



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

DIREZIONE DELLA RIVISTA  
Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro  
Direttore responsabile: Carla Riccardi

COMITATO SCIENTIFICO  
Giovanna Alfonzetti (Università di Catania), Riccardo Castellana (Università di Siena), Antonio Di Silvestro (Università di Catania), Giorgio Forni (Università di Messina), Vicente González Martín (Università di Salamanca), Giorgio Longo (Università di Lille), Olivier Lumbroso (Università Sorbonne Nouvelle - Centre Zola), Giuseppe Polimeni (Università di Milano), Gabriella Romani (Seton Hall University), Rosaria Sardo (Università di Catania), Luca Somigli (Università di Toronto), Paolo Tortonese (Università Sorbonne Nouvelle)

COMITATO REDAZIONALE  
Daria Motta (segretaria, Università di Catania), Elena Felicani (Università di Milano), Elvira Ghirlanda (Università di Messina), Mariella Giuliano (Università di Milano), Giulio Scivoletto (Università di Catania), Stephanie Cerruto (Fondazione Verga), Valentina Puglisi (Fondazione Verga)

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](mailto:redazione.annali@fondazioneverga.it)

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

# ANNALI

DELLA  
FONDAZIONE VERGA

16

(nuova serie)

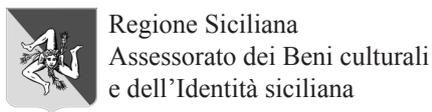
CATANIA 2023

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

Issn: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI  
© 2023 FONDAZIONE VERGA

Stampato col contributo



Finito di stampare nel mese di dicembre 2023  
da Euno Edizioni – Leonforte (En) per conto della Fondazione Verga  
presso Photograph – Palermo  
Distribuzione Euno Edizioni - ISBN 978-88-6859-249-3

## INDICE

- 7 NICOLÒ MINEO  
Per la storia di un grande intellettuale siciliano: Luigi Russo
- 17 GIUSEPPE POLIMENI  
*Arrivare ai Promessi sposi dai Malavoglia. Appunti sull'intuizione stilistica di Luigi Russo*
- 37 EMANUELE CUTINELLI-RENDINA  
Luigi Russo e i maestri del neoidealismo italiano
- 55 GABRIELLA ALFIERI  
Luigi Russo e il segreto della «lingua poesia» di Verga
- 91 GIUSEPPE LO CASTRO  
Pagine «caricaturali» e «senza pietà». Luigi Russo da Verga a De Roberto
- 107 GIUSEPPE TRAINA  
Luigi Russo: *I narratori* e la narrativa post-verghiana
- 125 ANDREA MANGANARO  
“Il poeta della povera gente” e la questione dei manoscritti: gli interventi verghiani di Luigi Russo critico militante
- 145 FIAMMETTA PAPI  
*Il diavolo ci mise la coda*: lettere inedite di Verga a Puccini

- 167 ANITA PLACENTI  
*Casa Verga: una lettura integrale dell'incompiuto progetto derobertiano*
- 191 GABRIELLA MACRÌ  
La miniera nel naturalismo, nel verismo e nell'*itbografia*:  
*Germinal* di Zola, *Rosso Malpelo* di Verga e *Le conseguenze della vecchia storia* di Viziinòs
- 209 DINO MANCA  
L'inedita redazione manoscritta di una novella di Grazia Deledda conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
- 237 CLAUDIA TARALLO  
Prime annotazioni sulla lingua della fiaba per bambini di Maria Messina

NICOLÒ MINEO

PER LA STORIA DI UN GRANDE INTELLETTUALE SICILIANO:  
LUIGI RUSSO\*

Il contributo ricostruisce la vicenda intellettuale di Luigi Russo, di cui viene messa in rilievo la grandezza del critico e storico della letteratura, ma anche dell'uomo di cultura attento non solo alla specificità disciplinare, con una prospettiva orientata a correlare i singoli aspetti a contesti molto più ampi, nel solco di una tradizione che risale a Vico e a De Sanctis. Emerge il confronto innovativo con il metodo crociano, innovato nell'interpretazione e nel commento di Verga, Manzoni, e di tanti altri autori ed opere della Letteratura italiana.

*Parole chiave:* Verga, Croce, critica letteraria, storia della letteratura, commento

*The contribution reconstructs the intellectual career of Luigi Russo, whose greatness as a critic and historian of literature is highlighted, but also as a man of culture attentive not only to disciplinary specificity, with a perspective oriented towards correlating individual aspects to much broader contexts, in the wake of a tradition that goes back to Vico and De Sanctis. The innovative comparison with Croce's method emerges, innovated in the interpretation and commentary of Verga, Manzoni, and many other authors and works of Italian literature.*

*Keywords:* Verga, Croce, literary criticism, history of literature, commentary

Luigi Russo fu soprattutto storico e critico della letteratura, ma non soltanto questo. In attesa che una vera storia della critica venga fondata e che si ripensi organicamente e senza pregiudizi la storia della critica italiana della prima metà del Novecento, vorrei poter avviare il mio discorso sulle tappe fondamentali della sua vicenda culturale – che svolse la sua attività di studioso e di pro-

\* Si ripropone qui la relazione del compianto condirettore della nostra rivista, Nicolò Mineo, letta, in sua assenza, in apertura del Convegno dedicato a Luigi Russo. Il testo era già apparso in *Delia per Luigi Russo*, a cura di A. Vitellaro, Delia, Comune di Delia 2011, pp. 48-54 e in «Archivio Nissenno», IV (2011), n. 8, pp. 48-54.

fessore universitario tra Napoli, Firenze e Pisa –, fondandomi su una distinzione. Esiste il *critico tecnico specialista* e il critico *intellettuale e storico*, l'uomo di cultura impegnato a capire singoli aspetti del reale nel quadro di contesti il più possibile allargati. In questo senso furono critici – e grandi – Foscolo, De Sanctis e Carducci. È questa la tradizione in cui si inserisce il Russo.

Perciò la sua figura è da riproporre oggi, in un tempo in cui la critica è nuovamente alla ricerca di nuove ragioni e fondazioni.

Il proprio della sua critica fu l'inscindibile correlazione di esigenza di comprensione del senso e del valore delle opere letterarie e di sollecitazioni etiche ed ideologico-politiche. Un nesso in cui il moralista ed il polemista non sono da meno del critico. E da un tal nesso discendono anche i colori della sua pagina, ora animata in profondo da una superba o ironica coscienza di superiore lucidità intellettuale oppure inarcata di sdegno per le offese alla libertà, alla democrazia, alla cultura, all'uomo. Ma anche una pagina che sa essere sensibilmente umana e partecipe. Non a caso perciò a lui si deve la scoperta della categoria della «politicalità trascendentale» delle scritture di maggiore impegno. E una *politicalità trascendentale* ebbe sempre la sua critica, anche nei tempi della dittatura fascista, una politicalità di segno laico (anche se non priva di una particolare *religiosità*) e democratico. E fu pure una critica costantemente, ma mai astrattamente, supportata dalla riflessione su se stessa, cioè da una vigilissima problematicità sul piano del metodo, nell'intento di articolare e rafforzare alcuni principi base: uno «storicismo assoluto» fondato sul riconoscimento del nesso dialettico tra storia e opera letteraria, il sensibile rilevamento dei valori formali e insieme l'esclusione di ogni approccio alla poesia di tipo esclusivamente tecnico-stilistico e retorico.

Un sistema di scelte che si collega alla maggior propensione per gli autori più chiaramente impegnati in un ripensamento realistico del proprio tempo o soprattutto connotati dal carattere appassionato e militante delle loro costruzioni artistiche, insomma per i letterati *antiletterati*. Centrale poi nelle sue convinzioni estetiche e nel suo concreto procedere critico è il superamento della netta contrapposizione crociana di poesia e non poesia, ottenuto attraverso la ridefinizione della nozione di «poetica», da lui intesa come il pensiero entro cui e al vertice di cui si colloca la

poesia. In ciò è il segno della sua discendenza culturale da Vico e De Sanctis, ma anche del ripensamento idealistico (non solo crociano, ma anche gentiliano) della natura della poesia e della sua contemporaneità all'elaborazione materialistica dello storicismo che nella segregazione carceraria andava compiendo Gramsci.

Per lui, come per tanti intellettuali della sua generazione, la prima guerra mondiale fu esperienza chiarificatrice. Si manifestava infatti l'illusorietà dello spirito risorgimentale con cui essi l'avevano affrontata, venendo alla luce il fondo reale di interessi e di antagonismi imperialistici che ne erano all'origine. Eppure l'atteggiamento del Russo non è di ripiegamento e di rinuncia, ma è segnato dal maturarsi di una coscienza della vita culturale come impegno totale e come imperativo conoscitivo funzionale ad una eticizzazione della società e della storia. È questo il senso ultimo delle riflessioni dei saggi pubblicati nel '33 in *Vita e morale militare* ed *Elogio della polemica*. Si scopriva, o riscopriva, insomma, dopo i decenni post-risorgimentali, che i due mondi, della cultura e dell'azione, non potevano rimanere separati. La filosofia che sta a fondamento di questa rinnovata coscienza è l'idealismo che può farsi «religione che investe tutta la vita», può porsi cioè alla base di una cultura veramente moderna, integralmente umana e perciò religiosa: «è una nuova affermazione di cristianesimo, di un cristianesimo assolutamente laico e sovrachiesastico». Sono affermazioni del fondamentale saggio del '19, *Il tramonto del letterato*, con cui il critico poneva le basi di ogni suo futuro criterio di giudizio. L'idealismo del Russo è decisamente modellato sul pensiero del Gentile oltre che del Croce, mentre per certi orientamenti della visione politica e storica molto egli deve all'Omodeo. Scriveva in un saggio del '18 (in *Vita e disciplina militare*, pp. 155-7): «La realtà non coinciderà mai col mio ideale, ma essa sarà perpetuamente fecondata e rinnovata della luce di esso [...] Il nostro amore dell'ideale non è altro che amore concreto del reale. La fede nella realtà, nel nostro fare, *l'attività*, ecco il nostro bene». E prima di quella del Gentile era presente in lui la lezione del De Sanctis.

Dello stesso '19 è il suo primo grande impegno di critico, il libro su Verga, importante non solo perché per la prima volta lo scrittore siciliano veniva proposto come uno dei maggiori tra i

classici italiani, ma anche per il fatto in sé, in ordine alla pratica critica del tempo, che si dedicasse un'ampia e rigorosa ricerca a carattere scientifico ad uno scrittore contemporaneo. Nella scelta si manifestava anche la volontà di incidere sullo svolgimento stesso della nuova produzione letteraria, cui è proposto un modello nella direzione del realismo e di un impegno etico e conoscitivo in direzione delle classi subalterne. Per il critico inoltre il libro voleva essere la sperimentazione del metodo già prefigurato in *Il tramonto del letterato*: la ricostruzione della «storia unitaria del mondo poetico dell'artista» (così nella prefazione all'edizione del '34). Dove «storia unitaria» voleva dire soprattutto il dialettico rapportarsi di creazione poetica e vita morale e intellettuale. E perciò vi è tanto insistito il rilevamento di una religiosità del mondo verghiano, e quindi dello scrittore stesso, sia pure «religione della casa» e «religione della roba». Intanto il critico riaffermava l'esigenza, desanctisiana, di un ritorno alla storia della personalità dell'artista, di una nuova attenzione ai tempi della poesia e alle modalità del suo svolgimento. Anche se nel suo saggio sul Verga ancora lo svolgimento è visto più come fatto tutto interiore dello spirito che come prodotto dialettico dell'inserimento dell'artista nella storia generale del suo tempo.

La riflessione morale e il lavoro critico finivano con l'imporre il ripensamento estetico e metodologico, e questo non poteva prescindere dall'approfondimento e dalla critica del pensiero crociano. Avremo i saggi del '20, *Lo svolgimento dell'estetica crociana*, e del '22, *Croce, i crociani e gli anticrociani* (poi variamente rificati in *La critica letteraria contemporanea*). In una generale adesione all'estetica del maestro si apriva però un profondo dissenso in merito al rapporto poesia-storia. Se il Russo poteva accettare l'idea della poesia come prodotto non riconducibile a una storicità come sviluppo ed evoluzione in ordine al valore estetico, non ne condivideva quel che di «estetizzante» e «antistorico» si infiltra nel pensiero del Croce, quando escludeva dalla sua considerazione ogni forma di storicizzazione della poesia. Condizione della stessa comprensibilità della poesia invece per il Russo era la ricostruzione della sua intima logica generativa, che era poi il costituirsi storico della personalità concreta del poeta.

Ma l'interesse alla personalità concreta dei poeti e al loro es-

sere nella storia, collegandosi a quello, in questi anni dominante, per la letteratura contemporanea, va messo in relazione con la volontà di intervento nel più ampio dibattito culturale del proprio tempo. Si configura cioè, dentro e dietro all'interesse per la letteratura nella storia, una volontà di ripensare la più generale storia degli intellettuali e della società italiana mentre l'attività dello storico è progettata in stretta connessione con l'intervento del moralista e dell'ideologo.

Ancora legato a procedimenti di «critica estetica» è il saggio su Di Giacomo del '20. Ma già il saggio su Abba del '25 e soprattutto i centosei ritratti di narratori contemporanei che costituiranno il volume *I narratori* del '23 sono tutti costruiti entro una dimensione di interna storicità. E così, per altro verso, sul piano della storiografia letteraria, egli chiudeva tutto un discorso sulla produzione contemporanea, dall'Unità in poi, in cui le scelte del critico convergevano verso l'assegnazione di un significato e di un valore preminente alle opere di interessi realistici e (oppure) di impianto volutamente etico. Ed era il momento in cui la volontà di impegno militante, coi suoi elementi filosofici, etici, politici, e lo sforzo di chiarificazione estetica e metodologica dovevano sfociare nell'esigenza di definire il presupposto e il senso della cultura in cui si riconosceva e per cui si batteva l'idealismo appunto del primo Novecento.

Un'occasione esterna, accademica, doveva divenire autentica ispirazione e lo sollecitava a far coagulare tutto il pensiero, storico ed etico-politico, sino allora elaborato intorno a un tema e a un progetto specifico, la cultura napoletana del secondo Ottocento e il ruolo centrale del De Sanctis. Sarà il grande libro del '24-'28, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*. L'opera è mossa dalla volontà – in consonanza con le posizioni gentiliane – di mostrare la nuova centralità del pensiero meridionale fecondato dall'idealismo. Ma lo scritto ha una sua «politicalità trascendentale», ché il suo senso profondo non si rinchiude nell'ambito di una sorta di rivendicazionismo meridionalistico, ma va riconosciuto nel progetto, di ben più ampio respiro e importanza storica, di contrapporre all'appiattimento e allo squallore culturale seguito alla vittoria del fascismo una tradizione di pensiero che, collegandosi al più profondo spirito del Risorgimento, riportava l'Italia in Euro-

pa e che, sola, nella visione del Russo di questi anni, poteva costituire un punto di riferimento e una alternativa.

Tra il 1925 e il 1930 si apriva un periodo fatto di strenua riflessione metodologica e di attività critica volta ad un ripensamento degli autori più antichi della storia letteraria italiana, come se, calato sul presente il buio della dittatura fascista, il critico cercasse nel passato non l'evasione ma il senso della storia d'Italia e un messaggio per l'oggi. Apparsi prima sulle riviste da lui successivamente dirette, «Leonardo» e «La Nuova Italia», gli scritti di questo tempo confluiscono in un primo momento nei volumi *Problemi di metodo critico* del '29 ed *Elogio della polemica* del '33.

Il confronto con i testi iacoponici (*Iacopone da Todi mistico-poeta* del '26) metteva alla prova la volontà di lettura storica delle opere. Si trattava di capire il processo secondo cui una specifica cultura diveniva condizione – e non ostacolo – per la nascita della poesia. E bisognava innanzitutto, perché questo fosse possibile, giungere a teorizzare che la poesia nasce entro la cultura, è un fatto di cultura. Si comprende perché subito dopo il critico affrontasse il problema della *Divina Commedia* (*Genesi e unità della «Commedia»*, del '27) e lo risolvesse brillantemente, liberandosi della distinzione dicotomica del Croce di struttura e poesia grazie al riconoscimento della dialetticità del loro rapporto, col primato del momento della poesia, che, per realizzarsi, ha bisogno di generare e di investire tutto un mondo storico e culturale.

Intanto l'intellettuale e il polemista reagivano contro i tentativi di direzione culturale del consolidato regime fascista, riproponendo un'idea della cultura come esercizio autonomo e disinteressato, mera ricerca ed elaborazione del vero (*De propaganda fide* del '28). Contemporaneamente, riflettendo sulla funzione e la sostanza della critica, egli ne affermava la necessità, vitale prima che intellettuale, e il senso in quanto «coscienza riflessa della vita» (prefazione ad *Elogio della polemica*). Ma poco prima (*Tendenze metodologiche dell'estetica contemporanea* del '31), aveva pure cercato una collocazione della critica nel campo dell'enciclopedia del sapere e anche della divisione internazionale, se così può dirsi, del lavoro culturale. Superava nello «storicismo assoluto» la separazione tra critica estetica e critica storica, assegnando al critico statuto di filosofo, che, vichianamente, riconduce entro il *vero*

il *certo*, mentre contesta la validità o la possibilità addirittura di una critica contenutistica o sociologica o formalistica, e individua il proprio, e l'eccellenza, della critica italiana nella vocazione alla definizione storica delle singole personalità.

Dal 1930-31 data una nuova fase nell'attività del critico, che si fa soprattutto lettore analitico per un'esigenza ben consapevole (*Critica letteraria contemporanea*, pp. 82-3) di acquisire una conoscenza minuta e puntuale dei più riposti segreti dell'espressione artistica, come preparazione a nuove, più sicure, sintesi. È il tempo dei grandi commenti ai classici, da Machiavelli a Manzoni, Boccaccio, Tasso, Foscolo, Leopardi. Il commento al Machiavelli del '31 sarà, assieme a scritti del '27 (ora in *Problemi di metodo critico*), il luogo di elaborazione delle posizioni successivamente sviluppate nei *Paralipomeni* al commento stesso e definite nelle «postille» del '31 e del '36 e nel saggio sul teatro del '37. La formulazione definitiva è nel volume *Machiavelli* del '45. Dalla considerazione dell'intera opera del fiorentino si delinea un ritratto di pensatore e di artista tutto calato nell'analisi della realtà eppure autore di una teoria della politica pura, che ha l'assolutezza di un mito utopico. E poi l'insegnamento politico del Machiavelli serviva anche a capire il presente e i processi reali della storia.

La religiosità del Russo voleva però che alla «feroce tecnica politica» del Machiavelli si contrapponesse o si fondesse il mondo dell'ideale. Del '32 è il commento alle poesie e alle tragedie del Manzoni, del '35 quello ai *Promessi Sposi*. Si apriva un colloquio quasi ininterrotto con un autore in cui l'uomo, prima dell'intellettuale, trovava la realizzazione di quel bisogno di religione come forma interiore dello spirito, che era anche in lui, unita a una altrettanto profonda esigenza di giustizia e di umana solidarietà. Gli studi più importanti sono l'*Introduzione* premissa al commento, il saggio *Manzoni poeta an orator* del '41 e il volume del '45, *Personaggi dei Promessi Sposi*, prefigurato in un corso universitario del '34-'35. Egli scopre la dominante poeticità del romanzo, che si impone sui movimenti riflessivi e oratori, corrispondendo alla sua ispirazione più vera, che è la considerazione solenne e pensosa della storia dell'uomo in un tempo di ingiustizia e sopraffazione. Il Seicento diviene, in questa prospettiva, il vero protagonista del romanzo, mentre i personaggi

non sono che l'articolazione della visione del mondo dello scrittore. La coscienza antifascista del critico certamente ne acuiva lo sguardo e gli consentiva di cogliere a fondo la carica di denuncia contenuta nell'opera manzoniana, orientandolo verso una lettura aperta a una dimensione non sempre abbastanza messa in evidenza.

