cattolici e dell'ala comunista dei Graffeo, dei Gervasi, di Franco Grasso che, dopo la liberazione, nel 1943, sosteneva l'opportunità di una «repubblica comunista federativa italiana», le cui tesi, rielaborate e messe a fuoco, furono recepite da Girolamo Li Causi, nella battaglia da lui condotta per l'autonomia regionale. Questo sicilianismo nulla a che vedere ha con il sicilianismo «reazionario». [...] A questo secondo tipo di «sicilianismo» appartiene l'opera di Natoli. Il quale interrogò per tutta la vita la storia della Sicilia con amore filiale, ma anche con la scrupolosità dello storico²⁸.

Gli anni in cui Natoli concepisce e realizza la sua trilogia sono segnati, in Sicilia, da alcuni fatti cruciali che riguardano l'organizzazione criminale e la sua repressione, ma anche dall'affermarsi di quel sicilianismo conservatore al quale allude Ganci; le istanze ideologiche di questo movimento si saldavano effettivamente con posizioni negazioniste o omertose rispetto al fenomeno, se non con una vera e propria apologetica mafiosa collusiva promossa da un blocco politico-sociale che si andava delineando (parlamentari crispini della Sinistra storica, borghesia imprenditoriale, aristocrazia cittadina, agrari), agitando strumentalmente rivendicazioni territoriali e culturali in sé non del tutto pretestuose, che trovavano comunque non poco consenso nell'opinione pubblica. Non si deve dimenticare, ad esempio, che l'antropologia criminale positivista dei Lombroso e dei Niceforo, assai accreditata in quel tempo, offriva dei siciliani descrizioni "scientifiche" inaccettabili, improntate a un pregiudizio oggettivamente razzista, tesi contro le quali Napoleone Colajanni reagiva con i suoi *Ire e spropositi di Cesare Lombroso* e *Per la razza maledetta*. Ma, come si diceva, sono anche gli anni della prima grande azione di contrasto condotta a Palermo dal questore Sangiorgi, il cui *Rapporto*, stilato tra il 1898 e il 1901, faceva luce sull'organizzazione delle cosche palermitane nonché sui loro legami con le classi dirigenti²⁹; anche

²⁸ Ivi, p. 19.

²⁹ Cfr. S. LUPO, *La Mafia. Centosettant'anni di storia*, Roma, Donzelli 2018, pp. 60-74.

grazie all'azione di Sangiorgi, nel 1902, nel corso del processo per l'assassinio di Emanuele Notarbartolo venne incriminato come mandante dell'omicidio il deputato palermitano Raffaele Palizzolo. Come è noto, il suo arresto ingenerò, per reazione, la mobilitazione dei comitati "Pro-Sicilia", promossi proprio da Giuseppe Pitrè, il quale aveva licenziato, nel 1889, quelle pagine sulla mafia che a buon diritto si potrebbero definire una sorta di primo manifesto dell'apologetica mafiosa³⁰. L'incarico di stendere il manifesto programmatico del Comitato (che presto si sarebbe moltiplicato, fino a raggiungere sessanta sezioni disseminate nelle città siciliane) venne infatti affidato proprio all'etnologo: il 7 luglio del 1902 usciva sul «Giornale di Sicilia» l'articolo *Per la Sicilia*, con cui si chiamava alla mobilitazione l'opinione pubblica, in nome dell'onore e della rispettabilità della Sicilia contro gli odiosi preconcetti continentali e una campagna stampa che aveva concorso a determinare la condanna di Palizzolo: «oggi non si parla della Sicilia senza parlare di mafia, e mafia e Sicilia sono una stessa cosa»³¹. Siamo in presenza, dunque, di una delle più clamorose manifestazioni del sicilianismo «reazionario» di cui parlava Ganci. Il sodalizio tra Natoli e Pitrè fu duraturo, come attesta la loro corrispondenza, protrattasi fin quasi alla morte del medico folklorista: Pitrè, tra l'altro, fornì allo scrittore più di un riferimento bibliografico su cui lavorare per il suo romanzo. Se si volesse convenire con chi accusa l'autore dei *Beati Paoli* di posizioni apertamente filomafiose o ideologicamente conniventi, ci si aspetterebbe, consultando questo carteggio, di rinvenire documenti che rivelino una adesione di Natoli alle posizioni di Pitrè: nondimeno, non sembra essercene traccia³². Non va dimenticato,

³⁰ Cfr. G. PITRÈ, *Usi, costumi, usanze e pregiudizi del popolo siciliani* [1889], 4 voll., Palermo, Il Vespro 1978, vol. II.

³¹ G. PITRÈ, *Pro-Sicilia*, in «Giornale di Sicilia», 7 luglio 1902. Salvatore Lupo ricorda che il maggiore quotidiano palermitano era schierato contro Palizzolo, tanto da accompagnare l'articolo con una nota di redazione nella quale si dichiarava di non approvare le idee dell'«illustre collaboratore» (LUPO, *La Mafia*, cit., p. 69).

³² Le lettere e le cartoline postali indirizzate da Pitrè a Natoli sono conservate nella Biblioteca Comunale di Palermo (BCP 5QqD230 n. 15), quelle di Natoli a Pitrè (ma è verosimile che alcune siano andate perdute) sono consultabili presso la sede della Biblioteca del Museo Pitrè, Palazzo Tarallo, Palermo.

infine, che in quel periodo il Nostro trascorse gran parte del suo tempo lontano dalla Sicilia, dirigendo le Scuole Normali di Napoli, Cagliari, Lacedonia, Manfredonia, Foggia, fino al 1922.

Pervenire a una conclusione dirimente, come si vede, non è semplice e forse nemmeno opportuno. Ma è il caso di assecondare Maurizio Barbato, il quale, nella nota editoriale che accompagna l'edizione Sellerio, convenendo su una verosimile influenza ideologica tra Beati Paoli e mafia, rimanda puntualmente, per una illuminante riflessione sulla questione, ad alcune pagine di Leonardo Sciascia³³. È il caso di rileggerle. Lo scrittore muove dalla lettura del summenzionato *Opuscolo* del Marchese di Villabianca. Secondo Sciascia:

Analizzando una leggenda il marchese sfiora le conclusioni cui arriverà duecento anni dopo l'inglese Hobsbawm analizzando la mafia: che il fenomeno è da considerare come un conato di formazione e d'ascesa di una classe cui la storia ha negato in Sicilia anche il più lontano riflesso della rivoluzione: e cioè la classe borghese³⁴.

Natoli acquisisce la fonte, ma rovesciandone la prospettiva ideologica:

Questo opuscolo manoscritto del Villabianca indubbiamente diede a Luigi Natoli non solo l'ispirazione ma linea per così dire ideologica di quel romanzo-fiume che appunto si intitola *I Beati Paoli* e che si versa ciclicamente in altri due, *Coriolano della Floresta* e *Calvello il bastardo*, che concludono un secolo di storia siciliana: dalla fine del Seicento alla fine del Settecento, e il ciclo finisce appunto quando i Beati Paoli sono ormai massoni e giacobini, con a capo quel Francesco Paolo di Blasi che nel 1795 lasciava la testa sul patibolo. Ma l'avversione del marchese alle sette eversive, che fossero di Beati Paoli o di franchi muratori, il Natoli la rovescia in un consenso pieno e aperto. E da ciò la popolarità inesausta dei suoi romanzi³⁵.

³³ Cfr. M. BARBATO, *Nota editoriale*, in L. NATOLI, *I Beati Paoli*, Palermo, Sellerio 2016, pp. 9-25.

³⁴ L. SCIASCIA, *Nero su nero*, in ID., *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani 1989, p. 633.

³⁵ *Ibidem*.

Le conclusioni alle quali perviene il Maestro delle *Parrocchie di Regalpetra* sono consequenziali e illuminanti:

L'idea che il popolo siciliano sia stato soggetto di storia attraverso una ininterrotta serie di associazioni mafiose intese a una segreta e vindice ricostruzione della giustizia conculcata, lusinga e affascina anche coloro che della mafia di ieri e di oggi hanno ben concrete e dolorose esperienze. Come Michele Amari diceva di essere arrivato al Vespro come alla vera Costituzione della Sicilia, partendo all'indietro dallo studio della Costituzione del 1812, coi romanzi di Natoli si può dire che arriviamo invece a scoprire la mafia come vera profonda inalterata costituzione. "Modo di essere", direbbe Americo Castro³⁶.

E del resto, nel romanzo, è lo stesso Coriolano a far risalire le origini della setta ai *Vendicosi*, lasciando intendere che essa abbia attraversato carsicamente sei secoli di storia siciliana:

Credete voi forse che i Beati Paoli siano sorti ora? Conoscete la storia? Ai tempi di Federico imperatore, Adinolfo di Pontecorvo fondò la società dei Vendicosi: essa non aveva intendimenti diversi dalla nostra. I Beati Paoli discendono dai Vendicosi. I Beati Paoli sono vecchi di secoli. Qualche volta si addormentano; ad un tratto, quando la misura è colma, si destano. Noi morremo e dopo di noi ne verranno altri, perché i deboli avranno sempre bisogno di chi li protegga, di chi li difenda. Voi stesso, Blasco di Castiglione, con tutto il vostro coraggio, con tutto il vostro valore, siete un debole...³⁷

³⁶ Ivi, p. 634. Sciascia aveva già scritto di Natoli altrove, in particolare sul suo *Fra Diego La Matina*, personaggio al quale, com'è risaputo, è dedicato *Morte dell'inquisitore*; ma, a proposito della trilogia sui Beati Paoli, si veda anche L. SCIASCIA, *Perché torniamo al romanzo popolare*, in «Giornale di Sicilia», 9 settembre 1972, dove si legge, tra l'altro un giudizio lusinghiero sul Natoli narratore di solida formazione storica: «Era uno storico con le carte in regola, uno scrittore efficace, un narratore tecnicamente accorto. E che andasse di carriera, con facilità e trascuratezza, a scrivere i suoi romanzi, non vuol dire. Tirava via anche Balzac. E d'accordo: non era Balzac. Ma si può dire senz'altro uno scrittore buono, se dopo tanti anni e dopo aver "bevuto in tante altre cantine", prendendo in mano un suo libro e cominciando a leggerlo, ecco che ci troviamo costretti a finirlo».

³⁷ NATOLI, *I Beati Paoli*, cit., p. 459.

Leggendo il romanzo di Natoli con la lente di Sciascia si potrebbe riconoscere in Girolamo Ammirata, un “razionale” nell’Ospedale Grande della città, il quale, alla fine del romanzo, dopo la partenza di Coriolano, diviene il capo del sodalizio, l’esponente non tanto di una sorta di protomafia, quanto di quella classe borghese «cui la storia ha negato in Sicilia anche il più lontano riflesso della rivoluzione». Ma, «fino a che il mondo non sarà mutato», alla Storia non si può che prendere parte segretamente, occultandosi incappucciati nei suoi cunicoli sotterranei:

– Perchè voi, prode, valoroso, leale, generoso come siete, non entrate come me, nel fitto della vita cittadina e delle terre baronali? Ah, voi vedreste quante lacrime, quanto sangue, quante infamie la compongono e pensereste che non uno, ma cento di questi tribunali sarebbero necessari, per impedire i soprusi, le violenze, le ribalderie dei potenti. Io conosco tutte le miserie della vita; io ho penetrato nelle tane dei contadini, veri greggi di schiavi curvi sotto il bastone; ho penetrato nelle case degli artigiani che vivono di stenti; ho veduto la miseria che si nasconde per la vergogna e aspetta la notte per cercare tra le immondizie un pezzo di pane duro, un osso, un torsolo; ho veduto le sofferenze umane e cento, mille, diecimila bocche singhiozzare e domandare giustizia! E allora ho chiamato d’intorno a me gli uomini di buona volontà e ho detto loro: “siamo in difesa dei deboli e dei miseri”. Fino a che il mondo non sarà mutato e vi saranno da un lato uomini privilegiati ai quali tutto è lecito, e a cui beneficio sono fatte le leggi, ed uomini condannati a patire tutti gli arbitri e tutte le violenze, è necessario creare una forza che s’opponga, arresti, impedisca questi arbitri; è come una specie di pareggio di forze³⁸.

Se questa ipotesi è fondata, allora il ciclo dei Beati Paoli non poteva non concludersi, in *Calvello il bastardo*, con Corrado che, divenuto allievo di Francesco Paolo Di Blasi, sposa le idee illuministe e diventa giacobino, emergendo finalmente alla superficie della Storia e accompagnando la Sicilia nella modernità. Il corollario di questo assunto, sembra di poter dire, dovrebbe essere il seguente: l’esistenza di un sodalizio segreto che commette atti

³⁸ *Ibidem*.

delittuosi in nome di un più alto principio di giustizia può darsi e può giustificarsi in una società oppressiva di Antico regime, in cui la giustizia è arbitrio e prepotere delle classi dominanti, non più in uno stato e in una società fondate su quegli ideali repubblicani risorgimentali nei quali l'autore si ostinava a credere. Verosimilmente, per Natoli, il testimone di Corrado Calvello sarebbe stato raccolto dai rivoluzionari siciliani del 1820, del 1848, del 1860³⁹, ma per raccontarlo non sarebbe più stato necessario ricorrere alla finzione narrativa: come ci ha insegnato il protagonista del *Consiglio d'Egitto*, del resto, alla verità della letteratura tocca supplire alle imposture della Storia, quantomeno su quest'isola.

³⁹ Non c'è dubbio che la consonanza con il riferimento di Tommaso Buscetta ai carbonari fornisca un ulteriore argomento a favore di questa possibile interpretazione, inquietante per quanto sia.

ANTONIO DI SILVESTRO
(Università di Catania)

LA PRIMA NOVELLISTICA DELLA DELEDDA TRA VERGA E IL VERISMO: APPUNTI CRITICI

Il saggio propone alcune riflessioni sulla prima novellistica deleddiana, studiando i suoi rapporti col verismo, in relazione alle tipologie narrative e stilistiche come il bozzetto e la novella. L'osservazione del mondo popolare, l'immedesimazione con le vicende dei personaggi umili e l'orientamento regionalista (così come definito da Capuana) del suo stile rivelano una profonda assimilazione delle tematiche verghiane, ad esempio quella concernente il rapporto tra vecchie e nuove generazioni.

The essay proposes some reflections on Deledda's first short stories, studying their links with realism, in relation to narrative and stylistic types such as the sketch and the novella. The observation of popular world, the identification with the stories of humble characters and the regionalist orientation (as defined by Capuana) of his style reveal a deep assimilation of Verga's themes, as the one concerning the relationship between old and new generations.

Ogni discorso sul rapporto tra l'opera deleddiana, segnatamente quella novellistica, e la letteratura verista e naturalista non può prescindere dalla specificità del sistema letterario sardo a fine Ottocento. Vanno segnalati almeno due elementi caratterizzanti: la presenza del giornale «La Farfalla», fondato nel 1876 a Cagliari da un giovanissimo Angelo Sommaruga, in relazione con letterati soprattutto milanesi, esponenti della scapigliatura democratica e sostenitori del naturalismo (da Cameroni ad Arrighi, da Valera a Tronconi); un'accoglienza edulcorata del naturalismo medesimo, mediata da una rivista come «La Stella di Sardegna», diretta da Enrico Costa, in rapporto con un 'moderato' quale Salvatore Farina¹.

¹ Per un inquadramento di queste coordinate storico-letterarie si rinvia a G. PIRODDA, *Realismo, naturalismo e verismo in Sardegna*, in *I verismi regionali*, Atti del

Altro elemento significativo è la presenza del romanzo storico, la cui funzione era in certo senso di tipo pedagogico, volta a far conoscere a un pubblico non consapevole le radici culturali e l'attuale identità culturale dell'isola. Questa tipologia si alterna con un'altra più orientata alla contemporaneità, e quindi più incline all'intento documentario della narrativa verista e naturalista. Diversi indizi cronologici e titoli ci portano in effetti verso quella temperie: i *Bozzetti sardi* di Ottone Bacaredda, che escono nello stesso anno dei *Malavoglia* (1881); le *Novelle e bozzetti* di Felice Uda (1883), raccolta coeva alle *Novelle rusticane*²; le *Rusticane* di Filiberto Farci (1903). I *Bozzetti sardi* sono definiti dall'autore un «saggio d'impressioni e di costumi paesani», e si aprono con un'epigrafe di Capuana; all'interno del volume ogni bozzetto è preceduto da un'epigrafe, in latino italiano e francese³. La voce narrante è tuttavia quella di un narratore esterno, che fornisce giudizi nell'ambito di un orientamento fondamentalmente dualistico (città vs campagna).

In questa contraddizione tra una tematica di impianto regionale e una prospettiva narrativa di tipo onnisciente si inquadrano molti fenomeni narrativi del verismo in Sardegna. La rifles-

Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), 2 voll., Catania, Fondazione Verga 1996, vol. II, pp. 673-679.

² Felice Uda fu direttore del supplemento domenicale dell'«Avvenire di Sardegna», sede in cui si svolgevano i dibattiti su verismo e realismo. Nell'articolo *Il verismo dei grandi artisti*, uscito sul n. 34 del 1884 (pp. 1-2), egli ritorna sulla questione realismo vs idealismo, proponendo una formulazione 'desantisciana' del verismo. Il reale «non risiede nelle evidenti descrizioni dei pannolini sudici, nelle vittorie della satiriasi dell'eroe del *Pot-Bouille*, od in altro che si trovi nell'*Assommoir* e nella *Nanà*». Pertanto il naturalismo, o verismo, «non consiste nel dire la parola che significa la cosa, ma nel rappresentare, nella loro evidenza, le cose». Con esempi da Anacreonte a Virgilio, dal Dante di Paolo e Francesca a Boccaccio, egli conclude che verismo è «mediazione artistica di ogni vero diffuso nelle manifestazioni della natura». Di Uda va ricordata anche la collaborazione a «La nuova Rivista», dove Verga pubblica nel febbraio 1882 la novella *Il mistero*, poi confluita nelle *Rusticane*. E sulla stessa rivista esce nel gennaio 1883 una recensione assai elogiativa di R. Marchetti (ora raccolta in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo - G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 307-309).

³ Un'attenta analisi di questa raccolta in C. LAVINIO, *Lingua e colore locale nella narrativa sarda del secondo '800*, in *I verismi regionali*, cit., II, pp. 687-705, alle pp. 995-702.

sione teorica e il dibattito, più che sulle tecniche narrative, nel solco dell'idea capuaniana del naturalismo come *forma*, si incentrano soprattutto sulle tematiche da trattare. E alla luce di questo contesto si possono leggere anche gli incunaboli novellistici di Grazia Deledda⁴.

Nei primi anni '90 la scrittrice nuorese ha letto già molti autori veristi, ma anche D'Annunzio, Fogazzaro, De Amicis, Serao e i francesi Zola e Bourget, non senza risalire a Balzac. Dalle lettere ad Angelo De Gubernatis apprendiamo che, parallelamente alla sua pervicace e appassionata inchiesta nelle tradizioni popolari sarde, ella si dedicava alla composizione delle sue prime prove di scrittura breve. Significativa, nei testi di questo periodo, l'oscillazione tra bozzetto e racconto: bozzetto è definito *Natale*, con il sottotitolo (*macchiette sarde*), uscito su «Natura e arte» a fine 1894, e *Macchiette* si intitola l'ultima sezione di *Nell'azzurro*, prima silloge novellistica (edita nel 1890), dove cinque schizzi descrittivi ritraggono momenti del giorno e situazioni umane colti di scorcio, con l'assenza di un pur minimo sviluppo narrativo. In un contesto diegetico il termine lo troviamo nel racconto *La casa paterna*, di forte impronta autobiografica, contenuto nella prima silloge novellistica: «Avevo pubblicato i miei primi lavori, i miei primi bozzetti, a quindici anni: prima di veder il mio nome stampato, fulgidi sogni, larve dai mantelli di raso, incoronate di fiori, avevano popolato la mia mente: erano i fantasmi della Gloria!»⁵. E nelle lettere leggiamo: «non è mia colpa organica o volontaria se i tipi dei miei bozzetti e dei miei racconti non sono sempre simpatici»⁶; «Cosa potranno fare i miei bozzetti, i miei racconti, i

⁴ Per una dettagliata analisi e ricostruzione del percorso novellistico della Deledda si rinvia all'introduzione di D. MANCA, *Il laboratorio della novella in Grazia Deledda: il periodo nuorese e il primo periodo romano*, in G. DELEDDA, *Il ritorno del figlio*, edizione critica a cura di D. Manca, Cagliari, Centro Studi Filologici Sardi/Cuec 2005, pp. IX-LX.

⁵ G. DELEDDA, *La casa paterna*, in EAD., *Racconti sardi*, Sassari, Dessì 1894; poi in EAD., *Novelle*, a cura di G. Cerina, 6 voll., Nuoro, Ilisso 1996, vol. I, p. 92.

⁶ Lettera ad Angelo De Gubernatis, 18 novembre 1893, in G. DELEDDA, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, a cura di R. Masini, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec 2007, p. 61.

miei romanzi? Nulla. Potranno darmi la celebrità, la vuota e vana celebrità, ma non faranno nulla alla Sardegna»⁷.

La presenza dell'aggettivo *sardo* accanto a *bozzetto* (secondo una determinazione regionale ascrivibile alla tradizione della novella rusticale di Giulio Carcano e Caterina Percoto)⁸ indica la volontà di ricerca di un vero che però è (verghianamente) prodotto dell'*illusione della realtà*. Una novella d'intreccio come *Gabina*, pubblicata nel 1892 e confluita con il titolo *Di notte* nei *Racconti sardi*, è definita dall'autrice «un racconto sardo, puramente sardo, anzi davvero accaduto»⁹. E diverse sono nelle prime sillogi le sottolineature interne ed esterne al racconto relative alla veridicità della storia, come in *Vita silvana*, racconto di apertura di *Nell'azzurro*: «Vi parrà un romanzo, o mia bionda e piccola lettrice, ma è una storia vera: tanto vera che io, per narrarvela, cambio i nomi delle persone e dei luoghi alle quali e nei quali accadde»¹⁰. A proposito di *Ancora magie* una nota autorale recita: «Questo racconto è storico, come è storico il precedente [*Il mago*] del quale, a suo tempo, si occuparono persino i giornali dell'isola»¹¹. Ricordiamo senz'altro che nella lettera dedicataria al Farina premessa all'*Amante di Gramigna* l'«abbozzo di racconto» aveva il merito di essere «storico» come un «documento umano». All'inizio de *La dama bianca* si legge: «Ecco dunque l'ultima storia che egli ci ha raccontato, che molti non crederanno, e che pure è realmente avvenuta in questa terra delle leggende, delle storie cruente e sovrannaturali, delle avventure inverosimili». Una nota finale della stessa novella precisa: «Questo fatto si racconta, con qualche variante, anche nella Gallura, e pare abbia fondamento non del tutto legendario»¹².

L'insistenza sul *davvero accaduto* ci rammenta quanto, nella

⁷ Ivi, 14 ottobre 1893, p. 72.

⁸ Cfr. C. VAROTTI, *Racconti, bozzetti, figurine; tra giornali e libri per l'infanzia (1861-86)*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci 2019, pp. 169-191, a p. 181.

⁹ Lettera ad Angelo De Gubernatis, 1° maggio 1892, in DELEDDA, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, cit., p. 6.

¹⁰ G. DELEDDA, *Vita silvana*, in EAD., *Nell'azzurro*, Milano-Roma, Trevisini 1890; poi in EAD., *Novelle*, cit., I, p. 29.

¹¹ EAD., *Racconti sardi*, cit., p. 145.

¹² EAD., *Racconti sardi*, cit., pp. 154 e 163.

premessa all'*Amante di Gramigna*, Verga diceva a proposito del «semplice fatto umano», il quale «avrà sempre l'efficacia dell'*essere stato*, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne». E non si dimentichi che una novella come *Nedda*, la cui tipologia di narratore onnisciente e giudicante ricorda da vicino l'*imprinting* delle prove iniziali deleddiane, veniva presentata anch'essa come «bozzetto siciliano».

Se quella di verismo – come è stato detto – appare un'etichetta liquidatoria dei critici che non hanno colto a fondo i problemi di prospettiva e focalizzazione della testualità deleddiana, ciò non esclude che vi sia stato da parte della scrittrice un attraversamento dei testi capitali del verismo, anche se per approdare, già con i *Racconti sardi* (che hanno un buon riscontro fuori dell'isola, come testimoniano le lettere al De Gubernatis), a una narrazione tematicamente stratificata, a una pluralità di generi e registri che vanno dal racconto d'intreccio al bozzetto idillico-campestre, non senza le fisiologiche infatuazioni feuilletonistiche presenti nella formazione dell'autrice nuorese e che influenzano la sua prima fase novellistica. Forse ha il sapore di una rimozione, da bloomiana *anxiety of influence*, una lettera nella quale ella dichiara una lettura tardiva e quasi forzata di Verga:

Tutti mi hanno costantemente e monotonamente lodato come autrice regionale, e hanno parlato della Sardegna e dei sardi più che dei personaggi da me creati. Così han detto che io imitavo in qualche modo il Verga, del quale conosco solo due o tre cose, tanto diverse dalle mie [...] ¹³.

Non si tratta in questa sede di acclarare tangenze tematiche o più stringenti piste intertestuali, sulle quali accenneremo in conclusione. Si inquadra perfettamente nella prospettiva verista il sottolineare la distanza tra una fedeltà quasi etnografica e la costruzione autonoma del personaggio narrativo. Leggiamo la prefazione al primo romanzo della Deledda, *Fior di Sardegna*, uscito tra la prima e la seconda silloge novellistica:

¹³ Lettera a Pirro Bessi del 20 maggio 1907, citata in A. DOLFI, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia 1979, pp. 71-72. Il testo è tratto da C. TUMIATI, *Lettere inedite a Piero Bessi*, in «Il Ponte», I (1945), 8, pp. 708-715.

Chiunque da una novella sarda attende le solite storie atroci di sangue, di odî feroci e di amori terribili, non legga questo povero lavoro, ch  nulla trover  di tutto ci . Chi invece ama conoscere un poco i costumi, le passioni, gli usi odierni, la vita e i paesaggi del centro della Sardegna legga con pazienza e bont  queste modeste pagine, che tutto ci  descrivono con fedelt , secondo le poche forze della giovane autrice, – la quale prega infine i suoi lettori Sardi di non offendersi se per caso trovano qualche fortuita rassomiglianza di nomi, non intendendo alludere a nessuno col narrare casi accaduti soltanto nella sua fantasia – e i colti lettori del Continente di perdonarle gli errori e le imperfezioni, pensando che essa, ancora inesperta nell'arte dello scrivere, ma sempre pronta a perfezionarsi col tempo [...].

Si capisce da queste righe come nella Deledda (lo ha notato acutamente Cirese)¹⁵ la distanza tra cultura *osservante* e cultura *osservata* sia minore che in Verga, nel senso che la scrittrice sarda non aveva bisogno di riscoprire il mondo popolare come alterit , in quanto lo aveva vicino a s  e dentro di s . In una lettera al Maggiorino Ferraris del 1891 emerge come il verismo fosse per lei una percezione e descrizione soggettiva del reale, lasciando da parte il parossismo folclorico e operando una sorta di selezione dei *realia*, che non   in contraddizione con l'intento di una descrizione fedele:

L'indole di questo mio libro mi pare sia tanto drammatica quanto sentimentale, e anche un pochino verista, se «verismo» pu  dirsi il ritrarre la vita e gli uomini come sono, o meglio come li conosco io. Per spiegarmi meglio Le dir , che la scena del mio romanzo [...] Ritrae fedelmente la vita signorile sarda, vita tutta diversa da quella del continente e che pu  interessare. Descrivo fedelmente i nostri originali e bizzarri costumi, gli splendidi e sconosciuti paesaggi, gli odi, le passioni, i tipi: tutto infine il meglio che mi parve poter interessare il pubblico, lasciando da parte le scene selvagge, le storie di sangue fin qui narrate dai novellieri sardi, per cui la nostra cara isola viene considerata come un focolare d'odio e di sangue¹⁶.

¹⁴ G. DELEDDA, *Fior di Sardegna*, Roma, Perino 1892.

¹⁵ A.M. CIRESE, *Intellettuali, folklore e istinto di classe*, Torino, Einaudi 1968, p. 38.

¹⁶ Lettera citata in DOLFI, *Grazia Deledda*, cit., p. 13.

È quindi un verismo implicito, si direbbe primitivo ma non inconsapevole, che non necessita dell'introiezione dei testi 'canonici'. A questo proposito vanno ricordate le (poche) voci critiche che hanno cercato di individuare (in positivo e in negativo) il senso del verismo deleddiano, talvolta letto a specchio di quello dell'autore dei *Malavoglia*. Borgese, nel recensire due romanzi, individuava un'applicazione riduttiva del verismo, declassato a una sorta di epopea del vicinato, a un chiacchiericcio consapevole; Russo riteneva il suo realismo temprato attraverso quello nostrano di Verga e quello europeo di Dostoevskij; Dessì, che sembrava cogliere maggiormente nel segno, pensava che quello deleddiano fosse un verismo incerto, allo stato di natura¹⁷. Verista la scrittrice lo era nel senso etimologico del termine, ossia come colei che vive non oltre la realtà, ma solo della e nella realtà. Questo si accorda con quanto Lawrence, nella prefazione alla traduzione inglese de *La madre* (uscita nel 1923 e rivista nel 1928), diceva delle parole/istinto, quelle che le consentono, anche se non con la maestria di Verga, di renderci partecipi del suo mondo.

Tra i giudizi dei primi lettori, ne vorrei sottolineare due, entrambi riguardanti il romanzo *Cenere*: il primo di Verga, consegnato a una privata sede epistolare, e l'altro di De Roberto, affidato a una recensione uscita sul «Corriere della Sera». Verga scriveva alla Deledda agli inizi del 1904 che la lettura del romanzo gli aveva ricordato «l'impressione fortissima» sentita alla lettura di un racconto di Bertold Auerbach, *La scalza*¹⁸, di cui la prima versione italiana era uscita nel 1872. Se l'autore catanese riandava con la memoria al racconto idillico-rusticale governato da un autore giudicante¹⁹, De Roberto ritrovava la coesistenza del *colore*

¹⁷ Una breve sintesi dei giudizi critici si trova nella storia della critica in appendice al volume cit. alla nota precedente, pp. 176-195.

¹⁸ Lettera del 7 gennaio 1904, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 361.

¹⁹ Cfr. la suggestiva lettura di G. ALFIERI, *Un realismo non «di progetto»*. «Movenze» diegetiche e stilistiche in Verga, Hardy e Auerbach, in AA.VV., *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri - R. Castelli - S. Cristaldi - A. Mangano, Catania-Leonforte (EN), Fondazione Verga-Euno Edizioni 2020, pp. 81-102 (si vedano in particolare le pagine su Auerbach e le conclusioni, pp. 95-102).

locale e di una capacità di osservazione applicata a vicende e psicologie che ricordavano quelle dei romanzieri russi²⁰. Una prospettiva che egli riprende nella prefazione a *Documenti umani*, silloge novellistica uscita nello stesso anno di *Nell'azzurro*, dove mette a confronto la scuola naturalista e quella idealista. «Naturalista è chi vuol riuscire naturale, cioè chi più cerca di dare alla finzione artistica i *caratteri* del vero». Tuttavia, poiché «non tutti gli oggetti veri sono ugualmente *caratteristici*», lo scrittore naturalista dà la preferenza a quelli che, «per avere tratti più salienti, un aspetto più singolare [...] gli forniscono il mezzo di conseguire meglio l'intento». Questo il senso della sua ricerca ai gradini più bassi della scala sociale, dove «le differenze si accrescono e i tipi si disegnano più nitidi e caldi»²¹. Va richiamata a tal proposito la lettera in cui la Deledda giustificava i suoi *tipi* non sempre simpatici a causa del condizionamento dell'«ambiente spirituale».

Un vero e proprio baluardo critico a difesa dell'operazione antropologico-letteraria condotta dalla scrittrice nella fase iniziale della sua produzione lo innalza Luigi Capuana. Nelle pagine dedicate alla scrittrice sarda all'interno del saggio *Letteratura femminile*, apparso sulla «Nuova Antologia» del capodanno 1907, egli legittima il *parlar sardo*, ossia la scelta per così dire regionalista, con parole che riflettono la concezione di verismo 'moderato' elaborata in quel periodo dallo scrittore menenino: «c'è una così convincente e profonda apparenza di verità in quel che narra e descrive, da darci l'illusione che niente si sia alterato degli aspetti della natura, delle passioni, degli atti e delle parole dei personaggi passati a traverso la sua immaginazione di artista»²². Ritorna la

²⁰ F. DE ROBERTO, *Un romanzo dimenticato. "Cenere" di Grazia Deledda*, in «Corriere della sera», 28 gennaio 1904. A questa recensione la Deledda rispondeva con una lettera da Roma del 19 febbraio dello stesso anno: «Illustre Signore, / Sebbene un po' in ritardo La ringrazio vivamente del suo bellissimo articolo sul mio romanzo *Cenere*. La sua parola, la sua lode e la sua autorevole critica mi insuperbiscono, ma mi incoraggiscono anche nella ricerca d'un perfezionamento dal quale mi sento ancora tanto lontana. Grazie. Saluti rispettosi dalla sua ammiratrice / Grazia Deledda» (BRUC, Fondo Verga, n. 160186).

²¹ ID., *Documenti umani*, a cura di A. Di Grado, Roma, Bel Ami Edizioni 2009.

²² L. CAPUANA, *Letteratura femminile*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Catania, CUECM 1984, p. 30.

verghiana *illusione della realtà*, frutto di una ricostruzione intellettuale operata con uno sguardo 'secondo': «ella ha dovuto vedere quel che gli occhi degli sbadati non veggono, ha dovuto sentire quel che gli orecchi distratti non odono, ha dovuto mettersi in diretta comunicazione coi cuori semplici [...] coi cuori meno semplici»²³. Come esempio di questa mediazione tra rappresentazione-percezione e l'ascolto interiore dei personaggi Capuana attinge al romanzo d'esordio, *Fior di Sardegna*.

A proposito de *La via del male*, il critico siciliano notava la presenza di creature «vive», l'assenza di un lavoro astratto di analisi psicologica, e l'aver fatto «sentire, pensare, agire, tutte quelle creature nel loro ambiente». Per questo la Deledda «fa benissimo di non uscire dalla sua Sardegna»²⁴. Anch'ella sfugge alla «inesorabile livellatrice» che è la civiltà, dimostrando che è fondamentale rivolgersi agli strati più bassi della società, «dove il livellamento non è ancora arrivato». Da qui il romanzo e la «novella provinciale», «per addestrarci a dipinger dal vero, per provarci a rendere il colore, il sapore delle cose, le sensazioni precise, i sentimenti particolari, la vita d'una cittaduzza, di un paesetto, d'una famiglia». Da qui anche la necessità di circoscrivere il terreno, come ha fatto con i suoi contadini Verga, che si ferma quando il *principium individuationis* ha come corrispettivo «un pezzettino di terra largo quanto la palma della sua mano»²⁵.

Tra i plessi tematici che intercettano il narrare breve deleddiano e il mondo verghiano non poteva mancare, nella matrice regionale della loro esperienza letteraria, il tema del rapporto tra modernità e tradizione. In quella sorta di 'atto unico' che è la novella *Colpi di scure* (pubblicata per la prima volta nel 1902 con un titolo diverso) un narratore esterno descrive nella forma del presente storico il contrasto tra la ieratica e sacerdotale figura dello zio Cosma, che vive in simbiosi con la natura, e un giovane appartenente a una squadra di carbonari e di «scorzini» venuta per

²³ Ivi, pp. 30-31.

²⁴ L. CAPUANA, *Grazia Deledda*, in ID., *Gli «ismi» contemporanei*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri 1973, p. 97.

²⁵ L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885, pp. x e XLV-XLVI.

cancellare ogni traccia delle piante millenarie di quella foresta²⁶. Due mondi in totale incomunicabilità, letti con il dolore e l'ironia (rafforzata quest'ultima dall'aria della *Traviata* fischiata dal carbonaio) di chi rilegge in quell'antitesi generazionale la fine di un mondo.

In altri racconti questo statuto dicotomico fa da *fil rouge* alla storia, come in *Lo studente e lo scoparo*, dove esso si struttura ancora come uno scontro tra vecchi e giovani. Da un lato uno studente-giornalista, Lixia, portatore di un'ideologia utopistica di marca anarchico-socialisteggiante, che predica l'eguaglianza; dall'altro il vecchio Pascale, dall'esistenza macilenta ed errabonda, scavata dalla povertà, che incarna una saggezza atavica, un *mos maiorum* all'insegna dell'accettazione del proprio stato e della rassegnazione "non disperata". Un'antinomia che ricalca quella tra 'Ntoni Malavoglia, insofferente dello stato di povertà e sottomissione della famiglia, e il nonno, che cerca di svelare la vacuità della sua "brama di meglio". Basti leggere qualche dialogo tra i due protagonisti del racconto deleddiano:

– Zio Pascale, – disse Lixia come ispirato, – non datevi pensiero! Il mondo cammina. Al di là del mare, in Continente, gli uomini vogliono diventare tutti eguali; fra venti o trenta anni, forse prima, non ci saranno più né ricchi né poveri; cioè tutti gli uomini lavoreranno e tutti avranno da vivere comodamente. Anche qui, in Sardegna, arriverà questa legge. [...]

– Abbiate pazienza – proseguì Lixia, infervorandosi nella sua parte di apostolo. – I tempi cambieranno. In tutto il mondo, e quindi anche in Sardegna, non ci saranno più poveri, non ci saranno più malfattori, più invidiosi, più farabutti come il mio parente Viridis, più carabinieri, più bambini che faranno morir disperati i vecchi infelici. Qui dove crescono le scope, in questi campi desolati, ebbene, vedete, qui, proprio qui, si vedranno verdeggiare le vigne, gli orti, i chiusi... – Ebbene, pazienza, – interruppe il vecchio scoparo, – vuol dire che le vigne e gli orti e i chiusi saranno dei ricconi: i poveri non avranno mai niente, neppure le scope avranno, allora²⁷!

²⁶ G. DELEDDA, *Colpi di scure*, in «Sardegna Letteraria e artistica», Cagliari, 1902, con il titolo *Vengono*; poi in EAD., *I giuochi della vita*, Milano, Treves 1905, e in EAD., *Novelle*, cit., II, pp. 244-247. Dopo l'edizione Treves del 1905 la novella appare anche in «Sardegna giovane», I (1909), 1, con il titolo *Mentre la foresta muore...*

²⁷ EAD., *Lo studente e lo scoparo*, in *I giuochi della vita*, ivi, pp. 242-243.

In questo racconto, come è stato giustamente notato²⁸, il narratore non assume una posizione di parte, schierandosi dalla parte della modernità o da quella della tradizione, non optando né per l'azione rivoluzionaria né per l'immobilismo fatalistico. In questo si differenzia da Verga che, dietro lo sguardo sommo e i «motti» di padron 'Ntoni, svela implicitamente la dolorosa accettazione di una 'nuova' Sicilia, quella che sta surclassando un mondo di valori e di sentimenti custoditi dal lavoro umile e silenzioso dei suoi vinti.

Vorremo concludere su una notazione che potrebbe risultare scontata per la Deledda, alquanto inusuale invece per Verga, ossia l'attenzione rivolta a un'opera teatrale di Tolstoj, *La potenza delle tenebre*. Per lo scrittore siciliano (che l'aveva letta in francese) essa è «una delle più belle, alte e forti concezioni letterarie e teatrali [...]. In Italia nessuno e nessuno dei *comici* [...] avrà mai il senso, la coscienza e il coraggio di un'arte siffatta» (lettera a Felice Cameroni, 8 aprile 1890)²⁹. Per l'autrice nuorese (che legge probabilmente nella traduzione italiana, pubblicata nel 1893) si tratta di un'arte di alta moralità, proveniente da un «grandissimo sognatore»; la vicenda di quel dramma sarebbe potuta accadere in Sardegna³⁰. Da entrambi un appello alla coscienza e alla moralità dell'arte, che sembra congiungere due esperienze partite da prospettive apparentemente distanti eppure così vicine nel guardare dall'interno gli 'umiliati e offesi' delle due isole-mondo.

²⁸ MANCA, *Il laboratorio della novella in Grazia Deledda*, cit., p. L, nota 67.

²⁹ VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 241.

³⁰ Lettera ad Angelo De Gubernatis del 29 ottobre 1893, in DELEDDA, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., p. 79.

DINO MANCA
(Università degli Studi di Sassari)

CRITICA DELLE VARIANTI E DIACRONIE LINGUISTICHE
IN ALCUNI ROMANZI DELEDDIANI DAI MANOSCRITTI
ALLE EDIZIONI TREVES.

Il presente lavoro di analisi filologica e linguistica sulla tradizione d'autore ha riguardato lo studio dei rapporti reciproci intercorrenti tra le varie redazioni manoscritte e a stampa di alcuni romanzi di Grazia Deledda. Le varianti genetiche hanno mostrato un iter correttivo che ha raggiunto il suo picco variantistico soprattutto nel passaggio alle edizioni Treves.

This work of philological and linguistic analysis on the author's tradition concerned the study of the relationships between the various manuscript and printed editions of some novels by Grazia Deledda. Genetic variants showed a corrective path that reached its peak especially in Treves editions

Permetta anche a me,
illustre Maestro, di mandarle
i più sinceri e profondi
auguri. Dio conservi a
lungo la Sua vita, che
è un poco vita di noi
tutti che l'amiamo.

Sua
Grazia Deledda¹

¹Lettera inedita di Grazia Deledda a Giovanni Verga, Roma (via Porto Maurizio, 15), domenica 27 giugno 1920. Verosimilmente la scrittrice nuorese fa all'autore catanese gli auguri di buon onomastico. Secondo il calendario liturgico, infatti, il 24 giugno, ricorre la solennità della natività di San Giovanni Battista, precursore del Signore («Natale estivo»).

Il sistema-testo, si sa, è per sua stessa definizione un insieme integrato di elementi coordinati e connessi tra loro tramite reciproche relazioni di solidarietà e interazione. Ogni elemento (o sottosistema) concorre per proprio conto e in rapporto simbiotico con gli altri, a determinare il senso globale e l'identità del sistema, che si comporta come un'unità funzionale organicamente strutturata avente regole proprie. La modifica o l'ingresso nel complesso integrato di un solo elemento, per quanto impercettibile possa essere, cambia l'identità del sistema stesso. Tutto questo vale ancor di più per il testo letterario, ad alta densità comunicativa e risultato di un'alta elaborazione del codice. Qui si ritrova il fondamento epistemologico e la stessa ragion d'essere della filologia, in quanto ricostruzione e interpretazione dei testi attraverso l'individuazione ed emendazione degli errori legati alla loro trasmissione, ma qui si comprende altresì l'*ubi consistam* della filologia d'autore e della critica variantistica che non può prescindere dall'evoluzione diacronica e dall'intera storia redazionale dell'opera.

Il presente lavoro di analisi filologica e linguistica sulla tradizione d'autore ha riguardato lo studio dei rapporti reciproci intercorrenti tra le varie redazioni manoscritte e a stampa di alcuni romanzi di Grazia Deledda, per individuarne varianti e indagarne processi correttori e fasi elaborative. Le varianti genetiche intercorrenti tra i testimoni, manoscritti e a stampa, hanno mostrato, nel nostro caso, un *iter* correttorio che ha raggiunto il suo piccolo variantistico soprattutto nel passaggio dalle redazioni primitive alle edizioni Treves. L'importanza documentaria, filologica e critica di tali edizioni, infatti, che il sottoscritto aveva già evidenziato nei suoi studi sull'*Elias Portolu*², sta proprio in questa diffusa difformità di lezione che trova conferma anche in altre importanti opere deleddiane e che in ragione di ciò costituisce significativamente sistema.

² Cfr. D. MANCA, *Deledda tra due lingue. Genesi ed evoluzione di un romanzo*, «StEFI» Studi di erudizione e di filologia italiana, IV, Roma, Edizioni Spolia 2015, pp. 167-231; G. DELEDDA, *Elias Portolu*, ed. critica a cura di D. Manca, Sassari, Filologia della letteratura degli italiani/Edes 2017.

I romanzi oggetto d'indagine filologica e linguistica sono variamente stati: *Anime oneste*³, *La via del male*⁴, *La giustizia*⁵, *Elias Portolu* (A[autografo])⁶, *Cenere* (A¹; A²)⁷, *L'edera* (A)⁸, *Sino al confine* (A-D[attiloscritto])⁹, *Nel deserto* (A)¹⁰, *Colombi e sparvieri* (A-D)¹¹, *Canne al vento*¹², *Marianna Sirca*¹³, *L'incendio nell'oliveto*¹⁴, *Il ri-*

³ Cfr. G. DELEDDA, *Anime oneste*, Milano, Cogliati 1895 [C]; Milano, Treves 1910 [T].

⁴ G. DELEDDA, *La via del male*, Torino, Speirani 1896 [S]; Roma, Nuova Antologia, «Biblioteca Romantica», Tipografia Ripamonti&Colombo 1906 [RC]; Milano, Treves 1916 [T].

⁵ G. DELEDDA, *La giustizia*, Torino, Speirani 1899 [S]; Sesto San Giovanni, Maddella 1914 [M]; Firenze, Quattrini 1923 [Q]; Milano, Barion 1924 [B]; Milano, Treves 1929 [T].

⁶ G. DELEDDA, *Elias Portolu*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», s. IV, LXXXVIII-LXXXIX (agosto-ottobre 1900) [NA]; Torino, Roux & Viarengo 1903 [RV]; Milano, Treves 1917 [T].

⁷ G. DELEDDA, *Cenere*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», CIII-CIV (gennaio-marzo 1903), nn. 187-188, fasc. 745-749 [NA¹]; Roma, «Nuova Antologia-Biblioteca Romantica», Tipografia Ripamonti & Colombo 1904 [NA²]; Milano, Treves 1910 [T].

⁸ G. DELEDDA, *L'edera*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», Serie V (gennaio-febbraio 1908) [NA¹]; Roma, Nuova Antologia, «Biblioteca Romantica», Tipografia Carlo Colombo 1908 [NA²]; Milano, Treves 1921 [T].

⁹ G. DELEDDA, *Sino al confine*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», Serie V (settembre-ottobre/novembre-dicembre 1909) [NA]; Milano, Treves 1910 [T].

¹⁰ G. DELEDDA, *Nel deserto*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», CLI-CLII (febbraio-aprile 1911) nn. 235-236, fasc. 940-944 [NA¹]; Roma, Nuova Antologia, «Biblioteca Romantica», Tipografia Carlo Colombo 1911 [NA²]; Milano, Treves 1911 [T].

¹¹ G. DELEDDA, *Colombi e sparvieri*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», CLVII-CLVIII (gennaio-marzo 1912) nn. 241-242, fasc. 961-965 [NA]; Milano, Treves 1912 [T].

¹² G. DELEDDA, *Canne al vento*, in «L'Illustrazione italiana», gennaio-aprile 1913 [ILL]; Milano, Treves 1913 [T].

¹³ G. DELEDDA, *Marianna Sirca*, in «La Lettura», fasc. 1-8 (gennaio-agosto 1915) [L]; Milano, Treves 1915 [T].

¹⁴ G. DELEDDA, *L'incendio nell'oliveto*, in «La Lettura», giugno-dicembre 1917/gennaio-aprile 1918 [L]; Milano, Treves 1918 [T].

torno del figlio (A)¹⁵, *La madre*¹⁶, *Il Dio dei viventi*¹⁷, *Annalena Bilsini* (A)¹⁸, *Il paese del vento*¹⁹ e *Cosima* [A].

Di che natura sono, dunque, le varianti e qual è stato il vettore correttorio intercorso tra le prime edizioni e la lezione di Treves?

Gli elementi differenziali, di prevalente natura discorsiva, linguistica e stilistica, riguardano inevitabilmente un po' tutto e si manifestano a vari livelli modificando, di fatto, il sistema segnico del racconto (porzioni minime ma anche abbastanza estese di scrittura, aspetti grafici e fonologici, morfologici e sintattici, segmenti complementari e appendicolari, frastici o periodali, ritocchi interpuntivi, contingente lessicale, figure di parola e di significato, unità narrative e descrittive, sceniche e dialogiche). Gli interventi correttori hanno innanzitutto riguardato l'ammodernamento grafico, l'interpunzione, le oscillazioni e le alternanze grafiche (tra maiuscole e minuscole, tra scempie e geminate, tra forme atone, accentate o apostrofate, tra forme monottongate e dittongate), le allotropie, gli aspetti grammaticali e ortografici, i metaplasmi di vario livello (prostesi, apocopi, numero, genere, tempi e modi delle parti variabili del discorso), la generale valenza eufonica del significante, investendo sia il livello fonologico che quello morfologico della lingua.

L'ammodernamento grafico è per lo più limitato alla normalizzazione della *j* semiconsonantica in *i* (proiettava > proiettava T; corridojo > corridoio T; aiutarlo > aiutarlo T; annojava > annoiava

¹⁵ G. DELEDDA, *Il ritorno del figlio*, Milano, Treves 1919 [T].

¹⁶ G. DELEDDA, *La madre*, in «Il Tempo», luglio-ottobre 1919 [IT]; Milano, Treves 1920 [T]. In alcuni studi sul romanzo emergono informazioni contrastanti sulla stampa e sulla tradizione del testo. Dal 2 all'8 luglio 1919 vennero pubblicate sulla rivista romana «Il Tempo» le prime sette puntate; il 9 luglio furono invece ripubblicate le prime quattro puntate (la quarta conteneva anche una parte della quinta) e il 6 e l'8 settembre le prime otto; dal 9 settembre fino al 7 ottobre videro la luce le puntate dalla nona alla ventisettesima.

¹⁷ G. DELEDDA, *Il Dio dei viventi*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», CCLXVII- CCLXVIII (marzo-maggio 1922), nn. 301-302, fasc. 1199-1203, Roma [NA]; Milano, Treves 1922 [T].

¹⁸ G. DELEDDA, *Annalena Bilsini*, Milano, Treves 1927 [T].

¹⁹ G. DELEDDA, *Il paese del vento*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», CCLXXV- CCLXXVI Roma (gennaio-marzo 1931), nn. 353-354, fasc. 1411-1415 [NA]; Milano, Treves 1931 [T].

T; abbajò > abbaiò T; granajo > granaio T; stuoja > stuoia T; noja > noia T)²⁰.

Per quanto riguarda l'interpunzione e i sintagmi di legame la Deledda, nell'opera di affinamento e di ricerca di una maggiore e più sorvegliata razionalità segmentatrice, nel passaggio alle edizioni Treves predilige il punto, la virgola, il punto esclamativo ai puntini di sospensione:

T

Avevo da dirti una *cosa*... ora non ricordo più...²¹

Avevo da dirti una *cosa*; ora non ricordo più.

Mi pare di *sognare*... *Dimmi*... *dimmi*... *dimmi*²²

Mi pare di *sognare*. *Dimmi*.

- *Perché*... - mormorò, quasi parlando²³
anch'io...Paulu²⁴

- *Perché*, - mormorò, quasi parlando
anch'io, Paulu

arrivo a desiderar la morte del mio bimbo...²⁵

arrivo a desiderar la morte del mio bimbo.

Non posso...egli mormorò²⁶.

Non posso, egli mormorò.

Ricorrenti sono altresì i luoghi del testo in cui la variazione-sostituzione del segno interpuntivo coinvolge i due punti, sia quando rivestono una funzione sintattico-argomentativa, indicando la conseguenza logica di un fatto, che appositiva, quando presentano una frase con valore di apposizione della precedente.

Altre varianti, seppur di più ridotta intensità ed estensione,

²⁰ Gli esempi correttori riportati occorrono nei testi di quasi tutti i romanzi analizzati.

²¹ DELEDDA, *L'edera*, NA¹ NA², cit.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit.

²⁶ *Ibidem*.

poste in essere per esprimere enfasi e rappresentare meglio alcuni stati d'animo degli esistenti (allegria, rabbia, sorpresa), riguardano il passaggio al punto esclamativo dall'interrogativo, da quello fermo e dai sospensivi, anche se l'esclamativo è comunemente usato con moderazione nella generale economia del racconto rispetto alle opere giovanili e sempre di più in tutti i romanzi analizzati si segnala in Treves la drastica riduzione dei toni enfatici di certi periodi (Oh, egli ci teneva, a queste cose! D NA > Oh, egli ci teneva, a queste cose. T)²⁷.

Muovendo dalla collazione e dal raffronto intertestuale, fra gli interventi di revisione della punteggiatura, si segnala poi qualche sostituzione di accostamenti asindetici con costrutti sindetici (tramite congiunzioni coordinative e copulative), in contesti di accennata enumerazione o accumulazione aggettivale e verbale, a favore di forme polisindetice per una maggiore scorrevolezza e fluidità anche ritmica del dettato.

Per quel che concerne invece la quantità consonantica e gli interventi emendatori sulle varianti allotropiche geminata-scempia /scempia-geminata, la scrittrice tende alla regolarizzazione e alla modernizzazione soprattutto nel passaggio alla redazione Treves (ubriaco NA RV > ubriaco T; ubbriachi NA RV > ubriachi T; ubbriaca NA RV > ubriaca T; ubbriacava NA RV > ubriacava T; ubbriacarono NA RV > ubriacarono T; ubbriacato NA RV > ubriacato T)²⁸, fenomeno peraltro largamente diffuso tra gli scriventi delle tante Italie e in parte accolto nella lingua letteraria²⁹.

²⁷ DELEDDA, *Colombi e sparvieri*, cit.

²⁸ DELEDDA, *Elias Portolu*, cit. Analogo vettore correttivo si trova in altri romanzi. Si legge, ad esempio, ne *L'incendio nell'oliveto*: «- Eppure un idiota *ubbriaco* ha potuto, questa sera, ridire qualche cosa» L > «- Eppure un idiota *ubriaco* ha potuto, questa sera ridire qualche cosa» T.

²⁹ La forma geminata occorre nelle opere di molti autori dell'Ottocento e del primo Novecento (Leopardi, Rovani, Boito, De Roberto, Oriani, Nievo, Fogazzaro, Tommaseo, Dossi, Faldella, Imbriani, Praga, De Amicis, Svevo, Pirandello) coesistendo non di rado con la variante scempia (Rovani, Boito, Dossi, Imbriani, Verga, Carducci, D'Annunzio, Tozzi, Pirandello). Dalla *LIZ*: «Padron 'Ntoni, come il nipote gli arrivava a casa *ubbriaco*» (VERGA, *I Malavoglia*); «Santo, ancora mezzo *ubbriaco*, ruzzoloni per la scaletta della botola, urlando quasi l'accoppasse-ro» (VERGA, *Mastro - don Gesualdo*); «Eri *ubbriaco* quella volta» (CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*); «ero passato forse per matto o per *ubriaco*» (PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*).

Altre varianti che meritano menzione, perché a loro modo innovano sia rispetto all'*usus scribendi* della scrittrice esordiente sia rispetto alla consuetudine codificatoria di un'epoca, sono «stassera-stassera», «abbietto-abietto», «avoltoio-avvoltoio», «susurrare-sussurrare»:

stassera A NA¹ NA² → stassera T; stassera? A → stassera? NA¹ NA² T;
stassera A → stassera NA¹ NA² T; stassera A NA¹ NA² → stassera T;
stassera A NA¹ NA² → stassera T; stassera A NA¹ NA² ⊗ stassera T;
stassera? A NA¹ NA² → stassera? T; Stassera A → Stassera NA¹ NA² T;
stassera? A NA¹ NA² → stassera? T; avvoltoio NA¹ → avvoltoio A NA² T;
ubbriciata A NA¹ NA² → ubbriciata T; ubbriciarsi A NA¹ NA² → ubbriciarsi T;
sussurrò A NA¹ NA² → sussurrò T³⁰.

In alcuni luoghi del testo, tra gli esiti linguistici del processo revisorio si segnalano, inoltre, alcuni rari interventi su forme dittingate e monottingate, con la tendenza comunque a conservare i dittinghi dell'italiano letterario e gli allotropi (resta infatti diffusa l'alternanza tra *uo* e *o*, come del resto accadeva in molta narrativa del periodo), così come diffusamente persiste il dittingo post palatale («figliuolo», «tovagliuolo»)³¹:

³⁰ DELEDDA, *L'edera*, cit. La forma «stassera» occorre nelle opere di Leopardi, Tommaseo, Nievo, Verga, Tarchetti, Praga, Oriani, Serao e nella narrativa della prima Deledda. Dalla *LIZ*: «Come siete elegante *stassera!*» (VERGA, *Tigre reale*); «ho da pagare un debito *stassera*» (SERAO, *Il paese di Cuccagna*); «La eseguiremo *stassera* con accompagnamento di violino» (DELEDDA, *Il tesoro*). La forma «abbietto» si trova nelle opere di Foscolo, Leopardi, Pindemonte, Pellico, Prati, Nievo, Verga, Boito, D'Azeglio, Oriani, Fogazzaro. Dalla *LIZ*: «facendo inorridire i giurati col quadro del vizio *abbietto* che vive nel fango dei bassi strati sociali» (VERGA, *Vagabondaggio*); «anch'egli delinquente, misero, *abbietto*» (DELEDDA, *Cenere*). Invece la forma «avoltoio-avoltoio» si trova nelle opere di Monti, Manzoni, Pindemonte, Tommaseo, Aleardi, De Amicis, Oriani, D'Annunzio e nella narrativa della prima Deledda. Dalla *LIZ*: «Due grand' *avoltoio*, con l'ali spalancate, e co' teschi penzoloni» (MANZONI, *Promessi sposi*, 1840-42); «e vi si sarebbe gettato su come un *avoltoio* sopra una tortora» (DE AMICIS, *Amore e ginnastica*).

³¹ Dalla *LIZ*: «ditemi quel che sapete, aiutate un povero *figliuolo*» (MANZONI, *Promessi sposi*, 1827); «Costui era vedovo, con un *figliuolo*, che vive tuttora e si chiama Gerolamo» (PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*); «Padre, *Figliuolo* e Spirito Santo!» (D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*).

figliolino mio NA > *figliuolino* mio T; *tovaglioli* colmi NA > *tovagliuoli* colmi T³²

Cominciò a *giocare* davvero con la bambina NA > Cominciò a *giuocare* davvero con la bambina T³³

Particolarmente insistita, e perciostesso significativa, tra le emendazioni metaplastiche di carattere fonologico, prevalentemente risolte in Treves, risulta essere la conversione nella forma piena di numerosi e ricorrenti fenomeni di apocope postconsonantica e di contrazione, soprattutto verbale, che avevano invece caratterizzato buona parte della prima produzione (far > fare; vincer > vincere; foravan > foravano; restaron > restarono; neppur > neppure; pianger > piangere; rientrar > rientrare; raggiunger > raggiungere; sperar > sperare). Visti i contesti linguistici, anche le emendazioni metaplastiche sono funzionali a un lavoro revisorio che ovviamente non prescinde mai da ragioni estetiche, scopo primario del letterario. L'opera di modernizzazione linguistica di una prosa sempre più vicina alla lingua d'uso non trascurava mai di salvaguardare, infatti, quella letterarietà in parte figlia della migliore tradizione poetica italiana³⁴. Le diversificate procedure scritturali e correttorie della Deledda, dunque, nonostante evolvano nel senso della semplificazione e della riduzione dello scarto storicamente esistente tra modello letterario e orali-

³² DELEDDA, *Colombi e sparvieri*, cit. Tendenza questa che si manterrà sino alla fine: «*spagnuoli, fagiuoli, usignuolo, donnicciuola, muricciuolo, paiuolo, figliuoli, bocciuolo*» ([*Cosima*], cit.).

³³ DELEDDA, *Il Dio dei viventi*, cit.

³⁴ Ancorché, ad esempio, risulti essere più ridotto il processo correttorio contrario, ossia il passaggio dalla forma piena a quella apocopata, tuttavia quest'ultima forma resta ampiamente attestata sino all'ultima produzione, per evidenti ragioni estetico-letterarie: *andar, pensar, lasciar, aver, esser, prender, far, batter, portar, poter, sposar, saper, dir, vuol, tener, veder, color* ([*Cosima*], cit.). Analogamente può inoltre ancora capitare di leggere nelle pagine del suo ultimo romanzo termini dotti, desueti (molti dei quali di origine toscana) e quelli di uso letterario, talora in compresenza con le rispettive e concorrenti forme di uso più comune: «*incantamento, irremediabilmente, feminei, costrusse, famigliari, musco, uosa, correggia, brage, pomodoro, attortigliata, narcissi, sacrificio, sibbene, lagrime*» (*Ibidem*). Oppure leggiamo, ad esempio: «nascondere A > celare T; pagliuzze A > pagliucole T» (*Annalena Bilsini*, cit.).

tà, tuttavia continuano a tener conto – anche attraverso la ricerca delle migliori soluzioni ritmiche e eufoniche dei periodi e delle parole – dell'autonomia del significante, della valenza fonica della lingua, delle architetture proposizionali, delle giuste simmetrie del dettato, delle peculiarità di una forma che concorre a suo modo a definire l'identità semantica del testo³⁵.

E a esigenze retoriche, ritmiche e di scorrimento *deductus prorsus*, ma anche eufoniche, legate alla ricerca del «dolce suono» e del «bello stilo», crediamo siano dovute altre scelte evolutive riguardanti, oltre che le alternanze allotropiche, alcune elisioni vocaliche di articoli e preposizioni che precedono parole inizianti per vocale o riguardanti qualche «d» (eufonica, appunto) nell'incontro tra congiunzioni e preposizioni con parole cominciati anch'esse per vocale (a indorarsi > ad indorarsi T; dove è > dov'è T; glielo ho > gliel'ho T; di ammogliarsi > d'ammogliarsi T; si inginocchiò > s'inginocchiò T).

Ascriviamo per converso a un processo di graduale adeguamento linguistico ai gusti di un nuovo pubblico di lettori, rispetto a una nobile e consolidata tradizione letteraria che aveva condizionato la sua prima produzione, la parziale normalizzazione grafica dei vocaboli che presentano la prostesi vocalica davanti a «s» complicata (ischerzerà > scherzerà T; iscialli > scialle T; iscusarsi > scusarsi T)³⁶.

Tra i fenomeni morfologici di natura evolutiva, nel medesimo senso leggiamo alcune significative varianti di genere e numero. Dal romanzo *Elias Portolu*:

³⁵ In questo senso, ad esempio, nell'*Elias Portolu* in fase emendatoria leggiamo questa ricercata anadiplosi: «mettevano la testa entro il portone *dei Portolu*. Se zio Berte NA RV > mettevano la testa entro il portone *di zio Berte*. Se zio Berte T».

³⁶ Dalla LIZ: «Non *ischerzare* con l'orso» (SACCHETTI, *Treentonovelle*); «non voleva se ne parlasse neanche per *ischerzo*» (PIRANDELLO, *Il turno*); «cred'io di potere in tal guisa *iscusare* il marcio delle anime loro» (NIEVO, *Novelliere campagnolo*). Per quanto riguarda la prostesi vocalica è tuttavia difficile escludere in assoluto una sia pur minima influenza del sardo, lingua, com'è noto, che conosce il fenomeno. Il lemma «iscialle/i» (in sardo «*iscialle*»), ad esempio, non occorre in nessuna opera della letteratura italiana consultata, così come «*isgambetto*». Nell'operazione di emendazione per sostituzione segnaliamo altresì: *islancio* > *impeto* T. Sempre in T, sopravvivono invece «*isposa*» e «*isgambetti*».

le legna NA > la legna RV T;³⁷ i cui greggi NA RV > il cui gregge T;³⁸ strani gridi NA RV > strane grida T; ripiegato su sé stesso, coi gomiti sui ginocchi NA RV > ripiegato su sé stesso, coigomiti sulle ginocchia T;³⁹ prendersi Maddalena fra le braccia RV > prendersi Maddalena fra le braccia NA T⁴⁰.

³⁷ Il plurale «le legna» era molto comune nell'italiano letterario. Riportiamo qualche esempio dalla LIZ: «senza aver assaggiate le legna de' miei boschi» (MANZONI, *Promessi sposi*, 1840-42); «E perché gli mancavano le legna per finirlo di cuocere» (COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*); «Le legna sono scaricate» (DE AMICIS, *Cuore*); «le legna conflagravano» (D'ANNUNZIO, *Il piacere*).

³⁸ L'innovazione «gregge» (due occorrenze) coesiste in T con l'allotropo «greggia» (sei occorrenze). E sempre dalla LIZ: «e i greggi a pascere / Pur ti ritenne Admeto» (CARDUCCI, *Juvenilia*); «Si tóndano i greggi lanuti» (D'ANNUNZIO, *Maia. Laus vitae*).

³⁹ Dalla LIZ: «gli si accovacciò ai piedi, su di un sasso, col viso bianco di luna, il mento sui ginocchi» (VERGA, *Mastro - don Gesualdo*); «Il marchese si lasciò cascare pesantemente sui ginocchi, affranto» (CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*). Le altre varianti relative al genere e al numero presenti soprattutto nella tradizione a stampa dell'*Elias Portolu* sono invece da considerarsi operazioni emendatorie in larga parte appendicolari, di rifinitura, figlie del generale lavoro di revisione e di ricalibratura svolto a più livelli, ascrivibili cioè a quel lavoro di cesello che contribuì a suo modo a mutare il sistema-testo nelle sue diverse fasi editoriali: impeto folle NA RV > impeti folli T; scrupoli NA RV > scrupolo T; aveva veduti RV > aveva veduto NA T; da una tristezza e da un languore invincibili RV > da una tristezza, da un languore invincibile NA T; bugia NA > bugie RV T; la gallina NA > le galline RV T; Sole NA RV > Solo T; di canne NA RV > di canna T; alle pareti NA RV > alla parete T; sfumato NA > sfumati RV T; vicina NA RV > vicino T; sarebbe stato NA > sarebbe stata RV T; belli NA RV > belle T; uno di quei tipi NA RV > una di quelle donne T; il suo bambino sorridente, lo amava NA RV > la sua creatura sorridente, e la amava T; quelli NA > quelle RV T; la dimenticò NA RV > li dimenticò T.

⁴⁰ Nella tradizione del romanzo in oggetto «braccia» è un *hapax* («braccia» occorre in T diciotto volte) che vive una sua particolare vicenda variantistica: compare in RV in sostituzione della forma più usata promossa da NA per essere nuovamente emendato in T. Si potrebbe pensare a un refuso, a un intervento senza nessun particolare valore esegetico o significato filologico-linguistico, nel passaggio dalla pubblicazione in rivista «Nuova Antologia» a quella in volume Roux e Viarengo (anche se è pur vero che altre lezioni conoscono la stessa sorte correttoria), se non esistesse – oltre che una serie di occorrenze nelle opere in versi e in prosa di Boiardo, Aretino, Ramusio, Praga *et alii* («le tese braccia delle danzatrici!» dell'*Orgia* di Praga) – un'altra singolare presenza del termine nel romanzo *Fior di Sardegna*.

Analogamente, ascriviamo a un processo di graduale ammodernamento linguistico altre significative varianti di genere e numero. Dal romanzo *L'incendio nell'oliveto*:

L	T
[...] traendone un pugno di olive secche, grosse e morbide come prugne, o di <i>altri frutti</i>	[...] traendone un pugno di olive secche, grosse e morbide come prugne, o di <i>altre frutta</i> ⁴¹

E per quel che riguarda questo primo livello di messa a punto linguistica, centrale sembra essere l'opera di profondo ripensamento condotta sui metaplasmismi di coniugazione, sui tempi, i modi e le persone del verbo, sul suo aspetto, quindi sul rapporto temporale fra le azioni ma anche tra gli eventi e gli esistenti. E sempre entro un'ottica di superamento e modernizzazione di una prima manierata e artificiosa prosa narrativa, intendiamo il graduale e non trascurabile passaggio (precipuamente in Treves e soprattutto nei primi romanzi) dall'enclisi alla proclisi del pronome atono, soprattutto con le terze persone dell'imperfetto (ma anche del passato remoto e del congiuntivo), con casi di sostituzione della voce verbale (*fuvvi*⁴² > *vi fu* T; *coricossi*⁴³ > *si coricò* T; *recossi*⁴⁴ > *quando andò* T; *sforzavasi* > *si sforzò* T):

⁴¹ Nella lingua italiana, come si sa, il plurale femminile «frutta», di uso non comune, indica un insieme di frutti: «mi rubano *le frutta migliori*» (NIEVO, *Noveliere campagnuolo*). E nel romanzo della Deledda *Dopo il divorzio* si legge: «il vento recava un profumo di *frutta mature*». Anche in sardo «frutta» (dal latino medievale *fructa*, plurale collettivo di *fructum*) esiste come nome collettivo: *sa frutta matura*.

⁴² DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit. La forma occorre nelle opere, tra gli altri, di Boccaccio, Pulci, Giannone, Alfieri, Leopardi, Monti, Nievo, Aleardi, D'Annunzio: «e *fuvvi* entrato dentro e cominciò a radere» (BOCCACCIO, *Decameron*); «*Fuvvi* già alcuno il quale a fianco del suo tiranno» (D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*).

⁴³ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit. Dalla LIZ: «*Coricossi* adunque il giovane allato a lei senza toccarla» (BOCCACCIO, *Decameron*).

T

stendevasi uno sfondo grandioso e melanconico ⁴⁵		si stendeva uno sfondo grandioso e melanconico
Il cielo <i>rasserenavasi</i> ⁴⁶		Il cielo <i>si rasserenava</i>
arcobaleno <i>incurvavasi</i> ⁴⁷	>	arcobaleno <i>s'incurvava</i>
e <i>proponevasi</i> di vendicare ⁴⁸		e <i>si proponeva</i> di vendicare
su cui <i>contorcevasi</i> una testa di drago color d'oro ⁴⁹		su cui <i>si contorceva</i> una testa di drago color d'oro
la quale dopo la morte del fratello <i>erasi</i> fatta monaca di casa ⁵⁰		la quale dopo la morte del fratello <i>si era</i> fatta monaca di casa
Dietro la casa <i>elevavasi</i> un noce ⁵¹		Dietro la casa <i>si elevava</i> un noce
l'ambiente del salotto <i>rendevasi</i> ⁵²		l'ambiente del salotto <i>si rendeva</i>
<i>sentivasi</i> mancare ⁵³		<i>si sentiva</i> mancare
il paesaggio <i>velavasi</i> ⁵⁴		il paesaggio <i>si velava</i>

Per quel concerne, inoltre, l'uso che la scrittrice sarda fece del pronome personale di terza persona in funzione di soggetto, il ragionamento necessita di alcune precisazioni di senso. Le prime edizioni dei romanzi analizzati sono disseminate delle forme «egli, ella, essa», con una ridotta presenza di «lui, lei» (e ridottissima di «dessa»), nel pieno rispetto delle regole delle migliori grammatiche normative, in continuità con l'*usus scribendi* della

⁴⁴ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit. Dalla LIZ: «*Recossi* in atto di crudele battaglia / *l'alta guerriera*» (TASSO, *Gerusalemme conquistata*); «*recossi* a ragguagliarne il cardinal di Sant' Agnese» (ROVANI, *Cento anni*).

⁴⁵ DELEDDA, *Sino al confine*, NA, cit.

⁴⁶ DELEDDA, *Cenere*, A NA¹ NA², cit.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ DELEDDA, *La giustizia*, S M Q B, cit.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

scrittrice esordiente e in linea con le scelte stilistiche del periodo⁵⁵. Di fatto, quindi, non si dovrebbe parlare di scelta desueta o anacronistica rispetto al contesto letterario dato (non si scambi «per desueto ciò che all'epoca era moneta corrente»)⁵⁶, già a partire dalle prime due edizioni, nonostante Manzoni avesse con la Quarantana parzialmente optato per gli obliqui⁵⁷. E sarebbe altresì fuorviante connotare una tale consuetudine codificatoria, condivisa con i più grandi autori del tempo, di valenze stilistiche particolari, attribuendole, «in termini di risultati assoluti», un significato linguistico generale⁵⁸. Non si può, infatti, ricercare nell'opera della Deledda ciò che nessuno fece tra i tanti autori della poesia e della prosa letteraria postunitaria⁵⁹. Inoltre, l'analisi

⁵⁵ Dopo una ricognizione testuale fatta con la *LIZ*, si propongono qui solo alcuni esempi tra le migliaia di occorrenze presenti in tutta la letteratura italiana: «*Ella dormiva altrove, in una camera più angusta*» (FOGAZZARO, *Malombra*); «*Ora egli aveva sognato i sacrifici*» (FOGAZZARO, *Piccolo mondo moderno*); «*Alzando gli occhi, ella scorse in un angolo sua madre*» (CAPUANA, *Giacinta*); «*Egli preferiva le grosse candele di cera*» (CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*); «*mentre egli andava spiegando il come e il quando*» (VERGA, *I Malavoglia*); «*ed ella rimase colla falce in pugno*» (VERGA, *I Malavoglia*); «*Egli aspirava con delizia il sottile odore di eliotropio esalante*» (D'ANNUNZIO, *Il piacere*); «*Ella aveva molt'arte nell'accumular gran pezzi di legno*» (D'ANNUNZIO, *Il piacere*); «*Durante l'entrata, mentre egli era già seduto al suo posto, s'affacciava*» (DE AMICIS, *Cuore*); «*egli traversava la vita cauto*» (SVEVO, *Senilità*); «*Fino allora ella non aveva mai presa la mia malattia sul serio*» (SVEVO, *La coscienza di Zeno*); «*Avevo quattr'anni e mezzo quand'egli morì*» (PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*); «*qualunque cosa ella fosse per dire o per chiedere, le avrebbe risposto di sì*» (PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*); «*egli lesto si scansava*» (TOZZI, *Tre croci*); «*Ella pianse e si fece promettere da Giacomo che l'avrebbe mandata via*» (TOZZI, *Il potere*).

⁵⁶ Cfr. G. ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo. La lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Milano, Istituto di propaganda libraria 1996, p. 209.

⁵⁷ Cfr. L. SERIANNI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET 1991, pp. 242-245.

⁵⁸ Cfr. M.R. FADDA, *Grazia Deledda. Profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, Roma, ItaloAteneo 2014, p. 106.

⁵⁹ Per le questioni relative all'uso dei pronomi personali soggetto di terza e sesta persona, tra i tanti scrittori e poeti che continuarono a prediligere, pur con estensioni e frequenze diverse, l'opzione legittimante della tradizione normativa e letteraria, nonostante la svolta della Quarantana, ricordiamo: Nievo, Rovani, De Marchi, Tarchetti, Praga, Dossi, Aleardi, Fogazzaro, Imbriani, Boito, Oriani, Capuana, Verga, De Roberto, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Fucini, Serao, De Amicis, Faldella, Giacosa, Svevo, Pirandello, Tozzi, Campana, Gozzano *et alii*. Pe-

si diacronica e variantistica, sebbene confermi la continuità di una tendenza, tuttavia ci consegna qualche dato che aiuta a comprendere meglio la portata e l'evoluzione del fenomeno, soprattutto nel periodo più lungo. Nel passaggio a Treves si assiste, ad esempio, all'attenuazione di una predilezione e a un non trascurabile ridimensionamento delle forme «egli /ella» (con abbandono e sostituzione) a vantaggio di «lui/lei» (meno di «esso/essa»), con un parziale riequilibrio dei rapporti di forza e una ridefinizione delle proporzioni (in molti casi il pronome viene sostituito con il nome proprio del personaggio):

T

<i>Ella</i> era entrata nella stanza e apparecchiava la tavola ⁶⁰	<i>Annarosa</i> era entrata nella stanza e apparecchiava la tavola
Da bambino <i>egli</i> non aveva voglia di studiare ⁶¹	Da bambino <i>Stefano</i> non aveva voglia di studiare
<i>Ella</i> non aveva ombrello ⁶²	<i>Gavina</i> non aveva ombrello
<i>Egli</i> allora ebbe paura ⁶³	<i>Luca</i> allora ebbe paura
<i>Ella</i> sporse le labbra tremanti ⁶⁴	> <i>Paska</i> sporse le labbra tremanti
<i>Egli</i> era partito il giovedì	<i>Francesco</i> era partito il giovedì
Il più che rideva era <i>egli</i> , il reduce ⁶⁵	Il più che rideva era <i>lui</i> , il reduce
E rise anch' <i>egli</i> ⁶⁶	E rise anche <i>lui</i>
Ora <i>egli</i> ⁶⁷	Adesso <i>lui</i>
<i>Egli</i> , il vecchio di pietra ⁶⁸	<i>Lui</i> , il vecchio di pietra

raltro lo stesso Manzoni non abbandonò le forme «egli, ella», che nella Quarantana occorrono (e concorrono con gli obliqui) in molti luoghi del testo.

⁶⁰ DELEDDA, *L'incendio nell'oliveto*, L, cit.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² DELEDDA, *Sino al confine*, NA, cit.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

anche <i>egli</i> tormentato ⁶⁹	anche <i>lui</i> tormentato
<i>Ella</i> parlava pochissimo ⁷⁰	<i>Margherita</i> parlava poco
se <i>ella</i> può pazientare ⁷¹	se <i>lei</i> può pazientare
perché <i>ella</i> ama la sua anima ⁷²	perché <i>lui</i> ama la sua anima
<i>ella</i> non rispose ⁷³	<i>lei</i> non rispose
<i>ella</i> s'era chiusa nella sua casetta ⁷⁴	<i>lei</i> s'era chiusa nella sua casetta
<i>Ella</i> s'era guardata intorno ⁷⁵	E <i>lei</i> s'era guardata attorno
<i>Ella</i> era pronta a obbedire ⁷⁶	<i>Marianna</i> era pronta a obbedire
perché <i>ella</i> ama la sua anima ⁷⁷	perché <i>lei</i> ama la sua anima
<i>egli</i> ripeté ⁷⁸	ripeté <i>lui</i>
anch' <i>egli</i> cadente e fiero ⁷⁹	anche <i>lui</i> cadente e fiero
<i>Egli</i> ... <i>egli</i> ? ...La sua fine... ⁸⁰	E <i>lui</i> ... <i>lui</i> ... la sua fine...

Il fatto che gli obliqui trovino accoglienza soprattutto nelle parti sceniche del racconto non è una *deminutio* o una decisione a detrimento dell'innovazione e della modernizzazione linguistica, ma semmai la conferma di una maggiore consapevolezza da parte della scrittrice nuorese della diversità dei due mondi, del sardo (*issa, issu*) e dell'italiano, e della più avvertita necessità di distinguere ancor di più, nell'opera di rappresentazione letteraria, la diegesi dalla mimesi, le unità discorsive, narrative e descrittive (gestite e regolate da una voce interna al mondo narrato

⁶⁹ DELEDDA, *Cenere*, A NA¹ NA², cit.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² DELEDDA, *Marianna Sirca*, L, cit.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ DELEDDA, *L'edera*, A NA¹ NA², cit.

⁸⁰ *Ibidem*.

ma esterna ai suoi codici linguistici) dalle unità dialogiche (mimetiche per statuto narrativo), rappresentative del parlato di una comunità sardofona. La Deledda deve governare letterariamente il conflitto dei codici senza dispiacere i suoi committenti e il suo pubblico, pena la riuscita dell'opera. E l'impresa, non solo per lei ma per molti scrittori delle tante Italie, fu non di rado arduamentosa:

I toscani che avrebbero potuto darci il gran soccorso della loro lingua viva, non facevano nulla; covavano Dino Compagni e la Crusca e in questo affare sudavano goccioloni. Dovevamo rimanere colle mani in mano, aspettando la prosa nuova di là da venire? E ne abbiamo imbastita una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale, come tutte le cose messe su in fretta⁸¹.

Certamente le innovazioni più significative nella stagnante e anacronistica prosa d'arte tra Ottocento e Novecento in Sardegna arrivarono dalle sue opere, il cui lungo e diversificato artigianato compositivo inaugurò la moderna narrativa sarda in lingua italiana. Non sempre nella prima fase del suo apprendistato letterario, segnato da un acerbo sperimentalismo, la scrittrice raggiunse risultati convincenti. Non mancano, infatti, fragilità formali e ingenuità contenutistiche, figlie naturali del suo demone e del suo sbrigliato autodidattismo. Ciononostante è pur vero che le continue letture di opere di autori italiani e stranieri, il caparbio e indefesso tirocinio narrativo e linguistico («*nulla dies sine linea*»), l'affinamento estetico e stilistico e il continuo aggiornamento di modalità tecnico-compositive, la condussero gradatamente a livelli di maturità artistica sempre più incoraggianti e lusinghieri fino a sillogi e romanzi di significativa valenza estetico-letteraria. Lettrice vorace e recettiva la giovane Grazia colmò i limiti del suo autodidattismo formandosi sulle opere della migliore letteratura italiana ed europea. Nella lievitazione della sua scrittura sono chiaramente percepibili le influenze derivanti da un'intertestualità che si estende sempre più, contribuendo ad affinare e ad au-

⁸¹ L. CAPUANA, *Per l'arte*, a cura di R. Scrivano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1994, p. 28.

mentare l'estrosa versatilità e le molteplici possibilità di opzione stilistica. La significativa compresenza di differenti tipologie formali e di strutture superficiali di genere, infatti (che si avvalgono per esistere di altrettanta varietà di soluzioni tecnico-espressive), fa della produzione narrativa un esempio di sostrato magmatico linguistico e letterario ricco di istanze genetiche profonde.

La critica delle varianti di alcune sue opere e lo studio dei processi correttori intercorsi tra autografi e edizioni a stampa confermano una lenta e graduale evoluzione della lingua letteraria. Soprattutto la profonda revisione del contingente lessicale (sinonimie, pertinenze, ridondanze, pleonasmii, arcaismi, aulicismi, sardismi, locuzioni idiomatiche) e le emendazioni, innovazioni e calibrature morfo-sintattiche (reggenze nominali e verbali, tempi e modi, ordine delle parole, concordanze, architettura del periodo) – che spostano il lavoro correttorio ad un secondo livello – concorrono a modificare e a connotare nel tempo l'identità del sistema-testo e a restituire una fisionomia del dettato diversa rispetto alla prima, acerba produzione giovanile. La Deledda prima di tutto interviene sulle ripetizioni e sulle ridondanze, attingendo a piene mani dal vocabolario sinonimico e sostituisce, con una certa sistematicità e in vari luoghi del testo, termini o locuzioni della lingua letteraria e della tradizione poetica con varianti d'uso più comune, di registro medio:

*bevere*⁸² > bere T; *romorio*⁸³ > mormorio T; *cucchiarino*⁸⁴ > cucchiaino T; *incrudisce* la pena⁸⁵ > rincrudisce la pena T; tristezza del *ver-*

⁸² DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit. La forma «bevere» occorre nelle opere di Tozzi e D'Annunzio, oltre che trovarsi in quelle del Leopardi, Tommaseo, Manzoni (*Storia della colonna infame*), Giusti, Dossi, De Marchi, Collodi *et alii*.