Dei secondi anni Trenta e del tempo del secondo conflitto mondiale (tra il '36 e il '45) sono gli studi alfieriani: il commento alla *Vita* e al trattato *Del Principe e delle lettere*, i saggi sulla stessa *Vita* e *Lettura lirica del teatro alfieriano* e *Alfieri politico*. Il riconoscimento della natura fondamentale lirica dell'ispirazione delle tragedie è certamente nella scia dell'interpretazione crociana, e tuttavia è funzionale all'immagine che dell'astigiano egli crede di dover costruire. L'intensità passionale di quella tragedia lirica si spiega con l'individualismo eroico e metastoricamente assoluto dell'autore e con la sua tensione a una libertà metafisica. Il saggio sul suo pensiero politico, del '42-'45, tutto fondato sulla valenza soprattutto libertaria di quel pensiero, scopre retrospettivamente il fondamento della lettura russiana. E perciò anche questo blocco di riflessione critica poteva essere uno strumento di battaglia per il presente. Anzi, meglio del Manzoni, l'Alfieri poteva dare supporto a quella «agitazione polemica contro tutti e contro nessuno» che nutriva gli scritti di quegli anni (come si legge nella presentazione del '46 del *La critica letteraria contemporanea*).

Importante anche la sua riflessione sul Foscolo. La trama del suo discorso si svolge nel saggio del '40, *Ugo Foscolo poeta e critico*, che segnava una tappa per il riconoscimento come momento unificante delle opere del poeta dell'intima tensione verso valori assoluti, che sono ora la libertà, ora una forma laica di religione, ora l'armonia. In questo quadro particolarmente felice è la scoperta della consustanzialità alla poesia dell'oratoria dei *Sepolcri* e dell'unità di ispirazione delle *Grazie*.

In questi stessi anni, straordinariamente intensi, Russo attendeva all'ambiziosa costruzione della *Critica letteraria contemporanea*, apparsa nel '42-'43. L'analisi del metodo e dei risultati dei maggiori critici, dal Carducci ai contemporanei Momigliano, Flora, De Robertis, è in buona parte un dialogo con essi, e perciò anche un ripensamento della sua stessa parabola teorica e critica.

Un vero e proprio riesame dei convincimenti personalmente raggiunti si ha nelle parti dedicate a Croce e Gentile.

Una nuova, ed ultima, fase dell'attività critica del Russo si apre negli anni del dopoguerra. Mentre il suo impegno etico-politico e civile – muovendo dall'adesione alla linea, non poco astratta, del Partito d'Azione, sempre più si accosta, per una profonda affinità, a un certo gramscianesimo – si esalta nel clima di speranze e poi di plumbee delusioni degli anni dal 1945 al 1960, sul piano del pensiero critico egli si muove tra conferme e chiarimenti e sviluppi delle sue precedenti intuizioni e nuovi raggiungimenti. E ormai la sua storia di intellettuale coincide con quella di quel grande laboratorio di cultura progressiva, anticlericale e antifascista, che fu la rivista «Belfagor».

I saggi del decennio Cinquanta, confluiti nei nuovi *Ritratti e disegni storici*, tendevano ormai a saldarsi in una visione storica unitaria, funzionale all'intento di ripensare l'intera parabola di svolgimento della nostra letteraria. Lo storicismo del Russo non era ancora, non si può non ammettere, né la teoria né la pratica di una vera – ma tutta ancora da fondare – storiografia della letteratura, rimanendo troppo legato al modulo monografico del «ritratto» e del «disegno». Eppure ha un significato forte che il critico chiudesse quaranta anni di lavoro con questa suprema testimonianza di una tensione alla storia, che le nuove generazioni forse ora finalmente cominciano a rivivere.



GIUSEPPE POLIMENI  
(Università degli Studi di Milano)

ARRIVARE AI *PROMESSI SPOSI* DAI *MALAVOGLIA*.  
APPUNTI SULL'INTUIZIONE STILISTICA DI LUIGI RUSSO

A partire da alcune considerazioni su quello che può dirsi oggi un passaggio cruciale dell'ermeneutica di Luigi Russo, il saggio vuole invitare a una riflessione su come lo sguardo del critico scorga nell'opera d'arte un tutto in cui si definiscono e si sostengono le scelte espressive: nell'unità dell'opera trovano sfondo e, quindi, spiegazione, il profilo dei personaggi, così come le soluzioni stilistiche adottate. Tale visione, che fa scorgere nitido l'inveramento del magistero crociano, prende forma in quella che a tutti gli effetti appare come un'indagine parallela, in cui l'occhio di Russo osserva e indaga, sullo stesso tavolo e sullo stesso piano, I promessi sposi e I Malavoglia.

*Parole chiave:* unità dell'opera d'arte; *I promessi sposi*, *I Malavoglia*; lingua e stile.

*The essay offers some notes on a crucial passage in Luigi Russo's criticism, reflecting on the idea that the work of art is a whole for the critic, in which expressive choices are defined and supported: in the unity of the work they find background and then explanation, the profile of the characters and the style adopted. This vision of the work of art, overcoming Croce's teaching, manifests itself in what to all intents and purposes appears today as a parallel investigation, in which the critic's eye observes, on the same table and on the same level, I promessi sposi and I Malavoglia.*

*Keywords:* *unity of the work of art*; *I promessi sposi*, *I Malavoglia*; *language and style*.

I corsi che mi propongo quest'anno di svolgere sono due: uno monografico sui *Promessi Sposi*, e un altro di storia letteraria sulle *Origini*, [...]. Ho voluto temperare l'antico e il moderno, per reagire un po' all'inclinazione giovanile verso la letteratura moderna e modernissima; inclinazione, che io trovo e ho sperimentato in me stesso sana e feconda, e rinfrescatrice di ogni pedanteria di studi, ma che bisogna pur contrabilanciare con un'adeguata conoscenza della nostra letteratura classica. Per le esercitazioni di seminario, mi propongo poi di assegnare temi sull'opera del Machiavelli, per rendere più familiari i motivi di quel nostro pensatore, così suggestivo sempre, e così particolarmente efficace oggi per la nostra acuita sensibilità politica<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> L. RUSSO, *Introduzione ai «Promessi sposi»*, in «Annali della R. Scuola Normale

Facendo appello a un principio di equilibrio storico nella formazione, di per sé pilastro fondante del metodo critico, il 27 novembre 1934 Luigi Russo apre il corso di Letteratura italiana dell'Università di Pisa, dove copre la cattedra che fino all'anno prima era stata di Attilio Momigliano, da poco chiamato nell'ateneo fiorentino. Siciliano di Delia, normalista, anticonformista nel senso non superficiale della parola, sempre pronto a corrodere le forme di adesione acritica, in primo luogo nella politica, crociano e profondamente antifascista, capace di riconoscere il contributo e l'umanità di Giovanni Gentile, Russo si impone ai nostri occhi con il profilo di un maestro, anche (e forse proprio) nei campi che non sono quelli recintati della critica.

Basta questo "sillabo" di poche righe, datato 1934, a consegnarci un richiamo, quanto mai attuale, alla necessità di conoscere, di studiare l'antico, e a un'indagine che, nell'«acuita sensibilità politica», è chiamata a essere civile, punto fermo dell'ermeneutica di uno studioso sempre impegnato a cercare nelle radici, anche storiche, del dibattito, il senso primo dell'impegno<sup>2</sup>.

L'avvio dell'insegnamento pisano si pone come uno spartiacque nella storia di Luigi Russo a chi osservi la sua ricerca intorno a Manzoni e ai *Promessi sposi*, e più in generale il percorso teorico sottostante. Il rilievo è di Lanfranco Caretti, sensibile lettore di una diacronia critica nell'intervento affidato al numero monografico che nel 1961 "Belfagor" dedica al fondatore.

Certo, a distanza di quasi un secolo e a uno sguardo comples-

Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», Serie II, vol. 4 (1935), n. 1, pp. 17-32, a p. 19.

<sup>2</sup> Con il quadro generale ricostruito da R. RUGGIERO, *Russo, Luigi*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2017, sono stati utili il numero monografico (*Studi su Luigi Russo*) di «Belfagor», vol. 16, n. 6, 30 novembre 1961, e in particolare il contributo di L. CARETTI, *Russo e Manzoni*, alle pp. 784-794. La bibliografia generale si desume da *Luigi Russo. Bibliografia 1912-2007. Schede e complementi, con i proemi a «Leonardo»*, «La Nuova Italia», «Belfagor», a cura di A. Resta, premessa di C.F. Russo, Pisa, ETS 2007; tengo a riferimento le tesi di laurea di L. PASQUALIN, *Luigi Russo commenta «I promessi sposi»: note di lingua e di cultura*, a.a. 2018-2019, Corso di laurea triennale in Lettere moderne, relatore Giuseppe Polimeni, e di D. ARCIDIACONO, *Il commento di Luigi Russo ai «Promessi Sposi»: struttura generale e annotazioni linguistiche*, a.a. 2019-2020, Corso di laurea magistrale in Lettere moderne, relatori Giuseppe Polimeni e Guglielmo Barucci.

sivo, il corso pisano può forse essere considerato come lo spartiacque della critica in Italia, un momento di prova in cui l'impianto idealistico della visione critica incontra il testo e trae i frutti del commento nell'interpretazione, formulando, come si vedrà, in prospettiva nuova il profilo del *personaggio*.

La valutazione del dato oggettivo suggerisce di segnalare che il corso dedicato ai *Promessi sposi* raccoglie il frutto del commento al romanzo, che vedrà la luce di lì a poco per i tipi della Nuova Italia, in un'edizione più volte ristampata e diffusa sui banchi di scuola<sup>3</sup>.

La prolusione pisana diviene così naturalmente prefazione al «commento critico»: la data «Firenze, 18-23 novembre 1934» dice il momento dell'effettiva chiusura, proprio in rapporto all'insegnamento di quell'anno accademico.

Con le lezioni sui *Promessi sposi* prende così avvio un corso che, a distanza di un decennio, confluirà nei *Personaggi dei Promessi sposi*, libro altrettanto fortunato, a scuola e fuori:

Pubblico questo mio libro sui *Personaggi dei «Promessi Sposi»* che giace tra le mie carte da undici anni, in un corso di lezioni sui *Promessi Sposi* tenute nell'Università di Pisa nel 1934-35<sup>4</sup>.

Se, come ha visto Lanfranco Caretti, il lavoro di commento offriva a Russo l'opportunità di definire la sua posizione rispetto a Croce, varrà la pena di verificare se e come l'occasione personale di elaborazione di un metodo rappresenti uno dei momenti effettivi di stacco rispetto alla critica del secondo Ottocento e dei primi decenni del Novecento.

Affronterò questo percorso tenendo conto di alcune varianti, che non vanno considerate come stacchi, né tanto meno come rotture, ma che, in prospettiva diversa, nell'essere rami innestati in un fusto, dicono come sempre più forte e significativa si manifesti la sensibilità per la componente stilistica.

<sup>3</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi*, commento critico di L. Russo, Firenze, La Nuova Italia 1935.

<sup>4</sup> L. RUSSO, *Personaggi dei «Promessi Sposi»*, Bari, Laterza 1955<sup>3</sup>, p. 9; cfr. anche CARETTI, *Russo e Manzoni*, cit., p. 787.

## 1. Una sintesi dinamica

Nella prospettiva di lettura di un metodo e della sua novità vale la pena di portare l'attenzione su alcuni passaggi della già citata prolusione del 1934, e in particolare sui luoghi in cui Russo fa riferimento alla «complessa ispirazione del romanzo» e prende le distanze dalla dominante «inclinazione realistico-psicologica» che tende a separare i personaggi dall'opera per farne *tipi* immortali:

Nel corso monografico sui *Promessi Sposi*, voglio procedere a una ricostruzione e interpretazione critica dei personaggi tragici e comici (adopero queste parole nel loro significato aristotelico), che valga a dare un'idea della complessa ispirazione del romanzo. Ho parlato di personaggi, e non vorrei essere frainteso; io non credo al valore teorico ed esistenziale delle persone di un'opera d'arte. Per una inclinazione realistico-psicologica della critica, noi abbiamo finito col prestare a tali personaggi tutta una consistenza di vita, quasi indipendente dall'opera poetica in cui furono concepiti: don Abbondio, don Rodrigo, Perpetua, Agnese, fra Cristoforo, don Ferrante, donna Prassede, diventano dei tipi del nostro mondo quotidiano, persone di nostra conoscenza, idoli polemici ed affettivi della nostra fantasia. Senza dubbio, questa trasfigurazione realistica delle *personae* di una favola è il migliore omaggio che si possa rendere alla creazione di un artista; è una specie di enfatico riconoscimento della saldezza della sua costruzione fantastica: non ombre, ma uomini certi, non fantasmi labili, ma tipi immortali uscirebbero da questo misterioso antro della sua fantasia apollinea<sup>5</sup>.

Non il personaggio per il personaggio, astratto dal romanzo e calato nell'immaginario e nella vita del lettore, ma il personaggio immerso nell'opera d'arte: questo è il punto di osservazione nuovo, che riattiva il senso complessivo di *testo* da riconoscere all'oggetto studiato. Non entro, se non tangenzialmente, nella questione dei *Promessi sposi* come "opera di poesia", che contrappone la lettura di Russo a quella di Croce, ma mi soffermo sul fatto che è un'occasione storica, cioè l'essere entrato in contatto con Michele Barbi, ad aprire al critico una direzione di ricerca nuova e non ancora battuta. Anche sulla scorta delle riflessioni di Caretti, Raffaele Ruggiero ricostruisce quel passaggio cruciale:

<sup>5</sup> RUSSO, *Introduzione ai «Promessi sposi»*, cit., p. 19.

Russo aveva aderito alla riforma scolastica promossa da Gentile e, a partire dal 1923, come libero docente, divenne incaricato di lingua e letteratura italiana al magistero di Firenze, diretto da Ernesto Codignola sotto l'egida gentiliana. Lasciato l'ambiente crociano, l'incontro con Michele Barbi gli offrì l'occasione di un rinnovato approfondimento di carattere filologico, cosicché dette vita a una stagione di impegnativi commenti scientifico-scolastici dedicati ai maggiori autori della nostra tradizione letteraria; una ulteriore fase di formazione rievocata tra il 1932 e il 1935, in occasione del commento alle *Liriche e tragedie* manzoniane, con pagine dedicate alla «terapeutica dei commenti»<sup>6</sup>.

Il lavoro di scavo sui personaggi richiama il passaggio ermeneutico relativo a un personaggio "comico", che in realtà sottende – e il critico lo intuisce con particolare concretezza – tutta una «serietà e gravità»:

Ma senza insistere contro queste forme grosse della critica, ci sono tanti altri esempi più raffinati di realismo psicologico, che ancora oggi sono applauditi e accarezzati. Caso tipico quello di don Abbondio, che è stato spesso studiato, e fino a ieri possiamo dire, come un personaggio autonomo del mondo manzoniano, e di cui si è fatto un tipo a sè, il tipo classico del pauroso, quasi che a noi ci importi questo tipo un po' generico del pauroso, e non piuttosto il don Abbondio nella sua volubilissima e sempre individuata incarnazione artistica nel romanzo; e quasi che l'altra stilizzazione di don Abbondio, come personaggio comico per eccellenza, non ci allontani dall'ispirazione fondamentale del Manzoni, che è ispirazione sempre seria e grave, e la quale non è possibile che non penetri di sè anche quel comicissimo personaggio. Perchè una commedia, tutta commedia, è quanto di più anticristiano si possa immaginare, e allora una delle creazioni artisticamente più felici del romanzo verrebbe ad essere la più flagrante negazione del cristianesimo, profondo e radicato, del nostro autore. Forse dunque don Abbondio avrà anche lui il suo lato serio, e lo strazio che ne fa l'artista sarà pure una forma di affetto e di compatimento umano, e ci sarà pure qualche momento, come nel colloquio col Cardinale, in cui quell'anima ottusa si aprirà ad un guizzo di luce. Poichè la luce di Dio, per il più profondo cristiano che è il Manzoni nel suo romanzo rispetto all'opera sua più giovanile, non piove soltanto per i privilegiati *ab aeterno* dalla grazia, ma ce n'è per tutti, e un barlume di essa non è negata a nessuno dei suoi personaggi, anche al più reprobato di essi. Così anche il personaggio che potrebbe apparire, in certi momenti, il più vicino al fantoccio, può riacquistare improv-

<sup>6</sup> RUGGIERO, *Russo, Luigi*, cit.

visamente tutta la sua umanità ed attingere un'improvvisa ma reale sua serietà e gravità<sup>7</sup>.

L'eccessiva valutazione del «realismo psicologico» può essere efficacemente contrastata dall'attenzione filologica al testo, dal corpo a corpo con l'opera, quella del Manzoni prima di tutto.

Il punto nodale della critica di Russo si era però chiaramente manifestato da più di un decennio. Nel 1920, il critico, ventisettenne, osservando l'opera di Giovanni Verga aveva formulato un passaggio che proveniva da un contesto solo in apparenza altro, ma che, per intuizione straordinaria e prolifica, veniva a collegarsi strattamente a quello manzoniano:

Poichè la fatica artistica sarebbe infruttuosa, se lo scrittore pedanteggiasse dietro a ciascun personaggio, per sbizzarrirne la figura morale o fisica, con particolari finiti, come se ognuno vivesse in sè e per sè: ma, come il Don Abbondio manzoniano, mettiamo, vive e chiude in sintesi la vita di tutto *I Promessi Sposi*, e immaginare Don Abbondio come una persona staccata dal centro artistico del racconto, ed eseguirne il bozzetto psicologico separato, sarebbe un fare e un cadere nell'arte astratta e meccanica; [...]<sup>8</sup>.

La critica ai *Malavoglia* nel volume *Giovanni Verga*, pubblicato nel 1920, porta come riferimento – non semplice appoggio ermeneutico, ma elemento strutturante – proprio il rimando ai *Promessi sposi*:

[...] ma, come il Don Abbondio manzoniano, mettiamo, vive e chiude in sintesi la vita di tutto *I Promessi Sposi*, [...] così nelle scene dei romanzi verghiani, i personaggi molteplici sono fusi in una vigorosa sintesi dinamica, che ce li fa vivere tutti, ad ogni istante, nelle parole, gesti, azioni di ogni singolo interlocutore. La doglia di Padron 'Ntoni è doglia di tutti i Malavoglia; la sua onestà è ancora la fede caparbia di tutti i suoi; ai suoi disegni economici partecipano anche i piccoli, col loro silenzio attonito e pensoso; ma questa unità morale di sentimenti è vivamente colpita, perché c'è solida e organica l'unità artistica, e la luce della vita mentre si riflette diversa in ciascuno, complete tutti poi in un'anima sola, che è l'anima dello scrittore<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> RUSSO, *Introduzione ai «Promessi sposi»*, cit., pp. 20-21.

<sup>8</sup> L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore 1920, p. 158.