⁸³ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit. La forma «romorio» occorre nelle opere di D'Annunzio, oltre che trovarsi in quelle del Leopardi, Tommaseo, Giusti, Nievo, Prati, Oriani.

⁸⁴ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit. Certamente fu più comune e diffusa la forma «cucchiaino». Dalla *LIZ*: «Femia leccava il *cucchiarino*» (VERGA, *Semplice storia*); «conficcare profondamente il *cucchiarino*» (SERAO, *Il battesimo d'Agnesina*).

⁸⁵ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit. Dalla *LIZ*: «La sua piaga più s'apre e più *incrudisce*» (ARIOSTO, *Orlando Furioso*).

no⁸⁶ > tristezza dell'inverno T; ne *temprava* l'ardore⁸⁷ > ne temperava l'ardore T; *rattenendo* il respiro⁸⁸ > trattenendo il respiro T; si *obliava*⁸⁹ > si dimenticava T; *ciarlerà*⁹⁰ > chiacchiererà T; *gabbani soldateschi*⁹¹ > giubbe militari T; *tosto*⁹² > subito T; *pur anco*⁹³ > anche T; *entro*⁹⁴ > dentro T; *udito*⁹⁵ > sentito T; *attortigliata*⁹⁶ > attorcigliata T; *rattenne*⁹⁷ > trattenne T; *avvezzo*⁹⁸ > abituato T; *aggruppata*⁹⁹ > radunata T; *esterminati*¹⁰⁰ > sterminati T; *lagrime* A > lacrime NA¹ NA² T¹⁰¹; *brage* A > brace NA¹ NA² T¹⁰².

Anche questo orientamento revisorio conosce il suo acme variantistico nelle edizioni Treves di molti altri romanzi¹⁰³:

⁸⁶ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit. La forma «verno», si trova dalle origini della letteratura italiana e a partire dall'Ottocento in Monti, Manzoni, Leopardi, Foscolo, Pindemonte, Tommaseo, Prati, Giusti, Nievo, Aleardi, Carducci, Praga, Dossi, D'Annunzio, Pascoli. Dalla *LIZ*: «Dicean del *verno*, si facean gl'inviti / di primavera» (PASCOLI, *Nuovi poemetti*).

⁸⁷ Nella lingua letteraria la forma «temprare» si trova usata in tutti i significati. Solo nella lingua moderna, le due forme hanno acquistato significati diversi. Dalla *LIZ*: «E per *temprare* i raggi e l vago ardore / chiude a gli occhi ed apriva» (TASSO, *Nudo era il viso, a cui s'agguaglia in vano*); «tu l'ira ardente / orando puoi *temprare*» (TASSO, *Fonte di ricca e preziosa vena*).

⁸⁸ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit. Dalla *LIZ*: «Entraron piano piano, in punta di piedi, *rattenendo* il respiro» (MANZONI, *Promessi sposi*, 1840).

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ DELEDDA, *Cenere*, A NA¹ NA², cit.

⁹² DELEDDA, *La giustizia*, S M Q B, cit.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ DELEDDA, *L'edera*, A NA¹ NA², cit.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ DELEDDA, *L'edera*, cit.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Tra i fenomeni evolutivi diffusi e variamente ricorrenti ricordiamo ancora: ritta > dritta T; ebbra > ubriaca T; ove > dove T; avea > aveva T; potea > poteva T; dinanzi > davanti T; giovini > giovani T.

T

facevano queste operazioni volgari, ma lucrose, *con una specie di aristocrazia e senza punto umiliarsi*.¹⁰⁴

Il coro finiva, *disperdendosi come l'ultima eco di un tuono, per le antiche navate e Annicca si confuse viepiù, non sapendo cosa fosse. Una fila di ragazzi e giovinotti aspettava*¹⁰⁵

forse in qualche melodia popolare non *per anco sentita*¹⁰⁶

La vocetta *si fè aspra*¹⁰⁷

quel giorno *medesimo*¹⁰⁸

gettavano al soffio dei venti fragili flotte di carta¹⁰⁹

grida selvaggie *di forte voluttà*¹¹⁰

lo circondava d'una luce strana, più triste e spaventosa *d'ogni tenebria*¹¹¹

sembrano grandi cesti di *verdura* (← *verzura*)¹¹²

Il **parroco* (>*prevosto*<) grasso si volse in là per sputare dentro il suo fazzoletto¹¹³

non tornare più sotto le mie *grinfe*¹¹⁴.

Facevano queste operazioni volgari, ma lucrose, *senza provare umiliazione*.

Il coro finiva: *le voci dei sacerdoti risuonavano cupe sotto le antiche navate, e già molti giovinotti aspettavano*

forse in qualche melodia popolare non *ancora sentita*

La vocetta *si fece aspra*

> quel giorno *stesso*

gettavano al soffio dei venti fragili flotte di carta

grida selvaggie *di gioia*

lo circondava d'una luce strana, più triste e spaventosa *delle tenebre*.

sembrano grandi cesti di *verdura*

Il *parroco* grasso si volse in là per sputare dentro il suo fazzoletto

non tornare più sotto le mie *grinfe*.

¹⁰⁴ DELEDDA, *Anime oneste*, C, cit.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ DELEDDA, *La giustizia*, S M Q B, cit.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit.

¹¹¹ *Ibidem*. La forma «tenebria» occorre nelle opere di Leopardi, Nievo, Dossi, Aleardi, Praga, De Marchi, Camerana e D'Annunzio.

¹¹² DELEDDA, *Annalena Bilsini*, A, cit.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

Per i |*quattrini*| (>*baiocchi*<)¹¹⁵

sopra i tetti *donde* erano scomparse le ultime stalattiti¹¹⁶

Per i *quattrini*

sopra i tetti, *dai quali* erano scomparse le ultime stalattiti

Inoltre, il lavoro di rifinitura è funzionale alla rimodulazione di forme ritenute nel contesto troppo generiche o banali (se non inappropriate o financo scorrette), a volte eccessive negli indugi descrittivi, affettatamente prolisse e ampollone, sostituite, integrate, permutate con altre più misurate, calzanti e pertinenti¹¹⁷, in conformità e in linea con una prassi scrittoria nella maturità meno sciatta e più sorvegliata, soprattutto nelle parti narrative e descrittive (ma non mancano in tal senso anche significative revisioni dei dialoghi). Anche questo sistematico e non di rado tormentato ripensamento trova sbocco e accoglienza soprattutto in Treves, già a partire da romanzi come *Anime oneste* e *La via del male*¹¹⁸:

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ DELEDDA, *Marianna Sirca*, L, cit.

¹¹⁷ A partire dalla prima produzione romana la ricerca della pertinenza lessicale, nel senso di una maggiore corrispondenza tra segno linguistico e referente, accompagna il suo lavoro revisorio. Nel romanzo *Cenere*, ad esempio, «*l'erba tiepida* esalava voluttuose fragranze» (lezione trasmessa da Nuova Antologia e conservata dalla prima redazione in volume della «Biblioteca Romantica» di Ripamonti & Colombo) viene sostituita nell'edizione Treves da «*i narcisi* esalavano voluttuose fragranze»

¹¹⁸ *La via del male* conobbe una genesi durata più di vent'anni, segnata da più intense campagne correttive e da mutazioni del titolo. Il testo, infatti, ci è stato trasmesso attraverso quattro redazioni a stampa e due brevi prose narrative, *Gonare* e *Viaggio di nozze*, pubblicate rispettivamente nelle riviste «Vita Sarda», dal 16 ottobre al 25 dicembre 1892 (*Gonare* venne pubblicato in cinque puntate nella rubrica *Usi e costumi sardi*, nn. 19, 20, 22, 23 e 24, 16 ottobre, 1 e 27 novembre, 16 e 25 dicembre) e «Sardegna Artistica», nel primo numero del luglio 1893, e poi riutilizzate per la stesura del romanzo, rispettivamente per i capitoli X e XVI. Il manoscritto, intitolato *L'indomabile*, è andato perduto. Nelle lettere a Epaminonda Provaglio, direttore della rivista «L'Ultima Moda», è attestato anche un *Pietro Benù*. Il romanzo fu pubblicato per la prima volta nel 1896 presso l'editore Speirani; nel 1906 fu ripubblicato due volte: prima a puntate sulla «Gazzetta del popolo» di Torino, dal 13 febbraio al 6 giugno, con il titolo *Il servo*, e poi in volume, con il titolo precedente, per i tipi della «Biblioteca romantica» della «Nuova Antologia»; nel 1916 fu infine ripubblicato dai fratelli Treves (l'unico della giovinezza nuorese).

Gonare

Si recavano appunto a Gonare, pallide pellegrine, a piedi, per sciogliere un voto, o per intercedere una grazia, e deporre un cero e una preghiera ai piedi della Madonna, che due volte all'anno chiama a sé, sulle vette eccelse della sua montagna, tante anime bisognose di ajuti sovrumani, afflitte da dolori fisici o spirituali.

Erano uomini e donne in costume, i primi con i fidi archibugi ad armacollo, le seconde in groppa, o sedute a cavalcioni in sella, su le piccole *achette* sarde, che il più delle volte, checché ne dica l'illustre Prof. Lessona, sono infelici ronzini aventi molti punti di rassomiglianza con quei nobili animali che noi logudoresi chiamiamo *cavalleris* o *molentes*...

Maria e le compagne fecero colazione sedute per terra; poi indossarono le tuniche, pesanti ed elegantissime gonne di albagio, a ghironi, orlate

S

Pallide pellegrine notturne, le graziose giovinette nuoresi si recavano a piedi al santuario di Gonare, per sciogliere un voto, o domandare una grazia, o deporre un cero e una preghiera ai piedi della soave Madonna, che, due volte all'anno, chiama a sé, sulle vette eccelse e selvagge della sua montagna, tante anime bisognose di ajuti sovrumani, afflitte da dolori fisici e spirituali.

Erano uomini e donne in costume: gli uomini con l'archibugio ad armacollo, le donne sedute in groppa, oppure in sella o a cavalcioni delle piccole *achettas* sarde, che il più delle volte, checché ne abbia scritto il compianto professor Lessona, sono infelici ronzini aventi molti punti di rassomiglianza con quei nobili animali chiamati appunto dai Logudoresi *cavalleris* o *molentes*.

Maria e le compagne fecero colazione sedute per terra, poi indossarono le tuniche e si avviarono alla chiesa per ascoltar la messa.

NA T

Le graziose pellegrine notturne si recavano a piedi al santuario che sorge sulla cima del monte Gonare; alcune intendevano di sciogliere un voto, altre domandare una grazia, le più volevano semplicemente divertirsi.

Uomini e donne in costume, i primi con l'archibugio ad armacollo, le altre sedute sulla groppa o in sella o a cavalcioni di piccole *achettas*, apparvero e circondarono le ragazze ferme fra le stoppie.

Maria e le compagne mangiarono e poi indossarono la *tunica* e si avviarono nuovamente verso la chiesa.

di nastro cremis da una parte e dall'altra da una striscia di scarlatto, - e s'avviarono alla chiesa.

Azzimati Dorgalesi, dai lunghi riccioli cadenti raffaellescamente sul collo

Azzimati Dorgalesi, dai lunghi riccioli raffaelleschi e dalle forme elleniche ereditate dagli Jolei

Azzimati Dorgalesi dai lunghi riccioli

Questo vettore emendatorio si fa sistema nel momento in cui, nelle sue stratificate evoluzioni testuali, investe anche importanti romanzi successivi, modificandone significativamente identità stilistica e narrativa:

T

*Vestiva come si sia, colle camicie di bordattino colorato dai colletti rivotati*¹¹⁹

*Confessò anche Antonino che andò dentro al confessionario e che si accusò*¹²⁰

*Quando poi non facevano ciò restavano giù, ricamando, facendo calzette o rattoppando, pronte a levarsi per vendere*¹²¹

*Nella calca enorme passava un fremito di contentezza invece che di lutto*¹²².

*ricordò sempre fantasiosamente*¹²³
*vibrava quasi il fiero raggio d'una razza*¹²⁴

Vestiva modestamente, con camicie di bordattino colorato, dai colletti rivoltati

Anche Antonino, poiché non arrivava alla grata, andò dentro al confessionario e si accusò

Quando poi non avevano altro da fare, ricamavano o facevano calze, pronte a muoversi per vendere

Nella folla passava come un fremito di contentezza invece che di dolore.

ricordò sempre con nostalgia
brillava tutta la fierezza d'una razza

¹¹⁹ DELEDDA, *Anime oneste*, C, cit.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*

¹²³ DELEDDA, *Cenere*, A NA¹ NA², cit.

¹²⁴ *Ibidem*.

prese Oli per la vita, la sollevò e *la baciò, chiudendo gli occhi*:¹²⁵

l'erba tiepida esalava voluttuose fragranze¹²⁶

Anania rise, mentre il segreto gli ripiombava sul cuore¹²⁷

anche certi signori *operavano* così¹²⁸

viveva sola, abbandonata, piagata, su una *stuoja* lurida, *assaltata* da nugoli d'insetti e di mosche¹²⁹

tutto l'universo gli rovinava d'intorno, accrescendo il buio del suo *cervello rammollito*¹³⁰.

mai cercavano e mai *veniva a trovarli*.¹³¹

rinchiudendosi in quattro stanzette *edificatele apposta*¹³²

Una suprema indifferenza, *un disgusto uggioso lo assaliva poi*¹³³

Avrebbe voluto *pigliar* le mani di lei¹³⁴

Elias ebbe *un minuto* di smarrimento¹³⁵

Prete Porcheddu *rinculò*¹³⁶

prese Oli per la vita, la sollevò, *chiuse gli occhi e la baciò*;

i narcisi esalavano voluttuose fragranze

Il segreto gli *ripiombò* sul cuore

anche certi signori *facevano* così

viveva sola, abbandonata, piagata, su una *stuoia* lurida, *fra nugoli* d'insetti e di mosche.

tutto l'universo gli rovinava d'intorno, accrescendo il buio del suo *cervello già stanco*.

mai cercavano e mai *veniva a visitarli*.

rinchiudendosi in quattro stanzette *edificate appositamente*

Una suprema *indifferenza poi lo assaliva*

Avrebbe voluto *afferrare* le mani di lei

Elias ebbe *un attimo* di smarrimento

Prete Porcheddu *indietreggiò*

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ DELEDDA, *La giustizia*, S M Q B, cit.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit.

¹³⁶ *Ibidem*.

poco prima che *la messa entrasse*¹³⁷

Quando *la cena fu apparecchiata*¹³⁸

le nozze *dovevano farsi* tra pochi giorni¹³⁹

era accorso lassù *come la farfalla* verso il lume¹⁴⁰.

si alzò di scatto e vide che egli *aveva deposto* sulla tavola un biglietto da cento lire: e sulle *prime ebbe un moto per afferrare* il foglio¹⁴¹

e il dubbio che la persona che picchiava fosse mandata dalla sua famiglia *per spiarlo gli passò in mente*¹⁴².

E l'ospite veniva loro incontro; *il suo viso rosso tutto pomi, coi piccoli occhi neri, aveva un'espressione di astuzia e di allegria e di bontà*¹⁴³.

*D'altronde il treno era affollato, da tutti i finestrini si sporgevano grappoli di teste di soldati*¹⁴⁴

tornavano ad *accucciarsi* tra la polvere¹⁴⁵

*si accomodò il fucile*¹⁴⁶

Le sembrò di *curvarsi*¹⁴⁷

poco prima che *la messa cominciasse*

Quando *la cena fu pronta*

le nozze *dovevano celebrarsi* tra pochi giorni

era accorso lassù *come la falena* verso il lume.

si alzò di scatto e vide che egli *aveva lasciato* sulla tavola un biglietto da cento lire: e sulle *prime ebbe voglia di afferrare* il foglio

ed egli dubitò che la persona che picchiava fosse mandata dalla sua famiglia *per spiarlo*.

E l'ospite *veniva loro incontro; con un'espressione di astuzia di allegria e di bontà sul viso rosso tutto pomi*

Il treno era affollato, da tutti i finestrini pendevano grappoli di teste di soldati.

tornavano ad *accovacciarsi* tra la polvere

tirò su il fucile

Le sembrò di *chinarsi*

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ DELEDDA, *Il Dio dei viventi*, NA, cit.

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ DELEDDA, *Marianna Sirca*, L, cit.

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ *Ibidem.*

la barba *piena* di neve¹⁴⁸

il *rombo* lontano del torrente¹⁴⁹

Agostino *stendeva ad una ad una le dita del suo pugno sulla tavola*¹⁵⁰

aveva tratto un libro di sotto al cestino da lavoro e leggeva alla luce spiovente della finestra, e si scosse per dirle che non era giorno da leggere, quello¹⁵¹

Sebbene piovigginasse, non aveva ombrello¹⁵²

una lotta *silenziosa onde poter atterrarla e infine muoversi liberamente*¹⁵³

la barba *spruzzata* di neve

il *mormorio* lontano del torrente

Agostino *apriva lentamente il suo pugno, stendendo una ad una le dita sulla tavola*

leggeva un libro che aveva tratto di sotto al cestino da lavoro, e si scosse per dirle che non era giorno da leggere, quello

Non aveva ombrello, sebbene piovigginasse

una lotta nella quale nessuno dei due avrebbe vinto mai

L'esigenza di una scrittura più sorvegliata, quindi più attinente, asciugata e priva di ridondanze, investe tutti gli aspetti del discorso sul piano della selezione e della combinazione e richiede un uso accorto anche delle sue parti invariabili, come le preposizioni, le congiunzioni e gli avverbi. Nella campagna correttoria della scrittrice sarda ovviamente non mancano interventi in tal senso, attraverso varianti prevalentemente sostitutive e soppressive (meno integrative) figlie di non pochi ripensamenti. Tra i fenomeni ricorrenti riguardanti le preposizioni, ad esempio, riscontriamo le evoluzioni da «sul» a «nel», da «del» a «per», da «di» a «con», peraltro funzionali al lavoro di sfoltimento e di ricalibratura che investo unità discorsive e descrittive degli ambienti e dei personaggi. E soprattutto in Treves si concentra buona parte della campagna correttoria riguardante le reggenze nominali, i complementi, l'uso e la funzione logico-sintattica delle preposizioni:

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ DELEDDA, *L'incendio nell'oliveto*, L, cit.

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibidem.*

T

Cominciarono <i>dal parlare</i> di cose indifferenti ¹⁵⁴	Cominciarono <i>col parlare</i> di cose indifferenti ¹⁵⁹
Bisogna che mi confidi <i>a qualcuno</i> ¹⁵⁵	Bisogna che mi confidi <i>con qualcuno</i>
spandendo ombre e luci tremule <i>sulla chiesa</i> deserta ¹⁵⁶	> spandendo ombre e luci tremule <i>nella chiesa</i> deserta
le pareti intonacate <i>di calce</i> ¹⁵⁷	le pareti intonacate <i>con la calce</i>
andava in cerca <i>di un anello</i> ¹⁵⁸	andava in cerca <i>dell'anello</i>

Quasi da subito la Deledda capisce quanto importante sia la reticenza, l'essenzialità del dettato e la sua sobrietà. Il demone della scrittura ha bisogno delle sue regole e della sua disciplina. Ancor di più ciò vale per la scrittura creativa, che attraverso la funzione poetica costruisce la letterarietà del testo. La referenzialità del mondo deleddiano deve fare i conti con la sua verità metaforica e con l'alta valenza simbolica del letterario che lo deve rappresentare. Il suo artigianato compositivo – difficile per una autodidatta formatasi tra due lingue che sfida il mare aperto del grande e variegato pubblico italiano attraverso un codice d'inepartenza (il toscano letterario scritto) –, orientandosi verso l'opzione della *medietas*, punta a evitare sia l'«alto pelago» che la «costa malfida» di oraziana memoria, proponendosi l'equilibrio, il «giusto mezzo» nel contesto dato, la misura tra due estremi, contro gli eccessi verso l'alto o verso il basso, verso la tradizione o lo sperimentalismo, possibile punto d'incontro tra due mondi, due codici e due sistemi segnici (per la Deledda, appunto, il sardo e l'italiano)¹⁶⁰.

¹⁵⁴ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA, cit.

¹⁵⁵ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ DELEDDA, *Marianna Sirca*, L, cit.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ DELEDDA, *Elias Portolu*, RV T, cit.

¹⁶⁰ A tal riguardo si rimanda a: D. MANCA, *L'Edizione Nazionale delle Opere di Grazia Deledda: i percorsi e i risultati della prima filologia deleddiana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 12 (2019), pp. 233-248, a p. 237.

Per dirla con Cesare Segre il «senso del mondo» è il nostro «discorso del mondo» e il discorso del mondo è possibile solo attraverso i linguaggi. Ma se la lingua (sistema di segni geneticamente estranei al referente e codice che veicola tutti i codici) genera il testo, allora la mediazione tra l'uomo e il mondo avviene tramite il testo. Tra tutti i testi il letterario è quello a più alta densità comunicativa, risultato di un'alta elaborazione del codice. Quindi, si può altresì affermare che soprattutto attraverso i linguaggi della poesia e dell'arte un popolo effettui (grazie ai suoi poeti, scrittori e artisti) la transizione modellizzante e simbolica dal piano della natura a quello della cultura (e che ogni cultura tenda a sua volta a pensare e a descrivere se stessa in un certo modo, ossia a costruire un «automodello»).

Il rapporto dell'Io col mondo (la realtà esterna, effettuale, i fatti in sé, ciò che sta fuori di noi) è, dunque, mediato dai linguaggi, segnatamente dal simbolico (per Heidegger la «casa dell'essere», la dimensione stessa nella quale si muove la nostra vita) ed è caratterizzato dall'interpretazione.

Certamente attraverso la trasfigurazione artistica e metaforica dell'Isola con l'opera di Grazia Deledda si è realizzata una sorta di sublimazione (junglianamente intesa) di un inconscio collettivo, immenso archivio di simboli e di miti che si è tramandato nel tempo e che si è strutturato attorno ad archetipi fondanti, a fantasie e a immagini primordiali e condivise non solo dell'individuo ma di un intero popolo. La descrizione e la percezione del paesaggio, il rapporto con la natura e con la madre terra, la concezione del tempo e del mito, una certa idea della vita e della storia, la rappresentazione dei personaggi (eventi ed esistenti), il sentimento religioso, quello dell'identità e dell'appartenenza, il tema della nostalgia e della memoria, l'idea di insularità e di frontiera, il rapporto con l'altro, l'altrove e lo straniero – rappresentano percorsi semantici ricorrenti e ossessivamente incombenti nelle opere della Deledda ma anche di molti scrittori e poeti in lingua sarda e italiana. La Sardegna è intesa non come sfondo neutrale, dunque, ma come protagonista, come il più intenso oggetto di scrittura. Quasi un'ossessione che meglio potrebbe spiegare la scienza psicoanalitica, più che la critica letteraria. Una sorta di cordone ombelicale, quello degli scrittori sardi, mai reciso con la madre terra.

L'originalità e la forza della narrativa deleddiana stanno proprio nell'appassionata e magistrale rappresentazione dell' autodello sardo e, soprattutto, nella proiezione simbolica del suo universale concreto. Tramite la sua operazione artistica, culminata col Nobel, l'isola è infatti ritornata a essere centro, entrando così a far parte dell' immaginario europeo: isola intesa come luogo mitico e come archetipo di tutti i luoghi, terra senza tempo e sentimento di un tempo irrimediabilmente perduto, spazio ontologico e insieme antropologico entro cui si consuma l'eterno dramma del vivere: Sardegna come spazio dell'esistenza assoluta.

A un terzo livello la generale messa a punto si caratterizza per il lavoro di sfoltoimento, fatto a diversi livelli formali ed espressivi, del sottobosco narrativo, grazie a una più stringente tendenza soprattutto espuntiva degli elementi sovrabbondanti:

Gonare

Sotto ogniuna di queste croci uno o due mendicanti stendevano la mano, ricanando a voce alta e cadenzata i propri dolori e chiedendo l'elemosina ai numerosi passanti. I mendicanti sono certamente la nota più caratteristica delle feste campestri del Nuorese. Si piantano nelle vie dove passa la gente e son capaci di restare una settimana ripetendo sempre, senza mai taceresi, la stessa lunga cantilena straziante, imarata a memoria, la mano tesa... E chi mai, per vanità

S

Di tratto in tratto, fra le pietre del sentiero sorgeva una vecchia croce, triste e severa, e sotto ogni croce uno o due mendicanti stendevano la mano, chiedendo l'elemosina ai passanti, e narrando con voce alta e cadenzata i propri dolori. Faceva uno strano effetto di compassione e disgusto il vedere la sublime e selvaggiamente pura altezza del paesaggio, il cui orizzonte andava man mano allargandosi, invasa da tanta miseria umana, ostentata crudamente. I mendicanti sono una delle note più ca-

NA T

I mendicanti, fermi presso le croci che sorgevano di tratto in tratto ai lati del sentiero, tendevano la mano e cantavano con voce cadenzata una specie di lamentazione dolorosa. Nessuno ascoltava le loro parole, ma quasi tutti buttavano monete nei berretti deposti per terra.

o per compassione, nega loro l'elemosina? Nessuno. Così i mendicanti ritornano dalle feste coi borsellini più forniti di quelli che ci andarono con le tasche piene. Essi da una festa si recano subito all'altra. Sono intere famiglie di storpi, senza tetto e senza cuna, che camminano sempre col famoso cavallo di S. Francesco, i ciechi portano su le spalle gli sciancati, i muti guidano per mano i ciechi: strane compagnie volanti, dinanzi a cui si percepiscono le vere e tetre infelicità della vita, e si impallidisce di tristezza e si ruminano i grandi, i desolanti problemi sociali...

Vanno così di festa in festa, attraversando tutta la Sardegna, a piedi, da le montagne della Barbagia a quelle della Gallura, dalle pianure della Baronia a quelle del Campidano, sudando il pane più che l'ultimo contadino... e vivendo tra le feste come il primo Cresò del mondo.

ratteristiche delle feste campestri sarde. Si appostano nelle vie e nei sentieri più frequentati, e restano magari una intera settimana al loro posto, ripetendo sempre, senza mai tacersi, lo stesso periodo lungo, cadenzato, imparato a memoria, che racchiudendo il sunto di grandi dolori e infermità e miserie, vorrebbe esser straziante, mentre non riesce che tedioso e falso. I passanti, o per pietà o per soggezione di chi li vede, non niegano mai l'elemosina. Così i mendicanti ritornano dalle feste coi buchi della vesta pieni di soldi, - al contrario dei *festaresos* che rientrano nei villaggi col borsellino vuoto, - e da una festa si recano subito all'altra. Sono intere famiglie zingaresche, di storpi veri e falsi, senza tetto e senza cuna, che camminano sempre a piedi, i ciechi portando su le spalle gli sciancati, i muti guidando per mano i ciechi: strane compagnie volanti, dinanzi a cui, volere o no, si prova una grande tristezza e si percepì-

scono intensamente le vere, le tetre e profonde infelicità della vita.

Vanno così di festa in festa, attraversando la Sardegna a piedi, dalle montagne del Nuorese a quelle della Gallura, dagli altipiani del Goceano alle pianure del Campidano, sudando il pane più di qualsiasi lavoratore.

Le Nuoresi entrarono subito in chiesa: nella chiesetta vecchia e desolata, ove non c'è di particolare che la piccola Madonna bianca, e una magnifica treccia nera di fanciulla defunta, pendente fra le penombre della balaustra triste, e un vecchio organo parlato, e tre quadri più vecchi ancora, tre tele nere di un chiaro-oscuro da notte procellosa, probabilmente di scuola tutta sarda, forse dipinti dal bizzarro Mugano, pittore di Orosei, vissuto verso il mille seicento. La chiesa era già piena e Maria poté appena aprirsi un varco per deporre il suo cero e la sua preghiera ai piedi della soave Signora delle montagne.

Maria e le compagne entrarono subito in chiesa, perchè una campanella stridula, collocata sopra un muro rovinato, annunciava l'ultima messa. Nulla di particolare e di gaio nell'interno della chiesetta: muri bianchi, polverosi e desolati, una balaustrata nera, una piccola e pallida Madonna sull'altare modesto, un vecchio e minuscolo organo parlato, una magnifica treccia di capelli neri pendente tra i ferri della balaustrata, e tre quadri antichi, misteriosi, misteriosi, neri e strani, probabilmente di scuola tutta sarda, opera forse dello sconosciuto Mugano. La chiesa era già gremita di fedeli, e Maria poté a stento aprirsi un varco per deporre il suo cero sull'altare.

Appena raggiunta la vetta, le ragazze nuoresi entrarono nella vecchia chiesa, già gremita di fedeli, e Maria poté appena aprirsi un varco tra la folla e arrivare fino all'altare.

Analoga opera di potatura e ricalibratura del dettato narrativo si riscontra in altri romanzi. Questo lavoro di *labor limae* ancora una volta conosce soprattutto nel passaggio alle edizioni Treves il suo picco variantistico, mentre certi indugi descrittivi e talune prolissità discorsive di prevalente funzione completiva (poco importanti per le unità pragmatiche e d'azione, che nella struttura segnica del racconto generalmente sorreggono la fabula) ancora restano in alcune prime redazioni in volume (Speirani, Roux & Viarengo):

T

Passato anzi il primo gran dolore per la sparizione di donn'Anna, che per lei aveva tenuto il luogo di una intera famiglia, provò un vero piacere all'idea di andare in una città, in una bella casa piena di gente, *dove c'erano dei bambini e dei grandi. Le pareva che tutta la gente di Orolà doveva esser allegra e felice e buona. Annicca non vedeva più oltre e naturalmente non pensava all'avvenire*¹⁶¹.

Nel mentre *esaminò* la cucina, guardò dentro al forno e contò le casseruole di rame, lucentissime, appese sulle pareti gialle. *Fece anche conoscenza intima con le serve, di cui una accendeva il carbone sui fornelli e l'altra scopava. Rosa era grande e brutta; una pertica vestita, e Elena era piccola. Quest'ultima era più per guardare il piccolo Nennele che per altro*¹⁶².

Mai manine di signorine si fecero un segno grazioso di croce come Lucia ed Angela. Caterina aveva loro porto

Passato anzi il primo gran dolore per la sparizione di donn'Anna, che per lei aveva tenuto il luogo di un'intera famiglia, provò un vero piacere all'idea di andare in una città, in una bella casa piena di gente.

Nel mentre visitò la cucina, guardò dentro al forno e contò le casseruole di rame, lucentissime, appese sulle pareti gialle. Erano dodici.

Annicca si sentiva più che mai smarrita in quel nuovo mondo.

¹⁶¹ DELEDDA, *Anime oneste*, C, cit.

¹⁶² *Ibidem*.

*l'acqua santa sulla punta delle dita. Annicca si sentiva più che mai smarrita in quel nuovo mondo*¹⁶³.

Il tutto fondevasi in un assieme musicale alquanto selvaggio, ma spirante indicibili dolcezze, e grandiosa, solenne melanconica; e Stefano ricomponeva l'antica musica sarda, ricercando con segreta dolcezza il motivo spiritualmente sentito sotto gli ulivi della valle in quella indimenticabile mattina.

Fondeva le tradizionali ninne-nanne, fiere, dolcissime e melanconiche – che avevano antiche reminiscenze di canti ariani forse un giorno singulati dalle donne barbari cine, intorno alle rozze culle, mentre i figli di lolao si rifugiavano sui selvaggi monti della Barbagia, sfuggendo le romane legioni – con la cadenzata e triste musica dei gosos, laudi sacre cantate da semplici cori popolari; i vecchi ballabili sardi con la rozza e sonora melodia dei canti paesani, la primitiva nota delle leoneddas pastorali, monotona e fresca come gli estesi pascoli verdi, appena sfiorati dai nuovi agnelli e il clangore dei grigi corni da caccia, perdentesi nelle profondità dei roridi boschi di castagni, dietro i muffoni lietamente inseguiti da cavalieri spagnuoli. Di suo non metteva che l'anima, ma nell'anima sua, quando le dita ondulavano sui pallidi tasti, fioriva vivissimo il desiderio di ritrovare, almeno per qualche istante, l'altissima sensazione di pace, di superiorità, di benessere e di purezza, provata sotto il gran cielo solitario della vallata.

Egli sembrava un altro. Era tornato spesso in campagna, e cacciava sull'altipiano; luogo forse ancor più suggestivo e grandioso della montagna.

¹⁶³ *Ibidem.*

*Dopo quel giorno egli era stato nuovamente e spesso in campagna, ripassando da quelle parti e cacciando sull'altipiano, luogo forse ancor più suggestivo e grandioso della montagna*¹⁶⁴.

*Le cugine, smarrite tra le signore, pareva si fossero completamente scordate di Annicca. Chiacchieravano anch'esse, sottovoce, toccando la mano a qualche signorina, e Annicca si sentiva sola e perduta. Dietro di lei aveva udito Lucia dire ad un'altra ragazza della sua età*¹⁶⁵

*Poi vide un bambino signorile, o meglio lo senti perché si appoggiava fortemente alla sua sedia. Dio mio, che affare era codesto? Il bambino teneva fra le mani un ciuffo di margherite. Gliel'aveva date forse Caterina, dal suo manicotto? Annicca fu per voltarsi, ma temé di sentire nuovamente la voce di Lucia rimproverarle: sta attenta.... Il bambino con le margherite non la lasciò più in pace*¹⁶⁶.

ebrezza. Oh selvaggi profumi delle notti sulla valle! Anche se la notte è scura, se la luna non è ancora spuntata, l'odore del lentischio e l'aroma del timo danno fantasticherie e visioni grandiose. La roccia su cui sedete vi sembra uno scoglio; ai vostri piedi mormora il mare e alle vostre spalle sorge un castello abbandonato. Oppure vi sembra di assistere ad una festa data in vostro onore; una musica lenta e dolce arriva di lontano col fremito del vento e col mormorio del bosco; donne fantastiche danzano intorno a voi, vestite d'ombra e con gli occhi

Lucia diceva ad un'altra ragazza della sua età

Un ragazzino si appoggiò alla sua sedia e non la lasciò più in pace.

ebrezza. Rimasi

¹⁶⁴ DELEDDA, *La giustizia*, S M Q B, cit.

¹⁶⁵ DELEDDA, *Anime oneste*, C, cit.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

splendenti, e a un tratto una si stacca dal cerchio, si avvicina e depone una corona di alloro o di rose sul vostro capo. Tutto allora appare chiaro, il perché della vita e delle sue vicende comiche e tragiche; il perché della gioia e del dolore. Sembra di esser alti fino alle stelle e che la via lattea sia il solo velo che si frappone fra noi e l'infinito. Quella notte io rimasi¹⁶⁷

indomito. *Nello sfiorare le macchie la corda strappa qualche foglia, qualche filo d'erba; il puledro si agita, nitrisce umiliato e ribelle; ma il laccio tira e a poco a poco la bestia indomita si placa e segue il piccolo conduttore... I sogni di Jorgj Nieddu seguivano il filo misterioso¹⁶⁸.*

La donna piangeva.
– Non m'importa di nulla, – disse con voce cavernosa; – nessun bene del mondo può compensarmi del bene perduto. *Basilio mio, cuore mio, gioiello d'oro e d'argento, tu sei uscito per ritornare e non ritorni più: la mia porta s'è chiusa dietro di te come quella dell'eternità. Che importa tutto il resto?*¹⁶⁹

Altre donne e molti ragazzi si trovavano già nel sentiero che attraversa i campi dopo la chiesetta rovinata.

Il vecchio fabbro stava sotto la tettoia, ma quella sera non lavorava: il chiaro di luna illuminava la sua officina e l'incudine aveva un riflesso d'argento. In un attimo la notizia¹⁷⁰

indomito.

La donna piangeva.
– Non m'importa di nulla, – disse con voce cavernosa; – nessun bene del mondo può compensarmi del bene perduto.

Altre donne e molti ragazzi si trovavano già nel sentiero che attraversa i campi dopo la chiesetta rovinata. *In un attimo*

¹⁶⁷ DELEDDA, *Colombi e sparvieri*, NA, cit.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ DELEDDA, *Il Dio dei viventi*, NA, cit.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

La fisarmonica lassù fra le tamerici che si staccavano già scure sul cielo rosso dell'occidente suonavà qualche cosa di simile: una barca che scompare dietro uno scoglio e desta le smanie di un giovane cuore malato: oh, andare, andare così nel mare della vita in cerca della grotta dalle illusioni abbandonando il cuore sicuro della madre per il perfido sorriso della Sirena. E il cuore della madre è già in pena per la pena del figlio e tenta di lottare con la misteriosa rivale: ma che può lei, povero cuore di carne viva, contro le dure stalattiti dell'illusione? Che può se il brillare di quelle attira anche lei? Dopo tutto, lei non ha mai veduto la grossa: forse è così bella davvero come la descrivono anche i naufraghi; eppoi non tutti sono destinati a visitarla con rischio: si può andarci quando il mare è calmo, tutti assieme, e la madre godere della gioia del figlio¹⁷¹.

E la fisarmonica lassù fra le tamerici che si staccavano già scure sul cielo rosso dell'occidente suonavà qualche cosa di simile: una barca che scompare dietro uno scoglio e desta le smanie di un giovane cuore malato: oh, andare, andare così nel mare della vita in cerca della grotta dalle illusioni abbandonando il cuore sicuro della madre per il perfido sorriso della Sirena.

Sul *come*, si è più volte scritto, si definisce l'identità semantica del racconto, che non può, appunto e per converso, prescindere dalla peculiarità della sua forma. La Deledda sa bene che uno scrittore deve saper creare atmosfere e non unicamente esplicitare i fatti, raccontarli e non solo fotografarli, sublimarli in poesia e non riprodurli pedissequamente. La trasfigurazione letteraria della realtà è, come si è precedentemente ricordato, fondamentalmente simbolica, non esclusivamente denotativa e referenziale. La letteratura è evocazione, immaginazione, omissione e la sospensione dell'incredulità si fonda segnatamente sul *non-visto* e sul *non-detto*, perché il non raccontato può significare almeno quanto l'esplicitato. Il narratore è reticente, talvolta essenziale: il massimo della comunicazione col minor numero di parole:

¹⁷¹ *Ibidem*.

A^a

Aspetta. Mentre Annesa e l'ospite scambiavano queste frasi, un po' scherzando, un po' sul serio, ella entrava ed usciva, servendo a tavola e badando anche al vecchio asmatico. Dopo le trote

A^b

Aspetta. >Mentre Annesa e l'ospite scambiavano queste frasi, un po' scherzando, un po' sul serio, ella entrava ed usciva, servendo a tavola e badando anche al vecchio asmatico.<
*Ella rientrò nella sala da pranzo, e dopo (>Dopo<) le trote

A² = NA¹ NA² T

Aspetta. Ella rientrò nella sala da pranzo, e dopo le trote¹⁷²

Soprattutto nelle parti descrittive la scrittrice raggiunge le alte vette attivando la funzione poetica del linguaggio, liberando l'oggetto-mondo dalla sua consueta referenzialità, e non appiattendolo il letterario all'ordinario, al puro mimetismo. A volte gli esistenti e gli eventi tendono ad avere contorni sfumati. Le figure e gli accadimenti non di rado si stagliano nella nebbia per poi sparire di nuovo. La consueta relazione tra segno e referente viene disarticolata e liberata dalla consuetudine della percezione. La scrittura restituisce all'oggetto una nuova luce e una rinnovata dimensione di sensibilità mediante la sottrazione dell'oggetto stesso dal suo ordinario «riconoscimento», per essere riconvertito in «visione».

Tramite gli interventi soppressivi e per espunzione-sostituzione la Deledda lavora, dunque, all'abbellimento del *corpus*, allo snellimento dell'impianto narrativo e alla ricalibratura delle unità descrittive, di ambiente e di personaggio¹⁷³.

La riduzione di informanti spazio-temporali, quando oltremodo esornativi e didascalici, e la potatura di ridondanze discorsive ed esplicative aumentano il ritmo del racconto e favoriscono la giusta revisione volta all'essenzialità e al sottinteso. Importan-

¹⁷² DELEDDA, *L'edera*, A NA¹ NA² T, cit.

¹⁷³ Cfr. D. MANCA, *Introduzione e Nota al testo* a G. DELEDDA, *L'edera*, ed. critica, Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cuec 2010, p. XCVIII.

te sembra essere, a tal riguardo, l'opera di limatura e di elaborazione formale condotta sulla rappresentazione diretta e indiretta dei personaggi, sugli esistenti e sui loro attributi, sulla sfera dell'essere e su quella del fare.

L'aggettivo è il colore che caratterizza il referente, specifica la qualità del nome e lo modifica semanticamente. Perciò viene usato, prevalentemente in Treves, con maggiore sobrietà e pertinenza attributiva (qualificativi e determinativi), così come il grado superlativo. Analogo ragionamento vale per l'avverbio, soprattutto di modo (o qualificativo, ma anche di tempo e di quantità), centrale nell'indicare le modalità di svolgimento degli eventi:

T

fissare *stupidamente* i vetri e il fil di ferro coi laccetti¹⁷⁴

Ma sopra tutto dominava la purissima e fragrante scena campestre un ragazzo, il guardiano de' buoi, ritto sul muro: la sua personcina, ergendosi nera e sottile nella vivissima luce, pareva campeggiar sull'orizzonte, sul fondo marmoreo delle lontane montagne; *la testa bronzea, da capelli a ciuffi ritorti, sovrastava le vette, e delineandosi sul cielo tagliava due di quelle rosse linee, la cui rifrazione la irradiava d'un'aureola porpurea. Anche la lunga pertica, a cui il guardiano s'appoggiava, ergevasi traverso l'orizzonte come una sottile colonna nera*¹⁷⁵.

al di là i prati ondulati sfumavano nella soave luminosità del crepuscolo, e gli alberi semispogli si disegnavano rossi e vanescenti sullo sfondo delle lontane monta-

fissare i vetri, il filo di ferro, i laccetti

Ma sopra tutto dominava la purissima e fragrante scena campestre un ragazzo, il guardiano de' buoi, ritto sul muro: la sua personcina, ergendosi nera e sottile, pareva campeggiar sull'orizzonte, sul fondo marmoreo delle lontane montagne.

al di là i prati ondulati sfumavano nella soave luminosità del crepuscolo, e gli alberi semispogli si disegnavano rossi e vanescenti sullo sfondo delle lontane montagne.

¹⁷⁴ DELEDDA, *Cenere*, A NA¹ NA², cit.

¹⁷⁵ DELEDDA, *La giustizia*, S M Q B, cit.

gne, a cui pareva sovrastassero le cime
cespugliose sparpagliate sul cielo co-
lor viola-rossastro¹⁷⁶.

Tenendo sempre stretta la cortina
entro la bianca, scarna mano, e ri-
flettendo negli occhi languenti e sul
pallido viso l'ultimo rosso bagliore
del giorno, Stefano sentì¹⁷⁷

Del resto orrendamente meschi-
na, noiosa e ridicola gli pareva
la vita¹⁷⁸

Uscente dalla sua casa relativa-
mente sontuosa, nel tepore del
suo elegante soprabito grigio, fo-
derato di martora, Stefano sentiva
fino a un certo punto la tristezza
misera di quelle viuzze, che cono-
sceva pietra per pietra; ma sapen-
do ben anco i misteri dei rugginosi
tuguri, respirò meglio, uscendo di
nuovo sullo stradale già tutto obli-
quamente illuminato dalla luna.

Al di sotto del paracarri orientale si
stendevano orti che, irrigati da un
piccolo ruscello, si conservavano ver-
di tutto l'anno; alti pioppi e grandi
noci ancora fronzuti scintillavano al-
la luna e l'acqua correva verdognola e
tranquilla nella penombra, perdendo-
si sotto la ruota ferma di un
molino. Stefano picchiò¹⁷⁹

dai cui muri assiepati guardavano
i rami snelli e sottili di giovani
melagrani dai frutti rossi, di cui ta-
luni, squarciati, mostravano i chicchi
granati e diafani come rubini, san-
guinanti tra il verde intenso delle fo-
glie lucenti. A un certo punto¹⁸⁰

Tenendo sempre stretta la cortina
entro la bianca, scarna mano, Ste-
fano sentì

Del resto meschina, noiosa e ridi-
cola gli pareva la vita

Uscito dalla sua casa relativa-
mente sontuosa, nel tepore del
suo elegante soprabito grigio, fo-
derato di martora, Stefano senti-
va la tristezza misera di quelle
viuzze, che conosceva pietra per
pietra.

Arrivato picchiò

dai muri guardavano i rami snelli
e sottili di giovani melagrani.

A un certo punto

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ *Ibidem.*

aveva il volto d'un color di pesca <i>matura</i> . ¹⁸¹	aveva il volto d'un color di pesca.
Maria, china sul <i>glauco</i> specchio dell'acqua. ¹⁸²	Maria, china sullo specchio del- l'acqua
con un sottile <i>argenteo</i> gambo d'asfodelo. ¹⁸³	con un sottile gambo d'asfodelo
occhi <i>neri</i> cerchiati. ¹⁸⁴	occhi cerchiati
Cristo nero su una croce di metal- lo <i>bianco</i> . ¹⁸⁵	Cristo nero su una croce di metal- lo
i suoi occhi <i>foschi</i> . ¹⁸⁶	i suoi occhi
era per lui caliginoso e <i>fosco</i> . ¹⁸⁷	era per lui caliginoso
velo <i>mobile e cupo</i> . ¹⁸⁸	velo fosco
s'avanzò <i>cauta e titubante</i> . ¹⁸⁹	s'avanzò titubante
diventò pallido e <i>pensieroso</i> . ¹⁹⁰	diventò pallido
motivo <i>energico e dolce</i> . ¹⁹¹	motivo
smarrito in quell' <i>immenso</i> silenzio. ¹⁹²	smarrito in quel silenzio
con una <i>famosa</i> capigliatura nera e intricata. ¹⁹³	con una capigliatura nera e intri- cata
sul <i>rozzo</i> foglio di carta sciupata. ¹⁹⁴	sul foglio di carta ordinaria
la luce velata dei <i>lunghe</i> occhi scuri. ¹⁹⁵	la luce velata dei <i>grandi</i> occhi scuri

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ DELEDDA, *La giustizia*, S M Q B, cit.

¹⁸⁴ DELEDDA, *Colombi e sparvieri*, NA, cit.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² DELEDDA, *Elias Portolu*, NA RV, cit.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ DELEDDA, *Elias Portolu*, NA, cit.

¹⁹⁵ DELEDDA, *L'incendio nell'oliveto*, L, cit.

Nei romanzi analizzati altri fenomeni ricorrenti che meritano menzione riguardano il passaggio da «ad un tratto» a «d'un tratto», da «ora» ad «adesso», dal verbo «udire» alla voce «sentire», da «comprendere» a «capire», dalle forme «scosso, commosso/commosa, spavento» alle forme «turbato/turbata/turbamento», da «chiedere» a «domandare», da «avvenire/succedere» ad «accadere», da «vicino» ad «accanto», da «stravolgere» a «travolgere», con qualche significativo sfoltimento degli indugi descrittivi.

Tra le reggenze verbali, si segnala, infine, la sensibile riduzione dei casi degli infiniti privi di preposizione, così come l'opportuna riformulazione di qualche costrutto paratattico, in perfetta coerenza con un vettore correttivo orientato verso la cura, la semplificazione e la modernizzazione linguistica:

T

si degnavano sorridere		si degnavano di sorridere
pareva bastasse	>	pareva che bastasse
promise sottomettersi		promise di sottomettersi

Come in altre occasioni abbiamo avuto modo di scrivere¹⁹⁶, giova soprattutto in questo contesto argomentativo ricordare, che la critica variantistica di alcune opere della Deledda e lo studio dei processi correttivi intercorsi tra autografi ed edizioni a stampa hanno dimostrato l'esistenza di una lenta e graduale evoluzione della lingua letteraria nel senso della modernizzazione e della semplificazione¹⁹⁷. I nuovi contributi confermano che la Deledda sia stata la prima grande (anche se non sempre riconosciuta) interprete di un'importante operazione insieme linguistica,

¹⁹⁶ Si veda a tal riguardo: MANCA, *L'Edizione Nazionale delle Opere di Grazia Deledda*, cit., p. 237.

¹⁹⁷ È stato interessante e importante misurare su un certo numero di romanzi, anche cronologicamente distanti tra loro, la portata e il significato di un tale vettore correttivo. Anche qui sta il senso e la valenza, rispetto agli studi precedentemente svolti dal sottoscritto, del presente contributo critico, filologico e linguistico.

culturale e letteraria. Proprio con lei si realizzò, infatti, quel salto di qualità nell'avvio, dirompente per le sue implicazioni, di una profonda e talvolta ardimentosa opera di adattamento dei modelli culturali autoctoni ai codici, ai generi, alle tipologie formali e alle modalità espressive proprie di un sistema linguistico e letterario d'inappartenenza. Certamente le innovazioni più significative nella stagnante e anacronistica prosa d'arte tra Ottocento e Novecento in Sardegna arrivarono dalle sue opere, il cui lungo e diversificato artigianato compositivo inaugurò la moderna narrativa sarda in lingua italiana.

La scrittrice nuorese indicò, inoltre, un'altra possibile e percorribile via d'uscita a tutti quegli scrittori sardi più avvertiti e consapevoli, che nel Novecento dovettero affrontare, da un punto di vista narrativo e linguistico, il vero conflitto dei codici. La questione dirimente, infatti, fu come tenere insieme cultura osservata (il mondo sardo) e cultura osservante (sardo-italica), come costruire un narratore capace di raccogliere lo straordinario bagaglio conoscitivo di un autore implicito figlio del suo mondo e profondo conoscitore dei suoi linguaggi; un narratore che, ponendosi a una distanza minima dall'universo rappresentato, sapesse nello stesso tempo raccontare l'anima e il vissuto della propria gente a un pubblico d'oltremare. Una completa estraneità linguistica, culturale e morale rispetto al mondo narrato avrebbe, infatti, reso inautentica e soprattutto incomprensibile l'operazione letteraria. Anche per questo talvolta, per accrescere la naturalezza della resa «mimetica» dell'ambiente, alcuni autori novecenteschi in lingua italiana – non del tutto indifferenti, come detto, al modello deleddiano – hanno attinto (anche in anni recenti) dal ricco giacimento etnolinguistico, intraprendendo la strada del mistilinguismo, della mescidanza e dell'ibridismo; opzioni certamente più adeguate e rispondenti alla messa in scena di un microcosmo sardofono.

Grazia Deledda per prima innestò con una certa sistematicità sul tronco della lingua di derivazione toscana elementi autoctoni, procedimenti formali del parlato e termini pescati dal contingente lessicale della lingua sarda; per corrispondere all'intento mimetico di *traducere*, trasportare, un universo antropologico fortemente connotato dentro un sistema linguistico altro; o vice-

versa, per modellare o rimodulare il codice letterario di riferimento (quello della tradizione letteraria italiana scritta) su un sostrato linguistico diverso, per secoli dell'oralità primaria e principale veicolo di comunicazione del tessuto semiotico e dei saperi della comunità rappresentata letterariamente.

Frequenti sono i calchi, i sardismi sintattici (con inversione dell'ordine)¹⁹⁸ e lessicali, le soluzioni bilingui, i modi di dire, le imprecazioni, le antifrasi e le risposte in rima, i proverbi, gli intercalari, i tentativi di riprodurre intonazioni o di ricalcare gli andamenti ritmici, i moduli linguistici legati all'oralità e, qualche volta, al canto. Ampiamente scandagliato in senso marcatamente etnolinguistico risulta essere, inoltre, l'ambito dell'onomastica, della toponomastica, dell'arte culinaria e della festa. E tutto ciò sarebbe dovuto accadere senza rinunciare – pena l'insuccesso editoriale e la fuoriuscita da quei criteri inclusivi che andavano definendo i canoni estetici e letterari «nazionali» – all'attrazione secolare e legittimante del modello toscano.

Queste scelte linguistiche marcate dall'ibridismo e dal meticcio, determinarono peraltro una stratificazione del linguaggio che andò a rompere l'effetto monodico di alcune novelle e a preparare la polifonia dei suoi romanzi migliori. E una tale consuetudine tutta mimetica, di riprodurre, modulandole, le cadenze linguistiche del mondo isolano non poteva non investire in prima istanza l'aspetto dialogico, scenico e drammatico del racconto, ovvero gli atti linguistici di cui sono emittenti e riceventi i personaggi – cuore e motore dell'universo semantico – e specularmente le attribuzioni, le qualità e la sfera pragmatica in cui essi sono coinvolti.

Dal romanzo *Elias Portolu*:

– Giacomo Farre NA RV → – Jacu Fa' T; – ci hai pensato? NA RV
→ – pensato ci hai? T (– *pessau b'as?*); – tuo fratello NA RV → – fra-

¹⁹⁸ Merita una menzione, a tal riguardo, l'incipit di *Canne al vento*: «Tutto il giorno Efix, il servo delle dame Pintor, aveva lavorato». L'inversione del soggetto e il complemento di tempo corrispondono al costruito sardo, derivato dal latino. (G. DELEDDA, *Canne al vento*, a cura di N. Tanda, Milano, Mondadori Scuola 1993, p. 3).

tello tuo T (- *frade tuo*); - ha ragione padre tuo! NA RV T (- *tenet resone babbu tuo!*); - sentito hai? NA RV T (- *intesu as?*); - ella è una santa NA RV → - santa donna è, madre tua T (- *santa femina est, mama tua*); tanche NA RV → *tancas* T; - Cosa viene a dirmi? NA RV → - Cosa viene a contarmi? T (- *Ite benit a mi narrere © contare?*); - sii aquila NA RV → - aquila, sii T (- *abile, sias*); - A due gambe come la gallina NA → - A due gambe come le galline RV → - Con due gambe come le galline T (- *A → Cun duas ancas comente sas puddas*); - nulla ti do NA RV T (- *nudda ti doe*); - Ogni piccola macchia porta piccole orecchie NA RV T (- *Cada tuppèdda juchet oricredda*)¹⁹⁹; - savia come l'acqua NA RV T (- *sàpia che aba in bena*); - Che il diavolo vi pettini NA RV T (- *Chi bos pettenet su diaulu*); - che il diavolo lo fugga NA RV T (- *chi l'isperdat su diaulu*); - che la vipera ti morsichi NA RV T (- *chi ti mossat sa pìpera*); - Fra cento anni un'altra NA RV T (- *A chent'annos un'attera*); - Dio voglia NA RV T (- *Deus cherjat*); - pancia di cassetta NA RV T (- *brent 'e cassetta*); - tutta l'entrata di un giorno NA RV T (- *tottu s'intrada de una die*); - essa sposerà un fiore, non una immondezza NA RV T (- *issa at a isposare unu frole, non un'arga 'e muntonnarju*); - Santa donna è, madre tua NA RV T (- *Santa femina est, mama tua*); - non son notti da uscire NA RV T (- non son notti in cui si esce); *Maju, maju, bene eni, / cun tottu sole e amore, / cun sa parma e cun su fiore / e cun sa margaritina...* NA RV T (Maggio, maggio, bene vieni, / con tutto sole e amore, / con la palma e con il fiore / e con la margheritina...); *socronza, tanca, cumbissia, leppa, gattòs, filindeu, corcarjos, malunes, seranu, cattas, canna gurpina* NA RV T; *Annedda, Berte, Elias, Madalenedda, Martinu, Porcheddu, Preddedu, Arrita, Jacu, Antoni, Paska, Berteddu* NA RV T²⁰⁰.

¹⁹⁹ Analogò discorso vale, ovviamente, per la produzione novellistica: - [...] sta zitto, però: ogni piccola macchia porta orecchie. [...] *muðu, chi cada tuppèdda iuchete oricredda.*; - Va là, fa il fatto tuo! Saprà arrangiarmi da me! Va [*Bae, fache su fattu tuo! M'appono arranzare deo! Bae.*] (G. DELEDDA, *Per riflesso*, in *Novelle*, II, a cura di G. Cerina, Nuoro, Ilioso 1996, pp. 103 e 109).

²⁰⁰ Peraltro non manca nell'*Elias Portolu* qualche esempio del processo variantistico inverso, che potrebbe esser letto, a proposito di medietà, anche come ricerca del giusto equilibrio: - non ti credere NA > - non credere RV T; - cavamene altri tre NA > - mostrami altri tre giovani RV T; - Ma già glielo ho detto ad uno, mentre mi pigliavano; gli ho detto NA > - Ma prima d'andar via io dissi ad uno di loro RV T; - Elias ha messo testa NA RV > - Elias ha messo giudizio T; - Basta che si portino la concordia e l'amore. NA > - Basta che fra loro regni sempre la concordia, l'amore... RV T; - avevano sposato? NA > - s'erano sposati? RV T; gli aveva preparato e fatto bere *s'abba 'e s'assustru* NA RV > gli aveva preparato e fatto bere un'acqua speciale T; - Bene, balliamo, altrimenti ti muori dalla voglia NA > - Bene, balliamo, altrimenti tu muori dalla voglia RV T; - ti darei tanti schiaffi quanti capelli porti in testa NA > - ti darei tanti schiaffi quanti capelli porti sul ca-

Dal romanzo *L'edera*:

– lasciamo correre trenta giorni per un mese (– *lassamus currere trinta dies pro unu mese*) A NA¹ NA² T; – Dio te lo paghi, sorella mia (– *Deus ti lu pachet, sorre mea*) A NA¹ NA² T; – che ti si spengano gli occhi! (– *ancu tanches sos ocros!*) A NA¹ NA² T; – Volati gli uccelli! (– *Bolaos sos puzones!*) A NA¹ NA² T; – Pareva che non aveste mai veduto grazia di Dio! (– *Pariat chi no aiazes bidu mai grassia 'e Deus!*) A NA¹ NA² T; – Malanno che ti prenda (– *Male chi ti pichet*) A NA¹ NA² T; – Dio lo voglia! (– *Deus cherjat!*) A NA¹ NA² T; – che vi ammazzino senza che ve ne possiate accorgere! (– *Ancu bos uchidana chenza bos segherare!*) A NA¹ NA² T; – Non gli pesino neppure come una foglia di rosa le mie parole (– *Chi sas paragulas meas non li pesene che foza 'e rosa*) A NA¹ NA² T; – zitta come la chiocciola (– *muda che croca*) A NA¹ NA² T²⁰¹.

Dal romanzo *Marianna Sirca*:

– Mie sorelle sono brave L > – Sorelle mie sono brave T; – Tu sei contenta di vedermi? L > – Contenta sei di vedermi? T; – Hai detto a tua madre che venivi qui? – Sì, Marianna. L > – Hai detto a tua madre che venivi qui? – Detto gliel'ho, Marianna. T.

A sessant'anni circa dalla «fusione» con gli stati di terra ferma e a cinquanta dall'unificazione nazionale, la scrittrice nuorese ebbe infatti il merito di traghettare il romanzo sardo nel Novecento italiano, di renderlo popolare e di successo presso il pubblico della media borghesia «continentale», che da una parte era cre-

po RV > – ti darei tanti schiaffi quanti capelli hai sulla testa T; – se ci hai la vocazione NA > – se tu hai la vocazione RV T.

²⁰¹ Registriamo anche nel romanzo *L'edera* la tendenza, nel passaggio da A a T, di tradurre in italiano alcune originarie forme scritte in lingua sarda, oppure, per probabili esigenze editoriali, la tendenza a rendere in un italiano standard, forme semi-standard, di italiano regionale, idiomatiche e popolari: *ojos de istella* A > occhi di stella NA¹ NA² T; *unu sisinu de lughinzos* A > un soldo di lucignoli NA¹ NA² T; *brente 'e leone* A > ventre di leone NA¹ NA² T; *Rosa conca 'e malune* A > Rosa NA¹ NA² T; *Annesa...buona anche quella!... Mala fada* (© *mala fata*) *la jucat...* A > *Annesa, buona anche quella, mala fata la porti* NA¹ NA² T; *chiudila la finestra. A > chiudi la finestra. NA¹ NA² T; Pienò > Riempì NA¹ NA² T.*

sciuta grazie ai classici della letteratura e della lingua (col supporto delle grammatiche normative e dei vari Petrocchi, Fanfani, Rigutini, Broglio e Giorgini) e dall'altra si andava formando con i romanzi d'appendice, con la produzione di consumo e con *L'idioma gentile* del De Amicis che proprio in quegli anni vedeva la luce con l'editrice Treves.

Possiamo dire che la Deledda sia stata per gli autori sardi in lingua italiana del Novecento ciò che Manzoni era stato per gli scrittori ottocenteschi delle tante Italie: un modello letterario e linguistico credibile e perseguibile (non da tutti perseguito, tuttavia perseguibile).

Durante il periodo nuorese i processi di proiezione verso il continente (In/Es, «A Roma, a Roma!»), che potevano trasformarsi col tempo in introiezioni autolimitanti e regressive, non si risolvono in uno sterile e angusto orizzonte interno; certamente la tensione tutta centripeta e conoscitiva cela un'idea dell'insularità concepita come limite geofisico (periferia → centro) che verosimilmente si tramuta, per la giovane scrittrice, in motivo d'inferiorità e di svantaggio. Ma dinanzi al processo di capovolgimento culturale e prospettico (In/Es → Es/In) posto in essere, durante gli anni romani, da una Deledda più matura e consapevole, l'Isola, nell'atto stesso della creazione artistica, paradossalmente ritorna ad essere centro e non più periferia, luogo mitico e rappresentazione simbolica, *tòpos* semantico e archetipo del sentimento lirico, scenario primordiale e ragione fondante della propria riconosciuta universalità, oltre che immagine di una terra e di un popolo consegnata all'Italia e al mondo:

la Deledda era una grande scrittrice. Né conta se finora non abbiamo assistito a delle resurrezioni interessate, conta che, nonostante tutto, dopo cinquant'anni, sia ancora lì al suo posto, al suo tavolo, nella sua casa di Roma al lungo Tevere. È l'immagine di un'Italia letteraria o meglio dell'Italia *tout court* che lascia passare le voci dell'attuale, le mode, gli errori delle stagioni e ha per missione segreta e mai esaltata quella di interrogare la vita, di guardare dentro il nostro cuore eterno per misurare fino a che punto il male convive e si confonde con il bene. La Deledda non ha mai avuto nessun timore reverenziale per manifestare questa sua fede tutta naturale, tutta legata alla nostra prima storia e anche per questa sua dimora nell'isola del cuore umano le dobbia-

mo molto. Cosa che il lettore comune fa e continua a fare e invece il lettore d'eccezione non sempre fa²⁰².

²⁰² C. BO, *Grazia Deledda, oggi*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», LIV (1986), p. 7. Il presente saggio, che è il risultato di un lungo lavoro filologico e linguistico iniziato dal sottoscritto nel 2005 con l'approntamento dell'edizione critica de *Il ritorno del figlio* e continuato con l'allestimento delle edizioni de *L'edera* (2010), *Elias Portolu* (2017), *Annalena Bilsini* (2018) e *Cosima* (2016 e 2021), e che è altresì il frutto degli studi svolti durante gli anni all'Università di Sassari nell'ambito dell'insegnamento della Filologia della letteratura italiana sulle altre opere inizialmente ricordate, ha tenuto conto, tra le varie fonti, anche delle ultime preziose acquisizioni. La Biblioteca nazionale centrale di Roma, infatti, nel 2020 ha acquisito l'archivio della scrittrice sarda rimasto di proprietà degli eredi, costituito da numerosi manoscritti autografi delle sue opere (romanzi, novelle e opera teatrali), oltre a lettere, fotografie, ritagli di stampa, libri, opere d'arte e arredi. Il 14 gennaio 2022, nell'ambito del Convegno «Il rimedio è in noi. Cuore bisogna avere, null'altro...». *Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita* – organizzato dal sottoscritto presso l'Aula «Nilde Iotti» del Palazzo Theodoli Bianchelli della Camera dei Deputati – per la prima volta è stato presentato al pubblico dalla dott.ssa Eleonora Cardinale, responsabile della Biblioteca centrale di Roma, l'archivio di Grazia Deledda consultabile a seguito dei progetti d'inventariazione e di digitalizzazione e restauro dei manoscritti delle sue opere. Relativamente agli argomenti affrontati si vedano altresì: D. MANCA, *Introduzione a Il ritorno del figlio*, ed. critica a cura di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec 2005, pp. IX-LX; ID., *Introduzione a L'edera*, ed. critica a cura di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec 2010, pp. IX-CXVI; ID., *Deledda tra due lingue*, cit., pp. 167-231; ID., *Introduzione a Elias Portolu*, ed. critica a cura di D. Manca, Sassari, Filologia della letteratura degli italiani/Edes 2017, pp. IX-LXXXII; ID., *Introduzione a Cosima*, ed. critica a cura di D. Manca, Sassari, Filologia della letteratura degli italiani/Edes 2016, pp. IX-LXXXI; ID., *L'Edizione Nazionale delle Opere di Grazia Deledda*, cit.; ID., *La genesi del testo e la filologia redazionale. Volontà d'autore, mediazione editoriale e critica delle varianti. Esempi di filologia deleddiana*, in «PEML - I quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 4/2 (2019), pp. 27-60.

GABRIELLA ALFIERI, SALVATORE ARCIDIACONO, MARCO BIFFI,
STEPHANIE CERRUTO, ANTONIO DI SILVESTRO,
VALENTINA PUGLISI, ROSARIA SARDO

IL VIVER: VOCABOLARIO RETICOLARE DELL'ITALIANO VERISTICO

Il progetto del VIVER ha intenti storico-letterari e storico-linguistici, in quanto riflette il programma culturale che la Fondazione Verga sta perseguendo per rivisitare il verismo nel quadro sovranazionale del realismo letterario e nel quadro più ampio dell'italiano postunitario. Tra le biblioteche digitali dell'italiano letterario con libero accesso (BIBLIOTECA ITALIANA, LIBER LIBER, ecc.) o acquisibili a pagamento (BIZ – Biblioteca Italiana Zanichelli) manca un corpus unitario che documenti organicamente la produzione testuale del realismo italiano e ne consenta la comparazione con corpora omologhi in ambito romanzo ed europeo. Il VIVER si propone di colmare questa lacuna, includendo vari generi testuali (narrativa, teatro, trattati di poetica e di sociologia, poesia) al fine di documentare organicamente l'italiano dei testi che orbitavano intorno al verismo. Nel saggio si motivano le caratteristiche strutturali e tecniche del vocabolario, reticolare e dinamico, dell'italiano dei veristi, basate su quelle del VODim, coordinato da Marazzini, e si evidenziano le sue specificità più innovative rispetto a imprese analoghe, come la lemmatizzazione della fraseologia.

The VIVER project has both literary-historical and linguistic-historical aims, as it reflects the cultural programme that the Verga Foundation is pursuing: revisiting verismo in the supranational framework of literary realism and in the broader framework of post-unification Italian. Among open access digital libraries of literary Italian (BIBLIOTECA ITALIANA, LIBER LIBER, etc.) or the ones than can be acquired for a fee (BIZ - Biblioteca Italiana Zanichelli), there is no unitary corpus that organically documents the textual production of Italian realism and allows it to be compared with homologous corpora in the Romance and European contexts. VIVER aims to fill this gap, including various textual genres (fiction, theatre, poetic and sociological treatises, poetry) in order to organically document Italian language in the texts that orbited around realism. The essay motivates the structural and technical characteristics of the vocabulary, reticular and dynamic, of the Italian of the verists, based on those of Marazzini's VODim, and highlights its most innovative specificities with respect to similar enterprises, such as the lemmatization of phraseology.

1. Perché un vocabolario verista?¹

Questo progetto lessicografico s'inserisce nel programma culturale che la Fondazione Verga sta perseguendo per rivisitare il verismo nel quadro sovranazionale del realismo letterario: il presupposto, condiviso dal Centre Zola con gli studi sul *naturalisme monde*², è che solo una lettura trasversale potrà garantire un'interpretazione globale della narrativa realista europea, senza obliterare le specificità dei singoli contesti culturali. Il primo passo per studiare trasversalmente la testualità di naturalismo in Francia, verismo in Italia, socio-realismo in Inghilterra e Germania, è la creazione di una banca dati attendibile e caratterizzante, che funga da macrotesto di riferimento per storici della letteratura e storici della lingua.

A tal fine non possono bastare le banche dati dell'italiano letterario. Tra le banche dati attinenti alla testualità letteraria archiviate in biblioteche digitali disponibili in rete con libero accesso (BiBit, CEOD Corpus Epistolare Ottocentesco Digitale ecc.) o acquisibili a pagamento (BIZ - Biblioteca Italiana Zanichelli), mancava un corpus unitario che documentasse organicamente la produzione testuale del realismo italiano e ne consentisse la comparazione con corpora omologhi in ambito romanzo ed europeo.

Dagli studi più recenti³ è ormai chiaro che solo tale impostazione può condurre a un'adeguata storicizzazione interpretativa. Declinata con inevitabili specificità nei singoli contesti

¹ Il testo è stato condiviso da tutti gli autori. In particolare le attribuzioni vanno così ripartite: Gabriella Alfieri paragrafi 1, 2, 6.1, 9; Salvatore Arcidiacono paragrafo 8; Marco Biffi paragrafo 4; Stephanie Cerruto paragrafo 6; Antonio Di Silvestro paragrafo 7; Valentina Puglisi paragrafo 5; Rosaria Sardo paragrafo 3.

² *Naturalismes du monde, les voix de l'étranger*, in «Les Cahiers Naturalistes», 94 (2020), sezione 2.

³ G. ALFIERI - G. LONGO, *Vues et voix de l'étranger dans le Verisme italien*, in *Naturalismes du monde, les voix de l'étranger*, cit., pp. 369-394; G. ALFIERI, *Un realismo non «di progetto». «Movenze» diegetiche e stilistiche in Verga, Hardy e Auerbach*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo nella letteratura del secondo Ottocento tra sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Congresso Internazionale (Catania, 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri - R. Castelli - S. Cristaldi - A. Manganaro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n.s. n. 2, Leonforte, Euno Edizioni 2020, pp. 81-102.

culturali (naturalismo in Francia, verismo in Italia, socio-realismo in Inghilterra e Germania), la produzione letteraria e teatrale del realismo sembra aver proiettato un'onda lunga anche nell'ambito della paraletteratura. Più in generale, l'italiano post-manzoniano, testimoniato da una varietà di generi che va dal teatro alla letteratura educativa in senso più ampio, attende ancora un'adeguata e attendibile descrizione analitica, di cui il VIVER potrebbe costituire, integrando quella più organica del VoDIM, una significativa base di dati. È questo in definitiva l'obiettivo finale della rilevante impresa euristica che con il VIVER Accademia della Crusca e Fondazione Verga stanno perseguendo in sinergia.

Uno spoglio linguistico esauriente e condotto secondo le più attuali tendenze della lessicografia informatizzata costituirà per gli storici della lingua una fonte ineludibile per datare l'ingresso nell'italiano di un patrimonio lessicale e fraseologico ancora in gran parte ignorato o sottovalutato. Se, come si auspica, potrà includere anche le varianti lessicali ricavate dagli apparati delle edizioni critiche, potrà fornire ai filologi uno strumento essenziale per accertare il testo delle opere, leggere e ordinare le correzioni dei manoscritti.

L'idea di un vocabolario informatizzato della lingua di Verga era già stata alla base di un progetto coordinato nei primi anni Ottanta da Giovanni Nencioni e Francesco Branciforti. Ne scaturirono le concordanze de *I Malavoglia* elaborate nel 1981 dall'Accademia della Crusca in occasione del centenario della pubblicazione del capolavoro verghiano, e generosamente donate in forma di tabulati alla Fondazione Verga. Un secondo tentativo sperimentale fu svolto nel 1983 in collaborazione tra la Fondazione Verga e la Scuola Normale Superiore di Pisa per analizzare la microsintassi del romanzo *Eva*: il prototipo di uno spoglio organico dei costrutti nome-aggettivo e avverbio-verbo, elaborato su un programma pilota del Centro pisano di Linguistica Computazionale e presentato da Gabriella Alfieri e Mirella Sessa al congresso del V centenario dell'Accademia della Crusca (Firenze, 29-9/2-10-1983), rimase purtroppo incompiuto. Questi tentativi pionieristici trovano ora attuazione e continuità nel progetto qui illustrato.

Il VIVER (*Vocabolario Reticolare dell'Italiano Veristico*), ideato

dalla Fondazione Verga nel 2015 e proficuamente avviato nel 2017 grazie a un finanziamento del Ministero della Cultura e a una convenzione con l'Accademia della Crusca, mira a colmare una vistosa lacuna nella storia dell'italiano letterario e dell'italiano contemporaneo in generale: la conoscenza su base descrittiva dell'italiano letterario post-manzoniano, rappresentato da letteratura, teatro e letteratura educativa del periodo postunitario. Data la centralità dell'italiano veristico, si è assunto come termine post quem il 1922, anno della morte di Giovanni Verga, di cui l'anno prossimo si festeggerà il centenario.

Al drastico monocentrismo fiorentino del ministero Broglio si affiancavano progetti per un'unificazione linguistica 'federativa', fondata sulla progressiva convergenza verso il toscano di esperienze letterarie, filologiche e lessicografiche di origine regionale⁴. Il verismo rispose a tale programma culturale e, in questo senso, il VIVER contribuirà a verificare l'effettivo tasso di tale convergenza idiomatica.

L'iniziativa si ricollega idealmente all'autorevole vocazione lessicografica della linguistica computazionale italiana⁵, e realizza la vocazione prioritariamente semantica della lessicografia⁶. Basandosi su un corpus plurigenere, come si dirà più avanti, il VIVER includerà ambiti linguistico-semantici finora ignorati dagli altri vocabolari digitali, con l'eccezione del VoDIM (*Vocabolario dinamico dell'italiano contemporaneo*), a cui lo stesso VIVER si è

⁴ G. ALFIERI, *Non solo vocabolario: "mezzi" e "provvedimenti" "fattibili" nella proposta manzoniana*, in *Storia della lingua italiana e storia dell'Italia unita. L'italiano e lo Stato nazionale*, Atti del IX Convegno ASLI (Firenze, 2-4 Dicembre 2010), a cura di A. Nesi - S. Morgana - N. Maraschio, Firenze, Cesati Editore 2011, pp. 53-85.

⁵ M. BIFFI, *La lessicografia della Crusca in rete*, in AA.VV., *Una lingua e il suo vocabolario*, Firenze, Accademia della Crusca 2014, pp. 113-127; ID., *Progettare il corpus per il vocabolario postunitario*, in *L'italiano elettronico. Vocabolari, corpora, archivi testuali e sonori*, Atti della "Piazza delle Lingue" dell'Accademia della Crusca (Firenze, 6-8 novembre 2014), a cura di C. Marazzini - L. Maconi, Firenze, Accademia della Crusca 2016, pp. 259-280 e ID., *La galassia lessicografica della Crusca in rete*, in *Italiano antico, italiano plurale. Testi e lessico del Medioevo nel mondo digitale*, Atti del convegno internazionale in occasione delle 40.000 voci del TLIO (Firenze 13-14 settembre 2018), a cura di L. Leonardi - P. Squillacioti, Supplemento 7 al «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», Alessandria, Edizioni dell'Orso 2019, pp. 219-232.

⁶ D'A.S. AVALLE, *Al servizio del vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca 1979.

ispirato e con cui presenta spazi di intersezione⁷. Com'è noto, la Crusca ha avviato già nel 2012, come progetto strategico di lunga durata, la realizzazione del VoDIM, un vocabolario on line dell'italiano post-unitario, integralmente basato su corpus. Al progetto, co-finanziato da MIUR con 2 progetti PRIN coordinati da Claudio Marazzini, hanno partecipato otto università. Questa concezione lessicografica ha portato alla trasformazione del vocabolario in sistema lessicale digitale.

L'apporto di Verga e dei veristi al rinnovamento e all'arricchimento dell'italiano post-manzoniano è stato sancito da vari studi teorici⁸, che attendono tuttora un supporto descrittivo. Interventi recenti hanno peraltro rimarcato la lungimiranza di progetti di politica culturale dello Stato postunitario, come quello di Pacifico Valussi (1864) o di Vincenzo Pasquini (1863) che anticipavano la ben più incisiva proposta manzoniana. Al drastico monocentrismo fiorentino poi adottato dall'autorità governativa si contrapponeva un'unificazione linguistica 'morbida', fondata sulla progressiva convergenza 'federativa' ma toscano-centrica di esperienze letterarie, filologiche e lessicografiche di origine regionale⁹.

Verificare i risultati di tale progettualità nella scrittura verista, in prospettiva nazionale ma sviscerandone le singole realizzazioni diatopiche, può costituire di per sé un fattore di originalità e opportunità indagativa. Un primo bilancio di questa importante tematica era stato impostato nel convegno su *I verismi regionali* organizzato a Catania dalla Fondazione Verga nel 1992¹⁰. In particolare erano emerse delle tendenze tematico-stilistiche concomitanti in tutti gli autori veristi, indipendentemente dalla prove-

⁷ Si veda per queste correlazioni la stazione lessicografica dell'Accademia della Crusca.

⁸ G. NENCIONI, *Francesco De Sanctis e la questione della lingua*, in ID., *La lingua dei Malavoglia e altri scritti*, Napoli, Morano 1998, pp. 237-282; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016 e EAD., «*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, Leonforte, Euno Edizioni 2020; P. TRIFONE, *Maldalingua: l'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, il Mulino 2007.

⁹ ALFIERI, *Non solo vocabolario*, cit.

¹⁰ Vedi *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n. 7, 2 voll., Catania, Fondazione Verga 1996.

nienza geolinguistica e dalla reciproca e rispettiva conoscenza: proverbi, modi di dire, codice gestuale, paragoni proverbiali, sintassi modellata sul parlato costituivano un codice stilistico-espressivo condiviso e afferrabile¹¹. Da queste fondamentali acquisizioni storico-critiche ha preso le mosse la ricerca del VIVer, oggi istituzionalizzata dalla Fondazione Verga e dall'Accademia della Crusca. Il corpus abbraccia un orizzonte geoletterario e geolinguistico variegato che da Piemonte, Lombardia, Veneto e Friuli, attraverso Toscana, Abruzzo, Campania, Lucania e Calabria, si estendeva all'ambito insulare di Sardegna, Corsica, e Malta. La Sicilia costituiva ovviamente il centro di irradiazione della produzione testuale, mentre il modello linguistico rimaneva un toscano aperto a interferenze idiomatiche panregionali.

L'indagine ricognitiva della testualità, di cui si danno qui di seguito le coordinate, ha avuto come obiettivo primario la predisposizione di un *Corpus dei corpora della letteratura pre- e post-verista* su cui si sta basando il vocabolario "reticolare" dell'italiano veristico, seguendo le linee teorico-metodologiche già tracciate per il VoDIM, come si dirà più avanti. Il *Corpus dei corpora* costituisce a sua volta un progetto in corso della Fondazione Verga, che mira a formare una biblioteca digitale *open access* della testualità verista in senso lato¹². Il corpus inclusivo della testualità verista italiana, di cui un campione rappresentativo è già consultabile in rete sul sito (www.fondazioneverga.it), mira a incrementare la conoscenza della testualità postunitaria nel suo complesso di generi (narrativa, teatro, letteratura educativa) e nella sua dimensione stilistica caratterizzante e accomunante.

2. Il corpus del VIVer e le sue potenzialità

Nel corpus del VIVer un ampio spazio è dato al teatro e alla narrativa con ampi inserti dialogici, come le novelle e i bozzetti

¹¹ Cfr. G. ALFIERI, *Lingua e letteratura nei "Verismi": Un intreccio o un intralcio?*, in AA.VV., *I verismi regionali*, cit., vol. II, pp. 815-823.

¹² Per una sintesi del progetto si veda il sito www.fondazioneverga.it

veristici, in cui gli idiomatismi costituiscono una componente stilistica altamente caratterizzante. Ne consegue che un adeguato rilievo nella lemmatizzazione sarà dato alla fraseologia: sarà questo uno dei tratti più originali e specifici del VIVER, anche nel quadro della lessicografia romanza ed europea in generale. Lo si è già verificato nell'ambito del CILPR 2019 - Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Copenaghen, 5-7 luglio 2019), dove il progetto è stato presentato¹³. Le *collocazioni* o combinazioni di parole, che oggi interessano molto i lessicografi, saranno ovviamente selezionate con l'aiuto delle co-occorrenze statistiche, cioè con il contributo dell'analisi computazionale. Un sistema di metadati garantirà l'interrogazione interna (a corpus variabile) ed esterna (portale accessibile), aprendo scenari inediti di lettura semantico-culturale.

Al fine di consentire un elevato livello di fruibilità, si sta procedendo alla messa in rete di versioni digitalizzate di testi rappresentativi del patrimonio testuale dei veristi italiani, il cui "canone", come si è detto, è costruito sulla base del Congresso su *I verismi regionali*. Il corpus inclusivo della testualità verista italiana, di cui un campione rappresentativo è già consultabile in rete sul sito della Fondazione Verga (www.fondazioneverga.it), mira a incrementare la conoscenza della testualità postunitaria, e verista in particolare, nel suo complesso (autografi, edizioni originali e produzione critica o pubblicistica) in due direzioni: a) comunità dei lettori con finalità di divulgazione culturale; b) comunità scientifica con finalità di avanzamento delle conoscenze in ambito filologico-critico, storico-letterario e storico-linguistico.

In prospettiva europea si assumerà la più rappresentativa esperienza del verismo italiano come caso esemplare di studio per confrontarne gli intenti di rappresentazione estetica e le risultanze di messa in forma linguistica con gli intenti e le risultanze di scrittori naturalisti, in primis Zola e, per i contesti tedesco e inglese, Auerbach, Fontane e, rispettivamente, Hardy e Gissing; né si può tralasciare il realismo iberico, rappresentato da Carlin e

¹³ Questo contributo costituisce infatti la versione estesa ed aggiornata della relazione inedita, presentata da G. Alfieri, M. Biffi, R. Sardo nella sezione "Lexicographie". Cfr. il par. 4.

Galdòs per la Spagna e da Eça de Queiroz per il Portogallo. Nel corpus è prevista a tal fine l'inclusione delle traduzioni - coeve agli autori - di Verga in francese e di Zola in italiano, per rintracciare modalità 'accomunanti' di resa espressiva. Si tratta comunque di una problematica complessa, che andrà discussa nelle apposite sedi (congressi, seminari, tavole rotonde con esperti).