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

Se il verbo *complettere* è parola penetrata per osmosi da Machiavelli, con uno scambio che porta l'oggetto studiato a farsi materia del lessico critico<sup>10</sup> (come si vede in altri interpreti, Longhi per primo), l'idea di personaggio, che, con il suo profilo psicologico, vive nell'opera, nell'insieme delle relazioni, nella psicologia individuale e collettiva, idea che si desume dalla prolusione del 1934, destinata a diventare *Prefazione* al commento ai *Promessi sposi*, era formulata nella monografia (straordinario lavoro di scavo e già di commento) dedicata a Verga, pubblicata nel 1919, con data di stampa 1920.

Nella prima edizione della monografia verghiana pare perciò scritto un tratto portante del commento ai *Promessi sposi*, e di conseguenza aspetto significativo di quella svolta rispetto alla critica crociana che si scopre invero, più che semplice superamento.

Questo passaggio è ancor più evidente nella prefazione ai *Malavoglia*, apparsi per Vallecchi nel 1926, saggio che reca il titolo, programmatico sotto molti punti di vista, *Lo svolgimento spirituale del Verga e i «Malavoglia»*.

Qui il critico pone i *Promessi sposi* come punto di riferimento inizialmente distante, avendo notato che «diversa e diversamente potente è l'animazione lirica da cui procede l'opera di ciascun creatore»<sup>11</sup>:

C'è il Manzoni che, attraverso il suo moralismo di cattolico, arriva a segnare i limiti dell'amore, celebrandone le affannose lotte interiori nel momento della sua trasumanazione nella morte e nell'eterno (Ermenegarda), o colorandone i pensieri casti e virginei, nella speranza della loro finale santificazione in Dio (Lucia), o cingendone gli eccessi passionali e colpevoli di una zona di ombra e di religioso terrore (Geltrude); [...],<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. GDLI, s.v. *complettere*, «Ant. Comprendere, includere. Machiavelli [Tommaso]: Nacque una tregua infra la Lega e Francia, complettendo i confederati. Bruno, 3-385: Io completo ed ordino un paio di sillogismi in questa maniera. Il primo efficiente, se volesse far altro che quel che vuol fare, potrebe far altro che quel che fa. = Voce dotta, lat. *complectère* \*comprendere', forma meno comune di *complecti*». Sulle scelte espressive di Russo si rimanda a L. BALDACCI, *Lo stile metaforico di Luigi Russo*, in «Belfagor», vol. 17, n. 6, 30 novembre 1962, pp. 670-685.

<sup>11</sup> L. RUSSO, *Lo svolgimento spirituale del Verga e i «Malavoglia»*, in G. VERGA, *I Malavoglia*, con prefazione di L. Russo, Firenze, Vallecchi 1926, pp. v-ii, a p. xi.

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

Nello «svolgimento artistico-morale del Verga», che appare «imperniato sulla polemica e lenta dissoluzione» della «fede romantica dell'amore»<sup>13</sup>, si innesta una «nuova fede», all'interno di un percorso di progressivo distacco dalle posizioni più evidenti del Romanticismo italiano:

La nuova fede poteva diventare una forma di moralismo religioso, un moralismo più ristretto ma analogo a quel moralismo cattolico, nel quale si chiuse e fortificò il Manzoni, per guardare dall'alto, da una dommatica, sicura e perciò sorridente serenità, questo mondo di stoltezza e di ingiustizia, dove si muovono bastonati e bastonatori, e dove è pur difficile distinguere il torto e la ragione, e sulla cui irrazionalità solo splende, indulgente e severa, confortatrice e ammonitrice, la provvidenza del Cielo. Ma nel Verga l'ideale etico è sempre in continuo sviluppo; ciò che costituisce la sua forza, ma anche la sua debolezza<sup>14</sup>.

In quel saggio, come nella monografia del 1919-1920, è nei *Promessi sposi* che Russo cerca (e trova) il modello di un personaggio fuso nel romanzo, in correlazione stretta e vitale con il tutto dell'opera, con l'organismo del testo:

Davvero la fatica artistica sarebbe infruttuosa, se lo scrittore pedanteggiasse dietro a ciascun personaggio, per sbizzarrirne la figura morale o fisica, con particolari finiti, come se ognuno vivesse in sé e per sé; ma Fra Cristoforo e Don Rodrigo vivono e chiudono in sé la vita di tutto *I Promessi Sposi*, e, a immaginarli come persone staccate dal centro artistico del racconto, si darebbe nel difetto dell'arte frammentaria e meccanica. Così nelle scene dei romanzi verghiani, i personaggi numerosi sono fusi in una vigorosa sintesi dinamica, che ce li fa vivere tutti, ad ogni istante, nelle parole, gesti, azioni di ogni singolo interlocutore. La doglia di Padron 'Ntoni è doglia di tutti i Malavoglia; [...]<sup>15</sup>.

Secondo Lanfranco Caretti, come si è detto, il superamento del metodo di Croce sarebbe avvenuto proprio attraverso il lavoro sui *Promessi sposi*, intorno al concetto di unità artistica, così come nel commento ai testi, appreso alla "scuola fiorentina", intorno alla rivista "Il Leonardo", e nel rapporto con Michele Barbi:

<sup>13</sup> Ivi, p. XIII.

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

<sup>15</sup> Ivi, p. XXVI.

L'assillo a superare i 'distinti' crociani in un nuovo concetto d'unità artistica, già evidentemente suggerito per Dante dal Gentile (almeno a livello filosofico, se non proprio a quello della metodologia letteraria), si ripresentò dunque, e più acutamente ancora, al Russo per il Manzoni, e perciò tutti i suoi saggi manzoniani furono in sostanza rivolti ad approfondire la nozione d'unità dell'opera d'arte e in particolare dei *Promessi sposi*. [...] procedeva, cioè, dall'interno dell'opera, scandagliata in ogni sua parte costitutiva, nella serie dei suoi strati diversi, a coglierne le peculiarità di fondo o, meglio, il tono-base che ne armonizza tra loro i vari 'momenti' (e nel caso del romanzo manzoniano, i *tre* momenti: quello fantastico o lirico, quello meditativo o storicamente illustrativo e infine quello propriamente oratorio). Così il nuovo esercizio del commentare assiduo, dedotto – come s'è veduto – dall'esempio della scuola fiorentina, non rimaneva nel Russo fine a se stesso, ma collaborava direttamente a illustrare la vita intima dell'opera manzoniana, i nessi sottili e sfuggenti onde in essa si intrecciano e si fondono, in un comune tono di alta tensione poetica e di comune ispirazione, le parti inventive, quelle storiche e quelle oratorie<sup>16</sup>.

Il passaggio, in cui l'analisi testuale si fondeva con il giudizio complessivo sull'opera, è ricostruito con magistrale intuizione da Caretti:

Con un procedimento accortamente circolare il Russo, dunque, ricongiungeva l'analisi testuale, addirittura periferica e capillare (e i cui splendidi frutti saranno da ricercarsi soprattutto nell'ancora insuperato commento ai *Promessi Sposi*), al giudizio d'insieme dell'opera, e soprattutto mirava a illustrare una unità non estrinseca (cioè empirica, di mera struttura pragmatica, come un po' gli era accaduto per la *Commedia*), ma insita nella 'poetica' stessa del Manzoni, sì da assorbire nella nozione di poesia (di 'poesia manzoniana') anche l'oratorietà che il Croce aveva invece identificato come tono-base del romanzo<sup>17</sup>.

Il "nuovo" corso era tutto nella riflessione scaturita dal commento (critico e naturalmente "scolastico") alle poesie e al teatro di Manzoni, l'avvicinamento a una poetica che permetteva a Russo di ritrovare nei *Promessi sposi* la compresenza e la sintesi profonda di elementi diversi del pensiero e del discorso.

Nella prefazione ai *Malavoglia*, apparsi per Vallecchi nel 1926,

<sup>16</sup> CARETTI, *Russo e Manzoni*, cit., p. 790.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 790-791.

l'unità dell'opera (la «logica unitaria del sentimento dello scrittore»<sup>18</sup>) è ribadita, lungo l'asse Pescarenico-Aci Trezza, sul versante del tempo e dei tempi del romanzo:

L'opera d'arte non conosce che la cronologia ideale; la serie temporale si perde nella pura creazione poetica, la quale certo agita personaggi e avvenimenti nel tempo e nello spazio, ma in quello spazio e tempo che poi sono creazioni dello spirito stesso. E però i personaggi di un romanzo hanno bensì una nascita e una morte, ma una nascita e una morte dove tutto ciò che è natura è sommerso. Pescarenico o Acitrezza non sono precisamente uno sfondo locale, ma una creazione indistinta con l'anima dei personaggi che l'artista vi vide e immaginò<sup>19</sup>.

## 2. *Scrittori-osservatori*

Nella monografia verghiana Russo mette a fuoco un concetto centrale del suo sistema critico; si tratta di un'idea a cui arriva attraverso la riflessione sulle fasi dell'adesione dello scrittore al Verismo. Il Verismo appare momento "educativo" («e le dottrine veristiche ebbero per lui un valore semplicemente educativo in quanto solleccitarono la sua liberazione artistica»), che porta l'autore a esprimere ciò che già gli appartiene.

Verga si dimostra osservatore del mondo morale, ma soprattutto del mondo psicologico dei suoi personaggi:

Quei derelitti, quei bruti, che dai veristi di maniera, erano studiati nella loro animalità ripugnante, passarono nei racconti del Verga, tragicamente vibranti della loro umanità primitiva. Il positivismo delle menti portava a vedere nella vita dell'uomo un meccanismo che si muovesse per virtù e forza d'istinti, di malattie ereditarie, di idiosincrasie fisiologiche; il Verga dimenticò le brutali e grossolane ricette della patologia, per vedere dappertutto la vita, e non la malattia, e sentirne i palpiti che son forti e sani, quanto più trascurati dalle squisite ricerche dei psicologi intellettualisti e quanto più inascoltati dagli stessi protagonisti che soffrono quasi senza riflettere e filosofare sulle loro sofferenze. Il Verga restaura il regno dell'anima, dove il verismo meccanizzava la vita; il Verga idealizza là, dove gli altri, più

<sup>18</sup> RUSSO, *Lo svolgimento spirituale del Verga e i Malavoglia*, cit., p. XIX.

<sup>19</sup> Ivi, pp. XIX-XX.

che soffiare la poesia, ne soffocavano il leggero respiro per il quale essa vive nelle cose tutte del mondo quasi per originario nascimento; il Verga scolpiva uomini, dove gli altri radunavano documenti umani; il Verga moralizzava gli affetti, le passioni, le tragedie di sangue e di gelosia, là dove gli altri cadevano nel malvezzo moralistico di fare della immoralità<sup>20</sup>.

Non pare un caso che Russo studi con attenzione e richiami il Verga pre-verista (e la prefazione programmatica a *Eva*) per spiegare l'idea di osservazione e di arte, cioè il senso e la profondità prospettica della ricerca di una verità del mondo psicologico. Il critico rifonda la distinzione, funzionale certo, tra i cosiddetti "primo" e "secondo Verga". La conversione appare così naturale evoluzione, inveramento:

«Non accusate l'arte, che ha il solo torto di aver più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore, l'onore, là dove voi non lasciate che la borsa, voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivali inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e vi getta in faccia». Questo manifesto dello scrittore, che fa eco alle discussioni che sull'arte e la verecondia si agitarono bellicosissime dopo il '70, questo manifesto pur nella sua enfatica eloquenza giovanile (si legge nella prefazione ad *Eva*) è una calda testimonianza del profondo interesse umano che c'era nel Verga; interesse umano, ripetiamo, che non era interesse moralistico, perchè, purtroppo, gli immoralisti nell'arte, erano presi e dominati da una forma di moralismo anch'essi, moralismo tanto più spinto, quanto più si atteggiava a una negazione programmatica della morale. E questo sano e profondo interesse morale ci spiega anche l'equilibrio dell'arte realistica del Verga, ci spiega con ragioni spirituali più che con semplici ragioni di tecnica letteraria anche il suo orientarsi verso quest'arte realistica. Abbiamo già osservato come il realismo psicologico dello scrittore si convertisse, e non poteva non convertirsi, in realismo artistico; abbiamo già osservato come egli verista fosse, per una sua intrinseca filosofia istintiva che gli comandava un omaggio commosso alla realtà nella sua razionale inesorabilità; e ora possiamo anche aggiungere che questo forte interesse morale, lo portava a rispettare tutte le passioni, anche quelle che la ipocrisia sociale avrebbe condannato come immoralità<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 53.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 53-54.

Russo conclude enunciando un principio dell'osservazione verghiana della realtà, che si rivela elemento cardine dell'approccio complessivo al mondo di Trezza:

*Ubi veritas?* pare che si domandi il Verga. Possiamo noi veramente biasimare? possiamo noi condannare? Tutta la storia è sacra, dice il filosofo; tutta la vita è sacra, ci dice l'artista<sup>22</sup>.

La critica più attenta ha appurato di recente che non c'è stacco nella diacronia verghiana, ma una sostanziale continuità di sguardo<sup>23</sup>; le riflessioni sull'autore che osserva portano Russo a ragionare sul concetto di scrittore-osservatore, a partire da un nucleo manzoniano formulato nel volume verghiano del 1919-1920 e, poi distribuito, nota per nota, nel commento ai *Promessi sposi*:

Noi esaminiamo, per esempio, l'ideale di vita manzoniano, e facciamo pesare nel valore della sua arte anche la sua filosofia di uomo; senza dubbio questa filosofia è presente nella sua arte, ma semplicemente come arte e non più come ideale; in altri termini, anche il Manzoni è stato semplicemente un osservatore, osservatore che come tutti gli osservatori aveva il suo punto di vista, e altissimo il suo, così come osservatore è il Verga, osservatore non dilettante ma pieno di consenso passionale per ciò che osserva. Ora il mondo morale del Manzoni può interessarci anche fuori dell'arte, ed è cosa questa assai giusta; quando evade dal mondo artistico dell'autore, esso potrà sedurre la nostra curiosità intellettualistica, ma purchè ci si ricordi di serbare ad esso un valore fuori ma non dentro l'arte, purchè ci si ricordi che altra è la gloria del Manzoni moralista e altra è la gloria del Manzoni poeta<sup>24</sup>.

Verga e Manzoni appaiono osservatori, diversamente osservatori; così Verga si rivela il «nostro scrittore di prosa narrativa più grande che si abbia avuto, in Italia, dopo il Manzoni».

<sup>22</sup> Ivi, p. 55.

<sup>23</sup> Su questo si rimanda all'approccio offerto da G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016. Nella prefazione ai *Malavoglia* (1926), Russo precisa: «Superficialmente i critici possono mettere a contrasto il mondo rusticano del Verga giovane, ostinandosi a vedere un *hiatus* e un repentino capovolgimento nella sua vita spirituale, quando la fede dei *Malavoglia* è lo svolgimento critico di quell'altra iniziale esperienza morale [...]», RUSSO, *Lo svolgimento spirituale del Verga e i Malavoglia*, cit., p. x.

<sup>24</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 66.

Se nel definire il concetto di autore-osservatore Russo fa perno sul concetto di unità dell'arte, del personaggio, del mondo osservato all'interno del centro artistico, certo appare evidente come Verga, già o forse soprattutto nelle prime prove, sia per il critico osservatore di ciò che sta dietro: osservare è avvicinare, scoprire la realtà autentica alle spalle di quello che si vede. Pirandello è dietro l'angolo e non è un caso che Pirandello trovi in Verga un fratello maggiore.

Si rilegga allora un passaggio della *Prefazione* del commento ai *Promessi sposi*, già prolusione al primo corso pisano:

Quanto agli individui, direi che nell'animo del Manzoni, dopo l'implacabile implicito giudizio morale, succede sempre come una sovrana indulgenza. Per limitarci al caso di Gertrude, in tutto l'episodio noi sentiamo qualche cosa di dolente, e come diffusa una grave pietà per la sciagurata. Lo stesso ritratto con cui la Signora ci viene presentata per la prima volta, ha qualcosa di grave e di misericordioso, ed alcuni tratti dolenti potrebbero valere anche per una donna non peccatrice, chè il ritmo del periodo ha una lentezza solenne e compassionale, quale dominerà un altro celebre ritratto, quello della madre di Cecilia. Perfino per lo stesso principe-padre, il Manzoni non trascura mai perchè sotto la cappa cupa del tiranno s'intraveda la sciagurata vittima di sè stesso, del suo orgoglio, della sua ambizione, di un pregiudizio sociale, di un duro retaggio di famiglia. Il principe ha qualcosa di fosco come un eroe machiavellico, ma la sua inquietudine e la sua impazienza lo riportano al livello della comune umanità, tormentatrice tormentata dell'altrui volere. E c'è perfino un momento, in cui anche lui prova un giubilo cordiale, una tenerezza in gran parte sincera, ed abbraccia la figliuola con grande trasporto. «Così fatto è questo guazzabuglio del cuore umano», commenta il Manzoni, con quel sorriso del giudice severo che, dopo aver detta la sua ingrata ma implacabile sentenza, ritorna uomo tra gli uomini, debole tra i deboli. Orbene questo è un po' la nota dominante di tutto il romanzo: una pena grave per l'uomo sviato dal suo falso vedere e dai pregiudizi di un mondo, che ha perduto il gusto delle cose intime e piene, pena grave che è il respiro diffuso e reticente, la musa discreta, vigilante su ogni pagina dei *Promessi Sposi*, senza un termine e uno scopo sistematico di esortazione e di propaganda, ma che si effonde col disinteresse di un'abbandonata preghiera a Colui che può tutto e che, solo, a ogni momento, può darci la luce e operare il riscatto<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> RUSSO, *Introduzione ai «Promessi sposi»*, pp. 25-26.

### 3. *La parte della lingua (e dello stile)*

Nel sistema filosofico in cui trova profondità la critica di Russo, la riflessione sullo stile, scaturita dal corpo a corpo con il testo, discende dall'impianto teorico generale. Emilio Bigi, intervistato da Cristina Zampese nel 1997, ci consegna un'indicazione dirimente:

Uno dei motivi che mi spinsero a concorrere alla Scuola Normale di Pisa fu proprio il desiderio di seguire le lezioni del Momigliano, [...]. Giunto a Pisa nel 1934, trovai che il Momigliano si era appena trasferito a Firenze, lasciando la cattedra pisana a Luigi Russo. Il Russo, allora poco più che quarantenne, era nel momento forse più vivo e fecondo della sua carriera. Seguendo i suoi corsi e soprattutto leggendo i suoi studi su Jacopone, sul Machiavelli, sul Manzoni, sul Verga e i suoi scritti teorici e polemici, ebbi modo di conoscere il suo metodo, in parte diverso da quello di Momigliano. Egli infatti, pur muovendo dal Croce e pur tenendo fermo il concetto della autonomia della poesia, da un lato, anche spinto dalla sua personale preferenza per scrittori di forte contenuto etico, insisteva sul rapporto fra poesia e non poesia, fra poesia e storia; e dall'altro volgeva la sua attenzione anche agli aspetti linguistici e stilistici dei testi<sup>26</sup>.

Questa attenzione per gli aspetti stilistici e linguistici era in nuce nell'apprendistato di Russo, in quel volume verghiano che è già per la verità opera di critico maturo.