Il progetto si fonda su solide basi filologiche¹⁴, assumendo come testi di riferimento le prime edizioni, in massima parte già presenti nella biblioteca della Fondazione Verga, e si articola in ben definiti generi testuali, accorpati per ambiti geolinguistici:

1. **Narrativa (Narr)**: novelle, romanzi di autori e autrici rappresentativi del realismo e del verismo (Verga, Capuana, De Roberto, Fucini, De Marchi, Fogazzaro, Mezzanotte, ecc; Caterina Percoto, Neera, Serao, Deledda, Giselda Fojanesi, la Marchesa Colombi, con la propaggine novecentesca di Maria Messina, Adelaide Bernardini, Amalia Guglielminetti, Ada Negri, isolatamente valorizzate in repertori antologici dedicati)¹⁵.
2. **Poesia verista (Poe)**
3. **Teatro (Tea)**
4. **Realismo sociale** [autori e autrici che scrivevano di questioni sociali del tempo – autori a metà fra realismo e verismo; es. Farina, Valera, Neera] (**RSo**)
5. **Verismo documentario** [es. Jessie White Mario, Annie Vivanti] (giornalismo – inchieste) (**Gio**)
6. **Testi teorici e manifesti poetici** [es. tutte le prefazioni degli autori alle raccolte di novelle o romanzi; recensioni di critici letterari] (**Est = Estetica**)
7. **Letteratura per l'infanzia (Fia)** (Capuana, Anna Vertua Gentile, Sofia Bisi Albini, De Amicis, Emma Perodi, Vamba) [in previsione] Epistolario di Verga, Capuana e De Roberto

¹⁴ Cfr. il par. 7.

¹⁵ G. DAVICO BONINO (a cura di), *Donne allo specchio. I più bei racconti della letteratura italiana al femminile*, Milano, Rizzoli 1992.

Come corpus di riscontro si assumeranno le traduzioni italiane di Zola, Auerbach, Hardy e altri autori rappresentativi del realismo europeo, coeve agli autori.

Il patrimonio testuale dei veristi e di autori e autrici “minori” di Otto e Novecento, articolato nei vari generi e sottogeneri sopra indicati, può costituire un importante corpus da integrare ad altri corpora già costituiti, per arrivare a un'interrogazione unificata, con adeguato metamotore, sulla falsariga seguita dall'OVI per il TLIO (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*) e dall'Accademia per le varie “Crusche” e per le fonti testuali che costituiscono la banca linguistica della Crusca¹⁶. Questa concezione lessicografica porta alla trasformazione del vocabolario in sistema lessicale digitale come il DWDS (*Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*) della Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.

Come si vede dall'articolazione del corpus, il progetto presenta una forte valenza sociale e culturale, con enormi potenzialità anche sul piano didattico.

Inoltre, nell'ambito della lessicografia dei corpora e della lessicografia diacronica, il VIVER può rappresentare un apporto innovativo e rilevante, per motivazioni così riassumibili, in prospettiva nazionale e internazionale:

- contribuire alla più definita e organica descrizione e conoscenza dell'italiano postunitario, in ordine alla scelta e alla circolazione di moduli linguistici e stilistici;
- cogliere nella registrazione lessicografica di unità lessicali, fraseologiche e idiomatiche fermenti e modalità di realizzazione delle istanze naturaliste, non in un'analisi fine a sé stessa, ma in una rilettura comparativa estesa trasversalmente alla Francia e alle principali letterature europee, nella prospettiva globale del cosiddetto ‘naturalisme monde’;

¹⁶ BIFFI, *Progettare il corpus per il vocabolario postunitario*, cit.; ID., *Strumenti informatico-linguistici per la realizzazione di un dizionario dell'italiano post-unitario*, in JADT'18. *Proceedings of the 14th International Conference on Statistical Analysis of Textual Data*, 2 voll., Roma, Universitalia 2019, vol. 1, pp. 99-107; ID., *La galassia lessicografica della Crusca in rete*, cit. Come già accennato, il VIVER presenta già spazi di intersezione con il VoDIM (*Vocabolario Dinamico dell'Italiano Moderno*).

- storicizzazione critica e filologica, finora impraticabile, del cosiddetto ‘naturalisme monde’, la cui testualità sarà accessibile “trasversalmente” in una lettura sinottica;
- ricognizione e costruzione di una costellazione semantico-culturale di un lessico emozionale e socioculturale realista, con le sue ricadute modellizzanti sulla letteratura di consumo.

3. I testi per l'infanzia nel VIVer

Per esemplificare le potenzialità del VIVer sopra profilate il segmento testuale per l'infanzia può costituire un esempio rappresentativo: grazie alla circolazione di moduli linguistici e stilistici nel tessuto sociale, infatti, è uno snodo importante e peculiare, legato alle istanze normative da una parte – con un certo grado di conservatività – e a quelle di sperimentazione comunicativa dall'altra.

Nell'ambito dell'officina verista, e soprattutto da parte di Capuana, il testo esplicitamente dedicato all'infanzia ha meritato riflessioni approfondite e scelte stilistiche accurate fin dal 1881, anno dalla sua prima fiaba, dedicata al figlio dell'editore Ottino e poi proposta a Verga come esempio di una ricerca di un modo “vero” di comunicare con i bambini¹⁷, ricerca che per Capuana durerà tutta la vita. Tra prefazioni e saggi la ricerca sulla «forma» da dare al testo per l'infanzia assume per Capuana i connotati di una profonda consapevolezza che non rimane fatto isolato, ma genera discussioni e consensi, crea modelli e reti tra testo ameno e testo scolastico, tra letteratura e scuola.

Nelle *Cronache letterarie* del 1899 lo scrittore aveva incluso la «novellina per bambini» tra le sue preoccupazioni stilistiche principali, in linea con le riflessioni che aveva condiviso coi sodali dell'officina verista:

¹⁷ R. SARDO, *Tra magia dell'oralità e incanto della scrittura*, in L. CAPUANA, *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, Roma, Donzelli 2015, pp. XXXIV-XXXVII.

Non ho mai pensato che una fiaba o una novellina per bambini potesse essere cosa diversa da una novella, diciamo, psicologica o pure di soggetto paesano, o di un racconto di larghe proporzioni. Convinto che la forma è tutto, o quasi, in un'opera d'arte, mi sono ingegnato di dare alla fiaba, alla novellina per bambini, alla novella psicologica paesana, al racconto o al romanzo la loro natural forma, prestando attenzione anche all'intimo organismo di ciascuna opera d'arte¹⁸.

E non è tutto: nella Lettera/Prefazione al patriottico romanzo per ragazzi *Gambalesta*, del 1903¹⁹, dedicato a Cesira Pozzolini Siciliani, moglie del medico e filosofo Pietro Siciliani, Capuana dichiarava di aver «studiato la vita dei bambini con lo stesso metodo con cui avevo studiato le passioni umane nelle novelle e nei romanzi»:

Gentilissima Amica, Ricorda? Il suo Piero, tanto amato e tanto rimpianto, non approvava le mie fiabe dal *C'era una volta...*, stimandola nociva all'impressionabile fantasia dei fanciulli. Che lunghe e calorose discussioni in quel vasto studio di Bologna dov'Egli allora meditava il suo poderoso libro sull'Educazione. Non eravamo di accordo su quel soggetto, ma ciò non impediva di volerci molto bene. [...]. Io rispettavo in Piero il filosofo, Egli compativa in me l'artista; e così, quantunque di opposto parere intorno all'influenza delle fiabe sull'immaginazione dei fanciulli rimanevamo più amici di prima. Scrivendo, parecchi anni dopo, una serie di racconti dove *ho studiato la vita dei bambini con lo stesso metodo con cui avevo studiato le passioni umane* nelle novelle e nei romanzi, io pensavo spesso che il nostro carissimo Piero avrebbe approvato quei lavori e che *Il Drago, Schiaccianoci, Fanciulli allegri, Scurpiddu*, più una dozzina di novelline dello stesso genere pub-

¹⁸ L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899, pp. 247-248. Per Capuana è fondamentale ricordare che la letteratura per ragazzi ha pari dignità rispetto a quella per adulti: «due volumi di fiabe, e due novelle dove studio il mondo dei bambini con lo stesso metodo di osservazione praticato per gli adulti». *Ibidem*, p. 252.

¹⁹ R. SARDO, *Gambalesta, Capuana e la narrativa per ragazzi dopo l'Unità*, in L. CAPUANA, *Gambalesta*, Messina, Armando Siciliano 2010, pp. 13-16. *Gambalesta*, composto e pronto per la stampa nel 1901 (manoscritto custodito presso la Casa Museo «Luigi Capuana» di Mineo, inv. 2308), con dedica a Cesira Pozzolini Siciliani del 1902 (che diverrà poi Prefazione dell'opera), fu pubblicato da Belforte nel 1903 con illustrazioni di Carlo Romanelli.

blicate alla spicciolata e ora questo *Gambalesta*, sarebbero piaciuti alla sua mente di filosofo e il buon gusto d'arte grandissimo in lui.

In effetti, i racconti lunghi citati nella lettera costituiscono un interessante laboratorio tematico e stilistico che attinge pienamente ai moduli veristici²⁰.

Si tratta in generale di dichiarazioni importanti in un'epoca che vedeva la letteratura per l'infanzia, soprattutto nei decenni postunitari, come luogo principe per veicolare soprattutto i dettami di un'educazione ideologicamente orientata e non come spazio comunicativo autentico. In questo senso l'opera per bambini e per ragazzi di Capuana, in direzioni diverse per l'uno o l'altro segmento d'età, apre orizzonti tematico-stilistici nuovi e va trattata con la massima attenzione non solo in relazione ai poli Collodi-De Amicis, ma anche in relazione al complesso della testualità per l'infanzia più attenta alle esperienze di sperimentazione verista.

Col verismo – e soprattutto con l'opera di Capuana per ragazzi che si muove tra fiaba, racconto e libro per la scuola - il mandato educativo, già ben avvertito da scrittori, editori, direttori di riviste per l'infanzia²¹ tra epoca unitaria e postunitaria, si coniuga con un nuovo pedagogismo attivo²², un unitarismo linguistico di stampo toscanista e una sperimentazione di «forma» che conferisce piena dignità letteraria a tali testi. Figure di scrittrici attente al testo per l'infanzia come Matilde Serao, Ida Baccini, Sofia Bi-

²⁰ Grazie alla collaborazione con la Biblioteca della Casa Museo Luigi Capuana di Mineo sarà possibile rendere disponibile per il VIVER tutta la produzione narrativa e scolastica di Capuana dedicata all'infanzia. Una larga porzione di testi, compresi quelli sopra citati, sarà a breve disponibile in formato digitale per l'interrogazione e la consultazione.

²¹ Il progetto TESEO (1998 e 2008) ha consentito di disegnare una mappa dettagliata delle imprese editoriali italiane che hanno operato in ambito scolastico o di letteratura per l'infanzia tra l'inizio dell'Ottocento e il 1943 (libri catalogati come *libri d'istruzione e d'educazione* nell'apposita sezione del *Bollettino bibliografico delle pubblicazioni italiane*) e di esplorarne le caratteristiche di circuito culturale. Cfr. G. CHIOSSO, *L'Italia alfabetata. Libri di testo e editoria scolastica tra Otto e primo Novecento*, in «Quaderni del CIRSIL», 6 (2007) [www.lingue.unibo.it/cirsil].

²² Cfr. A. CARLI, *L'ispettore di Mineo. Luigi Capuana fra letteratura per l'infanzia, scuola e università*, Villasanta, Limina mentis 2011.

si Albini, Anna Vertua Gentile, Emma Perodi, che si muove al confine tra realismo deamicisiano e fiabe noir, e Maria Messina, che offre un ricco repertorio di racconti di solido impianto verista²³, sono estremamente significative per mettere in luce le trame culturali di un dialogo fitto tra “vero” e fantasia, tra disincanto realistico e aperture fantastiche. Di tale dialogo Capuana appare l'interprete più avvertito e curioso, sempre in equilibrio tra fiducia nella riproduzione della realtà circostante e tensione idealistica nutrita di unitarismo postrisorgimentale²⁴.

Sottoporre a spoglio e digitalizzazione i testi per l'infanzia di Capuana, Serao, Baccini, Bisi Albini, Perodi, ma anche quelli di Maria Messina, dichiaratamente «scolaria di Verga», renderà conto di uno snodo comunicativo importante del verismo: quello dedicato alle nuove generazioni, che proprio negli anni a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento ricevevano anche in ambito europeo grandi attenzioni in ambito pedagogico, letterario e linguistico.

Basti pensare alla visione di ampio confronto tra generazioni e con le altre realtà europee che culminerà col pensiero di Lom-

²³ Significativa è in questo senso la rielaborazione in chiave verista del tema di Cenerentola fatto dalla Messina (*Cenerella*, 1918). Rispetto alla tradizione del ciclo di Cenerentola, Maria Messina apporta varianti notevoli a un racconto che della fiaba ha solo un nucleo antropologico-emotivo denso e tinte narrative sfumate, sfaccettate, diverse dalle nette contrapposizioni bene/male che contraddistinguono la narrazione fiabesca. La protagonista Cinniredda non ha una matrigna, dunque, ma una madre «stonata» dal dolore per la perdita dei mariti e le sorellastre in fondo vogliono bene a Cinniredda, nata dal secondo matrimonio della madre col notaio Panebianco, «un uomo buono come il nome che portava, che avrebbe dovuto proteggere, far da padre ai tre piccoli orfani». Al nucleo fiabesco vengono date dunque salde radici veristiche, con rimandi verghiani e derobertiani («Ma il buon notaio era morto lasciando una figliolina di due anni appena... Era destino»).

²⁴ R. SARDO, *Educazione linguistica e Risorgimento: la narrativa per ragazzi di Capuana*, in *L'unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 13-16 dicembre 2010), a cura di G. Sorbello, «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 3 (2012), pp. 361-380; EAD., *Il dialetto nascosto nelle fiabe di Capuana fra istanze normative e istanze mimetiche*, in G. MARCATO (a cura di), *Il dialetto nel tempo e nella storia*, Padova, CLEUP 2016, pp. 497-506; EAD., *Tra magia dell'oralità e incanto della scrittura*, cit., pp. XIII-LI; EAD., *Capuana tra questione della fiaba e questione della lingua*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 10 (2017), pp. 419-439.

bardo Radice, con sapienti coordinate di metodo presenti nel saggio del 1913 *Lezioni di didattica e ricordi di esperienza magistrale*.

Il VIVer settore “ragazzi”, con il suo ricco corpus interrogabile e reticolare, metterà a disposizione degli studiosi, e non solo dei linguisti, un repertorio ancora in larga misura inesplorato, ma estremamente significativo per quella che è stata definita «officina verista», crogiolo di esperienze comunicative aperte al gruppo originario dei sodali, agli “allievi”, ai traduttori, ai letterati di ogni tempo.

Col VIVer, grazie a collegamenti con altri corpora come il VoDIM e a un sistema di rimandi esterni al corpus si potranno ottenere, per esempio, dati relativi alla diffusione dell’opera²⁵ e si potrà avere un quadro della forza del modello linguistico veicolato. Tale forza appare molto significativa per il segmento d’età a cui i testi sono indirizzati, considerata la plasticità dei sistemi di apprendimento dei lettori destinatari del messaggio, e quindi la maggiore rilevanza di ogni elemento lessicale o fraseologico per il sistema di acquisizione della lingua.

Grazie a un vocabolario reticolare come il VIVer si potrà anche avere un riscontro della pervasività del modello che viene diffuso dai coevi testi a stampa, periodici, testi per la scuola, con un reticolo fitto di rimandi. Fondamentale il ruolo di riviste per bambini come «Cordelia» (1881), o «Novellino» (1899), ma anche quello della rivista voluta, ideata e portata avanti per qualche anno con fatica proprio da Capuana, col titolo emblematico di «Cenerentola». Il periodico aveva un programma d’impegno educativo che varrà sicuramente la pena di esplorare in relazione a quello di altre testate coeve.

In seguito e più in generale, attraverso confronti sistematici, si potranno verificare anche le ipotesi di relativa conservatività degli elementi lessicali e fraseologici presentati, in ragione dell’intenzionalità comunicativa dello scrittore per ragazzi: fornire un modello di buona norma per i piccoli lettori (da un minimo nella letteratura “amena” a un massimo nella letteratura scolastica). Detto altrimenti, la diversità dei generi garantisce anche la diffusione socio-linguistica dei testi, che presentano una relativa con-

²⁵ Cfr. CHIOSSO, *L’Italia alfabetata*, cit.

servatività degli elementi lessicali e fraseologici proposti ai destinatari-apprendenti: nell'intenzionalità comunicativa dello scrittore per ragazzi l'interesse preminente era fornire un modello di buona norma per i piccoli lettori.

Il VIVER, a partire da questa tipologia di testi normativi, potrà fornire dati organici e descrittivi sul toscanismo postunitario: lo spoglio sistematico dei testi per l'infanzia promette di rintracciare due correnti toscaniste:

- 1) toscanismo "naturale",
- 2) toscanismo "ricercato e perseguito".

Sul versante della buona norma toscana, si potranno distinguere, infatti, le differenze stilistiche tra toscanismo "naturale" e toscanismo "ricercato/perseguito". Per il toscanismo "naturale", nutrito cioè di quella «naturale grazia della scrittura» rilevata da Laura Ricci in *Pinocchio*²⁶, si potrà osservare l'evitamento sistematico di forme eccessivamente «ribobolesche» o affettatamente manzoniane e il ricorso a strategie di riproduzione mimetica del fiorentino vivo di tono medio e in linea con gli orientamenti manzoniani²⁷. Sul versante del toscanismo "ricercato", per esempio nelle 74 Fiabe di Capuana si potrà osservare la sapiente tessitura di toscanismo di matrice letteraria (*Accestire; Aggricciare; Allogarsi; A petto di; Cascaggine; Darsi bel tempo; Face*, «torcia»; *Codione o Codrione, Cubito* «gomito»; *Guidalesco; Rimeritare; Scalcare, Scogliia; Spighire*) e toscanismo popolare (*Bacello e baccello*, per fava; *Balenare*, «barcollare»; *Barlaccio* «uovo andato a male»; *Ciaba*, ciabattino; ma anche chiacchierone; *fare il ciaba*, fare il saccente; *Ciampicare, Cioncare, Corbello, Fruciandolo, Frugolo, Gattoni, Orecchioni, parotite*), *Granata Grullo, Gua' Leticare, Mézzo*

²⁶ L. RICCI, *L'italiano per l'infanzia*, in *Lingua e identità*, a cura di P. Trifone, nuova edizione, Roma, Carocci 2009, pp. 323-350.

²⁷ In *Storie allegre* di Collodi, per esempio, i fiorentinismi e i toscanismi lessicali e fraseologici sono abbondanti ma non prevalenti (*grulleria, giuccherello, Sor, dimolto, ciuchino, adagino adagino, gropponata, ominini, punto* invece di *affatto* in "non somigliava punto né a' suoi fratelli, né agli altri scimmiettini del vicinato"). Va osservato comunque che al toscanismo "naturale" collodiano (da *Pinocchio* a *Storie allegre*) si affianca un toscanismo "ricercato" che non sempre raggiunge risultati felici, ma che in Capuana, nutrendosi della linfa dialettale pur "nascosta", diviene modello articolato e vivace.

«guasto», *Nachero*, «piccolo di statura, tarchiato, sgraziato», *Peso*, «pesante», «affettato»; *Pienare*, *Popone*, *Rimpannucciare*, *Tocco* per «toccato» (*Tocca appena quell'acqua*); vedi anche *peso* per «pesante», *Stacciare*, *Stambugino*, *Stiacciata*, con una specifica attenzione alla componente fraseologica (*Stretto fra l'uscio e il muro*, *Togliere in collo*). In tale direzione sarà poi importante la variabile diacronica che mostra un netto passaggio dal toscanismo venato da aulicismi nei testi per ragazzi di Ulisse Poggi (dalla *Grammatica del mio Felicino*, ai *Racconti per fanciulli* 1865), al toscanismo colloquiale ma ricercato del *C'era una volta* di Capuana (1882), con un fine lavoro di aggancio alla matrice regionale²⁸, fino al toscanismo colloquiale ed eversivo di *Pinocchio* 1883, e al toscanismo disinvolto di *Ciondolino* 1895 o di *Gian Burrasca* di Vamba (Luigi Bertelli) 1912.

Sono alcuni esempi di sondaggio linguistico/stilistico a partire dai testi già indicizzati in *VIVer*, ma altre considerazioni potranno arrivare da un sistematico spoglio di un più ricco corpus comprendente anche il testo scolastico, sommo veicolo di competenze lessicali e grammaticali in epoca pre-massmediatica, che diventa per molti italiani dopo l'Unità 'il libro', serbatoio di conoscenza e di norma. All'interno di tali testi la dimensione politico-ideologica e quella didattica soprattutto in epoca post-unitaria si intersecano, come osserva Chiosso:

Lo Stato si pone come mediatore tra la domanda e l'offerta di scuola: il progetto politico-pedagogico della borghesia liberale di integrare i ceti popolari nella vita sociale, l'esigenza di unificare all'insegna di una "identità nazionale" popolazioni dalla storia e dalla lingua molto diverse tra loro e l'uso della scienza pedagogica con forti intenti normativi e regolativi sono alcune delle ragioni del progressivo ordinarsi della scuola entro prassi molto più rigide del passato. Il libro di scuola assume caratteristiche coerenti a questi cambiamenti ed è perciò sempre più condizionato dal possesso di determinati requisiti che scaturiscono direttamente da norme legislative e disposizioni amministrative (leggi, regolamenti, programmi scolastici) e nei quali si manifesta la concezione politica, sociale e culturale entro cui viene immaginata la funzione della scuola.

²⁸ SARDO, *Il dialetto nascosto nelle fiabe di Capuana*, cit.

In ambito scolastico le posizioni degli autori da noi selezionati si muovono superando quel massimo di adesione alla tradizione e al toscanesimo rappresentato dai testi di Ulisse Poggi²⁹ per accostarsi, in qualche modo, all'innovazione metodologica inaugurata da Collodi nella fortunata collana dei *Giannettini*: dal sillabario eponimo (1877), che ripercorreva i passi di un altro apprezzato manuale per la scuola elementare di quarant'anni prima, il *Giannetto* del Parravicini (1837), ai tre tomi del *Viaggio per l'Italia* (1880 e succ.), alla *Grammatica* (1883 e 1884a), all'*Abbaco* (1884b), alla *Geografia* (1886) e, infine, alla *Lanterna magica* (1890)³⁰.

Per Ida Baccini, alla coscienza metalinguistica si univa il riscontro proveniente dalla concreta pratica didattica, a garanzia di testi utili, fruibili, collaudati. Nel presentare il libro di Ida Baccini l'educatore fiorentino Pietro Dazzi³¹ osservava, infatti:

Dettati nel puro e gentile idioma toscano, questi libri parlano al fanciullo il suo linguaggio, lo dilettono, lo avvezzano a vedere,

²⁹ Non solo *La grammatica del mio Felicino* Firenze, Le Monnier 1865, ma anche quei modelli epistolari per bambini che ebbero grande successo e che costituiscono un esempio normativo di circolazione familiare e non scolastica pubblicate dall'editore Sandron a Palermo (*Lettere di giovani e a giovani*, Palermo, Remo Sandron 1891). Ulisse Poggi (1829-1902), professore liceale di letteratura italiana a Reggio Emilia e autore di molti libri per l'infanzia, tra i quali un succoso racconto dialogato, *La grammatica del mio Felicino*, in cui l'apprendimento linguistico, basato su un addestramento interno alla dinamica tra lettura e scrittura in un fecondo dialogo tra adulto e bambino, non poteva prescindere da un forte intento didattico in chiave normativa. Il testo era destinato «in particolare a' non toscani», con occhio attento anche alle regole di pronuncia («Vedete, Felicino ora le sa; glielie ho insegnate a voce che si fa meglio; e non ho durato molta fatica perché egli essendo toscano e figliuol di toscani, le aveva imparate in gran parte senza avvedersene. Ma per quelli fra voi che son delle altre province d'Italia, bisognava distenderle per filo e per segno»). In Poggi, tuttavia, l'intento didattico-linguistico esplicito è intriso di un pedagogismo tanto manifesto e pesante da inibire ogni processo di lettura piacevole e, si sa, in assenza di una componente giocosa l'effetto modellizzante viene depotenziato, mentre tale effetto si incrementa col dispositivo comico e con la «leggerezza».

³⁰ Cfr. M. PRADA, «*Giannettino* tra sillabario e grammatica: un'analisi linguistica della tradizione dei manuali collodiani», in «Italiano LinguaDue», n. 1 (2018), pp. 1-47.

³¹ I. BACCINI, *Lezioni e racconti per bambini*, Milano, Trevisini 1882, p. 6. E. DE ROBERTO, «*A scriver come si parla si guadagna un tanto*». Ida Baccini e l'insegnamento dell'italiano, in F. PIERNO - G. POLIMENI (a cura di), *L'italiano alla prova. Lingua e cultura linguistica dopo l'Unità*, Atti del AATI Annual Conference (Strasbourg, 30

ad osservare il mondo esteriore, come ad amare il bene morale. Prima di accingersi a scrivere libri scolastici, l'Autrice si fece maestra, e nelle scuole, in mezzo a centinaia di fanciulli, imparò a conoscerne il cuore, e vide il modo di mettere in pratica i principî della scienza pedagogica moderna. Perciò i libri della signora Baccini, scritti con esperienza della scuola e con cuore pieno di carità, sono veri gioielli per l'infanzia.

Per Capuana, com'è noto, l'impegno autoriale si coniugò direttamente con un impegno istituzionale di educatore, orientato verso un unitarismo attivo³² (la nomina a Ispettore scolastico nel 1870 con il discorso, dal titolo *Il bucato in famiglia*, contiene nuclei ideali e programmatici di notevole interesse)³³ e un approccio pedagogico in linea con Cousin, sostenitore di una scolarizzazione ampia ed estesa a tutte le classi sociali come fondamento di un rinnovamento sociopolitico, e Froebel, con la sua attenzione romantica all'animo del bambino, all'importanza del gioco, della fantasia, dell'invenzione. E si delineava nel contempo un registro stilistico di lingua media, che il VIVer contribuirà a mettere in luce. Nell'Introduzione ai *Raccontini e ricordi per fanciulli*, Capuana sosteneva molto opportunamente:

Mesi fa, un maestro elementare che unisce alla elevata cultura la passione e l'entusiasmo per la sua missione educatrice - lo nomino con gran piacere - il signor Gustavo Guazzaloca di Bologna - parlandomi della difficoltà di trovare pei fanciulli un libro di lettura che non fosse noioso, m'incoraggiava benevolmente a tentare di scriverlo. Questo volume vorrebbe rispondere al desiderio di quel bravo maestro, quantunque non scritto a posta per

maggio - 4 giugno 2013), Firenze, Cesati 2016, pp. 91-115; R. ARGENZIANO, *Così parla la buona giovinetta: questioni di morale e di lingua in "Come vorrei una fanciulla" di Ida Baccini*, in «Italiano LinguaDue», n. 8, fasc. 1 (2016), pp. 269-295.

³² SARDO, *Educazione linguistica e Risorgimento*, cit.

³³ Secondo Capuana occorre che i Comuni organizzino scuole serali per gli adulti, facciano rifiorire le biblioteche circolanti, le associazioni di mutuo soccorso, le casse di risparmio, il monte dei prestiti poiché «rammentiamoci che l'istruzione è peggio di nulla se non diventa, tosto o tardi, azione» (L. CAPUANA, *Il bucato in famiglia, discorso pronunciato il 24 novembre 1870 per la solenne premiazione delle scuole elementari maschili e femminili in Mineo*, Catania, Galatola 1870, p. 24). Cfr. CARLI, *L'ispettore di Mineo*, cit., pp. 203-205 e SARDO, *Tra magia dell'oralità e incanto della scrittura*, cit.

le scuole. *Ho cercato di rispecchiare sinceramente e semplicemente la vita fanciullesca, e fare insieme opera d'arte e di diletto educativo. Quasi tutti gli scrittori di libri per fanciulli si son creduti in dovere d'idealizzare talmente la vita di queste creature umane iniziali, che esse non riescono affatto a riconoscersi nei personaggi troppo diversi da loro, e nelle azioni e nel linguaggio di quei personaggi. Io credo che la viva ed efficace rappresentazione del mondo dei fanciulli, con tutte le passioncine, con tutti i vizietti e i dolori e gli slanci di bontà e di affetto che lo muovono e lo agitano, possa raggiungere assai meglio lo scopo che quegli scrittori si erano proposto.* La rappresentazione artistica della vita è, per sua natura, più potente dell'osservazione personale diretta. L'artista riflette per conto del lettore, e lo forza a riflettere com'egli forse non avrebbe mai fatto davanti allo spettacolo della realtà; e questo vale maggiormente allorché si tratta di creature più capaci di sentire che di pensare. Se il presente volume corrisponda, oltre che alle necessità dell'arte, a quelle didattiche, lo dicano i maestri elementari; *se sia divertente, lo dicano i fanciulli che sono, in questo caso, i soli giudici spassionati e competenti*³⁴.

Viene così superata la visione deamicisiana della letteratura per l'infanzia che doveva essere tutta educativa e didascalica: proporre un modello linguistico attraverso un testo letterario divertente sarebbe stato più utile da un punto di vista dei processi di apprendimento che non tante regole esplicitamente esposte.

Queste prime osservazioni fatte su verismo e testo per l'infanzia saranno estensibili, grazie al VIVER, in chiave orizzontale e verticale ad altri autori significativi all'interno del panorama tardo ottocentesco e primo novecentesco³⁵.

³⁴ SARDO, *Educazione linguistica e Risorgimento*, cit.

³⁵ Alcuni testi sono già stati digitalizzati e sottoposti a trattamento informatico sia per il versante letterario (G. CARCANO, *Angiola Maria*, Milano, Paolo Carrara 1874; L. CAPUANA, *C'era una volta...*, Firenze, R. Bemporad e Figli 1882; E. PERODI, *Al tempo dei tempi*, Firenze, Salani 1885; L. CAPUANA, *Gambalesta*, Livorno, Società Editrice Tirrena 1902; CONTESSA LARA (pseudonimo di Evelina Cattermole), *Una famiglia di topi*, Firenze, R. Bemporad & Figlio 1903; S. BISI ALBINI, *Donnina forte*, Firenze, R. Bemporad & Figlio 1920; L. AMBROSINI, *Sempronio e Sempronella*, Torino - Milano - Padova - Firenze - Roma - Napoli - Palermo, G.B. Paravia e C. 1922), sia per il versante dell'editoria scolastica (L. CAPUANA, *Prima fioritura*, Palermo, Biondo 1905; P. FANFANI, *Il Plutarco femminile*, Milano, Paolo Carrara Editore 1893; F. GARELLI, *Il giovinetto campagnuolo. Prime nozioni di morale, di igiene e d'agricoltura per le scuole primarie rurali*, Torino, F. Casanova Editore 1880; ID., *La giovinetta campagnuola. Prime nozioni di morale, di igiene e di economia domestica per le scuole prima-*

Per completare il primo nucleo di testi digitalizzati sarà utile consultare il repertorio offerto dal Progetto TESEO, che fornisce una bussola per orientarsi all'interno di una vera e propria selva di pubblicazioni. Secondo Chiosso, «nel 1871 i testi scolastici a disposizione degli insegnanti erano oltre duemila, dieci anni più tardi erano già quasi il doppio» e bisognerà aspettare la riforma del 1888 per avere «una nuova generazione di testi» esemplati su modelli pedagogici tedeschi o francesi³⁶. Con le successive riforme scolastiche e con l'adeguarsi del mercato librario a nuove esigenze dei piccoli lettori, si faranno strada nuovi orientamenti pedagogici, linguistici, comportamentali e il corpus VIVer – costantemente in crescita – costituirà per gli studiosi uno strumento utile e flessibile per seguire l'articolarsi di reticoli comunicativi tra editoria, scuola, governo, maestri e famiglie.

Un dialogo complesso e oggi ricostruibile in dettaglio grazie all'interrogabilità di un corpus articolato che potrà accogliere non solo nei testi scolastici o letterari per l'infanzia, ma anche galatei o manualetti comportamentali per le varie categorie di ragazzi e ragazze³⁷ e documenti normativi – sul polo regolativo – nonché documenti “creativi” non solo d'autore, ma anche dei bambini stessi. Penso agli elaborati scolastici d'archivio e alla testualità infantile riflessa in molti testi dell'infanzia tra unità e primo Novecento³⁸. Il segmento dedicato all'infanzia nel VIVer aspira dunque a chiudere in qualche modo il cerchio rispetto al circuito modello linguistico, testo autentico, un cerchio possibile solo grazie alla digitalizzazione e alla interazione coi testi selezionati.

rie rurali, Torino, F. Casanova Editore 1880; G.B. GARASSINI - C. MORINI, *Gemme, corso completo di letture ad uso delle scuole elementari maschili e femminili*, Palermo, Sandron 1905; F. CIARLANTINI, *I miei amici di Villa Castelli per le scuole elementari rurali*, Firenze, Bemporad 1929; G. DELEDDA, *Il libro della terza classe elementare. Letture*, Roma, La Libreria dello Stato 1930).

³⁶ CHIOSSO, *L'Italia alfabetata*, cit., pp. 7-8.

³⁷ G. ALFONZETTI, *Cortesia di "genere" diverso: «Marina» ed «Enrichetto», tra galatei e romanzi di formazione*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 10 (2017), pp. 361-384.

³⁸ E. BECCHI - Q. ANTONELLI (a cura di), *Scritture bambine*, Roma/Bari, Laterza 1995.

4. *Il portale del VIVER*

Il portale del VIVER, come da definizione, prevede contenuti e servizi nativi, accesso a risorse esterne e personalizzazione per gli utenti. Per quanto l'obiettivo specifico del progetto sia la realizzazione di un dizionario, il risultato finale prevede anche la presenza di una banca dati testuale verista, che non solo costituirà il corpus rappresentativo di partenza per i lessicografi che redigeranno le voci, ma offrirà essa stessa uno strumento di consultazione di alto livello che permetterà, oltre alle indagini di tipo lessicale, in certa misura anche quelle di tipo grafico, morfologico e sintattico³⁹.

4.1 *L'architettura della banca dati*

Il primo aspetto a cui abbiamo prestato particolarmente attenzione è stata l'architettura della banca dati, che è fondamentale per riuscire a ottenere le informazioni necessarie alla nostra ricerca.

La banca dati di VIVER è organizzata su quattro livelli: corpus generale; sottocorpus specifico; testo; unità testuale. La divisione in quattro livelli è fondamentale per poter gestire in modo adeguato i risultati delle ricerche.

Una specifica attenzione merita il secondo livello, quello dei sottocorpora, che intendiamo gestire in modo dinamico, assegnando a ciascun testo più classificatori (di genere, di tipologia testuale, ecc.) in modo da consentire all'utente di circoscrivere gruppi di testo specifici in base alle proprie esigenze. Mentre va sottolineato che il quarto livello è invece più funzionale a una buona gestione del testo per consentire alla procedura informatica di interrogazione di raffinare in modo opportuno la ricerca

³⁹ La piattaforma informatica del portale VIVER è progettata e realizzata dal Centro informatico dell'Accademia della Crusca, diretto da Marco Biffi. Ha come punto di partenza la piattaforma WCM di Progettinrete S.r.l., che è stata configurata da Giovanni Salucci secondo le specifiche definite all'interno del Centro.

(potendo contare su macrocontesti e microcontesti funzionalmente definiti).

I testi saranno marcati secondo gli standard XML/TEI. Come sanno coloro che usano questi standard, la progettazione del sistema di marcatura, l'individuazione dei tag e della loro gerarchia (all'interno di una DTD o *schema*) è uno dei punti nodali nella gestione dei dati. La TEI mette a disposizione un insieme vastissimo di marcatori suddivisi in sei categorie e in teoria funzionali a marcare qualunque tipo di testo. Proprio per questo il primo e fondamentale passo di ogni progetto che preveda una marcatura TEI è quello di individuare la selezione dei tag individuando quelli più funzionali agli obiettivi.

Un sistema di procedure informatico-linguistiche adeguate, poi, deve essere in grado di soddisfare tutte le esigenze evidenziate tenendo conto anche degli accorgimenti necessari per mettere i redattori in condizione di lavorare in modo efficace ed efficiente. Il sistema che abbiamo messo a punto prevede quindi una piattaforma di *back office*, funzionale a una elevata operatività dei redattori.

La piattaforma consente anche di acquisire testi premarcati con editor XML, sui quali vengono eseguiti automaticamente controlli di correttezza formale e di adeguatezza degli standard di caratteri (eventualmente ricondotti ad omogeneità per favorire le procedure di tokenizzazione, indicizzazione e interrogazione). Ma la procedura naturale e ideale è invece quella dell'inserimento del testo non lavorato, acquisito e collazionato, che, dopo essere stato sottoposto al controllo dei caratteri e alle procedure di omogeneizzazione, è reso disponibile per la marcatura all'interno della piattaforma, nel corretto livello della struttura, e disponendo di una serie di pulsanti personalizzati in funzione dei tag specifici della DTD del progetto e quindi in una modalità estremamente funzionale. Questo secondo approccio garantisce la massima omogeneità e organicità del testo, della sua marcatura, della sua architettura.

Le modalità di marcatura sono estremamente semplici e intuitive.

I tag della testata (*l'header*) del documento XML/TEI sono "tradotti" nella forma di un campo di database, liberando il re-

dattore dalla fatica di una marcatura per evidenziatura che è a tutt'oggi la più efficace strategia dei principali editor XML. Nell'*header* sono previste marcature essenziali all'identificazione della fonte e alla sua datazione (titolo, autore, editore, luogo di edizione, anno). È naturalmente l'*header* la zona interessata all'introduzione di classificatori che poi consentano la generazione di corpora personalizzati in funzione di specifiche ricerche (genere, tipologia, livello diastratico del pubblico di riferimento ecc.). Ed è per sua stessa natura la zona più elastica, pronta ad accogliere eventuali marcature aggiuntive in fase di elaborazione del corpus (le modifiche "retroattive" sui testi già marcati sono infatti decisamente limitate nel numero). Nell'*header* sono registrati anche i metadati amministrativi, vale a dire quelli che contengono informazioni sulle licenze, copyright e quindi specifiche sulla possibilità di riutilizzo dell'edizione digitale (in questo modo ogni file in formato XML marcato sarà quindi di fatto un'edizione digitale dell'opera originaria).

Il sistema prevede poi campi di servizio e di gestione della piattaforma, come quello del redattore, e quello relativo allo stato di lavorazione: inserimento, marcatura, controllo, validazione, pubblicazione.

Per ogni livello esiste una modalità di "indicizzazione al volo", tanto utile quanto scarsamente, se non per niente, diffusa; utile perché consente un'interrogazione dei testi anche in fase di lavorazione, con innumerevoli risvolti pratici, fra cui il notevole supporto per l'individuazione di refusi nell'edizione elettronica di un testo, che, in un sistema come quello da noi sviluppato, possono essere immediatamente e direttamente corretti. L'indicizzazione finale (quella che è effettuata sui testi ritenuti definitivi e che sono quindi accessibili al pubblico) avviene invece secondo cicli periodici stabiliti dagli amministratori della piattaforma.

Passando dall'*header* al corpo del testo, la marcatura prevede due livelli: quello strutturale e quello linguistico. I marcatori di struttura, che tendono a identificare le unità testuali individuabili in un testo in base alla sua tipologia (capitolo, atto, ecc.) e le relative articolazioni, sono funzionali all'efficienza delle procedure di interrogazione, che in questo modo possono intercettare co-occorrenze statistiche all'interno di contesti coerenti.

Ai marcatori linguistici è affidato invece il compito di fare emergere le specificità della lingua verista, secondo lo schema interpretativo che abbiamo presentato. Fra queste sicuramente fondamentale è la centralità delle espressioni idiomatiche e dei proverbi, eventualmente cripto-citati, nascosti nel flusso del discorso indiretto libero. I marcatori attualmente previsti sono i seguenti: *colloquialismi*, *regionalismi* (inclusi i dialettismi), *toscansmi*, *aulicisms* (inclusi gli arcaismi), *tecnicismi*, *forestierismi*, *formularità* (macrocategoria che include proverbi, modi di dire, frasi proverbiali o *sentenze*, *paragoni proverbiali*), e *gestualità* (in cui rientreranno i gesti con valore socio-comunicativo, ad es. *le mani sul ventre* per il lutto, o i gesti proverbializzati con senso figurato, ad es. *strapparsi i capelli*). Per ciascuno di essi è prevista una marcatura diatopica che specifichi la lingua o il dialetto attraverso l'attributo @xml:lang (il punto di partenza è costituito dalle lingue già specificate nella lista dei codici delle lingue/linguaggi codificati in TEI, da estendere ai dialetti con codici personalizzati sempre seguendo le sue linee guida). Ed è prevista anche la possibilità di affiancare una forma normalizzata in modo da favorire la comparazione con altre banche-dati (come ad esempio la banca dati *Proverbi italiani* dell'Accademia della Crusca⁴⁰, o gli stessi proverbi e modi di dire riuniti nelle impressioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, facilmente collegabili grazie alla marcatura presente nella versione elettronica della *Lessicografia della Crusca in rete*, a partire dall'autunno prossimo anche per la quinta edizione⁴¹).

Mettere a punto la marcatura idiomatica, che è poi la più peculiare e significativa del progetto, è piuttosto problematico, perché nella TEI non esiste un marcatore standard per indicare i proverbi e le frasi idiomatiche in un testo narrativo, poetico o teatrale. Esiste nella sezione dedicata alla lessicografia, ma la sua

⁴⁰ Sulla banca dati cfr. M. BIFFI, *La banca dati "Proverbi italiani"*, in *Fraseologia, paremiologia e lessicografia*, III Convegno dell'Associazione italiana di fraseologia e paremiologia Phrasis, a cura di E. Benucci – D. Capra – S. Vuelta García – P. Rondinelli, Roma, Aracne editrice 2018, pp. 115-128.

⁴¹ Per uno sguardo sintetico sulla *Lessicografia della Crusca in rete* (<http://www.lessicografia.it>), si veda in ultimo BIFFI, *La galassia lessicografica della Crusca in rete*, cit., pp. 220-226, che tiene conto anche delle ultime implementazioni.

funzione è del tutto diversa. La soluzione da noi proposta è quella di usare il tag <distinct>, da specificare con l'attributo @type per individuare le varie tipologie funzionali al progetto. Se la scelta risultasse vincente sarà opportuno documentarla ai fini di una possibile acquisizione internazionale.

Per quanto riguarda le specificità linguistiche, come è già stato accennato, si stanno valutando e studiando possibili marcature per i testi teatrali, in modo da poter analizzare la lingua verista anche in diastria; e marcature che mirino a individuare specifiche caratteristiche pragmatiche. Un'adeguata marcatura è allo studio per le didascalie, che hanno una specificità da rilevare nella lemmatizzazione, come è già stato fatto in altri corpora, come il MIDIA.

Tornando alla piattaforma di *back office*, per garantire la facilità di accesso e l'efficienza del sistema, si è optato per uno svincolamento dal sistema XML/TEI nelle fasi di lavorazione, per recuperare lo standard internazionale, con documenti perfettamente validi e interscambiabili, attraverso un'esportazione controllata e validata che può essere eseguita in qualunque fase del processo di lavorazione o di chiamata da parte di software di scambio con altri strumenti.

4.2 La piattaforma di interrogazione dei testi

La piattaforma pubblica di interrogazione della banca dati testuale, che è ancora in fase di sviluppo e di implementazione, prevede un motore di ricerca per forma che consenta l'impiego dei caratteri jolly, degli operatori booleani (anche a distanza fisata dall'utente), la ricerca espansa; e che veda il concorso di potenti strumenti di analisi statistica (in particolare in relazione alle cooccorrenze, per facilitare l'individuazione di espressioni idiomatiche anche nascoste). Ma si sta valutando anche la possibilità di implementare una procedura di lemmatizzazione semiautomatica tarata sulla lingua del verismo italiano, che potrebbe essere un significativo valore aggiunto del nostro progetto. La ricerca di una parola darà accesso ai dati quantitativi a essa relativi e alle liste di concordanza, che prevedono contesti immediati (di lun-

ghezza stabilita di volta in volta dal consultatore), contesti allargati all'intera pagina e da qui al facsimile della stessa, con la possibilità di sfogliare l'opera in avanti e indietro, in modo che la contestualizzazione della parola o del fenomeno ricercato sia potenzialmente aperta a qualunque misura si riveli necessaria.

A una ricerca semplice, che permetterà la libera interrogazione del testo a prescindere dalla griglia di marcatura, si affiancherà una ricerca avanzata, attraverso la quale sarà possibile individuare colloquialismi, regionalismi ecc., ed effettuare ricerche mirate di forme all'interno delle porzioni di testo ricondotte a una certa categoria dallo specifico marcatore. A questo approccio, funzionale per chi sappia che cosa ricercare, si affiancheranno anche ricerche guidate che accompagnino il consultatore nelle specificità della banca dati; e ricerche guidate con specifici obiettivi didattici in modo che essa possa diventare anche un importante punto di partenza per le attività di insegnamento della lingua e della letteratura nella scuola secondaria e all'università.

Come sempre avviene per gli strumenti realizzati dal Centro informatico dell'Accademia della Crusca, alla banca dati testuale, che permette ricerche raffinate e approfondite, viene sempre affiancata anche una "Sala di lettura", che la trasforma di fatto in una biblioteca digitale, dai cui "scaffali" il lettore (sia esso un addetto ai lavori o appartenente al largo pubblico) potrà estrarre uno dei testi e leggerlo contando, oltre che sul testo elettronico, anche sulla riproduzione in facsimile dell'originale.

Nella sala di lettura sono previsti tre livelli per i vari testi (che corrispondono poi alle tre fasi di lavorazione): a) accesso al PDF (accompagnato da una scheda di introduzione); b) accesso alla versione elettronica collazionata e indicizzata (e quindi già disponibile anche per la modalità ricerca), con facsimile dell'originale; c) accesso alla versione marcata. Un apposito database consentirà la ricerca per autore, titolo, data per poter così raggiungere la scheda dell'opera desiderata, che sarà disponibile in uno dei tre formati previsti. La banca dati è aperta e dinamica e pertanto i testi che di volta in volta raggiungeranno livelli diversi di lavorazione "saliranno" alla categoria successiva (dal PDF alla versione indicizzata, dalla versione indicizzata a quella marcata).

L'impostazione modulare consente di mettere a disposizione

dei consultatori i materiali anche se non hanno raggiunto una completa lavorazione. Ci è sembrata infatti una scelta preferibile quella di consentire l'accesso immediato al più alto numero possibile di testi, seppure a livelli di base o intermedi (comunque dichiarati), piuttosto che attendere lo stadio finale del completamento della marcatura dell'intero corpus. E la stessa filosofia è stata applicata anche agli strumenti di interrogazione.

Per questo è già disponibile un prototipo della banca dati testuale (ancora non pubblicato ufficialmente ma interrogabile all'indirizzo <https://testi.progettoviver.it/>). Vi sono raccolti 88 testi al secondo livello di lavorazione, vale a dire quello che corrisponde a un testo elettronico collazionato e indicizzato ma non ancora marcato (la lista, ordinabile per autore, titolo, anno, è disponibile nella sezione "Testi"; vedi Fig. 1).

Accademia della Crusca

VIVER - Vocabolario dell'Italiano Veristico Progetto I testi Criteri adottati Elenco forme Ricerca nei testi

Elenco dei testi

88 testi trovati

Ordina per TITOLO

Diledda, Grazia
Amori moderni
1907
Savica 1901

De Marchi, Emilio
ARABELLA
1892
Savica 1901

Capuana, Luigi
CARDELLO
1907
Savica 1901

Ibsen, Eric
Casa di bambola
1894
Savica 1901

Verga, Giovanni
Cavalleria rusticana
1884

Instantanea Schermo

Fig. 1 – Sezione “Testi” della piattaforma di interrogazione del corpus VIVER

Anche gli strumenti informatici di gestione sono per ora parziali, ma è comunque già attiva una sezione con l'“Elenco delle forme”, ordinabili alfabeticamente e per frequenza decrescente, e una sezione di “Ricerca” per forme con possibilità di “Ricerca libera” e “Ricerca avanzata”. Quest'ultima offre già molteplici funzionalità: la possibilità di usare caratteri *jolly*, operatori booleani (AND, OR, AND NOT, AND a distanza stabilita dall'utente), scelta per la sensibilità alle maiuscole e agli accenti. È anche possibile filtrare i risultati in funzione dell'autore, delle categorie, dell'anno (vedi Fig. 2).

Fig. 2 – Maschera di ricerca avanzata

Le liste dei risultati (i contesti immediati) sono dinamiche e quindi ordinabili per rilevanza, titolo e anno. Sulla spalla sinistra della pagina i risultati sono raggruppati per anno e per categorie e da qui si possono aprire nuove ricerche trasversali (vedi Fig. 3).

The screenshot shows the VIVER website interface. At the top, there is a navigation bar with the logo 'Accademia della Crusca' and the title 'VIVER - Vocabolario dell'Italiano Verista'. Below this, there are links for 'Progetto', 'I testi', 'Criteri adottati', 'Elenco forme', and 'Ricerca nei testi'. The main content area is titled 'Risultati della ricerca' and includes a search bar with the word 'bocca' entered. There are also options to 'Considera maiuscole/minuscole' and 'Considera accenti', and a 'Ricerca avanzata' button. Below the search bar, it displays '81 testi per bocca per un totale di 1382 occorrenze'. There are dropdown menus for 'Ordina per' (set to 'Rilevanza'), 'Seleziona' (set to 'Decrescente'), and 'Visualizza' (set to 'Contesti'). A 'Pagina 1 di 2' indicator is also present. The main result is for 'Capuana, Luigi' with the title 'IL RACCONTAFIABE - Seguito al "C'era una volta ..."'. It shows the year '1904' and '37 occorrenze'. The text snippet includes: '[...] - C'era una volta ... Ma una volta, quantunque non sapesse neppure mezza parola di quel che doveva dire, appena aperta la bocca, la fiaba gli usciva [...]'. A 'Istantanea Schermo' button is visible at the bottom right of the snippet. On the right side, there is a 'Anni' sidebar with a list of years from 0 to 1992, with 1904 highlighted.

Fig. 3 – Schermata dei risultati della ricerca della forma bocca

4.3 Un dizionario dinamico

Non va dimenticato che la banca dati testuale, che già ha preso vita come strumento autonomo a disposizione degli studiosi e più in generale di un pubblico largo, ha come sua primaria funzione quella di fornire un corpus rappresentativo che serva di base per il dizionario. Di questo è ancora in fase di elaborazione il tracciato della voce, anche se sono chiari alcuni punti fermi che lo caratterizzeranno.

Il primo è che la struttura della voce sarà sicuramente in linea con quella dei dizionari storici (come il TLIO), a vocazione storica (come il GDLI), o insieme sincronici e diacronici come il VoDIM⁴². Saranno previsti quindi campi legati alla prima attesta-

⁴² Cfr. BIFFI, *Progettare il corpus per il vocabolario postunitario*, cit., pp. 269-269.

zione (con particolare attenzione all'ingresso in ambito verista e a eventuali specifiche accezioni), alla rete di corrispondenze, a indicazioni di tipo diatopico e diafasico, nonché agli ambiti d'uso. Sono poi allo studio campi che rendano conto delle specificità del lessico verista, anche in chiave comparativa con le letterature affini delle altre lingue europee (individuando ad esempio *cluster* multilingui di parole corrispondenti allo stesso significato che potrebbero essere fornite come possibili traduenti ideali in contesto verista in un apposito campo del dizionario).

Il secondo è la natura dinamica del dizionario (e qui il riferimento è di nuovo al VoDIM⁴³), vale a dire la possibilità garantire una consultazione di voci a struttura variabile. A partire da una "metascheda" che raccoglie tutti i campi previsti, saranno infatti messe a punto schede mirate in funzione del consultatore (ricercatore, curioso, studente, docente, consultatore straniero ecc.), e sarà prevista la possibilità di organizzare una voce personalizzata del dizionario scegliendo i campi di specifico interesse⁴⁴.

Sono infine previsti collegamenti interni, reciproci, fra il dizionario e la banca dati testuale; e collegamenti esterni con corpora e dizionari disponibili in rete.

⁴³ Sulla natura dinamica del VoDIM si vedano BIFFI, *Progettare il corpus per il vocabolario postunitario*, cit.; ID., *Strumenti informatico-linguistici per la realizzazione di un dizionario dell'italiano post-unitario*, cit.; P. BERTINI MALGARINI - M. BIFFI - U. VIGNUZZI, *Dal Vocabolario storico della cucina italiana postunitaria (VoSCIP) al Vocabolario Dinamico dell'Italiano Moderno (VoDIM): riflessioni di metodo e prototipi*, in «Studi di Lessicografia Italiana», XXXVI (2019), pp. 341-366; M. BIFFI - A. FERRARI, *Progettare e ideare un corpus dell'italiano nella rete: il caso del CoLIWeb*, in «Studi di Lessicografia Italiana», XXXVII (2020), pp. 357-374.

⁴⁴ Si vedano come esempi i prototipi di voci dinamiche preparate per il VoDIM per quanto riguarda la cucina (cfr. BERTINI MALGARINI-BIFFI-VIGNUZZI, *Dal Vocabolario storico della cucina italiana postunitaria (VoSCIP) al Vocabolario Dinamico dell'Italiano Moderno (VoDIM)*, cit., pp. 361-364); per l'arte cfr. B. PATELLA, *Il Vocabolario dinamico dell'italiano moderno (VoDIM): proposta di schede lessicografiche per la lingua dell'arte*, in «Italiano digitale», XIII (2020), fasc. 2, pp. 122-170.

5. La marcatura dei testi per il VIVer

Nell'era digitale avere a disposizione anche per i testi letterari e teatrali una versione informatizzata, consultabile in qualsiasi momento e fruibile su qualunque device, nonché collegata a una lemmatizzazione accessibile a tutti, non è necessariamente una prospettiva scontata. Soprattutto per i non addetti ai lavori, un vocabolario reticolare a consultazione variabile, vale a dire commisurata alle esigenze del singolo utente, costituisce una potenzialità di indiscutibile valore.

La costruzione di un vocabolario “reticolare” come il VIVer ha inglobato non solo i processi informatici tipici di una digitalizzazione ma anche uno studio informatico-linguistico capace di soddisfare gli obiettivi che il progetto si propone di perseguire. Dal 2017 – anno in cui il progetto VIVer è stato avviato – a oggi il lavoro sui testi ha richiesto continui aggiustamenti e modulazioni, soprattutto in vista della marcatura e della lemmatizzazione. Infatti, nel corso di questi anni, lavorando sui testi degli autori veristi e potendo “toccare con mano” le loro specificità stilistiche abbiamo avvertito la necessità di ridefinire le categorie lessicali e fraseologiche da marcare, correlandole agli intenti espressivi degli scrittori, ma funzionalizzandole alle esigenze degli utenti del VIVer. L'istanza fondamentale era non solo di dare conto delle peculiarità del singolo testo, e soprattutto della lingua dei veristi, che il vocabolario dovrebbe descrivere e caratterizzare, ma anche di rispettare le richieste di chi marcava i testi: obiettività e immediatezza nel riconoscere il fenomeno, in primis. Come ci hanno indicato gli informatici, per esempio, non si è tenuto conto della marcatura presentazionale dei testi, e si è così tralasciato di identificare – almeno per il momento – elementi come il cambio pagina, il cambio capitolo, ecc. Il gruppo di lavoro ha focalizzato quindi la sua attenzione sulla marcatura linguistica, elaborando i *tag* e *sottotag* che dovevano rispondere alle varietà di lingua e di stile dei testi analizzati.

Per il lessico si disponeva già di un repertorio categoriale, articolato in colloquialismi, regionalismi (inclusi i dialettismi), toscanismi, aulicismi (inclusi gli arcaismi), tecnicismi e forestierismi. Per non creare eccessive suddivisioni si è ritenuto opportu-

no inizialmente includere i dialettismi nella categoria dei regionalismi e gli arcaismi in quella degli aulicismi. Tuttavia durante la lettura interpretativa e la marcatura dei testi è emersa l'esigenza di identificare le varietà dialettali all'interno della categoria dei regionalismi. Per il marcatore simile scelta non ha implicato ulteriore impegno interpretativo, in quanto la provenienza geografica e culturale degli autori e la disponibilità in rete dei principali vocabolari dialettali facilita la reperibilità dei dati. Si è invece mantenuta la marcatura indistinta di aulicismi e arcaismi.

In un secondo momento è emersa la centralità della fraseologia nella scrittura veristica: questa consapevolezza ha indotto il gruppo di lavoro a una riflessione più approfondita sulle modalità di marcatura di questa complessa categoria linguistica, che secondo Skytte

comprende l'insieme delle espressioni linguistiche, formate da due o più elementi lessicali liberi, il significato delle quali non è direttamente deducibile dal significato dei singoli elementi e la cui combinazione è consolidata da una certa frequenza d'uso, p.e. *cambiar aria* [...]: locuzioni (verbali, sostantivali, aggettivali, avverbiali, preposizionali, congiunzionali), metafore, modi di dire, frasi fatte, detti proverbiali, ecc., nonché la terminologia poco precisa: frasi idiomatiche, frasi fatte, idiomatismi, espressioni fossilizzate, cristallizzate o lessicalizzate, discorso ripetuto ecc.⁴⁵

Inizialmente i fenomeni linguistici da ricercare – e di conseguenza i *tag* scelti – sono stati individuati in: *modi di dire* (unità fraseologiche), *proverbi e paragoni proverbiali*, *polirematiche* (queste ultime pensate in un primo momento come unica categoria da scindere in fase di lemmatizzazione a seconda della struttura nominale o frasale). A loro volta questi *tag* contenevano degli attributi diatopici, per evidenziarne la provenienza geografica (es. *idiomatismo siciliano*, *idiomatismo toscano*, *polirematica latina*, *paragone proverbiale milanese*, ecc.). Pensando al caso specifico di un autore come Verga, che spesso rielaborava linguisticamente i

⁴⁵ G. SKYTTE, *Italienisch: Phraseologie*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, a cura di G. Holtus - M. Metzeltin - C. Schmitt, vol. IV, Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1988, p. 75.

proverbi, si era inoltre deciso di annidare all'interno del *tag proverbio* il *tag* della *traduzione*, che avrebbe riportato al suo interno il proverbio dal quale l'autore partiva per la sua riformulazione; nella fase di lemmatizzazione sarebbero poi state date le dovute spiegazioni riguardo a questa riformulazione.

Come già detto al paragrafo 2, il corpus del VIVER è articolato in generi e sottogeneri e per questo ci si è spesso chiesti come potesse cambiare la marcatura implementando i vari generi testuali. Si è quindi resa evidente la necessità di elaborare una marcatura trasversale che potesse soddisfare le caratteristiche di quanti più generi possibile. Inoltre, una più recente revisione del lavoro ha evidenziato come non fossero immediatamente individuabili gli elementi fraseologici che richiedevano pertanto un supplementare lavoro interpretativo sul contesto. Si è deciso perciò di rimodulare la marcatura e racchiudere in una macrocategoria, denominata *formularità*, proverbi, modi di dire, frasi proverbiali o sentenze e paragoni proverbiali, escludendo le polirematiche, comunque rintracciabili all'interno del corpus lemmatico generale. Come per il lessico, si è ritenuto opportuno distinguere con apposita marcatura le varietà diatopiche, correlandole all'estrazione geo-culturale di autori e autrici. Pertanto i dialetti da prendere in considerazione sono stati: siciliano, sardo, napoletano, abruzzese, romanesco, toscano, ligure, piemontese, lombardo e veneto. Novità assoluta di questa nuova marcatura è l'individuazione del codice gestuale⁴⁶, considerata la specificità di questa categoria all'interno del linguaggio veristico.

Come si vede anche da questi pochi accenni, quello del VIVER è un lavoro in continuo divenire, in quanto si esercita su un corpus dinamico e multilivello che offre diversi spunti di studio e riflessione: alcune questioni rimangono ancora aperte e in attesa di soluzione. Una di queste riguarda l'integrazione e la marcatura specifica di generi caratterizzati come la poesia e il teatro: la poesia verista è infatti un campo ancora sconosciuto, così come lo sono i discorsi di poetica contenuti nei paratesti. Nel momento in cui si inizierà la marcatura di questi testi, il set di marcatori an-

⁴⁶ Cfr. paragrafo 6.1.

drà sicuramente aggiornato con ulteriori elementi: potrebbe infatti essere utile segnalare i confini tra i singoli versi nel caso della poesia o segnalare il cambio di turno dialogico tra i personaggi nel teatro.

6. Una specificità del VIVer: la fraseologia

La fraseologia⁴⁷ di un testo, e soprattutto di un testo letterario, è un elemento importante per caratterizzare lo stile di un autore. Ciò è ancor più valido per gli scrittori veristi che sfruttano il patrimonio fraseologico per ottenere il «colore locale» e la «mimesi stilistica del parlato popolare»⁴⁸. È risaputo infatti che le espressioni idiomatiche e i proverbi sono tipici della lingua parlata, in particolare dell'italiano dei parlanti di estrazione popolare⁴⁹, e dunque anche dei testi che mirano a riprodurre il parlato⁵⁰. Per questo motivo grande attenzione nell'ambito del VIVer, come è già stato detto, è stata riservata alla fraseologia. Ad oggi mancano studi sistematici sulla fraseologia ottocentesca e strumenti lessicografici adeguati a descrivere in modo esauriente la complessità delle unità fraseologiche e i loro significati⁵¹. Come si è detto, il VIVer sarà collegato alla Banca dati dei *Proverbi italiani* dell'Ac-

⁴⁷ Intesa qui come iperonimo indicante tutte le combinazioni fisse cristallizzate che vincolano, a diversi gradi, la scelta del parlante e che, secondo i criteri della fissità sintattica e della stabilità semantica, include un vasto gruppo di espressioni polilessicali, dalle locuzioni grammaticali ai proverbi e agli atti linguistici, indipendentemente dalle loro caratteristiche intrinseche.

⁴⁸ ALFIERI, *Verga*, cit., p. 252. Cfr. anche *I verismi regionali*, cit., e ALFIERI, «*La vita più spensierata del mondo*», cit.

⁴⁹ Cfr. M. CORTELLAZZO, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana. Vol. III Lineamenti di italiano popolare*, Pisa, Pacini 1972, pp. 149-155.

⁵⁰ Delle implicazioni stilistiche della fraseologia nei testi veristici si parlerà nel par. 6.1.

⁵¹ Si segnala un importante progetto di ricerca nell'ambito della fraseologia contrastiva intitolato *Comparing Idiomatic Language Use: Italo Calvino's Phraseology in Romance, Germanic and Slavic languages* e diretto da Sabine E. Koesters Gensini. Il progetto è finalizzato alla lemmatizzazione e alla descrizione di ogni espressione polirematica presente nelle opere letterarie di Italo Calvino e nelle loro traduzioni. Nell'ambito del progetto è stata creata l'applicazione web CREAMY (Calvino REpertory for the Analysis of Multilingual Phraseology), ideata da Paolo Bottoni, Sabine E. Koesters Gensini e da Filippo Mazzei. Cfr. AA.VV., *Si dice in molti*

cademia della Crusca⁵², e questo costituirà un primo fondamentale risultato per lo studio della fraseologia italiana. Un secondo obiettivo è quello dello studio di paremiologia e fraseologia in contesto. Sebbene non manchino raccolte cartacee di espressioni idiomatiche e di proverbi⁵³, in linea di massima gli esempi sono decontestualizzati (o con pochi esempi d'autore) e spesso si riscontra la tendenza a omogeneizzare le unità fraseologiche, non tenendo conto delle varianti comunemente accettate e delle varianti stilistiche d'autore. Inoltre, vengono di solito tutte lemmatizzate come locuzioni (avverbiali, aggettivali, sostantivali, ecc.) senza differenziazioni. Uno dei pregi del VIVER sarà quello di presentare la lingua in contesto, il che consentirà di ricostruire pienamente il valore e il significato di ogni espressione fraseolo-

modi. Fraseologia e traduzioni nel «Visconte dimezzato» di Italo Calvino, a cura di S. E. Koesters Gensini - A. Berardini, Roma, Sapienza Università Editrice 2020.

⁵² Si veda il par. 4.1.

⁵³ Si vedano ad esempio G. TURRINI - C. ALBERTI - M.L. SANTULLO - G. ZANCHI, *Capire l'antifona. Dizionario dei modi di dire con esempi d'autore*, Bologna, Zanichelli 1995; C. LAPUCCI, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Firenze, Garzanti-Vallardi 1990; O. LURATI, *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti 2001; G. PITTANO (2009), *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni*, Bologna, Zanichelli, 2009 [1992]; B.M. QUARTU, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Rizzoli 2000 [1993] (anche online: <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/>); P. SORGE, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Roma, Newton Compton Editori 2011. Si aggiungano anche alcuni i dizionari che dedicano ampio spazio alla fraseologia: *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* (GRADIT), a cura di T. De Mauro, 8 voll., Torino, Utet 1999-2007; *Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana 2008*, con CD-ROM, Milano, Rizzoli 2007 (anche online: https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/), ma anche il *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI), a cura di S. Battaglia - G. Barberi Squarotti, 21 voll. + 2 Supplementi a cura di E Sanguineti + Indice degli Autori citati a cura di G. Rocco, Torino, Utet 1961-2009 (anche online: www.gdli.it). Per una descrizione dettagliata dei vocabolari fraseologici, del *Sabatini Coletti* e del GRADIT si legga T. EMMI, "Le espressioni idiomatiche. Proposta per una tipologia dei dizionari fraseologici dell'italiano", in *Studi in onore di Nicolò Mineo, Sicularum Gymnasium*, a cura di S.C. Sgroi - S.C. Trovato, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Catania, n.s., a. LVIII-LXI (2005-2008), tomo II (2009), pp. 675-719. Per l'italiano antico si veda il trattamento del repertorio fraseologico nel TLIO (<http://tlio.ovi.cnr.it>; cfr. anche M. GIULIANI, *Le polirematiche nel TLIO: pratiche lessicografiche, dati e criteri di classificazione*, in *Proceedings of the XIII EURALEX International Congress* (Barcelona, 15-19 July 2008), a cura di E. Bernal Gallén - J. De Cesaris, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra 2008, pp. 1123-1138) e il *Vocabolario dantesco* (<http://www.vocabolariodantesco.it>).

gica individuata, che sarà distinta in base a criteri che saranno esposti qui di seguito.

È necessario a questo punto chiarire lo sfondo teorico-metodologico che sta alla base delle scelte operate e del lavoro di marcatura, così come è opportuno segnalare alcune questioni pratiche che hanno interessato il gruppo di lavoro. Nella fase iniziale è stato necessario stabilire da un lato dei criteri il più possibile coerenti e non arbitrari per stabilire cosa dovesse essere marcato e cosa no, dall'altro individuare dei parametri finalizzati all'analisi e alla descrizione delle unità individuate. Si tratta di un aspetto importante per la successiva lemmatizzazione e non facilmente risolvibile se si tiene conto che la fraseologia è un campo di studi relativamente giovane e in continuo divenire⁵⁴. In linea di massima, i principali studiosi di fraseologia convergono sulla compresenza di tre criteri, oltre ovviamente alla polilessicalità: da un punto di vista pragmatico, la convenzionalità e la cristallizzazione delle espressioni determinate, all'interno di una comunità linguistica, da un uso prolungato e costante; sul piano semantico, un alto grado di idiomatilità e un significato non-composizionale, vale a dire non deducibile dal significato delle singole parole che compongono l'unità fraseologica; sul versante sintattico, la fissità, ossia un certo grado di stabilità dal momento che i singoli elementi tendono a presentarsi nello stesso ordine, seguendo principi di non-commutazione e di non-interruzione. La riflessione condotta in questi anni sulla fraseologia spesso però non trova concordi tutti gli studiosi e non ha ancora raggiunto una sintesi. Le problematiche legate ai criteri di identificazione e di definizione di un campo di studi così ampio e variegato sono in gran parte dovute all'indeterminatezza dei confini tra i fenomeni pertinenti alla fraseologia, che molto spesso sono messi in discussione. Anche i criteri di fissità lessico-sintattica e di non-

⁵⁴ I primi studi sulla fraseologia italiana risalgono alla seconda metà degli anni Ottanta del XX secolo. L'interesse per gli studi fraseologici negli ultimi decenni è confermato dalla nascita nel 2012 dell'Associazione italiana di fraseologia e paremiologia *Phrasis*, che «ha come obiettivo promuovere contatti e incontri tra gli studiosi interessati allo sviluppo della fraseologia e della paremiologia in Italia e all'estero» (<https://www.phrasis.it>).

composizionalità del significato sono ormai ritenuti poco funzionali da soli a descrivere fenomeni fortemente variabili. Questa indeterminatezza ha favorito inoltre il proliferare di numerose etichette terminologiche (*locuzione, polirematica, lessema complesso, espressione idiomatica, frase fissa, frasema, modo di dire, espressione multiparola, ecc.*)⁵⁵. Negli ultimi anni, inoltre, si fa sempre più strada l'idea che esista non tanto una netta distinzione quanto un *continuum* tra frasi libere e frasi fisse, in cui quindi esistano diversi gradi di fissità e di idiomaticità⁵⁶.

Le problematiche legate alla fraseologia nell'elaborazione dei criteri del VIVER non sono state pertanto solo di tipo informatico⁵⁷, ma anche, e alla base, di tipo strettamente linguistico.

Ai fini del nostro lavoro, dopo molte riflessioni e diversi tentativi⁵⁸, si è scelto di restringere nella marcatura le categorie pertinenti al livello fraseologico⁵⁹. La scelta del marcatore *formularità*, che comprende tutte le unità fisse più caratterizzanti dal punto di vista stilistico, ci consente in questa fase di adottare categorie non eccessivamente rigide e parametri più flessibili, in modo da includere una casistica molto ampia e variegata ed eventualmente di integrare, vista l'alta variabilità del corpus, fenomeni non previsti nella fase iniziale del lavoro⁶⁰. Tenuto conto delle

⁵⁵ Non è possibile in questa sede ripercorrere la storia degli studi di fraseologia e delle differenti terminologie adottate, per la quale si rimanda a M. CINI, *Problemi di fraseologia dialettale*, Roma, Bulzoni 2005; S. NUCCORINI, *Italian Phraseology, in Phraseologie / Phraseology. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung / An International Handbook of Contemporary Research*, a cura di H. Burger - D. Dobrovolskij - P. Kühn - N. R. Norrick, Berlin-New York, De Gruyter Mouton 2008, vol. II, pp. 691-703; EMMI, "Le espressioni idiomatiche", cit.; D. CAPRA, *Il metalinguaggio della fraseologia in dizionari e testi specialistici tra Italia e Spagna*, in *Gutta cavat lapidem. Indagini fraseologiche e paremiologiche*, a cura di E. Dal Maso - C. Navarro, Mantova, Universitas Studiorum 2016, pp. 269-284; AA.VV., *Lessicalizzazioni "complesse". Ricerche e teoresi*, a cura di I. Valenti, Roma, Aracne 2020.

⁵⁶ Cfr. S. VIETRI, *Idiomatic Constructions in Italian*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing 2014; ID., *Sintassi delle frasi idiomatiche e delle frasi libere dell'italiano: differenze o similarità?*, in «Lingue e Linguaggi», 33 (2019).

⁵⁷ Cfr. par. 4.1.

⁵⁸ Cfr. par. 5.

⁵⁹ Cfr. par. 4.

⁶⁰ L'aggiunta degli epistolari nel corpus, ad esempio, determinerà di conseguenza anche la marcatura delle formule epistolari sia a livello lessicale sia a livello fraseologico (formule di esordio e di congedo, formule di articolazione te-

specificità stilistiche della scrittura verista, in cui l'etnificazione linguistica è preponderante, sono stati esclusi dalla marcatura, almeno per il momento, le collocazioni (nelle quali l'occorrenza congiunta degli elementi è preferenziale e non vincolante), i costrutti con verbo supporto (es. *avere sete*) e le polirematiche grammaticali (locuzioni preposizionali e congiuntive).

Dal momento che, come abbiamo già visto, non esiste una terminologia univoca, è bene in questa sede delineare le caratteristiche e i criteri seguiti per identificare le sottocategorie comprese nell'iperonimo *formularità*, ossia⁶¹:

– *paragoni proverbiali* (o *similitudini convenzionali*): si tratta di paragoni e similitudini cristallizzati, che possono essere formati da *Agg + come + N*, *V + come + N*, ecc. (*rosso come un tacchino*: «Una sera, infatti, compare Tanu entrò in casa rosso come un tacchino e gli occhi iniettati di sangue»⁶²; *piangere come un bambino*: «vi giuro che al municipio, vedendo vostra sorella parata come una Madonna, con gli occhi che le ridevano di felicità, mi sarei messo a *piangere come un bambino*»⁶³);

– *espressioni idiomatiche*: comprende quelle unità polilessicali convenzionali e costituenti di frase, più o meno fisse, caratterizzate da un significato non-composizionale, in cui uno o più elementi hanno un sovrappiù semantico, sono dunque metasemici e figurati. La definizione è applicabile a vari tipi di espressioni, vale a dire: avverbiali (*a quattr'occhi*: «Sentite, compare Tinu: dovrei parlarvi *a quattr'occhi*»⁶⁴, *con un fil/filo di voce*⁶⁵), aggettivali (*di*

stuale, epistolarimi ossia vocaboli ed espressioni fraseologiche tipici della scrittura epistolare, ecc. Cfr. G. ANTONELLI, *La grammatica epistolare nell'Ottocento*, in *La cultura epistolare nell'Ottocento. Sondaggi sulle lettere del CEOD (Corpus Epistolare Ottocentesco Digitale)*, a cura di G. Antonelli - C. Chiummo - M. Palermo, Roma, Bulzoni 2004, pp. 27-49). L'esigenza di marcare questi elementi potrebbe anche emergere prima se qualche testo contenesse al suo interno lettere scritte dai personaggi.

⁶¹ Gli esempi sono tratti tutti dal corpus.

⁶² G. FOJANESI, *In Toscana e in Sicilia*, Catania, Giannotta 1914, p. 20.

⁶³ L. CAPUANA, *Malia. Commedia in tre atti in prosa*, Roma, Sinimberghi 1891, p. 11.

⁶⁴ L. CAPUANA, *Passa l'amore*, Milano, Treves 1908, p. 30.

⁶⁵ L'espressione è attestata nel corpus sia con troncamento sia nella forma piena.

parola: «Sono uomini di parola»⁶⁶), nominali (*buon'anima*: «da poco era morto suo figlio, *buon'anima*»⁶⁷; *lacrime di sangue*: «sconta a *lacrime di sangue* la sua disubbidienza»⁶⁸), verbali (*perdere la testa*: «rispose lei, con la voce gutturale e lo sguardo vagante delle donne che *perdono la testa*»⁶⁹), espressioni più complesse dal punto di vista sintattico e semantico come *tornare con le pive nel sacco* («non sapete che *son tornato con le pive nel sacco*»?⁷⁰), *portare in palma di mano* («Iana: Bene che è un tradimento!... Cola: Io che *vi porto in palma di mano*?»⁷¹)

– *proverbi*: accogliamo qui la definizione di Durante che definisce il proverbio come «sequenza grammaticalmente autonoma che si caratterizzi rispetto al discorso colloquiale per il ritmo fonico (rima, allitterazione ecc.) ed eventualmente semantico (antitesi, parallelismo, gradazione) ed esprima un contenuto assunto come verità paradigmatica, cioè tale da adattarsi non soltanto alla situazione in atto, ma altresì a qualunque situazione dello stesso genere»⁷². A differenza dei paragoni proverbiali e delle espressioni idiomatiche che sono costituenti di frasi e sono legati al testo anche sul piano della coesione, il proverbio è dunque, almeno nella sua forma standard, una frase coesa al suo interno e completa (può essere nominale, monoproposizionale, ecc.). Alcuni esempi: *Contento io, contento tutti*⁷³; *Ognuno può far di sua pasta gnocchi*⁷⁴; *Il lupo cangia il pelo ma non il vizio*⁷⁵. Accanto ai proverbi veri e propri, testimoniati anche dalla tradizione paremiologica, inseriremo in questa categoria anche gli “pseudo-proverbi”⁷⁶, os-

⁶⁶ CAPUANA, *Passa l'amore*, cit., p. 64.

⁶⁷ FOJANESI, *In Toscana e in Sicilia*, cit., p. 54.

⁶⁸ F. DE ROBERTO, *Rosario. Dramma in un atto*, Roma, Cop. Presaghi p. 6.

⁶⁹ M. SERAO, *Fior di passione*, Milano, Galli 1888, p. 305.

⁷⁰ FOJANESI, *In Toscana e in Sicilia*, cit., p. 43.

⁷¹ CAPUANA, *Malia*, cit., p. 29.

⁷² Si tratta di una definizione riportata in G. R. CARDONA, *Introduzione all'etnolinguistica*, Torino, UTET Università 2006 [1980], p. 165.

⁷³ DE ROBERTO, *Rosario*, cit., p. 4.

⁷⁴ FOJANESI, *In Toscana e in Sicilia*, cit., p. 42.

⁷⁵ L. CAPUANA, *Serena. Commedia in tre atti*, Napoli, Tip. Pierro e Veraldi 1899, p. 47.

⁷⁶ Saranno distinti dai proverbi veri e propri in fase di lemmatizzazione.

sia quelle frasi costruite proprio come un proverbio ma non cristallizzate e dunque frutto creativo dell'autore o dell'autrice (*La moglie prudente fa la famiglia felice*⁷⁷). Nell'esempio che segue è dichiarato apertamente che si tratta di un proverbio inventato: «È cosa triviale citare un proverbio, ma questo qui l'ho fatto io. *Chi ama bene, sposa presto*»⁷⁸.

– *sentenze*: in senso lato, consideriamo qui *sentenze* quelle frasi concise che esprimono una verità o un precetto morale e assumono valore universale (*Al giorno d'oggi l'interesse va prima della parentela*)⁷⁹;

– *locuzioni pragmatiche*: ossia espressioni fisse in forma di sintagmi o frasi che costituiscono veri e propri «indicatori di atti linguistici»⁸⁰ o indicatori di un particolare atteggiamento nei confronti della situazione comunicativa. Si marcheranno sia formule di cortesia come i saluti, gli inviti, le scuse, i ringraziamenti, i complimenti, ecc. sia le locuzioni interietive⁸¹. Sono caratteristici dell'interazione verbale quotidiana e saranno fondamentali soprattutto per la caratterizzazione dei testi teatrali;

– *locuzioni "tecniche" della poetica del verismo*: questa sottocategoria è la più specifica del VVer. Qui si raccoglieranno le espressioni che vengono usate maggiormente nelle recensioni e nelle prefazioni (ma anche negli epistolari) per riferirsi alla corrente verista o per descriverne le caratteristiche, come ad esempio *colore locale* («[lo] stile che i novellieri regionalisti sono costretti a foggarsi per la necessità di quel che si potrebbe chiamare *colore locale* della rappresentazione artistica»⁸²) o *riproduzione del vero*

⁷⁷ CAPUANA, *Malia*, cit., p. 19.

⁷⁸ SERAO, *Fior di passione*, cit., p. 103.

⁷⁹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1993, p. 35.

⁸⁰ M. VOGHERA, *Polirematiche*, in *La formazione delle parole in italiano*, a cura di M. Grossmann - F. Rainer, Tübingen, Niemeyer 2004, p. 60.

⁸¹ In fase di marcatura non saranno ulteriormente distinti.

⁸² F. DE ROBERTO, *Documenti umani*, Milano, Treves 1889, p. XIV. Il corsivo è del testo. La stessa espressione è anche in una lettera di Verga a Capuana del 29 maggio 1881: «ciò che mi fa maggior piacere è il vederti approvare il tentativo di rendere il *colore locale* anche nella forma letterale» (G. RAYA, a cura di, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 119).

(«quell'intima soddisfazione che noi sentiamo dinanzi alla *riproduzione condensata del vero*»⁸³).

Vista la complessità dell'oggetto di studio, si propone anche l'inserimento di un'ulteriore sottocategoria ("Altro") in cui potranno confluire quelle espressioni fraseologiche che non possono essere categorizzate con assoluta certezza, che sfuggono quindi alle definizioni date sopra e che ci riserviamo di analizzare in un secondo momento.

È già emersa dai primi tentativi di marcatura l'alta variabilità del linguaggio formulare nel corpus a dispetto delle tradizionali teorie sulla fraseologia che descrivono un quadro senz'altro più omogeneo. Se a livello teorico, ad esempio, la fissità lessicale-sintattica (non-commutabilità e non-interruzione) costituisce un parametro sicuro di identificazione⁸⁴, nell'uso concreto il linguaggio formulare, in particolare espressioni idiomatiche e proverbi, è propenso a frequenti trasformazioni. Il principio di fissità cade nel momento stesso in cui in un testo il proverbio non viene usato nella sua forma integrale e viene manipolato o si allude ad esso tramite pochissimi elementi, anche una sola parola⁸⁵. A titolo esemplificativo si riportano alcuni esempi di proverbi destruttu-

⁸³ Recensione di C. Piuccio ai *Malavoglia* del 13 aprile 1881 (in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, p. 246).

⁸⁴ Ma si badi bene che non sempre è facile stabilire quale sia la forma standard.

⁸⁵ Il fenomeno è più frequente di quanto si possa pensare. In uno studio condotto su un corpus di testi scritti, Cignoni e Coffey rilevano che solo il 25% dei proverbi analizzati si presentano in forma di frase intera non modificata (cfr. L. CIGNONI - S. COFFEY, *A Corpus Study of Italian Proverbs: implications for lexicographical description*, in *Proceedings of the Ninth Euralex International Congress*, a cura di U. Heid - S. Evert - E. Lehmann - C. Rohrer, 2 voll., Stuttgart, Universität Stuttgart 2020, pp. 549-555). Sempre Cignoni e Coffey in un altro studio basato su un corpus scritto di italiano contemporaneo rilevano che quasi la metà delle espressioni idiomatiche analizzate si presenta in più di una forma (L. CIGNONI - S. COFFEY, *A corpus-based study of Italian idiomatic phrases: from citation forms to 'real-life' occurrences*, in *Euralex '98 Actes/Proceedings*, a cura di T. Fontenelle - P. Hilligsmann - A. Michiels - A. Moulin - S. Theissen, Liegi, Université de Liege 1998, pp. 291-299).

rati. Nel primo, Verga allude nella novella *La lupa* al proverbio siciliano *S'un è bedda, è vitedda*, usando nel testo solo *vitella*:

Ed io invece voglio vostra figlia, che è *vitella*, rispose Nanni ridendo⁸⁶.

In un altro esempio, tratto questa volta da *Malia* di Capuana, il proverbio *San Giuseppe prima fece la sua barba e poi quella degli altri* è invece usato inizialmente in forma ridotta ma poi completa, con ellissi del verbo, subito dopo:

Taddarita: Con lei però vorrei *fare come San Giuseppe*.

Pina: Che fece San Giuseppe?

Taddarita: *Prima la propria barba e poi quella degli altri*⁸⁷.

In forma estesa e completa il proverbio è anche nei *Malavoglia*, ripreso poi a poca distanza anche in forma abbreviata:

– A me mi dispiace, padron 'Ntoni; – gli aveva detto – ma che volete? Bisogna che pensi ai miei interessi. *San Giuseppe prima fece la sua barba e poi quella di tutti gli altri*⁸⁸.