A guardarlo bene è qui il superamento di Croce, che avviene anche in relazione al problema della lingua nel romanzo verghiano. Il problema si trasformerà in capitolo e andrà a completare l'edizione 1941 del volume su Verga. Certo il saggio del 1941 ha il suo antefatto nelle pagine dell'edizione 1919-1920. La lingua e lo stile appaiono infatti il fulcro nel libro del 1920:

Ma il De Roberto doveva avere appreso dalla sua esperienza diretta di artista, quello che sapeva assai bene il Verga: che ogni artista risolve a suo modo il problema della lingua, e non c'è grande artista che non l'abbia risolto, una volta che ha fatto veramente dell'arte; poichè

<sup>26</sup> C. ZAMPESE, *Intervista a Emilio Bigi*, in *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi*, a cura di F. Danelon, H. Grosser, C. Zampese, Milano, Principato 1997, pp. 332-335, a p. 332.

per l'artista vero, il problema linguistico coincide col problema artistico, e risolto questo è risolto anche il primo, e non ci sono chiacchiere di accademici che si oppongano. Ma tant'è, il problema ritorna; ritorna nella mente del creatore, nel periodo della maturazione artistica e poi nell'opera trova la sua soluzione; ritorna e rimane insoluto per l'artista impotente, che aspetta dalle mani di una divinità ignota, il vocabolario o l'accademia, quello strumento che egli deve e solo può foggarsi da sè<sup>27</sup>.

Il capitolo *Verga e il Verismo* si apre con il richiamo alla ben nota testimonianza dello scrittore sulla "conversione", anche stilistica, testimonianza che Russo riporta per intero nell'intervista di Artuffo:

«È una storia semplice – racconta il Verga ai suoi amici. Avevo pubblicato qualcuno dei primi romanzi. Andavano: ne preparavo degli altri. Un giorno, non so come, mi capita fra mano una specie di giornale di bordo, un manoscritto discretamente sgrammaticato e asintattico in cui un capitano raccontava succintamente di certe peripezie superate dal suo veliero. Da marinaio: senza una frase più del necessario: breve. Mi colpì, lo rilessi: *era ciò che io cercavo senza rendermene conto distintamente*. Alle volte, si sa, basta un segno, un punto. Fu un fascio di luce!» Così il Verga spiega la sua conversione artistica, lasciamo pur correre questa espressione imprecisa; ed è davvero preziosa questa testimonianza diretta dello scrittore che ricorda come un'oscura aspirazione al realismo in lui già ci fosse, e da tempo<sup>28</sup>.

È centrale, come si legge, la componente linguistica, l'attenzione alla lingua, su due versanti (l'aspetto sgrammaticato e asintattico), ma anche sull'efficacia espressiva.

Dalla prefazione di Russo ai *Malavoglia*, apparsi per Vallecchi nel 1926, vorrei citare un passo che ci appare oggi in tutta la sua ricchezza di stimoli critici:

Questo stile tutto cose e intrinseco alla psicologia dei personaggi crea una tale atmosfera di familiarità, per la quale solo è possibile che dentro di noi vibri la risonanza degli affetti semplici e muti di quella gente di mare, ai quali altrimenti rimarremmo estranei e insensibili<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 18.

<sup>28</sup> Ivi, p. 46.

<sup>29</sup> RUSSO, *Lo svolgimento spirituale del Verga e i Malavoglia*, cit., p. xxxvi.

La ricerca di Spitzer intorno alla psicologia degli Italiani a partire dalle lettere dei prigionieri è di poco precedente: il critico austriaco appare così vicino alla ricerca di Russo, lui che aveva scelto Verga tra i testi del corpus di *Lingua italiana del dialogo* e che al parlato dei *Malavoglia* dedicherà pagine fondamentali.

Colpisce che Luigi Pirandello, proprio nel 1920, al Teatro Massimo di Catania, abbia toccato un tema analogo con sensibilità affine:

Considerando per sé le forme e indicando i modelli e prescrivendo le regole e il metodo con cui quelle narrazioni dovevano esser condotte, si veniva a cader nello stesso errore intellettualistico della retorica, che consisteva appunto in questo, come anche nella ricerca esteriore dell'espressione, quasi che il linguaggio fosse qualcosa da prender da fuori per rendere ciò che ci sta dentro e non qualcosa che si formi in noi col pensiero stesso e che è anzi il pensiero stesso che si vede in noi chiaro in tutte le sue parti; e quasi che, del resto, benché adoperata in una narrazione mista, noi non avessimo di già in casa nostra, con tutto il tormento di una triplice elaborazione, l'esempio di una prosa viva, efficace, adatta a rendere le più lievi e riposte pieghe della passione e del pensiero nei *Promessi Sposi* del Manzoni<sup>30</sup>.

Tornando a Russo, va rilevato che come commentatore dei *Promessi sposi* e come "commentatore" del Verga è attentissimo al fatto stilistico (dentro la cornice dell'attenzione alla lingua).

Nella monografia verghiana del 1920, commenta ad esempio passo passo *Cavalleria rusticana*:

- Per te impazzisco, diceva Turiddu, e perdo il sonno e l'appetito.
- Chiacchere.
- Vorrei essere il figlio di Vittorio Emanuele per sposarti!
- Chiacchere.
- Per la madonna che ti mangerei come il pane!
- Chiacchere.

Difficilmente un artista si è avventurato in un tale realismo di espressioni, riuscendo a dare un colorito così espressivo a parole ordinarie e a immagini che direi quasi parlate. Il Verga ha questa maestria: cogliere espressioni dal vero senza mai cadere nella trivialità. Ci dà egli

<sup>30</sup> L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttico di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Milano, Mondadori 2006, p. 1424.

L'impressione di un poeta che assapori, non come gli altri le parole elette di un lessico o di un testo umanistico, ma le parole del popolo che lo circonda: e attraverso questo suo fantasticare e assaporare di artista, le parole parlate escono detesse da ogni volgarità e si illuminano del sorriso dell'artista che le ripensò e ridisse<sup>31</sup>.

E, a proposito del passaggio in cui il marito viene a conoscenza del tradimento, scrive il critico:

Una rivelazione che nel tono è ironic[a], nella forma è tortuosa, nel significato è terribilmente sicura: rivelazione, dove è riflessa tutta la sofferenza della donna tradita e un'appassionata gioia della vendetta. La rivelazione è tutta in quell'eufemismo *vostra moglie vi adorna la casa*, ma eufemismo che è una coltellata!<sup>32</sup>

#### 4. *Corpo a corpo con il testo*

La critica di Russo nasce come critica alla lettera del testo (ricordiamo le parole di Bigi), si sviluppa come corpo a corpo con il testo. È qui, credo, uno dei momenti di superamento e di inveroamento della filosofia estetica di Croce. A dimostrarlo sono alcuni passaggi del commento ai *Promessi sposi*, dai capitoli XII e XIII, di un'alta valenza civile e politica:

Tutt'a un tratto, un movimento straordinario cominciato a una estremità, si propaga per la folla, una voce si sparge, viene avanti di bocca in bocca: "Ferrer! Ferrer!" Una meraviglia, una gioia, una rabbia, un'inclinazione, una ripugnanza, scoppiano per tutto dove arriva quel nome; chi lo grida, chi vuol soffogarlo; chi afferma, chi nega; chi benedice, chi bestemmia (PS XIII, 19).

Russo annota:

Prima una serie di sostantivi stati d'animo (*meraviglia, gioia, rabbia, inclinazione, ripugnanza*); poi delle proposizioni verbali riassuntive di un'azione (*chi afferma, chi nega, chi benedice, chi bestemmia*), e infine sta-

<sup>31</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., pp. 74-75.

<sup>32</sup> Ivi, p. 75.

ti d'animo, azioni, effusioni in atto, nella forma drammatica diretta. Questo è uno schema di certe descrizioni manzoniane, che non resta un esempio isolato e nemmeno episodico e fortuito. L'animazione corale prima è definita nei suoi momenti, poi ricapitolata nei suoi interlocutori, e infine spiegata nell'azione diretta. Non si potrebbero dare modi più classici di graduazione artistica<sup>33</sup>.

E ancora, a proposito di un passo dello stesso capitolo XIII dei *Promessi sposi*:

La porta s'apre; Ferrer esce il primo; l'altro dietro, rannicchiato, attaccato, incollato alla toga salvatrice, come un bambino alla sottana della mamma (PS XIII, 56).

Russo commenta:

*Rannicchiato, attaccato, incollato*, c'è un progresso di participî di posizione e di passione. Ma il culmine dell'efficacia artistica è raggiunto con quella battuta della *toga salvatrice*: Ferrer non è più un uomo, ma una toga. La commedia della paura sale e si arrampica sulla commedia dell'autorità, l'autorità ridotta alla sua spoglia d'ufficio. Il comico avvolge inclemente il salvato, ma non risparmia nemmeno il salvatore<sup>34</sup>.

Vorrei concludere questo sguardo parallelo che forse può aiutare a comprendere quanto concretamente, in un'altra forma, il lavoro di scavo sul Verga sia fondamentale per arrivare al commento dei *Promessi sposi*. A commento di questo passo dei *Promessi sposi* (cap. XII):

«Io?» diceva un altro, quasi sottovoce, a un suo compagno: «io me la batto. Son uomo di mondo, e so come vanno queste cose. Questi merlotti che fanno ora tanto fracasso, domani o doman l'altro, se ne staranno in casa, tutti pieni di paura. Ho già visto certi visi, certi galantuomini che giran, facendo l'indiano, e notano chi c'è e chi non c'è: quando poi tutto è finito, si raccolgono i conti, e a chi tocca, tocca» (PS XII, 38).

<sup>33</sup> MANZONI, *I promessi sposi*, commento critico di L. Russo, cit., p. 256.

<sup>34</sup> Ivi, p. 265.

Luigi Russo scrive:

Questo che parla è un prudente, ma è anche un retore della prudenza. Un prudente che sia tale in fondo se la batte, gira al largo, e non fiata. Costui invece sente il bisogno di pedagogizzare il suo prossimo; ha la vanità della sua prudenza (*son uomo di mondo...*), che applaude volentieri alla sua lungiveggenza. La commedia avvolge dunque anche lui. Un altro applauso a se stesso, al suo acume, al suo fiuto, al suo naso, in quel *Ho già visto certi visi, certi galantuomini che giran....* La parte veramente seria e disinteressata del suo discorso invece è in quel che dice dei *merlotti*, i paurosi del domani, che è un'osservazione acutissima. Quello che dice qui il Manzoni in un aforisma, è stato rappresentato in atto, in una novella del Verga, *Libertà*, dove i rivoltosi a cose finite, si guardano l'uno sospettoso dell'altro. "Cominciarono a sbandarsi, stanchi della carneficina, mogi, mogi, ciascuno fuggendo il compagno". "I primi che cominciarono a far capannello sul sagrato si guardarono in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino"<sup>35</sup>.

Da qui si risalga retrospettivamente al volume del 1920 dove, a proposito della novella *Libertà*, si legge:

Ecco ancora l'ironia delle cose in quell'altra novella *La libertà*, dove è esplicata la psicologia di una rivolta contadinesca: bravi contadini, che in un caldo giorno di luglio, *poichè era venuta la libertà*, si erano ubriacati del sangue dei galantuomini, le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! e avevano scannato la baronessa che aveva le carni bianche fatte di pernici e di vino buono, e il notaio, e i campieri, e perfino il reverendo che aveva ancora l'ostia consacrata nel pancione, tutta gente che si era ingrassata del sangue del povero! Ma la domenica sono lì sulla piazza, i sanguinari dell'altro giorno, sospettosi l'uno dell'altro, vergognosi, imbarazzati, poichè non sanno dove andare a prendere gli ordini per la settimana e, ora che hanno ammazzato il reverendo, era una vera porcheria perchè senza messa non potevano pur starci, come se fossero cani o turchi! Poi venne anche il generale, mentre facevano i conti per spartirsi i boschi e i campi e ciascuno fra di sè calcolava sulle dita quello che gli sarebbe toccato di sua parte, e guardava in cagnesco il vicino: venne il generale a far giustizia, quello che faceva tremare la gente, che ne fece fucilare cinque o sei, e tutti ascoltavano, dietro gli usci, quelle schioppettate di fila come fossero i mortaretti della festa. E poi ci fu anche il processo che si trascinò tre anni, e quando gli lessero la sentenza al carbonaio, questi andava balbettando dove mai lo conducessero. In galera? o perchè?

<sup>35</sup> Ivi, pp. 245-246.

Non gli era toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà?... Gli altri, più furbi, che l'avevano scampata dalle mani della giustizia, erano tornati a fare quello che facevano prima. E come no? «I galantuomini non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i galantuomini» E così fecero la pace. Ah la giustizia di questo mondo!<sup>36</sup>

Mi piace concludere pensando che Russo ci ha invitati (e ci ha insegnato) a fare il percorso opposto alla cronologia, opposto anche alla certa, certissima lettura del Manzoni che appartiene a Verga. E forse ci ha insegnato a lasciare i miti di discussione critica e regionale per abbracciare una più vasta e diretta lettura del confronto, non per creare opposizioni, ma per ritrovare il filo nascosto di una ricerca.

Al Russo, che gli aveva inviato il suo volume, Giovanni Verga rispondeva con la consueta ironia:

Catania, 25 ottobre 1919.

Pregiatissimo signor Russo, la ringrazio dello studio critico – e vorrei dire di collaborazione – che Ella mi dedica; poiché come io ho cercato di mettermi nell'ambiente dei miei personaggi, e quasi nei loro panni, *per rendere il quadro coi colori suoi*, Ella ha visto *immediatamente* – certo senza rinunciare al preconcepto artistico che è in ciascuno di noi. – E questa sincerità a me raddoppia la soddisfazione per quelle pagine che hanno il suo penetrante consenso.

Lasciamo stare gli interventisti, che hanno visto «letti d'ottone» e mi fanno dire a sproposito che il *Daniele Cortis* è un «volume immorale», allo stesso modo come si dice che la luna ha le corna. Lasciamo dunque queste corna alla luna, e stringiamoci la mano come chi vede l'arte e la luna allo stesso modo, sinceramente. G. Verga

Il lavoro del critico diventa collaborazione; la forma più alta che si possa pensare nella lettura di un testo. Quella stessa collaborazione che troviamo, in altre forme e oltre la presenza, nel commento ai *Promessi sposi*. Un lavorare insieme certo, per il lettore prima e sopra tutto.

<sup>36</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., pp. 101-102.

EMANUELE CUTINELLI-RENDINA  
(Università di Strasburgo)

LUIGI RUSSO E I MAESTRI DEL NEOIDEALISMO ITALIANO<sup>1</sup>

Il contributo ripercorre la parabola intellettuale di Luigi Russo, cogliendo le differenti influenze che subì non solo dall'estetica di Benedetto Croce e dal suo metodo critico, ma anche dal diverso insegnamento di Giovanni Gentile. La profonda rielaborazione della sua monografia su Giovanni Verga, tra il 1919 e il 1933 testimonia proprio tale evoluzione e la presenza del filosofo siciliano nel suo metodo.

*Parole chiave:* Luigi Russo, Benedetto Croce, Giovanni Gentile, estetica e critica letteraria

*The contribution analyses Luigi Russo's intellectual career, focusing on the different influences he underwent not only from Benedetto Croce's aesthetics and his critical method, but also from Giovanni Gentile's teaching. The profound reworking of his monograph on Giovanni Verga between 1919 and 1933 bears witness to this evolution and the presence of the Sicilian philosopher in his critical method.*

*Keywords:* Luigi Russo, Benedetto Croce, Giovanni Gentile, aesthetic and literary criticism

Quello di Luigi Russo è un caso che ben permette di valutare la consistenza effettiva e la tenuta di un giudizio vulgato di assai larga circolazione dagli anni Quaranta a tutti gli anni Ottanta del secolo scorso; un giudizio secondo il quale la cultura italiana e la critica letteraria in particolare sarebbero state dominate – «egemonizzate», come non casuale lessico gramsciano si diceva – dal pensiero, dall'opera, dall'esempio di Benedetto Croce, che quel

<sup>1</sup> Rielaboro e aggiornamento, soprattutto per la parte relativa alla monografia verghiana di Russo, un mio precedente contributo, *Fra Croce e Gentile: il caso di Luigi Russo*, presentato oralmente in una giornata di studi presso l'Università di Caen nel 2008, e poi comparso sulla rivista francese «Transalpina - Etudes italiennes», 12 (2009), pp. 185-204; contributo che, forse anche per la sua collocazione originaria, non ebbe alcuna circolazione tra gli studiosi di letteratura e critica letteraria italiane.

dominio o quell'egemonia avrebbe esercitato deliberatamente e consapevolmente con decisione e anche con violenza (intellettuale, s'intende, ma pur sempre con violenza, com'era implicito nella fraseologia di conio ecclesiastico-religioso che non di rado si usava per caratterizzare tale presenza culturale, parlando di Croce come di un «papa laico», di una sua «censura» o «scomunica» nei confronti di quanto non rientrava nell'orizzonte delle sue predilezioni intellettuali, di una scolastica sorta nel nome del suo verbo, ecc.). Un'azione culturale, quella di Croce, condotta (si diceva ancora) sfruttando a fondo e con sagacia il prestigio nazionale e internazionale che venne acquisendo e gli strumenti che seppe forgiarsi, primi fra tutti la rivista bimestrale «La Critica», con la quale per quasi mezzo secolo identificò il ritmo della sua presenza sulla scena culturale, nonché quella sempre più complessa e articolata realtà, che non aveva avuto fin lì un vero termine di paragone nella cultura italiana, che fu la casa editrice Laterza. Un'azione peraltro – si soleva aggiungere da parte comunista già durante le ultime fasi della guerra – per condurre la quale Croce avrebbe stretto col fascismo e il suo capo un tacito patto in cui ciascuno trovava il proprio conto: il fascismo una vigorosa e mai intermessa polemica teorica contro il marxismo e il comunismo; e il filosofo napoletano una relativa e comunque quasi unica libertà d'azione culturale e di movimenti personali.

Ora i giudizi vulgati, i luoghi comuni, i *clichés*, hanno le loro ragioni d'essere, e quasi mai, soprattutto quando resistono a lungo, sono senza una qualche fondata ragione che ne abbia consentito la nascita. Ma rimangono tuttavia tali, e cioè luoghi comuni e *clichés*, perché quel motivo di vero o di verisimile che pure racchiudono o che comunque ne giustificò la genesi, lo irrigidiscono e lo assolutizzano, in conclusione lo deformano, quando addirittura – e fu il caso del rapporto tra Croce e la cultura italiana del suo tempo – piuttosto che farne un motivo di comprensione critica e storica del proprio oggetto, lo trasformano in un'arma ideologica, in uno strumento per le battaglie politiche del presente.

In che senso allora la parabola intellettuale e la stessa opera di Luigi Russo, senza dubbio tra le eminentissime per la critica letteraria italiana nei decenni centrali del Novecento, e proprio la sua monografia verghiana, possono servire da reagenti per sondare

quel che merita di essere confermato in un discorso storicamente controllato quando si parla di «egemonia» crociana, di canoni della critica idealistica, di scuola o di tradizione crociana e di altre analoghe categorie interpretative e di ricostruzione storiografica? Ma anche, per altro verso, quella parabola e quell'opera possono servire da reagente per quanto merita di essere respinto con forza in quel *cliché* sull'«egemonia» crociana, perché impedisce di cogliere la specificità e, dove vi siano, il rilievo individuale, il travaglio di una ricerca autonoma, le sfumature, le mezze tinte nei risultati, che certo vi furono nella lunga vicenda di adesioni, di ripulse, di appropriazioni e di applicazioni più o meno personali, di «riforme» e di «superamenti» a cui le teorie di Croce e il suo stesso magistero andarono incontro nel corso di mezzo secolo?