Scusatemi, fratello mio, a me mi dispiace più di voi, di cacciarvi fuori della vostra casa, ma che volete? sono un povero diavolo; quelle cinquecento lire me le son levate dalla bocca, e *San Giuseppe prima fece la sua barba*⁸⁹.

E per concludere, in forma abbreviata è anche in una lettera di Verga alla madre del 14 agosto 1874:

⁸⁶ Tanto vale che nell'edizione della raccolta di novelle del 1897 *vitella* viene sostituito con *zitella* (cfr. D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-parlato*, Acireale - Roma, Bonanno 2011, p. 376. La citazione è tratta da G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 1987, p. 84).

⁸⁷ CAPUANA, *Malia*, cit., p. 7.

⁸⁸ G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2014, p. 160.

⁸⁹ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 161.

Treves sarà furente, prevedo recriminazioni senza fine, e so di avere un nemico acerbo. Ma lavorare per *far la barba agli altri*, no!⁹⁰

Questi pochi esempi dimostrano già l'alta frequenza di varianti all'interno del corpus e la loro analisi e registrazione nel VIVER farà emergere il differente trattamento delle unità formulari in autori diversi e consentirà di avere a disposizione dati importanti a livello stilistico⁹¹.

Si è già parlato dell'importanza della marcatura diatopica⁹². Si riporta qui a titolo esemplificativo solo l'espressione siciliana *jittari nu santiuni* 'bestemmiare', tradotta tra parentesi dalla stessa Fojanesi:

Tornando, la prima cosa che pensò fu di cercar di me, e quando gli dissero che era maritata, *jettò nu santiuni* (disse una bestemmia)⁹³.

In questo caso e in casi analoghi andranno marcate anche le glosse, che saranno poi analizzate e descritte in fase di lemmatizzazione.

Molta attenzione nella successiva fase di lemmatizzazione sarà riservata dunque sia alle varianti sia al contesto in quanto solo nell'uso concreto ogni elemento linguistico rivela la sua vera natura e complessità. L'osservazione nei contesti soprattutto delle espressioni idiomatiche e dei proverbi fornirà informazioni importanti sulle varianti, non solo quelle derivate dall'uso creativo dell'autore/autrice ma anche quelle regolari, non sempre registrate (presenza/assenza di articoli, varianti fonografemiche, uso di sinonimi, inserimento di modificatori, ecc.) che potrebbero dipendere proprio dal contesto. Si adotta quindi una prospettiva più articolata e si prendono le distanze dalla lessicografia fraseologica tradizionale che, in linea di massima, tende a studiare le

⁹⁰ G. VERGA, *Lettere alla famiglia*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Acireale - Roma, Bonanno 2011, p. 418.

⁹¹ Cfr. par. 6.1.

⁹² Cfr. parr. 4 e 5.

⁹³ FOJANESI, *In Toscana e in Sicilia*, cit., p. 94. Il corsivo è del testo.

unità fraseologiche in astratto e a presentarle di conseguenza come blocchi monolitici essenzialmente omogenei.

Oltre a far emergere le caratteristiche dell'italiano veristico e le implicazioni stilistiche della fraseologia di cui si parlerà nel prossimo paragrafo, il VIVer fornirà un importante apporto alla conoscenza del patrimonio fraseologico ottocentesco. Inoltre, un ampio e variegato corpus di espressioni fraseologiche sarà a disposizione degli studiosi di fraseologia. Pur rifacendoci a classificazioni sostanzialmente tradizionali, «faremo parlare i testi» (per dirla con Verga) e non escludiamo che, nella successiva fase di analisi e descrizione finalizzata alla creazione del vocabolario, le categorie e le definizioni qui presentate, se necessario, potrebbero essere ridefinite alla luce di un quadro il più possibile completo, con lo scopo di proporre una classificazione più mirata e utile ai fini del VIVer.

6.1 Implicazioni stilistiche

La tipologia delle frasi proverbiali e dei proverbi presenta le maggiori implicazioni stilistiche: come rivelano i confronti interni al VIVer, Verga e altri autori modificano la struttura per ancorarla al contesto. A tal fine, per identificare idiomatismi e proverbi sarà aggiunto in piattaforma un marcatore “nota” da usare nel proverbio per registrare l'eventuale forma originale del proverbio di riferimento. Il tag della traduzione, invece, si userà solo nel caso in cui il proverbio appaia in dialetto, e necessiti appunto di traduzione in italiano.

Una rapida esemplificazione chiarirà intenti e potenzialità del VIVer anche in questo ambito.

Le frasi pragmatiche si rivelano unità produttive nella testualità verista: tipico l'esempio da *Tristi amori* di Giacosa: *E che bambinona prosperosa!*, che restituisce un significato oggi desueto dell'aggettivo *prosperoso*⁹⁴.

⁹⁴ G. GIACOSA, *Tristi amori*, Torino, Casanova 1890, I, p. 10. Cfr. GDLL, s.v. *prosperoso*, che riporta l'attestazione manzoniana su «l'aspetto prosperoso della fanciullina», con riferimento a Gertrude bambina.

Tra le strutture costanti della stilistica verista si configurano i paragoni proverbiali (*rosso come un pomodoro, verde come l'aglio*, ecc.), le frasi fatte e i proverbi, sempre italianizzati in Verga e negli autori che a lui si rifanno. L'unico proverbio in siciliano occorre in uno dei testi più connotati e ipercaratterizzati, *Cavalleria rusticana*:

*Passò quel tempo che Berta filava, e voi non ci pensate più al tempo in cui ci parlavamo dalla finestra sul cortile, e mi regalaste quel fazzoletto, prima d'andarmene, che Dio sa quante lacrime ci ho pianto dentro nell'andar via lontano tanto che si perdeva persino il nome del nostro paese. Ora addio, gnà Lola, facemu cuntutu ca chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu*⁹⁵.

In tutti gli altri casi, sin dagli esordi, Verga ricorre a un'unica strategia stilistica per occultare la retorica: destrutturare i costrutti grammaticali e idiomati canonici per ottenere un effetto straniante o, per dirla con Weinrich, controdeterminante⁹⁶. Nella fase più avanzata della sperimentazione verista, poi, riesce addirittura a far convergere diatopia e diamesia: i moduli idiomati dialettali, rigorosamente italianizzati, si convertono in parlato popolare. Ne risulta un'idiomaticità trasversale, che si può rifunzionalizzare per la caratterizzazione dei protagonisti popolari de *I Malavoglia*, di una novella rusticana (*Il mistero*); o di una novella milanese (*Gelosia*), e persino di un drammettino intimo del proletariato urbano meneghino (*In portineria*). Così il sic. *fari tunnina*, 'squartare', 'ridurre in poltiglia', opportunamente italianizzato nel già goldoniano *farne tonnina* con la convalida del milanese si presta a connotare la rabbia di (1), di (2) e di (3) e (4):

Se i malandrini arrivavano ad acchiappare la Madonna e San Giuseppe, tutti insieme, ne facevano tonnina, ed anche del Bambino Gesù, Dio liberi!⁹⁷

⁹⁵ VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. 77.

⁹⁶ H. WEINRICH, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Bologna, il Mulino 1980.

⁹⁷ G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2016, p. 41.

Il toscano dunque si conferma elemento di conguaglio inter-dialettale, e garanzia della vena popolareasca dei testi.

Lo stesso vale per le strutture iperlinguistiche, come i nomignoli (Maruzza la Longa), i paragoni proverbiali (*verde come l'aglio*), e soprattutto modi di dire e proverbi che Verga manipola nel significato o nel significante per adattarli al valore contestuale. Così il sic. *païari a viulinu*, 'restituire il debito senza rate fisse, ma quando si ha disponibilità della somma', risulta semplificato nella traduzione a fronte «pagare col violino, a tanto il mese»⁹⁸. O il proverbio *Frusteri frustili* 'denuncia il passato vergognoso di chi è estraneo alla comunità del villaggio' si rfonetizza in *I forestieri frustali* 'prendi a frustate lo straniero', sacrificando il senso alla sonorità dell'enunciato formulare: nella traduzione si stempera la perfetta isocolia del dettato dialettale, ma si mantiene il ritmo allitterante⁹⁹.

La dinamica si ripropone nelle strutture antropologiche, come il codice gestuale: le *mani sul ventre* costituiscono il gesto di lutto ancestrale con cui le comari comunicano a Maruzza la morte del marito e del figlio, e *le mani sulla pancia* rappresentano l'ostentazione della ricchezza di comare Lola che ha sposato il carrettiere o di altri personaggi arricchiti. Tutti questi tratti della lingua etnificata di Verga troveranno spazio nel VIVER e potranno essere analizzati in maniera organica, misurandone anche la diffusine emulativa nei veristi italiani.

Un altro stilema che il VIVER permetterà di indagare serialmente sono le perifrasi popolareggianti nel discorso indiretto libero del narratore delegato, tipico esempio di diegesi verista: così nei Malavoglia Mena non *arrossisce*, ma «si fece rossa», come Bianca nel *Mastro*, e persino il turbamento dell'adolescente sedotto dalla procace figlia del massaro nei *Galantuomini* è connotato dalla stessa perifrasi:

Nel meriggio di una calda giornata di luglio, mentre i mosconi

⁹⁸ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 22.

⁹⁹ Ivi, p. 332. Per una casistica più ampia, cfr. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto ne «I Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 2, Catania, Fondazione Verga 1985.

ronzavano nell'aria deserta, e i genitori cercavano di dormire col naso contro il muro, andò a trovare dietro il pagliaio il ragazzo, il quale si faceva rosso e balbettava ogni volta che ella gli ficcava gli occhi addosso, e l'afferrò pei capelli onde farsi dare un bacio¹⁰⁰.

La disseminazione di questi stilemi nella scrittura verista è comprovata da esempi concomitanti in altri autori rappresentati nel VIVER, come Giselda Fojanesi, che nella sua silloge siculo-toscana di *Novelle campagnuole* rifunzionalizza paragoni già verghiani, in *Amor campagnuolo*:

Bista dovette andarsene a lavorare e lei provò un grande sgo-mento nel trovarsi sola in quella stanzona quasi buia, buttata su quel pancaccio duro duro, che le tribbiava le ossa. O che ci sarebbe morta come un cane?

In *Scrupoli*:

Me n'ero accorto che quel figuro gironzolava da un pezzo intorno casa, come un uccellaccio del malaugurio¹⁰¹.

Simmetrico il riuso di Fucini:

e si fece diventare il naso gonfio e rosso come un peperone dalle gran prese di tabacco offertegli dal signor Canonico¹⁰².

Come i paragoni, numerosi sono gli idiomatismi concomitanti negli autori veristi. Ancora la Fojanesi ricicla nella sua novella *A veglia*, ambientata nella campagna senese, un topos di *Cavalleria rusticana*:

Siete rimasta senza marito, mentre noi che non siam degne di sciogliervi le scarpe, ci maritiamo tutte¹⁰³.

¹⁰⁰ VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 148.

¹⁰¹ G. FOJANESI, *In Toscana e in Sicilia. Novelle campagnuole*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia orientale 1993 (facsimile dell'edizione Giannotta 1914), p. 12 e p. 31.

¹⁰² R. FUCINI, *Il merlo di Vestro*, in ID., *Le veglie di Neri*, Firenze, Barbera 1883, pp. 135-151, p. 136.

¹⁰³ FOJANESI, *In Toscana e in Sicilia*, cit., p. 108. In *Cavalleria rusticana* Turiddu

Ancora in *Amor campagnuolo* il proverbio *Gente allegra il ciel l'aiuta* (p. 8) riecheggia quello adoperato sprezzantemente da 'Ntoni per connotare l'ottimismo della cugina Anna: «Voi vi accomodate a ogni cosa, rispose 'Ntoni imbronciato, e hanno ragione di chiamarvi cuor contento!»¹⁰⁴. E, come si diceva all'inizio, simili strategie animano la scrittura degli autori del realismo europeo: Thomas Hardy (1840-1928); Berthold Auerbach (1812-1882); Theodor Fontane (1819-1898). In definitiva il repertorio stilistico del realismo sembra un'idiomaticità pervasiva, caratterizzata dalle medesime strutture linguistiche: paragoni, modi di dire, proverbi, codice gestuale.

Lo stile aforistico potrebbe altresì rivelarsi come cifra della testualità postunitaria. Pertanto lemmatizzando la fraseologia della testualità verista, il VIVer potrà descrivere e caratterizzare lo stile aforistico che, dai *Promessi sposi*¹⁰⁵, discende alla letteratura e paraletteratura post-manzoniana come cifra stilistica che ne estrinseca il mandato educativo e modellizzante, sul piano linguistico e socio-comportamentale.

7. Affidabilità dei testi, percorsi di ricerca (con un esempio sul lemma 'bozzetto')

7.1.

Il VIVer, così come si configura, ossia come un portale che integra una banca dati strutturata e una biblioteca digitale interrogabile, offrirà una ricerca 'scalabile' e indirizzata a diverse fasce di utenti: studenti e docenti di scuola, desiderosi di una lettura magari solo esplorativa del frastagliato contingente della letteratura secondo-ottocentesca e delle sue propaggini e coloriture regionali; studiosi e ricercatori interessati agli aspetti linguistici, se-

dirà a Santa che Lola «non è degna di legarvi le scarpe, non è degna» (VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. 77).

¹⁰⁴ FOJANESI, *In Toscana e in Sicilia*, cit., p. 8; VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 218.

¹⁰⁵ G. RUOZZI, *Aforismi e classici: strutture e forme*, «Studi (e testi) italiani», 33 (2014), pp. 113-126 (numero monografico Editori e filologi. Per una filologia editoriale, a cura di P. Italia e G. Pinotti).

mantici, fraseologici del testo, oltre che ad analisi statistiche su specifici aspetti lessicali e sintattici. L'integrazione con la codifica in XML/TEI farà sì che i testi della biblioteca obbediscano ai principi FAIR (Findability, Accessibility, Interoperability, Reusability), e consentirà in prospettiva al VIVER di confluire nei progetti di biblioteche digitali internazionali come ad esempio EUROPEANA.

La natura di biblioteca digitale interrogabile a più livelli pone tuttavia la necessità di rispondere a diversi parametri di correttezza scientifica, primo tra tutti quello dell'affidabilità dei testi. Basta una perlustrazione anche sommaria dei vari progetti on line (primo tra tutti *Biblioteca Italiana*; <http://www.bibliotecaitaliana.it/>), per rendersi conto di come l'allestimento di un testo filologicamente corretto sia il presupposto di ogni successiva operazione di lemmatizzazione e codifica. E proprio i testi del verismo, fatta eccezione per la 'triade' (ma di essa principalmente Verga) e per alcuni minori, sono quelli per i quali si pongono i maggiori problemi di fissazione di un'edizione sicura, complice spesso l'assenza di manoscritti o di testi anteriori alle *princeps* che possano permettere eventuali emendamenti di refusi o lezioni dubbie.

Le opere approntate rientrano in quelle che, nella classificazione proposta da Paola Italia, costituiscono i testi ad alta affidabilità, ossia edizioni dichiarate e verificate¹⁰⁶. Si tratta spesso di prime edizioni, che però, come detto, sono sovente degli *unica*. Per tale motivo la giustezza della lezione non può essere frutto del confronto con altri testimoni, ma di una decisione dello studioso, affidata alla correttezza grammaticale e sintattica del testo (per cui molto spesso occorre intervenire, nei casi – non pochi – di edizioni molto scorrette, a un 'ripristino' dell'interpunzione, col rischio di attribuire all'autore o all'autrice un *usus punctandi* estraneo al suo stile).

Per buona parte della prosa letteraria italiana del secondo Ottocento il 'voto' di affidabilità testuale (indicato nei frontespizi digitali della biblioteca del Progetto Manuzio; www.liberliber.it) non è in molti casi affatto entusiasmante. Basti vedere le edizioni

¹⁰⁶ P. ITALIA, *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Roma, Salerno 2020, p. 44.

di riferimento delle opere di Verga presenti sia nel Progetto Manuzio sia in Biblioteca Italiana: nel primo caso, fatta eccezione per alcuni testi teatrali, ricavati dall'edizione garzantiana a cura di G. Oliva (1987; 2001; tuttora testo di riferimento per i testi non ancora pubblicati nell'Edizione Nazionale), i files presenti sono esemplati sulle vecchie mondadoriane degli anni '60-'70 (romanzi giovanili, teatro, *Mastro-don Gesualdo*) e sulle edizioni Newton Compton (romanzi giovanili, novelle); nel secondo caso la 'certificazione' filologica è più solida, potendo contare sia per le novelle che per i due romanzi maggiori sulle edizioni dei «Meridiani» approntate da una filologa di lunga fedeltà alle carte verghiane quale C. Riccardi (mentre per i romanzi 'mondani' ritornano i vecchi 'Oscar').

Nonostante questa forte limitazione nella disponibilità di testi-base sicuri per l'elaborazione elettronica, il grande sforzo di costituire, a partire dalle diverse esperienze regionali, un insieme fortemente omogeneo e coeso e al contempo diffuso nelle diverse realtà geografiche, potrà costituire un incentivo alla ricerca filologica e allo spoglio di archivi maggiori e minori, con l'obiettivo di reperire ulteriori materiali autografi e a stampa (spesso le edizioni seriori sono quelle meno censite, anche a causa del proliferare – e lo stesso Verga ne era stato vittima – del fenomeno delle edizioni non autorizzate).

Se è vero che il lavoro di approntamento del *corpus* può far leva solo in modo parziale sulla dotazione di testi secondo-ottocenteschi e primo-novecenteschi allocati nelle varie biblioteche digitali, un rapido *survey* riserva delle piacevoli sorprese, almeno in ordine all'offerta di opere del verismo anche 'minore', che dovranno essere nuovamente verificate su quelli che sono sovente testimoni unici (prime edizioni, ristampe o edizioni critiche uscite nel frattempo). Scorrendo la biblioteca del Progetto Manuzio (i cui testi sono in gran parte tratti da *Internet Archive*) si trovano ad esempio, oltre alla triade Verga-De Roberto-Capuana (includiamo, coerentemente all'impostazione del progetto, gli autori che si muovono tra scapigliatura, verismo e propaggini decadenti): C. Arrighi, A. G. Barrili, Arrigo e Camillo Boito, A. G. Cagna, G. C. Chelli, Contessa Lara, E. De Marchi, E. De Amicis, G. Deledda, E. Ferretti-Viola, G. Faldella, S. Farina, A. Fogazzaro, R. Fucini,

G. Giacosa, L. Gualdo, A. Guglielminetti, Marchesa Colombi, F. Mastriani, M. Messina, Neera, A. Negri, I. Nievo, E. Praga, R. Sacchetti, M. Serao, U. Tarchetti, A. Torelli, P. Valera, A. Vivanti, ecc. Tutti autori e testi riversati (come si legge nel sito) anche in *Intratext Digital Library* (www.intratext.com), biblioteca digitale strutturata in modo ipertestuale, corredata di tutta una serie di liste (alfabetiche, di frequenza) e di corredi statistici (frequenza di forme e occorrenze, indici lunghezza parole, frequenza di parole piene e vuote, ecc.) che introducono i lettori ad una esplorazione lessicografica e stilistica.

7.2.

Ritengo utile a tal proposito soffermarmi su un esempio costruito 'sul campo', quindi su testi campione, per dimostrare come la costituzione di un corpus del verismo esteso anche alle voci minori e l'approntamento di un lemmario relativo consentano di entrare nell'officina testuale e di leggere con uno sguardo più puntuale le dichiarazioni di poetica degli autori, talvolta ripetitive e fondate su un uso alquanto indifferenziato delle parole-chiave di questa temperie socio-letteraria. Un lemma come *bozzetto* potrebbe risultare paradigmatico, soprattutto per il tentativo di ipotizzare una prima attestazione dell'uso della parola, nell'accezione non pittorica ma letteraria. Inoltre, l'interrogazione del corpus potrebbe mostrare come la voce vada codificandosi fra i termini critici accomunanti e propri della nuova corrente. Come primo esperimento, tralasciando volutamente le fonti lessicografiche, ho proceduto a interrogare alcune delle più rappresentative biblioteche digitali dei testi italiani reperibili on line e off line, al fine di disegnare una possibile diacronia del lemma (considerato quindi sia al singolare che al plurale). In *Bibliotecaitaliana.it* non emerge alcuna accezione specifica dai testi ottocenteschi registrati (in *Senilità* di Svevo l'accezione è soltanto pittorica). Abbastanza deludente anche l'interrogazione della BIZ (*Biblioteca Italiana Zanichelli*), che costituisce la 'nuova' edizione della storica LIZ (la cui ultima versione 4.0 risale ormai al 2001): nemmeno dal canone di questi testi si evincono attestazioni significative, a maggior ragione per un lemma spesso esposto in zone paratestuali.

Proprio per quest'ultima ragione è sembrato opportuno ricorrere per un verso al Catalogo OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale, per l'altro a *Internet Archive* (www.archive.org), al fine di rinvenire usi 'marcati' di *bozzetto* nei titoli e/o sottotitoli di sillogi novellistiche. Accade così di trovare non solo opere nelle quali la parola è associata a scritture di tipo memoriale e saggistico (ad es. i *Bozzetti alpini* di G. Revere [1857] e i *Bozzetti morali ed economici* di A. Caccianiga [1868], raccolta di articoli quest'ultima in cui il termine, come precisa l'autore, ha il significato di «rapidi tratteggi»), ma anche e soprattutto opere nelle quali essa si connota nel senso di "Breve componimento letterario, che describe, con stile vivacemente realistico (ma in modo superficiale ed esteriormente impressionistico, senza approfondimento dei personaggi e delle situazioni) figure o scenette tratte per lo più dalla vita quotidiana" (GDLI). Dagli spogli effettuati su questi motori di ricerca emerge che una delle prime sillogi a connotare i racconti come "bozzetti"¹⁰⁷ è *La vita militare* di De Amicis (Firenze, Le Monnier 1868), passando per i *Racconti e Bozzetti* di E. Castelnuovo (Firenze, Le Monnier 1872) e per *Capannetta*, prima novella di Pirandello, che reca nel sottotitolo la dicitura "bozzetto siciliano" (1884). Si arriva a inizi '900 con i "bozzetti scenici" verghiani *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe* (Milano, Treves 1902), fino ai "bozzetti" di *Vita intima*, silloge edita da Cordelia nel 1928. Un'estensione diacronica ampia, quindi, che andrebbe corroborata sia con lo spoglio di articoli e recensioni, sia di carteggi significativi, ad es. quello tra Verga e Capuana.

Per trovare delle attestazioni interne ai testi bisogna ricorrere alla già ricordata *Intratext Digital Library*, dove ci imbattiamo nell'articolo di Edoardo Boutet *Sicilia verista e Sicilia vera*, uscito sul «Don Chisciotte» nel gennaio 1894, a cui Capuana rispose con una dura replica. In questo testo si utilizza più volte il termine *bozzetto*, adoperato contestualmente a *novella* e *macchietta*: «E voi

¹⁰⁷ Non contempliamo in questa esemplificazione delle concrezioni sinonimiche come *schizzo*, *macchia/macchietta* o il più raro *guazzetto* (*Macchiette* è il titolo di una raccolta di racconti di Collodi uscita nel 1880). Cfr. C. VAROTTI, *Racconti, bozzetti, figurine; tra giornali e libri per l'infanzia (1861-86)*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci 2019, pp. 169-191, alle pp. 180-184.

scrittori siciliani, di novelle, di bozzetti, di macchiette...»; «Quelle macchiette, quei bozzetti, quelle novelline di dove fiorivano?». Lo stesso Boutet definisce il *Don Candeloro* «una raccolta di novelle e bozzetti». Capuana parla di «stupendi bozzetti della *Vita dei campi*» nella recensione ai *Malavoglia*, mentre in quella a *Vita dei campi* usa il termine in riferimento a *Nedda*, narrazione breve superata da quelle della prima raccolta verista: «Egli ricompare con tutta la potenza di disegno e di colorito da lui mostrato in quel fortunato bozzetto, ma con una maestria più affinata, più vigorosa e più progredita nei grandi segreti dell'arte».

Per trovare una ricorrenza all'interno di una prosa letteraria bisogna arrivare alla prima raccolta di novelle di Grazia Deledda, *Nell'azzurro* (1890), dove nel racconto *La casa paterna* la scrittrice descrive i primordi della sua vocazione letteraria: «Avevo pubblicato i miei primi lavori, i miei primi bozzetti, a quindici anni: prima di veder il mio nome stampato, fulgidi sogni, larve dai mantelli di raso, incoronate di fiori, avevano popolato la mia mente: erano i fantasmi della Gloria!».

A questi dati occorrerebbe aggiungere elementi variantistici significativi, ad es. il primitivo titolo di *Bozzetti rusticani* proposto per le *Novelle rusticane*, con il quale consuona sorprendentemente il titolo *Bozzetti sardi* di Ottone Bacaredda, usciti nello stesso anno dei *Malavoglia*.

Questo esempio, naturalmente passibile di incrementi, mi pare sufficiente a indicare la necessità di una biblioteca del verismo italiano estesa a testualità plurime, in grado di conguagliare diverse forme espressive e registri linguistici, comprensiva anche di scritture critiche e manifesti letterari. Ciò allo scopo di suggerire le ricche e articolate dinamiche di un'officina letteraria operante in un periodo che solo una ricognizione esaustiva delle opere potrà consentire di estendere diacronicamente ai due estremi del tardoromanticismo e della letteratura 'sociale' da un lato, della novella 'decadente' dall'altro.

8. *Interoperabilità e trasferimento della conoscenza: il caso del progetto ArDIPS*

Il VIVer si configura come un cantiere lessicografico digitale in cui l'elemento computazionale consente di generare valore aggiunto in ogni fase del processo redazionale: mentre nell'attività lessicografica tradizionale le informazioni prodotte nel corso di alcune tra le operazioni più onerose — come lo spoglio e la schedatura — venivano disperse o, nel migliore dei casi, rimanevano confinate agli schedari cartacei, oggi è possibile trasformare i dati e gli strumenti in preziose risorse digitali autonome.

I benefici per l'utente finale, che potrà accedere al corpus delle fonti primarie e disporre di nuove modalità di consultazione del dizionario, sono già stati approfonditi nel paragrafo 4; in questa parte si cercherà invece di illustrare come il complesso informativo prodotto dal VIVer possa essere impiegato in altri progetti, e quindi ulteriormente esplorato e arricchito, in un contesto di riuso di modelli, dati e software lessicografici. Non deve sorprendere che le questioni relative alla disseminazione dei prodotti intermedi della ricerca siano prioritarie anche per un'impresa in fase di avvio: i criteri e gli standard più adatti per perseguire l'interoperabilità e la sostenibilità tecnica devono essere individuati in via preliminare per evitare future incompatibilità e complesse riconversioni. Inoltre, la realizzazione di banche dati e programmi informatici si affronta di norma nelle fasi preparatorie del progetto, di modo che questi elementi siano pronti, e quindi potenzialmente riutilizzabili, prima dell'effettivo avvio della redazione; nel caso del VIVer, i processi di riuso sono ulteriormente agevolati dalla scelta di rilasciare in corso d'opera anche i materiali che non hanno ancora raggiunto le ultime fasi di lavorazione.

Sulla base di quanto già realizzato, è in corso di definizione un'interessante prospettiva di interoperabilità con il progetto ArDIPS (Archivio Digitale dell'Italiano Parlato-Scritto), che si sta avviando da parte delle Università di Catania, Messina e Milano col patrocinio dell'Accademia della Crusca e che costituirà un ulteriore tassello per lo studio dell'italiano postunitario accanto al VIVer e al VoDIM. La ricerca di ArDIPS si concentra sulla catego-

ria del parlato-scritto, individuata a partire dalla classificazione di Nencioni¹⁰⁸, nell'italiano post-manzoniano e pretelevvisivo (1860-1952); nello specifico, il progetto si propone di osservare, attraverso un'ampia collezione di testi, le manifestazioni di una rilevante varietà di lingua, che non ha ancora potuto beneficiare di indagini fondate sull'esplorazione di corpora testuali sufficientemente estesi e rappresentativi.

La base documentaria di ArDIPS potrà mutuare un significativo numero di documenti lavorati o parzialmente lavorati dal VIVER e dal VoDIM. Sul VIVER sarà possibile definire dinamicamente un sottocorpus e utilizzare gli strumenti di esportazione, già implementati sulla piattaforma, per tutti i testi che si trovano negli ultimi due livelli di lavorazione (versione elettronica indicizzata e versione marcata). L'importazione dei dati sul nuovo sistema prevede la compilazione automatica dei metadati relativi al trasferimento e l'istituzione di un collegamento permanente con gli elementi "sorgente", che garantirà, in qualunque momento, l'accesso ai file originali e alle riproduzioni in facsimile pubblicate nella sala di lettura del portale del VIVER.

Alla doppia articolazione della marcatura in XML-TEI prevista dal VIVER corrisponde su ArDIPS un trattamento differenziato per ciascuno strato di annotazione. Al livello più basso, la marcatura strutturale non presenta particolari esigenze di personalizzazione e dovrà quindi essere conservata, limitando il più possibile le alterazioni, per almeno tre motivi:

1) come descritto al paragrafo 4.1, i marcatori strutturali sono direttamente correlati alle procedure di interrogazione e di analisi (come si riscontra negli algoritmi per il rilevamento di schemi di co-occorrenza): la conformità strutturale tra i due progetti diviene quindi un prerequisito per ottenere risultati confrontabili e riferimenti omogenei alle unità testuali;

2) se gli oggetti digitali mantengono la stessa segmentazione, sarà più agevole effettuare confronti automatici e creare strumenti personalizzati per il controllo di versione che consentiran-

¹⁰⁸ G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in «Strumenti critici», X (1976), pp. 1-56. Poi in *Id.*, *Di scritto e parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli 1983, pp. 126-179.

no un parziale allineamento e il reciproco aggiornamento tra le banche dati;

3) in vista di un possibile riuso di strumenti software è preferibile circoscrivere l'insieme dei marcatori strutturali e mantenere uno stile di codifica simile, soprattutto nell'ottica di un'interrogazione unificata per mezzo di un metamotores di ricerca.

La marcatura linguistica, invece, andrà adeguatamente riadattata e calibrata sulle specificità del corpus e sviluppata sulle concrete esigenze della ricerca che, nel progetto ArDIPS, prevede un'organizzazione del lavoro in quattro settori: lessico, fraseologia, sintassi e pragmatica. A ciascun livello corrisponderà uno strato di marcatura dedicato, funzionale alle esigenze dell'unità di ricerca che si occuperà di ciascun ambito di indagine. È tuttavia raccomandabile una stretta e continua collaborazione tra i due progetti anche per la definizione dello schema di marcatura linguistica, e si può già prevedere una convergenza sul sistema di marcatura idiomatica proposto dal VIVER, che colma una lacuna negli standard internazionali per la codifica delle opere letterarie.

Grazie alla selezione di testi ottenuta dal VIVER, ArDIPS potrà disporre immediatamente di un corpus pilota — caratterizzato da un buon livello di variabilità e da un'adeguata rappresentatività per specifiche tipologie testuali — sul quale effettuare analisi e misurazioni utili a definire il bilanciamento ideale per il corpus definitivo¹⁰⁹. Il corpus pilota permetterà di monitorare e sviluppare gradualmente la rappresentatività di una collezione testuale per la quale, sulla base delle prime ricognizioni,

¹⁰⁹ Come prescrive il fondamentale lavoro di D. BIBER, *Representativeness in corpus design*, in «Literary and Linguistic Computing», VIII (1993), n. 4, 243-257, poi in T. FONTENELLE, *Practical Lexicography. A Reader*, Oxford, Oxford University Press 2008, pp. 63-87, da cui si cita alle p. 86-87, «regardless of the initial design, the compilation of a representative corpus should proceed in a cyclical fashion: a pilot corpus should be compiled first, representing a relatively broad range of variation but also representing depth in some registers and texts. Grammatical tagging should be carried out on these texts, as a basis for empirical investigations. Then empirical research should be carried out on this pilot corpus to confirm or modify the various design parameters. Parts of this cycle could be carried out in an almost continuous fashion, with new texts being analysed as they become available, but there should also be discrete stages of extensive empirical investigation and revision of the corpus design».

si può già prevedere una ricca varietà di generi: dalla letteratura di consumo e di intrattenimento (paraletteratura) alla produzione didattica volta a insegnare e a esemplificare il parlato conversazionale in società (manuali di conversazione, galatei e simili, dialoghi esemplari, estratti di dialoghi ideali in grammatiche e dizionari ecc.), dai testi che simulano il parlato a quelli che ne delineano l'ideologia, gli stereotipi, l'immaginario (come dovrebbe essere il parlato).

Il corpus pilota è inoltre un eccellente banco di prova su cui ciascuna unità del gruppo di ricerca potrà definire i livelli di annotazione linguistica per ciascun asse di indagine e sperimentare la marcatura XML-TEI dei tratti di interesse (idiomatismi, segnali discorsivi, atti illocutori e specificità della morfosintassi del parlato, ecc.). Una volta definito un modello di codifica adeguato, il VIVER potrà fornire anche gli strumenti informatici con un'implementazione opportunamente riadattata della piattaforma di marcatura dei testi. Anche in questa versione parallela sarà possibile importare testi già codificati, con adeguate procedure di controllo e normalizzazione, o procedere con l'annotazione manuale del testo all'interno dell'ambiente di redazione.

Conclusi i lavori sulla base documentaria di ArDIPS, i testi saranno raccolti in un *repository* e rilasciati con licenza Creative Commons, affinché possano essere subito redistribuiti a loro volta in formati standard. La piattaforma di raccolta e pubblicazione dei materiali sarà in grado di rilevare e indicizzare automaticamente tutti i fenomeni segnalati dai *tag* XML-TEI per sviluppare, in *output*, analisi aggregate dei fenomeni, percorsi di lettura, conteggi statistici e strumenti di ricerca.

Il software prevede un modulo per l'arricchimento sistematico dei dati con schede e informazioni aggiuntive (costituite da dati strutturati e semi-strutturati) compilate dai redattori in un ambiente di ricerca collaborativo; la possibilità di una mappatura con la "metascheda" del VIVER, descritta nel paragrafo 4.3, costituirà un punto di riferimento costante nella progettazione del nuovo sistema informativo. I risultati dello spoglio del corpus e delle analisi saranno così consultabili e interrogabili sul portale on-line e, parallelamente, saranno esposti attraverso un set di API (*Application Programming Interface*), per essere immediata-

mente accessibili anche da altre piattaforme digitali e, auspicabilmente, dallo stesso VIVer.

In conclusione, l'utilizzo di formati standard e il collegamento dinamico tra applicazioni informatiche rende praticabile una circolazione rapida della conoscenza attraverso diversi progetti lessicografici e i primi risultati intermedi conseguiti dal VIVer hanno già raggiunto la massa critica che permette di avviare nuovi percorsi di ricerca. Considerare il trasferimento di risorse dal VIVer ad ArDIPS come un semplice incremento dei materiali disponibili sarebbe infatti riduttivo: per un corpus specialistico come ArDIPS, la disponibilità di una solida base di partenza è un elemento chiave senza il quale il piano di fattibilità dell'impresa sarebbe meno realistico. Per quanto ArDIPS possa aspirare a diverse forme di finanziamento, senza un modello virtuoso di interoperabilità e condivisione delle risorse, l'esito del progetto rischierebbe di essere compromesso dalle attività ad 'alta intensità di lavoro'¹¹⁰, a partire dalla digitalizzazione e dalla codifica dei primi testi, con il risultato che per molto tempo si distoglierebbero preziose risorse alla più utile attività di analisi.

¹¹⁰ Come riportano i sondaggi dell'azione COST-ENeL (European Network of e-Lexicography), poi riassunti e aggiornati dal più recente rapporto di J. KALLAS - S. KOEVA - I. KOSEM - M. LANGEMETS - C. TIBERIUS, *Lexicographic practices in Europe: a survey of user needs*, in rete: <https://elex.is/deliverables/>, a p. 2, nell'ambito dei lavori di di Elexis (European Lexicographic Infrastructure) la lessicografia oggi si caratterizza ancora come un'attività ad 'alta intensità di lavoro' (*labour-intensive*) e la pianificazione di una nuova impresa si colloca in un quadro non molto dissimile da quello descritto nel seminale lavoro metalessicografico di L. ZGUSTA, *Manual of Lexicography*, The Hague, Mouton 1971, pp. 345-349. Le nuove tecniche, a dispetto degli avanzamenti nell'automazione e nell'accelerazione delle operazioni, non hanno ridotto il carico di lavoro medio per un'impresa lessicografica, come del resto era stato già previsto dai pionieri degli spogli elettronici (cfr. R. BUSA, *The Annals of Humanities Computing: The Index Thomisticus*, in «Computers and the Humanities», XIV [1980], pp. 83-90, a p. 89).

9. Conclusioni prospettiche

Il VIVER può ritenersi un'autentica svolta lessicografica, in quanto il patrimonio testuale dei veristi e di autori e autrici "minori" di Otto e Novecento, articolato nei vari generi e sottogeneri sopra indicati, può costituire un importante corpus da integrare ad altri corpora già costituiti, per arrivare a un'interrogazione unificata, con adeguato metamotore, sulla falsariga seguita dall'OVI per il TLIO (Tesoro della Lingua Italiana delle Origini) e dall'Accademia per le varie "Crusche" e per le fonti testuali che costituiscono la banca linguistica della Crusca¹¹¹. Per quanto riguarda il lessico si potranno operare retrodatazioni e riscontrare concomitanze tra autori di varia provenienza regionale; analoghe risultanze potrebbero aversi per la fraseologia.

La portata innovativa del VIVER risiede anche nella sua potenzialità di contribuire alla più definita e organica descrizione e conoscenza dell'italiano postunitario, in ordine alla scelta e alla circolazione di moduli linguistici e stilistici; dal confronto organico consentito dalla lemmatizzazione si potranno cogliere rapporti reticolari. La registrazione lessicografica di unità lessicali, fraseologiche e idiomatiche rivelerà fermenti e modalità di realizzazione delle istanze naturaliste, non in un'analisi fine a sé stessa, ma in una rilettura comparativa estesa trasversalmente alla Francia e alle principali letterature europee, nella prospettiva globale del cosiddetto *naturalisme monde*.

In prospettiva transnazionale ciò condurrà alla storicizzazione critica e filologica, finora impraticabile, dello stesso *naturalisme monde*, la cui testualità sarà accessibile "trasversalmente" in una lettura sinottica; si otterrà così la ricognizione e la costruzione di una costellazione semantico-culturale di un lessico emozionale e socioculturale realista, con le sue ricadute modellizzanti sulla letteratura di consumo.

Più in generale, sotto l'aspetto stilistico, la lingua mutante e interferita dallo stile popolare che caratterizza la scrittura realista

¹¹¹ BIFFI, *Progettare il corpus per il vocabolario postunitario*, cit.; ID., *La banca dati 'Proverbi italiani'*, cit., pp. 115-128; ID., *La galassia lessicografica della Crusca in rete*, cit.

supererà lo stereotipo del rapporto lingua-dialetto per qualificarsi come strumento espressivo più moderno in chiave nazionale. Infine nuove prospettive interpretative si profilano anche tra filologia e linguistica: risalta in questo senso il ruolo e l'impegno della Fondazione Verga che con l'Edizione Nazionale fornirà un quadro organico della variantistica verghiana, promuovendo una conoscenza più aderente ai testi e fornendo strumenti per una nuova didattica tra scuola e università.

CHIARA CORPACE, CÉLINE GRENAUD-TOSTAIN,
OLIVIER LUMBROSO, JEAN-SÉBASTIEN MACKÉ, ALAIN PAGÈS

ÉDITER, LIRE ET TRANSMETTRE LES ÉBAUCHES DES
ROUGON-MACQUART D'ÉMILE ZOLA: LE PROJET SCÉNA
(« SCÉNARIOS NATURALISTES »)

Il progetto digitale «ScéNa» (2019-2022) del *Centre d'étude sur Zola et le naturalisme* (ITEM/CNRS-ENS), indaga la fabbrica del romanzo a partire dai grandi quadri narrativi costruiti dai venti abbozzi del ciclo dei Rougon-Macquart. Questi scenari, una sorta di soliloquio durante il quale Zola parla a se stesso della natura e della forma del suo lavoro in corso, non sono mai stati pubblicati online, trascritti e annotati. Questo articolo collettivo, scritto dai principali responsabili del progetto, ne riassume i punti principali: i contenuti e gli obiettivi, il metodo di codifica, la gestione e le difficoltà relative all'edizione di uno dei più estesi avantesti zoliani.

Le projet numérique « ScéNa » (2019-2022) du Centre d'étude sur Zola et le naturalisme (ITEM/CNRS-ENS), interroge la fabrique du roman à partir des grandes charpentes narratives que construisent les vingt Ébauches du cycle des Rougon-Macquart. Ces scénarios, sortes de soliloques durant lesquels Zola s'entretient avec lui-même sur la nature et la forme de son œuvre en gestation, n'ont jamais bénéficié d'une édition informatique en ligne, transcrite et annotée. Cet article collectif, rédigé par les principaux responsables du projet, en résume les grandes lignes. Contenu et finalités, méthode d'encodage, pilotage et difficultés relatives à l'édition d'un des avant-textes zoliens les plus touffus constituent la matière de cette synthèse.

The digital project «ScéNa» (2019-2022) of the Centre d'étude sur Zola et le naturalisme (ITEM/CNRS-ENS), questions the making of the novel from the great narrative frameworks built by the twenty drafts of the Rougon-Macquart cycle. These scenarios, a kind of soliloquy during which Zola talks to himself about the nature and form of his work in progress, have never been published online, transcribed and annotated. This collective article, written by the main people in charge of the project, summarizes the main points. The contents and aims, the encoding method, the management and the difficulties related to the edition of one of the most dense Zolian foretexts constitute the material of this synthesis.

«Un livre doit être toujours, plus ou moins, un portrait de l'ensemble, un miroir de la société entière». Ce conseil que Taine donne à Zola dans une lettre qu'il lui adresse en janvier 1868, après avoir fait une lecture attentive de *Thérèse Raquin*¹, a été longuement médité par le romancier qui se met alors à construire la série des *Rougon-Macquart*. Pour écrire un roman, Zola sait qu'il doit s'appuyer sur la réalité sociale, rassembler des anecdotes, accumuler des détails descriptifs. Mais il comprend, comme le lui indique Taine, qu'il doit d'abord partir d'une vision générale. C'est à cette nécessité que répond l'Ébauche, geste inaugural essentiel dans le processus de création. Celle-ci correspond à ce que les orateurs de l'antiquité appelaient «l'invention», lorsqu'ils étaient placés devant la difficulté de construire un discours. Théorisé par la rhétorique grecque et latine, le moment de l'invention est celui de la recherche des idées. Comment cerner les contours du problème devant lequel on se trouve? Dans quel cadre d'ensemble doit-on l'insérer? Quels exemples trouvera-t-on ensuite pour l'illustrer? Telles sont les questions auxquelles la méthodologie de l'invention invite à répondre.

1. L'Ébauche ou l'invention du scénario

C'est en suivant cette méthode que Zola commence l'écriture d'une Ébauche. Il pose comme objet d'étude une «question» qu'il devra traiter: la «question» de l'adultère avec *Pot-Bouille*, la «question sociale» avec *Germinal*, la «question paysanne», avec *La Terre*, la «question juive», lorsqu'il ouvre le dossier de *L'Argent*. Le début de l'Ébauche du *Ventre de Paris* montre bien que cette question d'ensemble, loin d'être un frein pour l'imagination, se révèle féconde, au contraire, car elle ouvre sur la diversité de la réalité: «L'idée générale est: le ventre, – le ventre de Paris, les Halles, où la nourriture afflue, s'entasse, pour rayonner sur les quartiers divers; – le ventre de l'humanité, et par extension la

¹ Voir É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, éd. F.-M. Mourad, Paris, Flammarion, «GF» 2017, p. 336.

bourgeoisie digérant, ruminant, cuvant en paix ses joies et ses honnêtetés moyennes; – enfin le ventre, dans l'empire». Ramassant les images qui se bousculent dans son esprit, le romancier prend soin de les inscrire dans le cadre général de la philosophie et de l'histoire: «Cet engraissement, cet entripaillement est la note philosophique et historique de l'œuvre»².

Une fois définie, la vision d'ensemble débouche sur la fabrication du roman, ce que Zola appelle le «poème». Il donne à ce terme, employé au début de plusieurs Ébauches, le sens d'une œuvre que l'on fabrique (conformément à l'étymologie: le verbe «poiein», en grec, signifie «faire», «fabriquer»). *Nana* doit être le «poème des désirs du mâle», *Au Bonheur des Dames*, le «poème de l'activité moderne», *La Terre*, «le poème vivant de la terre», *La Bête humaine*, «le poème d'une grande ligne».

Le «poème» est ce moment de réflexion libre, où le sujet lyrique réagit devant la «question» qu'il a posée devant lui, qu'il retravaille à partir de la formulation donnée par ses contemporains (pour qui existe, par exemple, une «question juive»), et qu'il s'efforce de transformer en lui apportant sa propre vision. Puis vient l'étape de la mise en forme, l'utilisation des documents (qui imposent le respect de la réalité), le choix de l'intrigue et des personnages (avec leurs différentes oppositions qui les organisent en système). La fiction se met en place; le «drame» (le processus de la narration) nourrit le «poème». Ainsi quand il imagine *La Terre*, Zola se trouve devant la *question* des paysans; il décide d'écrire le «poème vivant de la terre»; et il fait ensuite le choix d'un *drame* qui se déroulera dans la Beauce, en ayant pour centre la famille des Fouan.

La recherche documentaire s'appuie sur la lecture d'ouvrages de nature scientifique, technique ou sociologique. Elle repose sur une dialectique du connu et de l'inconnu. Zola part de ce qu'il sait pour aller vers l'inconnu. Complétant le savoir que les livres lui ont transmis, il aime apprendre de lui-même, enquêter, aller

² É. ZOLA, *La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*, éd. C. Becker, avec la collaboration de V. Lavielle, Paris, Honoré Champion 2003, t. I, p. 720.

sur le terrain. Le romancier descend dans la mine de *Germinal* ou grimpe sur la locomotive de *La Bête humaine*, en quête de sensations inédites. Bien des commentateurs de son œuvre ont souligné cet aspect. Mais il faudrait indiquer aussi le goût de Zola pour la redécouverte. Même quand il sait, il a besoin de reprendre, conscient des difficultés soulevées par la question qu'il a choisi d'aborder. L'écriture romanesque suppose un savoir révisé, autant qu'un savoir acquis.

Cette recherche s'appuie également sur un réseau d'informateurs qu'il est important de ne pas oublier, car ils témoignent du dialogue actif que le romancier entretient avec ses contemporains, dans sa quête de la vérité documentaire. Qui sont ces informateurs? On pourrait distinguer deux groupes: les informateurs réguliers et les informateurs occasionnels.

La catégorie des informateurs occasionnels est constituée par les experts que le romancier consulte ponctuellement sur tel ou tel sujet particulier: ainsi Carbonaux ou Beauchamp, ces chefs de rayon du Bon Marché et du Louvre qui lui expliquent le fonctionnement des grands magasins, quand il prépare *Au Bonheur des Dames*; ou Pol Lefèvre, ce responsable de la Compagnie de l'Ouest qui lui donne accès à l'univers des chemins de fer, lorsqu'il travaille à *La Bête humaine*.

Les informateurs réguliers, ce sont les amis, les proches, sollicités pour les domaines dont ils sont considérés comme étant des spécialistes. Il faut d'abord citer les disciples des «Soirées de Médan»: Paul Alexis, sur tout ce qui touche au socialisme; Henry Céard, sur les problèmes relevant de la médecine; J.-K. Huysmans ou encore Léon Hennique. S'ajoutent des personnalités moins connues, dont les visages peuvent être dessinés grâce à la lecture de la correspondance du romancier: par exemple, l'architecte Frantz Jourdain, pour les questions relatives à l'urbanisme; le médecin Maurice de Fleury, dans les domaines de la biologie et de la médecine; ou encore Gabriel Thyébaud, pour les recherches d'ordre juridique, surnommé, pour cette raison, «le juriconsulte des *Rougon-Macquart*». Zola voit en eux des collaborateurs fiables qui acceptent de l'accompagner dans son long parcours romanesque, en participant ainsi à l'élaboration d'une œuvre encyclopédique. Tous sont

sollicités, apportent leur pierre à l'édifice des *Rougon-Macquart*. C'est dans cette activité de groupe, perceptible dans les archives des dossiers préparatoires, qu'on peut lire aujourd'hui l'histoire du groupe de Médan. La recherche d'une documentation dont la solidité est garantie par les connaissances apportées par le groupe exprime le rêve d'une écriture en réseau, forgée sur des solidarités multiples.

On voit donc qu'une recherche qui prend en considération le processus de l'Ébauche s'ouvre sur différentes perspectives. Elle possède une dimension génétique qui la conduit à entrer dans l'écriture du dossier préparatoire et à examiner ses différentes strates. Mais elle possède aussi une dimension historique et culturelle qui l'oriente vers l'étude du romancier placé dans un moment particulier de son existence, en train d'écrire face à ses lecteurs potentiels, sollicitant ses amis, utilisant ses relations sociales pour progresser dans la construction d'une œuvre complexe. L'Ébauche est un texte éminemment polysémique, dont l'étude ne peut s'opérer que dans une perspective interdisciplinaire où se croisent la génétique textuelle, la sociologie de la littérature et l'histoire des idées.

2. *L'Ébauches zolienne: un texte composite*

Première étape de l'invention scénarique, l'Ébauche zolienne est singulière comme énonciation, expression et contenu. Zola s'est cependant bien gardé d'entrer dans le détail de cette complexité lorsqu'il présentait, avec un souci d'efficacité médiatique, ses dossiers préparatoires aux écrivains et journalistes de passage, curieux de découvrir «sa méthode». De fait, s'est installé un malentendu, faisant de cette démarche l'incarnation idéale d'une pensée scientifique dont le caractère planificateur a abouti à désigner Zola comme le parangon de «l'écriture à programme». Si la valeur heuristique de cette notion proposée par la critique génétique est réelle, le projet ScéNa montre aussi la richesse du processus d'invention chez Zola, à partir d'une édition numérique des Ébauches du cycle. Prenant appui sur l'édition en volumes des dossiers préparatoires dans *La Fabrique des Rougon-Marquart*,

dirigée par Colette Becker³ depuis 2003, et sur la mise en ligne partielle des dossiers préparatoires de Zola sur le site Gallica de la BnF, le projet a déjà transcrit et encodé les vingt Ébauches, selon un protocole que présentera la suite de cet article. Pour ce faire, un partenariat a été conclu avec l'équipe «Littératures et Arts Numériques» de l'université Grenoble Alpes, dont le CNRS est partenaire. Cette équipe a apporté un soutien à l'encodage TEI des canevas à partir de la plateforme TACT (Transcription et Annotation de Corpus Textuels). Le consortium CAHIER et les compétences du pôle «Humanités numériques» de l'ITEM ont fourni au Centre Zola les cadres méthodologiques nécessaires à l'optimisation qualitative de la plateforme dédiée. Pourquoi ce projet était-il nécessaire?

Donner à lire autrement les Ébauches réclamait un encodage minutieux et une granularité fine pour rendre accessibles au public leurs langages propres. Le numérique était donc un atout pour aborder un corpus massif, déroutant et résistant, plaçant les chercheurs devant quatre grandes difficultés.

Première difficulté, ces vingt Ébauches sont toujours singulières: leur longueur, leur structuration, leur économie et leur stratégie diffèrent selon le projet de roman, selon aussi les formes d'innovation que l'écrivain veut introduire dans son cycle. Dès lors, chacune est un objet sémiotique à part entière qui brouille les catégories des textes achevés et semble se construire à travers un hétéroclisme de matériaux verbaux (images, injonctions, décisions, tâtonnements, bribes de dialogues, etc.).

Deuxième difficulté, sur le plan de l'énonciation, le soliloque qui affirme la première personne est traversé continuellement par un vaste réseau de références intertextuelles, à valeur de modèle ou de repoussoir, qui font en réalité de ce canevas monologué un polylogue. L'écrivain dialogue avec l'espace littéraire ancien ou contemporain, répond indirectement à ses détracteurs, lesquels peuvent d'ailleurs infléchir les orientations prises par le lancement de l'œuvre. Sur le plan cyclique, l'Ébauche, qui programme un texte à venir, réalise souvent le télescopage entre le

³ É. ZOLA, *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*, éd. C. Becker, Paris, Honoré Champion 2003-2017, (actuellement VII volumes publiés).

déjà-écrit et ce que l'écrivain est en train de faire, ou voudrait faire. Le canevas fusionne ou déconstruit des configurations narratives rémanentes. Il enchaîne des mondes virtuels et hypothétiques qui s'emmêlent et se démêlent, à travers des scènes et des épisodes, des personnages, des actions, des tableaux. L'Ébauche propose ainsi une pluralité de cohérences superposées selon des approches successives qui constitue une troisième difficulté.

Les noyaux scénaristiques sont perpétuellement évalués en fonction de ce que voudrait faire (ou pas) l'écrivain, ce qu'attendraient (ou pas) les lecteurs, ce que permettrait (ou pas) la critique, ce que réclament (ou pas) la logique du récit, les contraintes des genres, les possibilités des registres, au point qu'un discours auctorial vient signifier la réticence, la négation, la modulation, l'inversion, l'infléchissement. Ce sont autant d'opérateurs relevant d'une spéculation sur les effets pragmatiques du texte à venir qu'il est difficile de traduire dans un protocole informatique. L'une des pistes serait l'encodage du métalangage littéraire des Ébauches qui exprime ces finalités. Emprunté aux parties de la rhétorique, il vient réduire progressivement le champ des possibles, la mosaïque des images, les directions multiples que prend le scénario. Ce métalangage nourrit les auto-consignes que se donne l'écrivain dans le domaine de l'invention, de la composition, de l'expression. Ainsi les virtualités du scénario finissent par se fixer au sein d'une trame générale qui sera amplifiée, découpée, puis orchestrée dans les Plans détaillés du dossier préparatoire.

Afin de cerner la nature des Ébauches, plusieurs approches ont été formulées depuis qu'Henri Mitterand, lors du colloque *Zola. Genèse de l'œuvre*, en 1999, a inauguré la «génétique du scénarique»⁴. Il a souligné le fait que les dynamiques de l'écriture rendent peu pertinentes des approches locales, attentives à la variante, à la rature, dans la mesure où l'invention aborde les systèmes textuels globalisants qui forment des blocs aux contours flous: les variations d'une intrigue, les métamorphoses d'un personnage, les expansions du scénario... Si une phrase

⁴ Les actes de ce colloque ont été publiés: *Zola: Genèse de l'œuvre*, éd. J.-P. Leduc-Adine, Paris, Éditions du CNRS 2002.

possède un début et une fin, relevant ainsi d'un système d'unités isolables, à l'inverse, l'Ébauche est constituée d'agrégats de sens difficiles à isoler.

Pour surmonter cette quatrième difficulté, la critique zolienne, ouvrant le champ de la «macrogénétique», a exploré plusieurs pistes. Ainsi des travaux de Philippe Hamon, autour des cadres énonciatifs de l'Ébauche, montrant que l'écrivain avance dans son projet au moyen de «positionnements» successifs⁵. Les travaux d'Henri Mitterand⁶ ont insisté sur deux dimensions complémentaires: d'un côté, l'approche de la chronographie interne qui analyse les transformations successives du scénario pas à pas, et dont Almuth Grésillon a donné un exemple à partir de l'Ébauche de *La Bête humaine*⁷. De l'autre, une approche sémiotique qui va chercher les structures profondes qui façonnent des configurations actantielles et narratives à partir de fonctions-types ou de noyaux génératifs. Cette sémiotique du scénario identifie les sources et emprunts faits à un réservoir de formes-types, inscrites dans l'héritage séculaire des récits et des mythes, que l'écrivain reprend et complexifie: le trio de l'adultère, par exemple dans *La Curée*, *L'Assommoir* et *La Bête humaine*, dans le scénario réécrit de la *Genèse* dans *La Faute de l'abbé Mouret*. Cette sémiotique scénarique croise la poétique des valeurs, au sein de formants idéologiques reproduits puis déconstruits, tels que la violence du peuple dans la peinture des mineurs au début de l'Ébauche de *Germinal*, qui sera abandonnée au profit d'une vision fraternelle. Cet exemple montre toute l'importance d'encoder les scénarios par un projet numérique, pour tenir ensemble la variété de ces dimensions discursives et stylistiques.

⁵ P. HAMON, *Échos et reflets. L'Ébauche de «La Bête humaine» de Zola*, in «Poétique», n. 109, février 1997.

⁶ H. MITTERAND, *Sur le «scénarique»*, in «Genesis», 30 (2010), «Théorie: état des lieux», pp. 69-85.

⁷ A. GRÉSILLON, *Langage de l'Ébauche: parole intérieure extériorisée*, in «Langages», 147 (2002), pp 19-38.

3. Les ébauches à l'heure du numérique

Les ébauches zoliennes constituent un matériel génétique que les humanités numériques ont vocation à mettre en valeur, d'une certaine manière à sublimer. La plus-value, tout à la fois, s'exprime en termes de synchronie – il devient possible de circuler avec beaucoup de fluidité d'un avant-texte à l'autre sur un axe horizontal autorisant les allers-retours les plus édifiants – et en termes de diachronie – une vision longitudinale des dossiers conduit à mettre en évidence l'évolution des modèles convoqués dans l'acte de création. On en vient dès lors à s'interroger sur les enjeux spécifiques de chacun des projets digitaux menés ces dernières années au Centre Zola et vis-à-vis desquels le rôle de Jean-Sébastien Macke a été tout à fait essentiel.

Un premier chantier, dont les origines font remonter à 2005, sous la direction de Philippe Hamon, coïncide avec l'édition électronique du *Dictionnaire des dossiers préparatoires d'Émile Zola* sur le site des Cahiers naturalistes (site qui a d'ailleurs bénéficié d'une refonte en 2021). Les avant-textes des *Rougon-Macquart*, des *Trois Villes* et des *Évangiles* ont été répartis entre trente-trois chercheurs chargés de pointer les autoconsignes du «soliloque programmatique»⁸ et de collaborer ainsi à un vaste travail de décryptage synthétisé en 2008⁹. L'ouvrage collectif publié en 2009 sous la direction de Philippe Hamon – *Le Signe et la consigne*¹⁰ – témoigne de l'apport considérable du dictionnaire quant à la réflexion menée sur le plan génétique. Le principe encyclopédique qui régit le projet a pour résultat une vision éclatée du discours zolien et la dissémination, porteuse de sens, des éléments performatifs, réflexifs et scénariques qui composent ce discours. L'établissement des quelque 2000 entrées résulte d'une approche en faisceau dont l'aboutissement et le paradigme semblent devoir

⁸ H. MITTERRAND, *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF 1987, p. 37.

⁹ La synthèse a été réalisée par Céline Grenaud-Tostain.

¹⁰ *Le Signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste*, sous la direction de P. Hamon, avec la collaboration d'O. Lumbroso - H. Mitterrand - A. Pagès - Ch. Pierre-Gnassounou, Genève, Droz 2009.

être la constellation. Certes, il a fallu composer avec le caractère asymptotique du repérage des données – où mettre un terme à la sélection? – et la subjectivité inhérente à ce repérage. Mais la synthèse obtenue permet de renouveler la perception et l'exploitation des dossiers préparatoires. La logique du fractionnement ne débouche pas sur un émiettement stérile: elle donne l'occasion d'articuler l'étude des autoconsignes à une réflexion de nature statistique. L'appréciation qualitative des avant-textes est redevable d'une méthode quantitative vis-à-vis de laquelle l'analyse permet de dépasser la dimension strictement mathématique, un peu sèche et aveugle. Chaque entrée oscille entre rareté et prolifération, encourage la lecture d'une évolution d'un dossier à l'autre, autorise la mise en évidence de mécanismes redondants face auxquels la question de la liberté poétique reste ouverte. En somme, le dictionnaire a le mérite d'avoir posé les premiers jalons de l'aventure numérique et démontré la valeur ajoutée de la digitalisation des avant-textes.

La compréhension des ressources offertes par les *digital humanities* passe par l'évocation d'un deuxième chantier – ArchiZ –, mené de 2012 à 2016 sous la direction d'Alain Pagès et fondé sur l'association de l'ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes), de la Sorbonne nouvelle et du Département des Manuscrits de la BnF (Bibliothèque nationale de France)¹¹. C'est dans le cadre de ce projet ANR (Agence nationale de la recherche), en effet, qu'il convient de resituer la construction du site ArchiZ dont le nom même indique la visée archivistique et l'enjeu indirectement génétique. Le portail permet d'accéder à une série de documents destinés à mieux comprendre les ressorts de l'écriture zolienne: une vaste iconothèque qui contient, entre autres, des dessins et croquis issus des dossiers préparatoires; les manuscrits d'une partie des avant-textes des *Rougon-Macquart* rendus accessibles *via* Gallica ou encore tous les numéros des *Cahiers naturalistes* de 1955 à 2010, parmi lesquels la critique génétique se négocie une place non négligeable. Une perception réticulaire de la

¹¹ O. LUMBROSO - J.-S. MACKE - A. PAGÈS, *Le site ArchiZ*, in «Genesis», 42 (2016), pp. 139-144.

création se met en place, corrélée à l'exploitation d'une multitude de supports et à un positionnement en surplomb très édifiant. Car l'une des opérations les plus marquantes des projets que nous évoquons est sans doute le basculement d'une microgénétique attachée aux lectures séquentielles à une macrogénétique textuelle très opportune eu égard à l'œuvre zolienne. Comme l'a montré Olivier Lumbroso, ce basculement est particulièrement adapté à la manipulation de «corpus massifs» et à l'analyse des cycles, ce qui revient à pointer un nécessaire «changement d'échelle» au niveau de la critique génétique¹². Or, la logique computationnelle qui invite à une pensée de l'hyper-connexion favorise le glissement vers une approche panoramique des grands ensembles et nous conduit à évoquer un troisième chantier, précisément fondé sur un élargissement des perspectives.

Le Projet «ScéNa. Scènes et scénarios naturalistes» est actuellement mené sous la direction d'Olivier Lumbroso et adossé à un cadre institutionnel fort: l'ITEM-CNRS, l'EUR (École universitaire de recherche) Translitterae (Paris Sciences et Lettres), l'université de Grenoble Alpes et le DILTEC (Didactique des langues, des textes et des cultures) de la Sorbonne Nouvelle. Il en va, grâce à un travail collaboratif de grande envergure, de l'encodage TEI (initiative pour l'encodage du texte), sur la plateforme TACT (plateforme de Transcription et d'Annotation de Corpus Textuels), des vingt Ébauches des *Rougon-Macquart* et de l'édition électronique de ces avant-textes à l'horizon 2021-2022. Le colloque «La construction du roman. Entre ébauche et finition: Zola» des 18 et 19 novembre 2021 a permis de mettre en évidence les nombreux enjeux de ce projet. D'un point de vue strictement numérique, les études zoliennes sont mises au diapason des problématiques 2.0 qui affluent aujourd'hui dans le champ renouvelé des études littéraires. De manière implicite, il devient possible d'inscrire l'analyse des données métatextuelles dans la lignée de disciplines émergentes telles que la textométrie, le traitement automatique des langues ou encore la reconnaissance d'entités

¹² O. LUMBROSO, *Génétique des textes et génétique des cycles: pourquoi changer d'échelle?*, in «Genesis», 42 (2016), pp. 19-36.

nommées. Sans forcément s'aligner parfaitement à ces approches redevables de l'Intelligence Artificielle, le projet ScéNa porte en lui l'ambition digitale d'une nouvelle exploitation des dossiers préparatoires. La relecture des textes programmatiques entre en collision avec les attributs du Big Data: le *volume* – avec un corpus ample de vingt ébauches –, la *variété* – malgré la grande cohésion interne de ce corpus, il s'agit d'envisager les processus spécifiques à la création de chaque roman –, la *vélocité* – l'accès aux données bénéficie d'une accélération vertigineuse et les connexions entre celles-ci sont démultipliées à la vitesse d'un clic –, la *véracité* – on appréciera la résonance de cette donnée numérique relativement aux enjeux du naturalisme et à la place de la vérité dans toute l'œuvre littéraire et intellectuelle de Zola –, la *valeur* – qu'on pense ici à la déontologie de l'écrivain, à la portée éthique des autoconsignes, à l'arbitrage entre une ligne de conduite plus ou moins fixe et des échappées belles encouragées par une licence poétique très féconde – et enfin la *variabilité* – la dimension longitudinale de la critique génétique doit permettre de dégager des invariants, mais aussi des évolutions d'un dossier à l'autre.

Au-delà de la dimension informatique *stricto sensu*, il convient de souligner les incidences épistémologiques redevables de la mise en ligne des ébauches et explorées lors du colloque évoqué ci-dessus. On doit à Henri Mitterand d'avoir ouvert la voie en matière de génétique «scénarique» et d'avoir posé les grands axes de celle-ci, tout à la fois rhétoriques (au sens large du terme), idéologiques (*quid* du discours social?), programmatiques et compositionnels¹³. Dans la lignée de ces travaux et sans que la liste en soit exhaustive, on peut s'attarder sur certains questionnements mis en avant par les contributeurs au Projet Scéna. Pour qui Zola écrit-il? Au-delà de la fonctionnalité autoréflexive des consignes, quelles sont les représentations du lecteur inscrites dans les dossiers préparatoires et notamment esquissées dans les scénarios sur le mode de la mise en abyme? Comment l'intertextualité qui détermine des processus exogénétiques sous-jacents ou explicites parvient-elle à s'articuler à une

¹³ MITTERAND, *Sur le «scénarique»*, cit.

création dominée par l'endogenèse et portée par l'autoréférentialité? Quels sont les enseignements à tirer des supports à proprement parler, autant dire de la dimension presque physiologique d'un acte d'écriture tendu entre la nécessaire biffure, l'accélération du rythme sous la pression de l'*inventio* et les manifestations de l'inconscient relayées par la main qui rédige? On le voit au travers de ces exemples, la digitalisation des textes programmatisques permet de revivifier la critique génétique, rend possible la vérification de certaines hypothèses et *in fine* stimule même le repérage de mécanismes qui auraient pu passer inaperçus sans le recours aux outils virtuels.

4. Méthodologie éditoriale

L'édition numérique des Ébauches des *Rougon-Macquart* a suivi une méthodologie stricte, s'appuyant sur un travail collaboratif et dans le respect des standards et des recommandations actuellement en vigueur. Le parcours éditorial repose sur quatre étapes fondamentales. Il s'agit, tout d'abord, de définir le corpus à traiter et de collecter les données. Ainsi, aux vingt Ébauches des *Rougon-Macquart*, ont été ajoutées les *Notes générales sur la marche de l'œuvre*, les *Notes générales sur la nature de l'œuvre* et les *Différences entre Balzac et moi*¹⁴. En effet, cet ensemble de trois textes apparaît comme la genèse du cycle entier et, en ce sens, entre dans le concept de l'Ébauche tel que Zola le conçoit pour chacun de ses romans. La collecte des données fut assez aisée puisque l'ensemble des dossiers préparatoires est conservé à la Bibliothèque nationale de France, numérisé et disponible sur Gallica, à l'exception du *Docteur Pascal* dont le manuscrit est conservé à la fondation Bodmer. La deuxième étape consiste à transcrire les manuscrits selon une méthodologie définie au départ: constitution de binômes de chercheurs, l'un assurant la transcription d'un dossier, l'autre proposant une relecture. Les principes éditoriaux se voulaient simples et claires, ceci afin de rester au plus près du manus-

¹⁴ Ces trois manuscrits sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, NAF 10345.

crit: transcription des ratures, orthographe laissée telle quelle (sans correction des erreurs et coquilles de Zola), rétablissement de l'accentuation si nécessaire. La troisième étape relève de la démarche scientifique puisqu'il s'agit d'annoter le texte en fonction de quelques principes: rendre compte de la mise en forme du manuscrit (structuration des paragraphes, mots soulignés), faire apparaître les phénomènes micro-génétiques que sont les ratures, les ajouts, les permutations, les substitutions ou les déplacements, relever les entités nommées (noms de personnes et de personnages, lieux géographiques).

Pour ce travail d'annotation, la TEI (*Text Encoding Initiative*) s'est révélée être l'outil le plus adéquat, l'équipe Zola étant engagée, de longue date, dans l'emploi de ce langage xml développé depuis 1987 par Lou Burnard au sein d'un consortium toujours actif¹⁵. Ce format de balisage demande, cependant, une connaissance précise des balises numériques à utiliser et nécessite un travail parfois fastidieux quand il est réalisé dans un logiciel spécifique comme Oxygen. C'est pourquoi nous avons décidé de procéder à cet encodage sur la plateforme TACT (Transcription et Annotation de Corpus Textuels) qui permet de placer des balises TEI, avec des attributs et des valeurs possibles, sans passer par le code xml mais simplement à l'aide de boutons prédéfinis, dans l'esprit du WYSIWYG (*what you see is what you get*, «Ce que vous voyez est ce que vous obtenez»). Enfin, la dernière étape revient à proposer une édition numérique disponible pour le lecteur, permettant d'accéder aux images des manuscrits ainsi qu'à leurs transcriptions et de mener des recherches textuelles sur l'ensemble du corpus, *via* une navigation à facette permettant la combinaison de critères multiples et l'ajout de filtres. Par exemple, il sera possible de rechercher un ou plusieurs mots sur l'ensemble du corpus ou de proposer cette même recherche sur les seuls termes raturés ou sur les seuls non raturés.

Cette démarche éditoriale permet donc de proposer une véritable édition numérique qui ne soit pas uniquement la mise en

¹⁵ L. BURNARD, *Qu'est-ce que la Text Encoding Initiative*, Marseille, OpenEdition Press 2014. Disponible en ligne: <https://books.openedition.org/oep/1237>

ligne d'un document pdf. La transcription collaborative permet ainsi d'obtenir le «body» du fichier xml-tei auquel est ajoutée la partie «header» regroupant les métadonnées de la ressource transcrite (métadonnées descriptives, administratives, structurales et techniques). Ce header a été développé en suivant les recommandations du consortium CAHIER (Corpus d'Auteurs pour les Humanités: Informatisation, Édition, Recherche)¹⁶ et regroupe les quinze champs du DublinCore. Il est maintenant utilisé pour tous les fichiers TEI produits par l'équipe Zola de l'ITEM. Un des objectifs de l'utilisation de la TEI, au-delà de la mise en forme et de l'annotation du texte, est de respecter les principes FAIR (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable) de l'édition numérique¹⁷. Les données numériques doivent être faciles à trouver grâce à de fichiers décrits par des métadonnées riches, dotés d'un identifiant pérenne, en accès libre et gratuit (Findable). Les ressources numériques produites doivent être stockées durablement dans un environnement sécurisé, avec un accès facilité aux métadonnées via des protocoles ouverts et des standards internationaux tels que les API ouvertes, l'OAI-PMH, le RDF (Accessible). Les langages et formats ouverts choisis doivent permettre de faciliter les échanges entre systèmes informatiques et d'augmenter les capacités des métadonnées à être combinées (Interoperable). Enfin, les métadonnées des fichiers xml-tei doivent fournir des informations sur la provenance des données et les conditions de leur réutilisation (rédaction des conditions générales d'utilisation, ajout d'une licence Creative Commons, dépôt des fichiers dans un entrepôt de données tels que Nakala, HAL ou Zenodo), dans l'esprit de la science ouverte (Reusable).

Ces éléments techniques peuvent paraître obscurs et semblent éloigner le chercheur-éditeur de son objet d'étude, à savoir le texte littéraire. Cependant, le respect de ces standards numé-

¹⁶ I. GALLERON - M.-L. DEMONET - C. MEYNARD - I. FATIHA - E. PIERAZZO *et al.*, *Les publications numériques de corpus d'auteurs - Guide de travail, grille d'analyse et recommandations* (V1-Novembre 2018). [Rapport de recherche] Huma-Num. 2018, 19 p. halshs-01932519

¹⁷ Voir, à ce sujet, <https://doranum.fr/enjeux-benefices/principes-fair/>

riques permet à l'édition numérique de faire l'objet d'une diffusion la plus large possible et d'être constamment enrichie par l'apport de nouveaux éléments descriptifs, en dehors de l'équipe qui a conçu l'édition initiale. C'est là la grande différence de l'édition numérique par rapport à l'édition traditionnelle «papier». Pourtant, ces deux modes éditoriaux ne sont pas antagonistes mais sont bien complémentaires. Afin d'illustrer cela, nous pouvons prendre comme exemple le projet MÉTOPEs (Méthodes et outils pour l'édition structurée) de l'université de Caen, qui s'appuie sur la production d'une seule source numérique pour la production et la diffusion d'éditions multiples: numérique (avec une multitude de possibilités telles que des pages web, des ePub ou de l'OpenEdition) ou papier.

Comme nous pouvons le constater, l'édition numérique demande une certaine technicité qui fait de l'éditeur un producteur non seulement d'un texte (ici, la transcription d'un manuscrit d'auteur) mais également d'une donnée numérique dont la qualité entraînera sa plus ou moins bonne diffusion, sa plus ou moins bonne utilisation et réutilisation. Ces nouvelles compétences numériques ne peuvent être acquises par les chercheurs en sciences humaines que s'ils en comprennent les enjeux. Ils doivent également être accompagnés dans leur apprentissage et leur travail d'encodage numérique par un ensemble d'outils faciles à prendre en main ainsi que par des ingénieurs qui traduisent en opérations techniques les projets scientifiques qui sous-tendent les éditions numériques de textes littéraires. C'est à ces conditions que ces éditions trouveront toute leur place dans le champ plus large de l'édition traditionnelle.

5. Une plateforme numérique: pour quels usages et pratiques?

Le projet de numérisation «ScéNa» démontre l'avancement de la culture *Open source*. Son objectif est de rendre les Ébauches de Zola accessible au plus large public possible. Le choix s'est porté sur ces précieux documents, car ils contiennent les matériaux nécessaires à la construction des piliers fondateurs du cycle des *Rougon-Macquart*. Cette édition numérique autorisera de

nouvelles perspectives de recherches. D'abord, les spécialistes auront accès à des outils d'indexation de l'information pour réorganiser les matières d'un scénario de roman de façon personnelle et structurée. Ensuite, les étudiants pourront emprunter une voie d'accès moins traditionnelle vers l'œuvre. En effet, commencer l'étude du cycle romanesque non par des extraits de romans, ou des résumés, mais par la consultation autonome des Ébauches permettra de découvrir Zola immergé dans son acte créateur, dans le développement de l'idée première de son scénario, dans ses préconstruits idéologiques, ses modèles et repoussoirs. Ainsi, ce portail sera plus qu'un simple moteur de recherche: un outil numérique et pédagogique destiné aux étudiants français et internationaux.

Quelle interface proposer? Le site sera structuré de manière à rendre possible des recherches lexicales, stylistiques et statistiques à différents niveaux, en fonction des filtres choisis, de manière à pouvoir croiser les résultats relatifs à la globalité du corpus. Grâce aux différentes balises insérées dans le texte lors de l'encodage, il sera possible d'effectuer une recherche sur le lexique des Ébauches, cotextes, environnement verbal et graphique. La page d'accueil du site pourrait disposer d'une barre de recherche générique (1-2) utilisable soit pour des recherches simples portant sur un élément lexical unique soit pour des recherches avancées (3), grâce auxquelles il serait envisageable d'introduire plusieurs mots-clés tels que des dates, des toponymes ou des anthroponymes pour connaître leurs distributions dans les Ébauches, individuellement et globalement. Sur la page d'accueil, un bloc-notes (4) permettra à l'utilisateur d'enregistrer ses recherches et ses données au service de sa lecture personnelle, prenant appui sur le relevé des occurrences sélectionnées, les graphiques associés et extrapolés à partir des avant-textes. Enfin, sur le côté gauche de la page d'accueil se trouvera un menu déroulant (5) avec les Ébauches classées chronologiquement dans différents dossiers. En cliquant sur l'une d'elle (6) en particulier, une nouvelle page apparaîtra, montrant en vis-à-vis le fac-similé et sa transcription diplomatique.

L'interactivité avec l'utilisateur est un objectif de transmission social cher au projet ScéNa. Grâce à l'encodage, la présentation

du texte, sans renoncer à la fidélité philologique à la source, s'ajuste à la recherche demandée. Pourront ainsi apparaître spécifiquement:

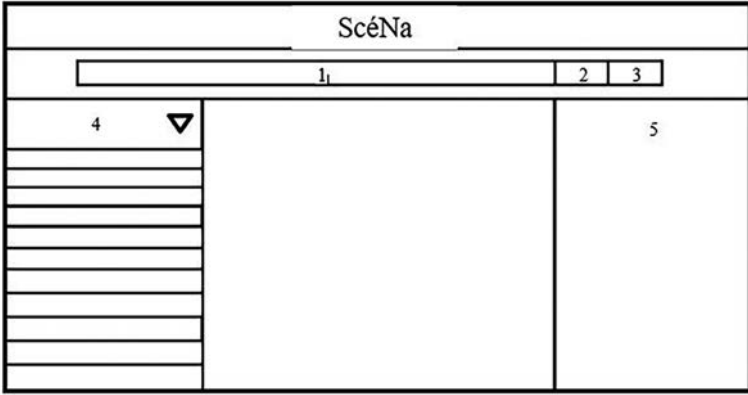
- les noms, lieux et dates dans le texte; chacun des trois groupes possédera sa propre couleur et ils apparaîtront comme s'ils étaient issus du texte lui-même.
- la réinsertion des parties que l'auteur avait raturée ou biffée et qui, dans la transcription, apparaîtront comme telles tout en étant lisibles; il en va de même pour les annotations de Zola dont la position originale sera respectée.

Plus précisément, sur la plateforme TACT, certaines informations ont été privilégiées:

- les noms des personnages. Parmi les noms propres, on trouve parfois des allusions intéressantes, tirées d'événements biographiques. Quelques lapsus méritent attention;
- les lieux, dont certains sont choisis dès le début du roman, nous permettent de voir le rôle de la spatialité dans l'histoire;
- les dates, qui situent le roman dans un contexte ou une période historique précise, avant leur brouillage dans l'œuvre;
- le soulignement, parfois doublé ou triplé, dévoile les reliefs, les priorités au cours de la fabrication du scénario;
- les substitutions, lorsque deux idées s'affrontent ou que l'écrivain reformule un énoncé par un autre pour le préciser ou l'atténuer;
- les ajouts d'informations qui servent à relier deux événements ou à mieux définir un personnage comme rôle, fonction, intérêt;
- les erreurs orthographiques pouvant révéler des lapsus significatifs;
- la division en paragraphes pour étudier l'organisation de l'espace grapho-verbal dans la page;
- la numérotation des feuillets pour faciliter la lecture et le référencement.

Pour Zola, l'Ébauche est le lieu du pourquoi et du comment de l'histoire; c'est par excellence le moment scénaristique. Aussi, une étude approfondie devrait partir de ces documents de première importance: la plateforme mise en place par le projet ScéNa est le lieu idéal pour les étudier et les consulter, du détail d'une page à l'ensemble du corpus. Ce projet n'a pas l'intention de remplacer la lecture classique des textes, ni de se présenter comme un produit ultime et définitif, car cette entreprise éditoriale est à l'image des humanités numériques, en constante évolution. Alors, plus humblement, son objectif est de servir de prototype.

En outre, la conservation et la préservation des documents constituent un aspect non négligeable de ce projet. En effet, bien que l'Internet ne soit pas un espace physique, cette ressource en ligne assure la conservation d'images numériques des avant-textes et pallie, partiellement, la durée de vie limitée du papier, même si rien ne remplace le contact avec la matérialité du support originel. Surtout, grâce au projet ScéNa, la diffusion à grande échelle des Ébauches atteint une puissance de transmission sociale et culturelle jamais égalée.



1	Barre de recherche
2	Rechercher
3	Recherche avancée > conduira à une page où vous pouvez insérer des filtres pour les recherches
4	Menu déroulant
5	Bloc Note

6		9
7	8	

6	Titre ébauche
7	Scan
8	Transcription
9	Filtre

SERIE CONVEGNI NUOVA SERIE

1. *«I suoi begli anni»: Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018), a cura di Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, Silvia Morgana, Giuseppe Polimeni, Leonforte 2020, 2 vol., pp. XXVI + 780, € 60,00.

2. *Rappresentazioni narrative. Realismo, Verismo, Modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania 3-5 ottobre 2019), a cura di Gabriella Alfieri, Rosario Castelli, Sergio Cristaldi, Andrea Manganaro, Leonforte 2020, pp. XIV + 354, € 35,00.

SERIE STUDI

13. D. MARCHESE, *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, nuova edizione riveduta e ampliata, Leonforte 2016, pp. 360, € 25,00.

14. G. LOMBARDI, *Dai documenti umani alle novelle di guerra. La poetica delle contraddizioni in De Roberto*, Leonforte 2019, pp. 332, € 25,00.

SERIE STUDI NUOVA SERIE

1. D. TANTERI, *Paralipomeni sul verismo*, Leonforte 2020, pp. 236, € 14,00.

2. E. MANTEGNA, *La sintassi descrittiva del “Mastro-Don Gesualdo” tra realtà e fantasticheria*, Leonforte 2020, pp. 504, € 30,00.

3. G. ALFIERI, *«La vita più spericolata del mondo». Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga (1872-1891)*, Leonforte 2020, pp. 210, € 14,00.

4. A. MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture vergiane*, Leonforte 2021, pp. 192, € 14,00

SERIE CARTEGGI

Carteggio Verga-Giacosa, a cura di Oreste Palmiero, Leonforte 2016, pp. 257, € 25,00.

Giovanni Verga. Lettere ai fratelli (1833-1920), a cura di Giuseppe Savoca e Antonio Di Silvestro, Leonforte 2016, pp. 564, € 40,00.

Carteggio De Roberto-Treves, introduzione e note di Agnese Amaduri, Leonforte 2017, pp. 296, € 22,00.

“Catania illustrata” nelle lettere di Federico De Roberto e Corrado Ricci, introduzione e note di Sebastiano Arena, Leonforte 2018, pp. 164, € 20,00.

SERIE TESTI

GIOVANNI VERGA, *Il marito di Elena*, prefazione di Gabriella Alfieri e Maria Di Venuta, Leonforte 2015, pp. 207, € 13,00.

F. DE ROBERTO, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, a cura di Giorgio Longo, riproduzione anastatica, Leonforte 2020, € 28,00.

ANNALI NUOVA SERIE

Sono disponibili sul sito <https://www.sikeedizioni.it/categoria-prodotto/riviste/annali-fondazione-verga/> € 30,00

La prima serie degli Annali è disponibile in pdf e scaricabile gratuitamente sul sito www.fondazioneverga.it