La realtà della presenza di Croce nella cultura italiana della prima metà del Novecento è un dato di fatto difficilmente contestabile, come difficilmente contestabile è l'influenza e l'entità stessa delle discussioni e delle reazioni che fin dal suo apparire suscitarono, soprattutto nelle nuove generazioni, le teorie crociane, e tra queste l'estetica in primo luogo. Quella che aveva tale titolo, *l'Estetica*, per varie e complesse ragioni – sebbene a rigore si trattasse di un pensiero estetico i cui motivi essenziali avevano tutti avuto larga circolazione nella filosofia europea tra XVIII e XIX secolo – apparve come un'opera di rottura e portatrice di autentica novità in seno alla cultura italiana. Né appare contestabile che gli effetti di tale influenza furono potenziati dal concreto lavoro a cui Croce si consacrò subito, parallelamente alla riflessione teoretica, nel campo della storiografia, della polemica civile, e in primo luogo – quando appunto si guardi alla efficacia degli effetti – della critica letteraria. Senza il diretto esercizio critico, senza l'esempio inedito di una critica militante ma non giornalistica sui contemporanei e i viventi, l'efficacia della riflessione estetica crociana probabilmente non sarebbe stata la medesima. Quell'aura di novità e di rottura con cui fu percepita l'estetica crociana nei primi anni del secolo, e grossomodo fino alla prima guerra mondiale, non sarebbe in realtà comprensibile senza le caratteristiche e i modi del critico letterario, e i campi che prese a indagare.

Se tutto ciò è innegabile, alquanto discutibile in sede storiografica e critica, e comunque bisognoso di discussione e di accer-

tamento, è invece quel giudizio di incontrastato dominio, o di «egemonia» pressoché assoluta, che Croce e il suo idealismo avrebbero esercitato per quasi un mezzo secolo in seno alla cultura italiana. Si tratta di un giudizio o di un pregiudizio il cui torto storiografico non consiste tanto nel disconoscere la presenza di consistenti aree della cultura italiana in cui l'influenza crociana fu direttamente avversata, o comunque non giunse. Basti pensare in tal senso alla cultura cattolica in generale, sempre viva e vivace, e che anzi, superata la crisi modernista, giunse a dotarsi con Agostino Gemelli e la sua Università Cattolica di un potente strumento di penetrazione nella cultura italiana; ma poi, nel più specifico campo degli studi letterari, si può pensare alla tradizione della scuola storica, che si riconosceva nel «Giornale storico della letteratura italiana» e che rimase ben radicata nelle università; o ancora quella degli studi di letteratura comparata, che ebbe importanti continuatori e cultori nonostante lo sfavore esplicito con cui Croce investì una disciplina che peraltro anch'egli aveva praticata da giovane. E l'esemplificazione degli ambiti in cui la resistenza o l'impermeabilità al crocianesimo fu prevalente potrebbe continuare a lungo. Ma il punto è che il torto storiografico maggiore del giudizio sull'«egemonia» crociana non consiste tanto o solamente in un'approssimativa perimetrazione dell'area culturale crociana, quanto piuttosto nel porre sotto un unico denominatore comune, all'insegna di una omogenea e piuttosto scolorita tinta, quella cultura che in effetti nell'idealismo crociano si riconobbe. Ed è questa la questione fondamentale, anche a proposito di Luigi Russo.

L'*aetas* crociana fu una realtà complessa che è tempo – sedate e ormai remote nelle loro radici ideologiche avversioni e adesioni che non possono più essere le nostre – di guardare da vicino, con un atteggiamento storiografico sereno e paziente, senza alcuna intenzione apologetica ma neppure denigratoria, determinando e distinguendo i modi concreti in cui essa si affermò, si sviluppò, entrò in crisi e infine decadde. Occorre quindi considerare, quando ovviamente ne valga la pena, i singoli deuteragonisti, coloro cioè che in concreto dettero sostanza umana e culturale, nell'università e fuori dell'università, al crocianesimo.

Il percorso intellettuale di Luigi Russo costituisce un'ottima

occasione per considerare più da vicino quella scuola idealistico-crociana la cui realtà storica non è un presupposto acquisito quando si debba valutare la cultura italiana della prima metà del Novecento, ma è essa stessa un elemento del problema da verificare. Ed è un problema storico e critico per avviare a soluzione il quale siamo oggi in condizioni migliori di quanto non si fosse solo pochi anni fa, perché, aldilà del mutato clima culturale, disponiamo di una serie di documenti prima non accessibili o non pubblicati: carteggi (e per Russo basti pensare a quelli importanti con Gentile, con Croce, con Contini, con Binni, con Contini con Capitini, con Ridolfi e, più importante di tutti per la densità del dialogo e i per i temi affrontati, quello immenso, da non molto pubblicato, con Adolfo Omodeo), ma poi cataloghi e storie di case editrici, e insomma e più in generale una storiografia politica e civile più larga e più libera, che in sostanza ha determinato il tramonto di quella impostazione gramsciana nella valutazione della storia culturale e politica italiana che, per evidenti ragioni ideologiche, aveva avuto bisogno di forgiarsi il mito dell'«egemonia» crociana, per poi potergliene opporre una nuova, la propria. Non è infatti un caso che Gramsci avesse indicato nell'«antiCroce» il compito a cui doveva applicarsi l'*intelligenza* italiana che si era messa sotto la guida del PCI; e neppure un caso che Palmiro Togliatti avesse scelto di inaugurare proprio con il volume che raccoglieva le pagine consacrate a Croce la sua edizione, quantomai sua invero, dei gramsciani *Quaderni dal carcere*. Che da un trentennio a questa parte tali documenti siano infine in gran numero stati ricercati, studiati e pubblicati, costituisce a un tempo la causa ma anche l'effetto di tale cambiamento di clima culturale, ed è comunque la testimonianza che ormai ci si dirige, anche per ragioni generazionali, verso una più serena considerazione di questa ormai trapassata stagione della cultura italiana.

Perché dunque proprio Luigi Russo è un caso esemplare per quello che si potrebbe definire un esercizio di storia della storiografia letteraria, o di storia della critica letteraria italiana negli anni del fascismo? Va detto anzitutto che nel ventennio fascista Russo svolse la parte maggiore e più personale della sua attività di critico e di storico della letteratura, affermandosi come uno dei più autorevoli e seguiti dai giovani. Del fatto di essere state scritte

proprio durante il ventennio fascista le sue opere recano evidenti tracce, soprattutto nel modo in cui ebbe ad affrontare alcuni degli autori prediletti della retorica fascista, che furono anche i suoi prediletti: è sufficiente pensare a Machiavelli, Alfieri e Foscolo, ma anche in misura minore alla memorialistica risorgimentale e a Francesco De Santis.

Per cominciare si potrebbe osservare che, soggettivamente, Russo non ebbe mai alcuna difficoltà a rivendicare il proprio crocianesimo anche quando, cambiati i tempi e avendo egli stesso sperimentato una dolorosa rottura personale col maestro, che non gli aveva perdonata la candidatura al Senato nelle liste del partito comunista nella primavera del 1948, gli sarebbe tornato comodo attenuare quella sua discendenza. Anche allora dunque, nell'atmosfera di montante anticrocianesimo che caratterizzò la cultura dell'italiana degli anni '50, Russo continuò a proclamarsi un discepolo di Croce, inquieto e ribelle sì, ma sostanzialmente fedele alle grandi linee di quello che riteneva essere stato l'insegnamento del pensatore napoletano. Così come peraltro verso (dichiara), assai presto e in epoca non sospetta, egli aveva dato prova di autonomia critica, e anzi aveva levato la voce contro la scolastica crociana, quella dei ripetitori inerti, che ritenevano di poter rinunciare alla larghezza di esperienze di lettura e al lavoro storico, filologico e archivistico che invece in Croce, anche quando non venivano esibiti, erano sempre impliciti. E in questo senso fin dagli anni Venti per Russo la nuova critica «estetica» non poteva andar disgiunta dall'eredità filologica e positivista della scuola storica, della quale peraltro a suo modo lo stesso Croce era stato, nei suoi anni giovanili, un esponente non secondario. E infatti, per fare un solo esempio, in una sede internazionale particolarmente solenne, al congresso sulla storiografia letteraria di Budapest nel 1931, Russo sentì di dover fare appello a un'alleanza tra lo spirito della nuova critica estetica, e cioè quella crociana, e l'attitudine filologica dei grandi maestri della scuola storica<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Tendenze metodologiche della critica contemporanea* [1931], ora in *La critica letteraria contemporanea*, Firenze, Sansoni 1977<sup>5</sup>, pp. 69-80. Tutti gli scritti di Russo hanno conosciuto una notevole fortuna editoriale nel corso del Novecento, e di ristampa in ristampa sono sempre stati più o meno profondamente rielaborati dall'autore. Per comodità cito dell'ultima edizione, indicando l'anno della prima.

Per situare con una distinzione che è a un tempo cronologica e generazionale, ma anche culturale, il critico siciliano nella grande area del crocianesimo, va detto che egli appartiene alla cosiddetta seconda generazione crociana, la prima essendo quella dei quasi coetanei del filosofo napoletano, o di lui poco più giovani, di coloro cioè che fin dai primi anni del secolo poterono assistere alla genesi della filosofia dell'intuizione pura e alle sue prime prove nel campo della critica letteraria, e quindi personalmente attratti dei modi affabili e antiaccademici dell'uomo, furono presto coinvolti nel vortice potente delle sue iniziative culturali editoriali. Si può pensare, per esempio, ad Antonio Gargiulo e a Giuseppe Prezzolini, a Emilio Cecchi e a Giovanni Papini, ad Adriano Tilgher e a Giuseppe Antonio Borgese, per fare qualche nome illustre. Altrettanti intellettuali cioè che nei primi passi della loro carriera subirono in pieno tanto il fascino per il nuovo idealismo quanto la straordinaria *vis* di organizzatore e suscitatore di cultura dell'uomo, rendendosi in un modo o nell'altro strumenti di quel progetto di rinnovamento della cultura italiana che in effetti Croce perseguiva.

Si trattò di una prima generazione del crocianesimo la quale perlopiù, come è noto, assai presto fornì le leve per il più virulento anticrocianesimo, fenomeno già ben presente nella cultura italiana prima della grande guerra. È sufficiente in questo senso indicare le prime polemiche e i «superamenti» di Borgese che datano al 1911; le importanti polemiche estetiche di Gargiulo con il suo insistere sui «mezzi espressivi»; le significative perplessità di Renato Serra sul catalogo degli «Scrittori d'Italia»; o ancora una rivista come «La Voce», della quale Croce era bensì finanziatore e anche di tanto in tanto collaboratore, ma sulla quale presto si espressero voci di netta polemica nei suoi confronti<sup>3</sup>.

Ci fu invero anche una terza generazione crociana, di coloro che si formarono grosso modo tra le due guerre mondiali, continuando ad incrementare un certo crocianesimo soprattutto negli studi filosofici e in una minoritaria tradizione politica liberale: fu

<sup>3</sup> Per queste vicende, soprattutto in relazione alla biografia crociana, mi permetto di rinviare a E. CUTINELLI-RENDINA, *Benedetto Croce. Una vita per la nuova Italia*, vol. I, *Genesi di una vocazione civile (1866-1918)*, Torino, Arago 2022, pp. 423-486.

certo un crocianesimo ormai di retroguardia, spesso con un fondo anche regionalistico, come rivendicazione di una tradizione culturale napoletana. Non è tanto il caso di occuparsene adesso, poiché si tratta sostanzialmente di un episodio minore della cultura meridionale della seconda metà del Novecento. Con il passaggio della pubblicazione delle opere crociane all'editore milanese Adelphi nel 1989, e con l'avvio di un'edizione nazionale delle opere del 1991, ha avuto inizio una nuova stagione di interesse per Croce ormai del tutto scissa dalle vicende, compiutamente esauste, del crocianesimo e dell'anticrocianesimo novecentesco.

Dunque Luigi Russo si colloca in pieno in quella seconda generazione crociana che forse in maniera più netta ha potuto far pensare, soprattutto nel campo degli studi letterari, a un'organica e compatta scuola crociana idealistica. Fu la generazione di coloro che, nati tra il penultimo e l'ultimo decennio del XIX secolo, fecero le loro prime significative proprie intellettuali durante o subito dopo la prima guerra mondiale. È a costoro che oggi più si pensa quando ancora si parla di scuola crociana, o comunque di critici letterari di ispirazione crociana. Certo Russo fu comunque tra i maggiori e dei più interessanti, e nella sua generazione possono essergli messi accanto forse solo (a mio giudizio) Mario Fubini e Natalino Sapegno, tra coloro di piena e mai smentita ispirazione crociana; mentre in qualche modo rimangono fuori da questo quadro quegli studiosi e quei critici che provenivano da altre formazioni ed esperienze, e nondimeno subirono il contraccolpo dell'estetica crociana. In tal senso si mossero un critico come Eugenio Donadoni, autore di fini studi su Tasso e Foscolo; uno storico della letteratura per più versi inclassificabile nella sua impostazione generale come Attilio Momigliano; o anche uno studioso geniale come Cesare de Lollis, che, allievo di maestri quali Vitelli, Comparetti e D'Ovidio, e cioè di quanto di meglio poteva offrire la tradizione filologica italiana di fine Ottocento, visse in profondità l'esperienza dell'estetica crociana, per innestarla su un'assai personale esperienza culturale e sensibilità di lettore, gettando con ciò le basi di quella che sarebbe stata chiamata in Italia la 'critica stilistica'.

Russo per suo conto si formò in uno dei templi della cultura positivista, la Scuola normale superiore di Pisa, dove discusse

nel 1914 una tesi di laurea su Metastasio, subito onorata dalla stampa. La tesi era stata diretta da uno dei maggiori studiosi della cosiddetta scuola storica, Francesco Flamini. Tuttavia, già nel corso degli studi universitari, mentre redigeva la sua tesi, Russo cercò il contatto personale con Croce: di sua iniziativa il giovane normalista siciliano prendeva la penna, nell'agosto del 1912, per scrivere al già illustre studioso e senatore del Regno per esprimergli «la letizia intellettuale» che l'aveva colto alla lettura dell'*Estetica*, donde era poi passato a divorare i saggi raccolti nel volume *Problemi di estetica* e quindi le annate della «Critica». Si avviava così una corrispondenza e un rapporto umano e intellettuale quantomai intenso pur nell'inevitabile dislivello – che allora si era usi a non mai sorpassare – dell'età e dell'autorevolezza, e che sarebbe durato fino a che le vicende della politica non lo avrebbero dolorosamente e piuttosto clamorosamente spezzato<sup>4</sup>.

A pochi mesi di distanza dalla prima lettera a Croce, il 1° maggio 1913, Russo, anche questa volta da perfetto sconosciuto, scriveva a Giovanni Gentile. Ma il contenuto era tutt'altro: si trattava di sollecitare un intervento dell'autorevole professore, alla cui comune sicilianità Russo si appellava, per una borsa di studio. Anche nel caso di Gentile la corrispondenza e la relazione personale andranno avanti per decenni, fin quasi alla morte di Gentile: gli ultimi scambi concernono proprio il passaggio di consegne tra Gentile e Russo, ormai divenuto anche lui autorevole professore universitario, nella direzione della Scuola normale di Pisa<sup>5</sup>.

Già i cenni agli esordi epistolari di Russo con i due maestri dell'idealismo italiano permettono di osservare alcune dinamiche nei rapporti che egli intrattenne con loro; e va precisato che qui la vicenda di Russo può ben valere come campione per quella di altri intellettuali e studiosi della sua generazione. Anche quando si sarà consumata la rottura tra Croce e Gentile, Russo, che pure esperirà alcuni tentativi di mediazione del dissidio tra i due, con-

<sup>4</sup> Per la documentazione di queste vicende non posso che rimandare in generale a E. CUTINELLI-RENDINA (a cura di), *Carteggio Luigi Russo-Benedetto Croce (1912-1948)*, Pisa, Edizione della Scuola Normale 2007<sup>2</sup>.

<sup>5</sup> In questo caso i documenti si troveranno in R. PERTICI - A. RESTA (a cura di), *Carteggio Luigi Russo-Giovanni Gentile 1913-1943*, Pisa, Edizione della Scuola Normale 1997.

tinuerà a tessere la trama dei propri rapporti entrambi, non potendo rinunciare a nessuno di quei suoi due 'protettori', che erano tuttavia anche due autentici maestri, per lui come per molti altri, nella vita e nella scienza.

Con Croce prevale nella conversazione epistolare la discussione intellettuale sui temi della storiografia letteraria e della metodologia della critica, ma anche il concreto lavoro editoriale e filologico, soprattutto da quando, a partire dei primi anni Trenta, Croce affidò a Russo la direzione della maggiore collezione della Laterza, gli «Scrittori d'Italia», che ebbe così un nuovo impulso. Con Gentile, al centro della corrispondenza sono in primo luogo, seppur non esclusivamente, le questioni relative alla politica accademica e alla propria carriera, e quindi quelle relative alla rivista «Il Leonardo» che Russo dirigeva per incarico di Gentile, e poi l'intensa collaborazione con la casa editrice della famiglia Gentile, la Sansoni, che ben più della Laterza godeva di un largo mercato scolastico.

A tale proposito è opportuno formulare un'osservazione generale, per la quale la carriera di Russo offre la migliore testimonianza. Al contrario di quanto si è spesso sentito dire, Croce non fu mai qualcosa come il gran manovratore della vita accademica italiana, e la sua influenza sulle carriere universitarie non fu né poca né molta: semplicemente non ci fu. E se in un caso celebre egli volle intervenire – fu la pubblica polemica che condusse nel 1909 contro la bocciatura di Gentile a un concorso universitario per una cattedra di storia della filosofia a Napoli – ciò accade proprio perché per allora quella vicenda si era comunque conclusa con una sconfitta, né in sostanza gli era concessa altra forma di intervento che quella. La pressoché nulla influenza di Croce sull'università è dimostrata tra l'altro dalle carriere accademiche, lente e tarde, di due eminenti crociani come Mario Fubini e Francesco Flora. Lo dimostra la stessa carriera di Russo, che fu bensì anch'essa variamente intralciata, ma non così lenta, perché egli seppe, non senza una qualche ambiguità, mantenere un rapporto di equidistanza con Croce e con Gentile, anche dopo la loro rottura; e seppe quindi mettere bene a frutto, negli anni del fascismo trionfante, l'influenza di quest'ultimo e dell'ambiente dell'attualismo accademico.

Nondimeno anche in questo caso le cose stanno in maniera alquanto più sfumata e complessa. In effetti il contatto di Russo con l'attualismo gentiliano fu più profondo e intrinseco di quanto in genere non si pensi, di quanto il suo stesso crocianesimo proclamato, il suo atteggiamento nicodemitico sotto il fascismo, e la ricostruzione che più volte egli dette del proprio svolgimento intellettuale, non lascino credere. È opportuno svolgere alcune considerazioni in tal senso cominciando con l'osservare che Russo partecipa con autentico entusiasmo al rinnovamento della scuola italiana che Gentile avvia sul piano teorico nei primi anni Dieci, coronandolo poi alla metà degli anni Venti da ministro della pubblica istruzione con una riforma radicale del sistema nazionale. Ne viene ricompensato con una costante attenzione, umana e professionale, da parte di Gentile: attenzione che in effetti si rivela decisiva per la sua sistemazione accademica, prima con la chiamata come incaricato all'Istituto superiore di magistero di Firenze, nel 1923, e poi, nel 1927 con lo sdoppiamento della cattedra di Michele Barbi, che consente il definitivo accesso di Russo all'ordinariato, sempre al Magistero di Firenze. Questa soluzione era stata resa possibile da un lato dalla benevola disponibilità di Barbi a farsi affiancare il più giovane collega (il quale in segno di gratitudine gli dedicò il tutto idealistico e crociano volume di *Problemi di metodo critico*), e dall'altro da un intervento diretto di Mussolini che aveva disposto la dispensa di Barbi dall'insegnamento perché potesse consacrarsi interamente alle edizioni nazionali di Dante e di Manzoni<sup>6</sup>.

Ma per Russo Gentile non fu solo l'indispensabile referente accademico che negli anni del fascismo trionfante gli consentì quella ascesa su una cattedra universitaria che Croce mai avrebbe potuto consentirli, e che gli permise altresì, almeno fino a un certo punto, un largo campo d'azione in riviste sovvenzionate pubblicamente, e poi nell'editoria scolastica, che era, allora, una discreta forma di integrazione economica per un insegnante. Gentile non

<sup>6</sup> In proposito, oltre a quanto si ricava dai carteggi già citati (e da quello di Russo con Omodeo citato più oltre), si veda ora l'ottimo studio di S. LANFRANCHI, *Abbasso la critica! Letteratura, critica e fascismo*, Pisa, Pacini 2021, con larga indicazione di altra bibliografia. Il volume da Russo dedicato a Michele Barbi è *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza 1929.

costituì dunque solamente questo appoggio pratico per Russo: fu anche un maestro autentico e decisivo per la sua formazione e nel suo svolgimento intellettuale. Lo fu per quella più larga formazione civile che gli uomini della sua generazione cercavano fuori dall'università; ma poi anche, per quanto possa sembrare paradossale, proprio nel campo della critica e della storiografia letteraria.

Per meglio determinare i modi concreti in cui Russo intrecciò e venne poi metabolizzando della propria attività critica le suggestioni e gli insegnamenti che gli venivano da Croce e da Gentile, va considerato qualche elemento del primo intensissimo quindicennio della sua attività, a partire dalla metà degli anni Dieci. E vedremo che, proprio sul piano concreto dell'esercizio critico, questi insegnamenti, quelli cioè provenienti da Croce e quelli provenienti da Gentile, pur nel comune sfondo idealistico, erano avvertiti come tali che proponevano e davano esiti divergenti nella prassi critica e storiografica.

A parte dunque la sua tesi di laurea su *Metastasio*, per soggetto e metodo evidente omaggio ai suoi maestri universitari sul punto di congedarsene per sempre, tutto gentiliano è quel singolare libretto che ha titolo *Vita e disciplina militare*<sup>7</sup>, e che ancora oggi costituisce un'importante chiave per comprendere gli umori e i sentimenti della gioventù italiana che si gettò nella fornace della grande guerra: una gioventù che per questo verso fu tutta gentiliana e interventista, piuttosto che crociana e neutralista. Gentiliano è in effetti il filo conduttore di questa manuale di etica militare che Russo poté scrivere alla scuola militare di Caserta quando, nel 1917, vi fu chiamato avendo usufruito di un provvedimento che riportava nelle retrovie il terzo fratello quando gli altri due fossero già caduti o feriti in combattimento. Dal filosofo dell'atto puro Russo riprendeva e faceva propria con fervore la convinzione che quella che si stava combattendo fosse la guerra di compimento del Risorgimento, e soprattutto la prova che finalmente avrebbe dato conto all'interno prima ancora che all'esterno della intrinseca coesione, della vitalità e, in una parola, del diritto

<sup>7</sup> *Vita e disciplina militare* [1917], a cura di C.F. Russo, Milano, Il Saggiatore 1992.

a esistere nella nazione italiana (mentre al contrario Croce vi vedeva, com'è noto, una guerra dal volto sostanzialmente nuovo, pauroso e indecifrabile nelle sue conseguenze). Donde anche in Russo quel tratto singolare e fin paradossale che già aveva segnato gli scritti interventisti di Gentile, ossia la sostanziale assenza di una questione del nemico, che per entrambi semplicemente non si poneva: la guerra andava fatta perché andava fatta, che poi la si facesse a fianco o contro gli imperi centrali era questione del tutto secondaria. Il bisogno di tradurre le convinzioni etiche e l'impegno civile, il gusto stesso per l'azione, ai giovani della sua generazione proveniva – riconoscerà Russo francamente anni dopo – da Gentile piuttosto che da Croce.

Se poi si guardano i primi più impegnativi lavori propriamente letterari che Russo elabora negli anni della guerra, e pubblica nell'immediato dopoguerra, cioè gli studi su Salvatore Di Giacomo e su Giovanni Verga<sup>8</sup>, si noterà che certo tutto crociano era il taglio monografico, frutto di quella che Russo chiamava la tendenza individualizzate della nuova critica, e ancor più crociana e antiaccademica sul piano del gusto era la scelta di due contemporanei, viventi e, almeno per Di Giacomo, ancora attivi. Crociana anche senza dubbio la collocazione editoriale di queste due pubblicazioni poiché comparvero a Napoli per i tipi di Riccardo Ricciardi, un amico di Croce fattosi editore, mentre Laterza era un editore divenutogli amico. Ricciardi era l'editore presso il quale Croce era solito collocare lavori che giudicava meno adatti alla linea di alta e austera cultura che voleva imprimere alla Laterza.

Se tuttavia si guarda più da vicino la tessitura delle monografie russe, e si segue anche la sua produzione minore di quegli anni, come per esempio l'importante recensione di *Nuovi saggi di estetica* di Croce, non a caso pubblicata nella nuova rivista di Gentile, il «Giornale critico della filosofia italiana» – ecco, se si considera con attenzione tutto ciò si noterà che i motivi di non piena soddisfazione per l'estetica e il metodo critico crociani non mancava affatto. Già si faceva avvertire in quelle giovanili pagine di Russo la necessità di non recidere del tutto il giudizio critico sul-

<sup>8</sup> Entrambe le monografie furono pubblicate da Ricciardi, rispettivamente, nel 1920 e nel 1921. Il *Di Giacomo* è ora disponibile presso Aragno, Torino 2003, e il *Giovanni Verga* presso Laterza, Roma-Bari 1995.

l'opera – il crociano riconoscimento della poesia – da una più larga indagine sulla biografia e sul contesto storico e culturale dell'autore e del suo mondo ideale. Era insomma operante in Russo (soprattutto nel Verga, ma in qualche misura anche nel Di Giacomo) il bisogno di dar corso a un'indagine che certo la rigida dicotomia crociana *poesia / non poesia* non ammetteva. È un bisogno che va in qualche modo precisandosi anche negli scritti di carattere teorico e metodologico che Russo compone lungo gli anni Venti, e che confluiscono nel già ricordato volume dedicato a Michele Barbi. Come anche, del pari, negli scritti machiavelliani della fine degli anni Venti, che poi formarono la sua monografia sul segretario fiorentino del 1931<sup>9</sup>. In questa importante monografia – importante per la novità che rappresentò negli studi machiavelliani della prima metà del secolo, e importante anche nello svolgimento intellettuale del suo autore – di crociano c'è sicuramente la tesi di fondo, affermata e ribadita a chiare lettere, di un Machiavelli scopritore dell'autonomia e della necessità della politica. Ma guardare bene non è certo nell'adesione a questa celebre tesi che consiste quel che di più caratteristico presenta la lettura russiana di Machiavelli: la specificità di questa lettura è piuttosto nel contatto ricercato tra opera e biografia, nella ricerca di un'unità sostanziale che circola da un testo all'altro e costituisce la cifra dell'opera machiavelliana e della sua intrinseca «poeticità». Donde la ricorrente evocazione del temperamento dell'uomo per meglio comprendere l'opera e il pensiero; oppure, con direzione simmetrica e inversa ma con uguale intenzione critica, la citazione di un passo del *Principe* per comprendere l'uomo. La stessa formula sintetica e definitoria in cui Russo racchiuse la propria esegesi (Machiavelli «artista eroe della tecnica politica») procede a ben vedere da questa particolare posizione che se non è anticrociana, non è certo crociana.

È ben significativo che, scrivendo all'indomani della morte di Croce, Russo mettesse la riscrittura del suo Verga del 1919 in vista della nuova edizione Laterza, che uscì nel 1934), proprio sotto il

<sup>9</sup> Per il volume dedicato a Barbi, cfr. qui dietro n. 6; il volume machiavelliano aveva originariamente titolo, nel 1931, *Prolegomeni a Machiavelli*: continuamente ristampato con aggiunta di altri scritti, è ora nelle edizioni Laterza con titolo *Machiavelli*.

segno dell'insoddisfazione nei confronti del metodo crociano e «per liberarlo – sono parole sue, del 1952 – da tutte le ingenuità scolastiche e dai sillogismi della prima redazione del '19». Ma già mentre era alle prese con la difficile riscrittura, il 17 novembre 1932 confessava all'amico Omodeo: «sono sempre alle prese con Verga, e il libro cade a pezzi, in varie parti: è l'operazione più dolorosa che si possa fare, quella di rimettere le mani in un saggio giovanile. Si vede che in 13 anni ho progredito, ma la sicurezza che allora avevo nell'affrontare complessi e delicati problemi, mi fa fremere di onta per la mia ingenuità. Così questo lavoro di *sartor resartus* è veramente malinconico, e ne avrò fino a gennaio». Ma era ottimista quanto ai tempi di questa riscrittura, che fu assai più laboriosa, perché durò fino all'estate successiva: «Un libro tutto nuovo, un libro di critica matura», lo definirà, una volta giunto al traguardo della riscrittura, ancora a Omodeo il 9 agosto 1933<sup>10</sup>. In effetti, come sappiamo il Verga è uno dei testi di Russo più radicalmente riscritti rispetto all'edizione originaria, e aumentato di una buona metà.

In quegli stessi anni, ossia nel corso degli anni Trenta, Russo andava concependo con un disegno sostanzialmente unitario un largo panorama della contemporanea critica letteraria italiana che fu poi in effetti il titolo che dette ai tre volumi in cui tra il 1942 il 1943 raccolse gli scritti che era venuto nel frattempo pubblicando. Al centro del quadro delineato da Russo c'era ovviamente Croce, ma un'attenzione non minore nell'economia dell'opera riceveva, con una certa dose di paradossalità, Giovanni Gentile, al quale erano consacrati due assai ampi capitoli che erano poi l'unica parte inedita e non prima anticipata del lavoro. Si trattava di un'attenzione che certo poteva sorprendere, e di fatto sorprese molti; e anzi in Croce la sorpresa fu tale che provocò in lui una forte irritazione nei confronti di quella che gli sembrava una flagrante e gratuita sopravvalutazione del Gentile critico e storico della letteratura italiana. Ma perché Russo aveva sentito di dover

<sup>10</sup> Per la corrispondenza con il grande storico siciliano cfr. ora A. RESTA (a cura di), *Carteggio Luigi Russo-Adolfo Omodeo 1924-1946*, Pisa, Edizioni della Scuola Normale 2018. Nelle oltre 1200 pagine di questa eccezionale corrispondenza si trova spesso un controcanto e un chiarimento di quel che si legge nelle corrispondenze di Russo con i suoi due maggiori maestri idealisti.

conferire un tale rilievo a Gentile? A Gentile, la cui opera di critico e storico della letteratura italiana aveva un raggio infinitamente più limitato rispetto a quella crociana, e nel panorama della critica letteraria italiana per non dire europea, aveva avuto un eco di tanto inferiore? A leggere con attenzione, considerando la struttura talvolta poco armoniosa e l'andamento un po' faticoso, insolitamente faticoso, di quelle pagine russe, si comprende bene il perché. E si comprende altresì la ragione della profonda riscrittura della monografia verghiana.

In realtà, a ben vedere e per cominciare, qualche indizio era già presente nelle stesse pagine consacrate a Croce. Già in quelle pagine, ricostruendo la genesi e seguendo le implicazioni dell'estetica crociana, Russo aveva modo di indicare un rischio che era immanente al metodo di quell'estetica; un rischio al quale il filosofo nel suo concreto esercizio si era perlopiù sottratto in virtù del profondo senso storico di cui era dotato, ma in cui altri poteva facilmente incorrere per lo spirito stesso della dottrina. Il rischio era in sostanza, per Russo, quello di dar luogo ad una «storia atomistica», ossia una storiografia letteraria che non era (scriveva Russo) «storia di personalità, ma storia di frammenti di cosmi poetici». Per suo conto, in quelle stesse pagine, il critico di Delia chiedeva che la caratterizzazione dell'opera, nella quale pure crocianamente riconosceva consistere l'autentico compito del critico, non si risolvesse in formule definitorie, come invece accadeva presso molti crociani, ma fosse «storia della poesia e insieme della poetica». Che cosa poi intendesse con ciò, e soprattutto con quel che chiamava «poetica», bisogna, appunto, attendere i capitoli gentiliani di Russo per comprenderlo meglio.

Ora Russo, che pure non volle mai dare un'esplicita sistemazione teorica della sua concezione della critica e della storiografia letteraria, proprio nelle pagine dedicate a Gentile discute a fondo l'insoddisfazione non solo nei confronti degli scolastici del crocianesimo, ma della stessa estetica crociana; e tesse così in positivo e non più in filigrana la trama di quella che per lui era una possibile, e anzi necessaria storiografia letteraria degna del nome.

Crocianamente per Russo della poesia non si dà storia; essa è risultato espressivo compiuto, cifra di un'individualità irripetibile, e perciò stesso insuscettibile di svolgimento o di progresso.

E tuttavia c'è qualcosa di altrettanto importante che non è poesia, ma che pure è ciò su cui storicamente la poesia sorge e si rende intelligibile. E di ciò, che Russo definisce la «poetica», di ciò invece si può, e si deve fare la storia: «C'è dunque qualche cosa – scriveva Russo – per cui un poeta si lega ad un altro, e questo non avviene per la nota lirica individuale che rimane inconfondibile, ma per la sua non poesia, per quella che noi chiamiamo la sua poetica, che vaga al fondo di ogni espressione lirica e in essa si invola»<sup>11</sup>. Dunque la «poetica» di un poeta è costituita, osservava Russo, non tanto dalle sue idee estetiche, strettamente intese, ma dai «miti passionali morali, politici che costituiscono la humus da cui nasce la sua poesia». Attraverso tale poetica, aggiungeva il critico di Delia, «i raccordi con la generale storia della letteratura sono infiniti, e sta al fiuto, alla discrezione e alla sobrietà dello storico di accennare a quelli che sono soltanto necessari, comandati dai testi». Con ciò Russo giungeva a definire nella maniera più compiuta la sua concezione di una storia letteraria, che per lui era possibile, per Croce no. In tal senso, la lezione di Gentile gli era stata decisiva, e poteva del tutto legittimamente e veritariamente affermare di aver «sempre tenuto presente la 'lezione' del Gentile»<sup>12</sup>.

All'interno del capitolo gentiliano dunque Russo scriveva alcune tra le sue più impegnate e personali considerazioni di metodologia critica, perché dalla lezione e dall'esempio del filosofo siciliano riconosceva che gli erano venuti gli stimoli per ciò che definiva «un rinnovabile sociologismo storico»; ossia per quel più concreto senso del contesto storico di cui l'analisi critico-estetica di un autore non poteva andare esente. Si spiega così il giudizio assai elogiativo, in quelle sue pagine, sulle ricerche che Gentile aveva consacrato al mondo ideale e culturale di Jacopone da Todi e di Giacomo Leopardi. Non è insomma un caso che proprio nel capitolo gentiliano Russo offra la più analitica dichiarazione delle proprie convinzioni intorno alla storiografia letteraria stilando

<sup>11</sup> *La critica letteraria contemporanea*, cit., p. 279.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 283. Andrà ora segnalata tra le testimonianze della 'fedeltà' di Russo all'insegnamento e anche al profilo umano di Gentile, quel che si legge nelle sue lettere a Ridolfi: L. MENCONI (a cura di), *Carteggio Luigi Russo – Roberto Ridolfi (1954-1961)*, Firenze, Edizioni Polistampa 2019, *passim*.

con ciò anche il vero bilancio del suo rapporto intellettuale con Croce, ossia di quel che la sua attività di critico e di storico della letteratura doveva alla filosofo napoletano, ma anche di quello che invece non gli doveva, e che in qualche modo finiva con il cambiare il senso e l'utilizzazione di quel che pur gli doveva.

Tornando alla questione da cui si è partiti, la lunga fortuna della formula gramsciana intorno all'egemonia crociana – che certo aveva un senso ben preciso nel quadro polemico e ideologico che era il suo – ha finito con il sovradimensionare la portata e l'incidenza effettiva di quella che fu la lezione di Croce. Il caso di Russo mostra bene come anche presso chi fu ritenuto e si ritenne 'crociano', tale lezione in realtà fu ricevuta con considerevoli oscillazioni e resistenze, e non senza una discreta permeabilità a lezioni diverse. Per concludere, rimane di Luigi Russo il profilo di uno dei critici più interessanti della prima metà del Novecento, che certo non sarebbe comprensibile senza Croce, ma che pure – come mostra la profonda rielaborazione della monografia su Verga – sarebbe quanto mai riduttivo leggere all'insegna di una generica scuola o peggio scolastica crociana.

GABRIELLA ALFIERI  
(Università di Catania)

LUIGI RUSSO E IL SEGRETO DELLA  
«LINGUA-POESIA» DI VERGA

Il contributo ricostruisce il ruolo di Russo interprete e commentatore di testi verghiani al fine di ridefinire il concetto di “lingua poesia”, raffrontando le intuizioni del Russo ‘linguista’ e le analisi descrittive della critica linguistica degli ultimi decenni. L’autore della prima monografia su Verga si conferma critico complice e quasi sodale dell’autore, e la “lingua poesia”, al di là di stereotipi idealisti, si conferma come categoria interpretativa oggettivabile e dinamica.

*Parole chiave:* Verga Russo critica letteraria analisi linguistica verismo

*The paper reconstructs Russo’s role as analyst and author of comments about oVerga’s texts in order to redefine the concept of “lingua poesia”, comparing the intuitions of the ‘linguist’ Russo and the descriptive analyses of linguistic criticism in recent decades. The author of the first monograph on Verga confirms himself as the author’s accomplice and almost fellow critic, and the ‘language-poetry’, beyond idealist stereotypes, is confirmed as an objectifiable and dynamic interpretative category.*

*Keywords:* Verga Russo literary criticism linguistic analysis verismo

## 1. Luigi Russo ‘verghista’: approcci e reazioni

Non senza una certa provocatorietà Luigi Russo - il primo, autentico interprete della lingua di Verga – rifletteva, a poche settimane dalla morte dello scrittore, sulla sua «gloria indiscreta e rovinosa»:

In un paese fecondo di trattati sull’Arte del dire, in un paese dove il petrarchevole, il boccacevole, il manzonevole hanno costituito la trama d’una vasta letteratura secolare, è possibile, perché no?, che si abbia per qualche decennio anche il verghevole<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> L. RUSSO, *Elogio della polemica*, Bari, Laterza 1933, pp. 112-121. L’intervento,

Non è questa la sede per verificare se un manierismo verghiano sia poi stato praticato nella letteratura novecentesca<sup>2</sup>, ma la citazione è indicativa della percezione del modello verghiano nella cultura dell'inizio del XX secolo, e a ridosso della scomparsa dell'autore de *I Malavoglia*, che questo convegno intende celebrare.

In questa sede invece vorrei proporre, alla luce delle acquisizioni della linguistica attuale, una rilettura dello studio analitico che Russo dedicò organicamente alla testualità verghiana.

Preliminarmente procederò a una rassegna degli interventi di Russo su Verga, categorizzandoli per tipologia e rapportandoli alle principali reazioni critiche coeve. La fonte di simile ricognizione, inevitabilmente ferma alla semplice menzione<sup>3</sup>, sarà la *Bibliografia* di Raya<sup>4</sup>, tuttora insuperata per sistematicità e rigore.

Un dato estrinseco risulta significativo, vale a dire la filiera di riedizioni della monografia di Russo su Verga, dal 1920 al 1960, l'anno che precedette la morte del critico: dal risvolto di copertina dell'edizione nell'Universale Laterza del 1974 si ricava che, dopo la princeps del 1920 presso Ricciardi vi furono ben 3 edizioni nella «Biblioteca di cultura moderna» della casa editrice Laterza (1934, 1941, 1963), e nel 1966, a cinque anni dalla scomparsa di Russo, il volume passò nella collana «Universale», dove ebbe ben sei edizioni.

Il libro rappresentava una novità assoluta nel panorama critico italiano, «non solo perché per la prima volta lo scrittore siciliano veniva proposto come uno dei maggiori tra i classici italiani, ma anche per il fatto in sé, [...], che si dedicasse un'ampia e rigorosa ricerca a carattere scientifico ad uno scrittore contemporaneo»<sup>5</sup>.

dal titolo *Le disgrazie di Verga*, era apparso il 15 marzo 1922 in una sede giornalistica non precisata nelle biografie.

<sup>2</sup> All'intervento di G. Traina in questi Atti si aggiunge il panel *La funzione Verga nel Novecento (e oltre)* svoltosi nel XXV Congresso AIPI di Palermo (26-29 ottobre 2022) su *Raccontare la realtà: Italia ieri e oggi* (a cura di D. Perrone e D. La Monaca, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n.s. 5, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2023).

<sup>3</sup> Rinvio ai bei saggi di Manganaro e Lo Castro in questi stessi Atti per gli adeguati approfondimenti.

<sup>4</sup> G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna 1971.

<sup>5</sup> N. MINEO, *Per la storia di un grande intellettuale siciliano: Luigi Russo*, in *Delia*

Nella «nuova redazione» del 1934 il testo veniva ampliato, ma solo nella riedizione ulteriormente estesa del 1941 veniva aggiunto in appendice il mirabile saggio su *La lingua di Verga*, pubblicato anche come estratto scorporato, con un'appendice bibliografica. L'autore lo presentava con semplici ma efficaci parole: «Alle mie precedenti indagini, dove pur tocco qua e là della lingua di Verga, aggiungo questo capitolo sistematico su tale argomento particolare».

È istruttivo ripercorrere le reazioni dei critici coevi. Al suo apparire, la monografia di Russo fu particolarmente avversata dai rondisti: Emilio Cecchi, in «La Ronda» del novembre 1919 ne rilevava le pecche («debolezza, genericità, evasività»); Gargiulo nel numero di agosto settembre 1921 ne traeva «l'impressione di un lavoro del tutto superfluo, fatto di giudizi già correnti nell'opinione comune (R 2746). Nuove ondate di recensioni si ebbero con le riedizioni del 1934 e del 1955: alle reazioni positive, come quelle, apparse su quotidiani e rotocalchi, di G. Del Pozzo<sup>6</sup>, P. Pancrazi<sup>7</sup>, N. Sigillino<sup>8</sup>, si contrapponevano gli attacchi pilotati dal fronte perroniano, e incentrati pretestuosamente su presunte sgrammaticature del critico siciliano. Lo stesso Nino Cappellani, biografo attento e acuto dello scrittore, si cimentava in un volumetto di *Conclusioni critiche sul Verga* (Le Monnier, 1954, R 4311), che Russo avrebbe sagacemente definito «conclusioni che non concludono» («Belfagor» di maggio 1954), e con un certo accanimento pubblicava su «Alfabeto» (Roma, 15-30 gennaio 1955, R 4483), una blanda replica dal titolo *Giovanni Verga e le acrobazie del prof. L. Russo*. Sulla presunta «evasività» del libro di Russo insisteva Ermanno Scuderi (*Verga e la critica*, «Orpheus», genn-giu 1961, R 5457), che già in «Alfabeto» (Roma, 15-30 novembre 1955), senza preoccuparsi di celare la propria acrimonia, aveva

per Luigi Russo, Atti del Convegno svoltosi a Delia e Caltanissetta il 10 e 11 aprile 2011, a cura di A. Vitellaro, Delia, Comune di Delia 2011, pp. 48-54.

<sup>6</sup> *Giovanni Verga visto da Luigi Russo*, «Oggi», Roma, gennaio 1935, pp. 48-50 (R 3445).

<sup>7</sup> *Fortune e sfortune di Giovanni Verga*, in «Corriere della sera», 3 maggio 1935 (R 3447).

<sup>8</sup> *Vasto e meritato successo della "Critica" di L. Russo*, in «Paese», Roma, 31 maggio 1955 (R 4542).

attribuito al grande critico una «congerie di strafalcioni, di svazioni, e di pagine raccolte a caso»<sup>9</sup>.

L'aria cambiava radicalmente dopo la morte di Russo (14 agosto 1961): tutte le necrologie, da quelle del 15 agosto alle altre più tardive, lo commemoravano come il maggior critico di Verga. Si parte dall'atto dovuto della sua rivista «Belfagor», che gli dedicava il fascicolo di novembre (in cui va segnalata l'entusiastica *Nota sul Verga* di Salinari), a «Narrativa» del dicembre 1961 (R 5468).

Sempre nell'ambito dell'attività critica canonica, Luigi Russo affiancava allo studio monografico incisivi interventi collaterali: un profilo di Verga appariva ne *I narratori* (Guide della «Fondazione Leonardo», Roma, 1923; Principato 1952 -1958; R 3077; R 4180; R 4852); e nei *Ritratti e disegni storici* (serie IV, *Dal Carducci al Panzini*, Laterza, 1953, R 4257; 1954, R 4317; poi Sansoni 1965, R 5929).

Un'ulteriore tipologia di approccio di Russo è costituita dal parallelo di Verga con altri autori: D'Annunzio nell'esile monografia dedicata allo scrittore abruzzese (Sansoni, 1938, R 3588), e Pirandello, il cui «jazz tragico» e le morti «parossistiche» contrapponeva alla melodia e alle morti sommesse e impercettibili dei *Malavoglia* in un articolo del 1960<sup>10</sup>. Ai confronti con Manzoni disseminati in saggi e commenti, – illustrati acutamente da Polimeni in questi stessi Atti – si può affiancare quello, apparentemente irrelato, tra la morale in *Eva* e *Il moralismo di Donna Prassede* («Cinema nuovo», nov-dic. 1960, pp. 495-501; R 5359).

Varia la casistica degli interventi occasionali, distribuiti nei due decenni immediatamente successivi alla morte di Verga e dedicati all'edizione vociana delle *Rusticane*<sup>11</sup>, a *La genesi polemica dei «Malavoglia»* («Catania», sett-ott. 1933, R 3417-20), e a *Realismo europeo e verismo italiano* («Oggi», Roma, 26 novembre 1933, R 3422). La continuità della produzione verghiana di Russo è testi-

<sup>9</sup> Scuderi così commentava il proprio giudizio: «Non poteva che dare l'ostracismo alla mia onesta fatica, per invidia e per permettere una qualche soddisfazione ai suoi oscuri collaboratori».

<sup>10</sup> Pirandello e la provincia metafisica («Belfagor», luglio 1960, p. 392; R 5309).

<sup>11</sup> L. Russo, *Per una ristampa delle «Novelle rusticane»*, in «La cultura», agosto 1924, pp. 433-453 (R 3115).

monciata dal fortunato volume *La critica contemporanea* (Laterza, 1944, R 3937)<sup>12</sup>, che raccoglieva interventi di critica ideologica con interferenze di interpretazioni ‘poetiche’<sup>13</sup> e recensioni<sup>14</sup>.

Anche come storico della letteratura Russo dedicava adeguata attenzione al nostro autore, innanzitutto nel *Compendio storico della letteratura italiana* (D’Anna, 1962), in cui accennava a un «Verga cristiano», introducendo un tema ripreso recentemente da altri in chiave monografica<sup>15</sup>. Così nei *Ritratti critici di contemporanei. Linee di una storia letteraria dal 1860 ai nostri giorni* (R 3980-81) fu il primo a segnalare il «manzonismo» di *Nedda*<sup>16</sup>.

Emancipatosi dall’influsso crociano<sup>17</sup>, Russo approfondì, grazie all’incontro con Michele Barbi, l’approccio filologico ai testi, inaugurando un nuovo periodo di lavoro critico, da lui stesso definito, tra il 1932 e il 1935, in occasione del commento alle *Liriche e tragedie* manzoniane, come la fase della «terapia dei commenti»<sup>18</sup>. Ed è forse questo l’approccio di Russo più caratterizzante ai nostri fini, oltre alla monografia verghiana: il suo impe-

<sup>12</sup> Numerose le raccolte di studi (R 5199-5204), recensite da C. F. Goffis («Rassegna della Letteratura italiana», Firenze, gennaio-aprile 1960 e su «Narrativa», settembre 1960).

<sup>13</sup> *Pretesti marxistici per una novella di Verga* (già in «Belfagor», 1951, a. VI, pp. 223-226; R 4189); *Verga, il poeta della povera gente* (da «Belfagor», 1952, a. VII, marzo), poi ripreso in vari volumi (*Il tramonto del letterato*, Laterza, 1960; R 4221 e 5198; *Il tramonto della letteratura* [1960] e *Il dialogo dei popoli*, citato alla nota seguente). Si vedano gli interventi di Manganaro e Lo Castro in questi Atti e, di quest’ultimo, *L’invenzione degli umili. Luigi Russo critico di Verga*, in ID., *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, Ets 2018.

<sup>14</sup> In particolare la recensione a *Nedda* di A. Seroni, poi riproposta nel volume *Il dialogo dei popoli*, Firenze, Parenti 1953 (R 4258). Russo, in nome di una politicità trascendentale che è di tutti i poeti e scrittori, negava l’afflato sociopolitico che il critico riscontrava nel bozzetto verghiano (p. 225).

<sup>15</sup> R 5530 e cfr. G. SAVOCA, *Verga cristiano*, Firenze, Olschki 2021.

<sup>16</sup> Il volume uscì a Genova presso la Società editrice universale nel 1946. L’accenno al manzonismo di Verga è a p. 18.

<sup>17</sup> Sui rapporti Russo Croce si veda la bella relazione di Cutinelli Rendina in questi Atti.

<sup>18</sup> Luigi Raffaele Ruggiero, *Russo, Luigi*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2017. Nel 1935 apparve il fortunato commento ai *Promessi sposi*, ininterrottamente ristampato dalla Nuova Italia fino agli anni Novanta; tra il 1930 e il 1945 commentò Boccaccio, Tasso, Alfieri, Foscolo, Leopardi, Nievo e Verga.

gno come autore di commenti «scientifico-scolastici» di capolavori narrativi verghiani, in antologie o in edizioni integrali<sup>19</sup>: si va dalle *Novelle rusticane* (Vallecchi, 1924), la cui *Prefazione* veniva addirittura antologizzata<sup>20</sup>, a *I Malavoglia* (Vallecchi, 1925) e al *Mastro-don Gesualdo* (Milano, Mondadori, 1934), che arrivò alla 26a edizione nel 1964<sup>21</sup>. L'intervento più rilevante fu la pregevole edizione di *Opere verghiane* pubblicata da Ricciardi nel 1955, che suscitò la veemente reazione dei Perroni, i quali si sentirono insidiati nel ruolo di editori esclusivi della testualità verghiana. I loro adepti scatenarono perciò una campagna di stampa contro l'illustre cattedratico che aveva osato infrangere il monopolio dei due sedicenti filologi che detenevano da un quarto di secolo le carte verghiane, impedendo ad altri la consultazione<sup>22</sup>.

Non è da sottovalutare anche il ruolo di Russo come divulgatore di Verga: con spirito anticipatore, il professore della Scuola Normale teneva alla radio, a partire dall'8 gennaio 1959, un ciclo di lezioni, destinate a un'immaginata «Classe Unica»<sup>23</sup> e poi raccolte in un volumetto divulgativo: *Verga romanziere e novelliere* (Edizioni Radio Italiana, 1959). E, nell'ambito dei media cartacei, disseminava in quotidiani o riviste letterarie una varia tipologia di articoli, da estratti reclamistici della monografia in uscita a saggi storico-politici<sup>24</sup>. Un evento mediatico, come diremmo og-

<sup>19</sup> Studiate da M. GALFRÉ, *Luigi. Russo e l'editoria scolastica*, in «La Fabbrica del libro», XVIII (2012), 1, pp. 14-24.

<sup>20</sup> Parte della prefazione è riportata col titolo *Il paesaggio nelle «Novelle rusticane»*, in *Trabalza-Allodoli-Trompeo, Esempi di analisi letteraria*, Torino, Paravia 1925, vol. III).

<sup>21</sup> R 4956 (1956); R 5187 (1960); R 5381 (1961); R 5781 (1964).

<sup>22</sup> Cfr. per la ricognizione completa degli interventi in R 4453. Sulla vicenda si rinvia a S. BOSCO, *Le carte rapite*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 5 (2012), pp. 7-48, e G. ALFIERI, *I manoscritti secretati*, in «Italiano digitale», XVI (2021/1), pp. 221-224.

<sup>23</sup> Il 1 marzo 1954 ebbe inizio sul Secondo Programma RAI «Classe unica», che destinava cicli settimanali di lezioni dedicate alla letteratura, alla fisica, alla sociologia e a svariati altri campi del sapere, realizzando un'iniziativa innovativa ed efficace per quei tempi (R 5009), poi protratta per vent'anni. Le lezioni erano affidate a professori universitari o intellettuali di chiara fama.

<sup>24</sup> L'articolo *Verga antiletterario*, edito sul «Giornale dell'Isola letterario» del 1 giugno 1919, e sulla «Rassegna italiana» del 15 maggio 1919 (R 2763-66) pubblicava la monografia; di varia natura e di diverso tenore altri contributi: R 3017-

gi, rappresentava per la stampa locale la visita di Russo alla casa natale dello scrittore, svoltasi nell'aprile del 1959<sup>25</sup>. Nella stessa occasione il critico veniva reclutato dal Rotary Club di Catania per una conferenza<sup>26</sup> che, sempre nell'ottica di capitalizzare ogni proprio intervento, avrebbe poi stampato nella propria rivista (*La letteratura contemporanea dai "Malavoglia" al "Gattopardo"*, in «Belfagor», maggio 1959, R 5093).

L'appassionato interesse per l'autore de *I Malavoglia* si attualizzava anche nelle prefazioni che Russo apponeva al *Giovanni Verga* di Dino Garrone (Vallecchi, 1942, R 3862)<sup>27</sup> e a traduzioni di testi verghiani, come quella del *Mastro-don Gesualdo* curata da M. Arnaud (Plon, 1960, R 5191)<sup>28</sup>.

Infine, nella sua poliedrica attività critica Russo non mancò di celebrare Verga, intervenendo con una testimonianza dal titolo *Giovanni Verga e un suo critico* (R 2843) nel numero monografico dell'«Illustrazione Italiana» del 29 agosto 1920 dedicato agli ottant'anni dello scrittore. Russo vi rievocava i primi contatti epistolari con Verga, iniziati nel 1914, e rammentava come la lettura dei *Malavoglia* avesse alleviato la vita in trincea, a lui e ai commilitoni, che «conobbero con me la fremente bellezza di quell'arte e

21: *Giovanni Verga*, in «Trifalco», febbraio-marzo 1922; R 3028: *Le disgrazie di Verga*, 15 marzo 1922 (Raya non menziona la sede editoriale) (poi in ID., *Elogio della polemica*, Bari, Laterza 1933, pp. 112-121; R 3716-25: *L'originalità letteraria della Sicilia dopo il 1860*, in «Augustea», anno XV (1939), pp. 16-17; R 3842: *Giovanni Verga*, in «Romana», a. IV (1940), n. 9; R 3891-95: *Giovanni Verga*, in «Civiltà», a. II (1942), n. 5, pp. 47-54.

<sup>25</sup> R 5075 ne riporta i resoconti sui quotidiani isolani: «Dopo un'attesa durata 40 anni – L. Russo ha visitato ieri a Catania la casa dove nacque lo scrittore, in «Corriere di Sicilia», Catania, 1 aprile 1959; lo stesso articolo, con aggiunta finale, apparve su «La voce dell'isola», Messina, 16 maggio 1959 a firma di A. Mangano; infine ne parlava Carmelo Ciccia (*Incontro con Luigi Russo in cerca di ricordi verghiani*) sulla «Tribuna etnea», (Paternò, 2 maggio 1959).

<sup>26</sup> A. C., *Conferenza di L. Russo al Rotary Club – È nata in terra di Sicilia la letteratura italiana moderna*, in «La Sicilia», 2 aprile 1959; un altro resoconto appariva nel «Corriere di Sicilia» del 2 aprile.

<sup>27</sup> Poi inclusa nel citato volume *La critica contemporanea* (1934, pp. 300-324).

<sup>28</sup> «Il popolo» (Roma, 31 gennaio 1961) dava notizia di una recensione dallo stesso Russo, stizzito per la storpiatura del proprio cognome in *Rosso* («Belfagor», 30 novembre 1960), e di una recensione entusiastica da G. De Beauville, nel quotidiano cattolico «La Croix».

si commossero all'eloquenza di quelle grandi pene taciturne». Inoltre rivelava che, a guerra finita, si fosse riaffacciata l'idea, subito realizzata, di scrivere una monografia su Verga:

e in pochi mesi, quasi senza prender respiro, scrissi quel saggio, illudendomi che nelle pieghe di una pagina di critica, di una discussione di estetica, di un commento, di un'analisi, io potessi far confluire e ordinare i vari interessi e dubbi, e gioie mentali, che, all'uscire da un lungo periodo di forzato ozio intellettuale come da una malattia, mi urgevano come bramosi della salute, di una crisi, di una prova, sia pure provvisoria<sup>29</sup>.

Due anni dopo, a pochi giorni dalla morte dell'autore de *I Malavoglia*, Russo pubblicò un articolo, datato Napoli, 1 febbraio 1922 e intitolato *Il dramma delle cose nell'opera di Giovanni Verga*<sup>30</sup>. Infine, nel quarantesimo anniversario della scomparsa, il critico rievocava in un contributo a più voci la figura del grande catanese<sup>31</sup>.

Il profilo di Russo verghista è sfaccettato e poliedrico, ma l'autentica vocazione del critico emerge dal volume monografico, summa di temi di ricerca e stilemi caratteristici di tutta l'esperienza russiana (l'umorismo del Verga, l'insurrezione lirica dei "primitivi" in *Vita dei campi*, il rapporto fra etica e poesia nei *Malavoglia*)<sup>32</sup>.

In una visione dell'arte come prodotto «profondamente visuto e storicamente elaborato»<sup>33</sup>, l'attenzione al linguaggio degli scrittori «costituiva il vero, unico campo, lavorando il quale era possibile capirne qualcosa di meno esteriore e programmato», ed

<sup>29</sup> Il pezzo proseguiva con espressioni di riverenza e omaggio per l'artista austero e virile e per la sua gloria immortale.

<sup>30</sup> In «Corriere di Sicilia», Catania, 8 febbraio 1922; R 3005.

<sup>31</sup> Col titolo *G. Verga moriva a Catania il 27 gennaio 1922*, «Il Paese», nel numero del 28 gennaio 1962, si assemblavano due interventi di L. Russo, un articolo di Leopoldo Meneghelli, e quattro illustrazioni (Verga giovane, Verga e Capuana, paesaggio di Acitrezza, pescatori di Acitrezza, R 5545). Per altri interventi si rinvia al saggio di Manganaro in questi Atti.

<sup>32</sup> G. DA POZZO, *La prosa di L. R.*, Firenze, Olschki 1975.

<sup>33</sup> L'espressione, tratta da *La critica letteraria contemporanea di Russo*, è citata da R. SCRIVANO, *Luigi Russo nella critica e nella cultura*, in *Luigi Russo nella cultura letteraria contemporanea*, Atti del convegno di Caltanissetta-Delia (10-12 dicembre 1982), a cura di A. Vitellaro, Caltanissetta, Sciascia editore 1988, pp. 57-68, p. 64.

era stata per Russo «da sempre attenzione alla realtà dello scrittore e anche in un caso come quello verghiano, che certo fu a lui più caro d'ogni altro, e tale da costituire sempre un paragone per tante altre esperienze e perfino una sorta di guida, aveva creduto di approfondire proprio l'aspetto linguistico», nel capitolo aggregato nel 1941 al libro del '19<sup>34</sup>. Da questa sollecitudine «vichiana di Russo stesso per come parlano, e scrivono, i poeti» sarebbe addirittura scaturito l'interesse di Contini, Baldacci e Da Pozzo, per il linguaggio di Russo critico<sup>35</sup>.

Mineo ha nettamente evidenziato il salto ideologico tra il saggio del 1919 - in cui ancora «lo svolgimento è visto più come fatto tutto interiore dello spirito che come prodotto dialettico dell'inserimento dell'artista nella storia generale del suo tempo» - e lo studio linguistico del 1941, nel quale Russo sottomette la «stessa comprensibilità della poesia» alla «ricostruzione della sua intima logica generativa, che era poi il costituirsi storico della personalità concreta del poeta»<sup>36</sup>.

Il giudizio forse più attendibile, perché maturato in una capillare storicizzazione della critica linguistica su Verga, proviene tuttavia da Giovanni Nencioni, che, nell'avallare l'unicità della «lingua dei *Malavoglia*», ne radicava la legittimità proprio nell'analisi organica di Russo e nella scrittura bifronte dell'autore:

Viene spontaneo chiedersi se sia legittimo parlare di una «lingua dei *Malavoglia*». Io credo lo sia, e non solo perché, come sostiene Luigi Russo e come, in sostanza, sono venuti confermando i più recenti saggi sulla lingua del primo Verga, dei suoi romanzi cosiddetti «fiorentini» e delle opere tarde, in ogni fase della sua attività lo scrittore cercò un mezzo espressivo corrispondente al mondo da rappresentare, e quindi una lingua intesa come stile artistico, fondato sopra condizionamenti naturali e culturali di volta in volta riconfrontati ed elaborati; non solo per questo, ma anche per il fatto che nei *Malavoglia* culmina l'originalità e l'intensità dell'invenzione stilistica di Verga in tutti i suoi aspetti, e il processo di quella invenzione non è prevedibile o predicibile di sui testi dei romanzi fiorentini, anzi l'autore è tale che due sue maniere diverse possono sussistere simultanea-

<sup>34</sup> Ivi, p. 68.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> MINEO, *Per la storia...*, cit.

mente, come dimostra [...] la quasi parallela stesura dei *Malavoglia* e del *Marito di Elena*<sup>37</sup>.

## 2. Russo interprete di Verga

L'attenzione ravvicinata ai testi rimane uno dei pregi fondamentali – e direi esclusivi all'epoca – di Russo critico verghiano. Si va dalle chiose occasionali a veri e propri interventi critico-stilistici. Così uno spunto interpretativo indiretto si può trovare nel saggio sul teatro machiavelliano del 1959:

La barca (chiamata *la Provvidenza*) «porta, in contrasto col nome, guai e disastri a quei poveri diavoli dei *Malavoglia*. Ma... in Verga nessuno sospetta una irrisione dello scrittore a quel mito<sup>38</sup>.

A volte (R 4805) una chiosa errata forniva l'appiglio per viscerali reazioni, riconvertendo il sagace critico in acre polemista, che, filologicamente, chiamava in causa l'autore per contestare l'assurda e macchinosa spiegazione di un passaggio de *I Malavoglia*:

In un osceno opuscolo... un broccolone ha messo fuori una nuova interpretazione verghiana: la *Puddara* deve scriversi con l'accento sulla *u*, *Pùddara*, e significherebbe la farfalla notturna, e, con valore figurato, la Stella Polare. Ora questo zotico poteva consultare lo stesso Verga, il quale... scrive: - *La Puddara*, modo popolare in Sicilia di chiamare Les Pléiades<sup>39</sup>.

Con l'abituale sagacia Russo, nel rispondere a questionari su autori che avevano attinto al dialetto, coglieva la portata della soluzione stilistica verghiana che direi "metareferenziale", affer-

<sup>37</sup> G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in ID., *Scritti di lingua, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 5-89, alle pp. 7-8.

<sup>38</sup> L. RUSSO, *Il teatro di Machiavelli*, in «L'osservatore politico letterario», Milano, luglio 1959.

<sup>39</sup> L. RUSSO, *Chiosa verghiana*, in «Belfagor», Maggio 1957. Il riferimento è alla lettera a Rod dell'8 dicembre 1889 in cui Verga chiosava le espressioni più ostiche per il traduttore.

mando che l'autore de *I Malavoglia* ha «creato un linguaggio, quale poteva nascere dagli stessi suoi personaggi se essi fossero stati capaci di riflettere artisticamente su se stessi» (R 5355)<sup>40</sup>. E già nel 1952 il critico, a proposito del rapporto tra Verga e la cultura popolare, aveva affermato che «non si può dire che sia l'artista che presti le sue immagini e la sua parola a quegli umili personaggi, ma sono i personaggi stessi che si fanno avanti a parlare il loro linguaggio e che si esprimono come si sarebbero espressi se fossero stati capaci di scrivere una loro confessione autobiografica»<sup>41</sup>.

La stringente attenzione dell'interprete ai propri testi era già stata avvertita dall'autore dei *Malavoglia*, che reagiva immediatamente alla pubblicazione della monografia del 1919. Più del commento confidenziale alla compagna sulla fotografia inserita nel volume monografico<sup>42</sup>, ci interessa il ringraziamento sollecito al «Pregiatissimo signor Russo» per il suo intervento interpretativo, che si qualificava come una «collaborazione» solidale e quasi complice – qualità riconosciuta poi all'uomo e al critico<sup>43</sup> – con l'autore:

come io ho cercato di mettermi nell'ambiente dei miei personaggi, e quasi nei loro panni, per rendere il quadro coi colori suoi, - Ella ha visto immediatamente - certo senza rinunciare al preconetto artistico che è in ognuno di noi -. E questa sincerità a me raddoppia la soddisfazione per quelle pagine che hanno il suo penetrante consenso<sup>44</sup>.

Verga dunque apprezzava l'intuizione critica di Russo, che aveva colto l'essenza delle sue intenzioni e risultanze stilistiche,

<sup>40</sup> L. Russo, *Letteratura aulica e letteratura dialettale in Italia*, in «Vie nuove», Roma, 5 novembre 1960.

<sup>41</sup> *Breve storia della cultura popolare*, in «Belfagor», 1952, pp. 707-709.

<sup>42</sup> A Dina di Sordevolo Verga scriveva il 30 dicembre 1919: «Ho avuto anch'io il libro del Russo, e mi ha fatto gran piacere che abbiate pensato gli fosse stato mandato da me il ritratto – vecchio di vent'anni fa, per lo meno! – Quello non so dove il Russo lo abbia pescato. Ma io non ne ho più, e non ne faccio più. Se mi vedeste, cara amica mia...» (R 2772).

<sup>43</sup> S. GUARNIERI, *Incontri con Luigi Russo*, in *Luigi Russo nella cultura...*, cit., pp. 117-136, p. 126. R cercava solidarietà e complicità sul piano umano con interlocutori e con autori da indagare, e fondava ogni interesse di ricerca su valori etici.

<sup>44</sup> Lettera del 25 ottobre 1919, da Catania, in RUSSO, *Verga...*, cit., p. 366.

ed è importante la sottolineatura («Lei ha visto immediatamente»; «senza rinunciare al pregiudizio artistico che è in ciascuno di noi») e l'allusione al «penetrante consenso» (dopo tanti dissensi di critici incompetenti).

In un'altra lettera del 10 febbraio 1920 Verga rinnovava l'apprezzamento per gli interventi critici di Russo che leggeva sui giornali e, accusando «il peso degli anni più che completi», faceva presente di non poter fornire gli inediti richiesti dal Russo per una «edizione speciale».

E ancora da Catania, il 10 ottobre 1920, scriveva al «Carissimo Amico»:

La ringrazio cordialmente della sua affettuosa lettera. Ho spedito oggi al nostro caro Croce il volume delle *Rusticane* (edizione riveduta, ma zeppa, ahimé, d'errori).[...] Sarei lietissimo di vederla qui, questo inverno, oppure a Roma o a Napoli, e la ringrazio fin da ora del suo lavoro sul Di Giacomo che mi farà piacere»<sup>45</sup>.

### 2.1. La «lingua poesia»

Sin dalle prime righe del saggio di critica linguistica, Russo impostava la propria lettura organica della testualità verghiana, dichiarando con convinzione che la stessa «questione della lingua fu avvertita dal Verga, quel che capita a ogni scrittore-poeta, come sentimento lirico»<sup>46</sup>.

L'idea russiana della lingua de *I Malavoglia* come esempio emblematico di lingua-poesia è affidata al notissimo dilemma sulla superiorità dell'uno o dell'altro capolavoro della serie de *I vinti*:

i *Malavoglia* sono un poema, una circolata melodia di liriche, e *Mastrodon Gesualdo* è un romanzo vero e proprio, con qualità più propriamente narrative; ma perciò stesso si verrebbe a sanzionare la superiorità dei *Malavoglia*, proprio per quelle sue qualità narrative rattratte e concentrate in un movimento lirico, in una perenne melodia<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Lettera del 15 ottobre 1920, da Catania, ivi, p. 368.

<sup>46</sup> L. Russo, *Giovanni Verga*, Universale Laterza, Bari 1966, p. 280.

<sup>47</sup> Ivi, p. 174.

Intorno alla metà degli anni Venti, ponendosi a un tempo come teorico e analista della lingua del Verga, Luigi Russo aveva maturato l'esigenza di storicizzare e cogliere l'unità nell'opera e nell'autore. Rielaborando la dicotomia crociana «poesia-non poesia» nel binomio dialettico «umanità-forma», egli la rifondeva sulla concezione della poetica come complesso mondo ideologico<sup>48</sup>. Com'è noto, il contrasto con Croce era sorto per Dante e nel 1935 si focalizzò su Manzoni: *I Promessi sposi* erano opera di poesia per Russo e opera di letteratura per Croce. Dopo quella diatriba, ripubblicando nel 1941 la terza edizione della monografia verghiana, Russo «sentì necessario aggiungervi un capitolo *ad hoc*, cioè trattare in modo autonomo l'aspetto espressivo di quella esperienza artistica; cosa nuova, e ben significativa, per un critico d'ispirazione crociana»<sup>49</sup>. La ricognizione organica della lingua di Verga nasceva dalla convinzione che una delle ragioni dell'incomprensione di pubblico e critica nei confronti dello scrittore siciliano fosse «la dialettalità della sua arte; dialettalità di contenuti, ma anche, fino ad un certo punto, di lingua, giacché in Italia, “terra santa del problema della lingua e della grammatica, la prosa del Verga appariva, nel suo fondo, di tipo dialettale, e non era certo un saggio di bello scrivere”»<sup>50</sup>. Da qui il bisogno di chiarire le controverse caratteristiche della prosa verghiana, «della sua sintassi dialettaleggiante e del suo lessico antiletterario o antiaccademico», e pertanto, come dichiarava la prefazione della terza edizione, di un ripensamento critico<sup>51</sup>.

L'attrazione che Russo provava per gli scrittori antiletterari è ben motivata e storicizzata da Nicolò Mineo:

E fu pure una critica costantemente, ma mai astrattamente, supportata dalla riflessione su se stessa, cioè da una vigilissima problematicità sul piano del metodo, nell'intento di articolare e rafforzare alcuni principi base: uno «storicismo assoluto» fondato sul riconosci-

<sup>48</sup> Si veda l'articolo del 1926 *La critica letteraria contemporanea*, in cui si ammetteva la storia letteraria negata da Croce.

<sup>49</sup> NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., pp. 10-11.

<sup>50</sup> *Ibidem*. La citazione sull'Italia «terra santa della lingua» è tratta da Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 14.

<sup>51</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. XI.

mento del nesso dialettico tra storia e opera letteraria, il sensibile rilevamento dei valori formali e insieme l'esclusione di ogni approccio alla poesia di tipo esclusivamente tecnico-stilistico e retorico. Un sistema di scelte che si collega alla maggior propensione per gli autori più chiaramente impegnati in un ripensamento realistico del proprio tempo o soprattutto connotati dal carattere appassionato e militante delle loro costruzioni artistiche, insomma per i letterati antiletterati<sup>52</sup>.

I punti focali della riflessione di Russo dunque sono la natura della lingua di Verga e l'attitudine con cui l'autore de *I Malavoglia* si poneva di fronte alla questione della lingua, che, inutile a dirsi, sarebbe stata «avvertita da Verga, quel che capita a ogni scrittore-poeta, come sentimento lirico»<sup>53</sup>. Accompagnando la rivelazione e l'approfondimento della sua umanità, la ricerca di lingua e stile si identifica con il suo vissuto, diremmo oggi, con la sua storia di uomo e di artista, secondo Russo. La storia della lingua di Verga si identificava allora con la storia della sua poesia, colta e seguita nel suo «processo di sviluppo» e reinserita nelle polarità della linguistica moderna: *enèrgeia-èrgon* (Humboldt); *langue-parole* (Saussure). Da questa dicotomia discendeva inevitabilmente quella tra lingua sociale e lingua individuale, o, per meglio dire, l'opposizione tra «la lingua intesa nel suo tramite e nel suo peso storico e la lingua organo strettamente individuale, creazione ineffabile dell'artista [...], espressione segreta della sua fantasia»<sup>54</sup>. Premesso dunque, crocianamente, che per Verga la lingua fu sentimento lirico, e la storia del suo linguaggio fu, come per ogni scrittore-poeta, la storia stessa della sua poesia, Russo cercò nella distinzione humboldtiana e, meno bene, in quella saussuriana, «l'autorizzazione a ravvisare e studiare nella prosa di Verga il problema della lingua come tensione tra la lingua tradizione e la lingua-rivelazione (o creazione), tra la lingua istituzionale, sociale, e l'individualissima lingua d'arte»<sup>55</sup>.

Anche in questa riflessione teorica dunque Russo non poteva non dirsi crociano, in quanto con la dicotomia lingua sociale e lin-

<sup>52</sup> MINEO, *Per la storia...*, cit.

<sup>53</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 280.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., p. 11.

gua individuale rivisitava la differenza, posta da Croce fin dal 1908, fra intuizione e intuizione lirica: all'una corrispondeva una lingua contraddistinta da valore tradizionale e sociale, all'altra un linguaggio che si qualifica come creazione originale di ogni poeta, e come tale inimitabile, quasi un "mistero lirico", che, nel trasmettersi agli altri scrittori, sacrifica la sua individualità, trasfondendosi nella tradizione discorsiva come «contenuto risolto nel tessuto di una nuova creazione, come segreto disvelato e perciò socializzato»<sup>56</sup>. Nelle «convinzioni estetiche» e nel «concreto procedere critico» di Russo è centrale il «superamento della netta contrapposizione crociana di poesia e non poesia» nella «ridefinizione della nozione di "poetica", da lui intesa come il pensiero entro cui e al vertice di cui si colloca la poesia»<sup>57</sup>. In simile dinamica, ripresa da Cutinelli Rendina in questi stessi atti, il dialetto assume il ruolo contraddittorio di nucleo e freno della creatività stilistica verghiana:

Il dialetto siciliano, e perché fuso nel sangue dello scrittore e per omaggio al principio della poetica veristica, rimane dunque fondamentalmente la lingua con la quale contrasta lo scrittore, per l'elaborazione del suo nuovo linguaggio poetico. E dove questa specie di idea platonica, questo *specimen* atavico del linguaggio poetico del Verga impallidisce e si fa incerto, allora anche la prosa dello scrittore si irrigidisce e si schematizza, e l'artista non sente più la necessità interiore di continuare a scrivere i suoi nuovi racconti e romanzi. In questo senso il dialetto siciliano, cellula della sua lingua poetica, costituisce la spia del limite creativo del Verga<sup>58</sup>.

La mirabile soluzione espressiva escogitata dall'autore de *I Malavoglia* nasceva, come per tutti i grandi, dal poderoso attrito tra ideale e reale:

Per ogni scrittore, esiste sempre un'idea platonica della lingua, a cui egli si sforza sempre di adeguarsi, non riuscendovi, per fortuna, o almeno a lui così pare, mai pienamente. E nell'illusorio contrasto con

<sup>56</sup> Ivi, p. 281.

<sup>57</sup> MINEO, *Per la storia...*, cit., p. 49. Chiara la discendenza culturale di Russo da Vico e De Sanctis, e una convergenza con la coeva «elaborazione materialistica dello storicismo che nella segregazione carceraria andava compiendo Gramsci».

<sup>58</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 282.

questa lingua degli angeli, con questo suo fantasma di un suo lontanissimo cielo, lo scrittore riesce veramente scrittore, per la durezza stessa e per la quasi delusione dello sforzo combattuto. Ma quando non si combatte più, quando la cellula non è più un tiepido desiderio, ed essa si è tutta spiegata e incarnata, allora la lingua si è già meccanizzata e comincia il mestiere: si hanno i paralipomeni dell'opera. Il Verga più grande è nella lingua nativa da lui difficoltosamente trasfigurata e nel momento della sua più intensa trasfigurazione<sup>59</sup>.

Raggiunta l'acme creativa e poetica, lo scrittore si sarebbe isterilito, rinunciando a comporre la *Duchessa di Leyra*. Ma, prima di arrendersi, aveva affrontato tutte le fasi di un faticoso e sofferito percorso creativo, arricchendo progressivamente il proprio strumentario espressivo o, per dirla con la moderna sociolinguistica, il proprio repertorio comunicativo.

Su questo fronte Russo 'linguista' dimostra la sua più genuina attualità. Nei primi romanzi il repertorio verghiano si articolava tra francese imparaticcio e scolastico, italiano aulico e libresco, e dialetto trasfigurato anche nella morfologia. Così in *Una peccatrice* (1866) al passaggio del feretro di Narcisa, l'esclamazione di Pietro tradisce appieno il sostrato siciliano: «Ella! (< Id-da!)». L'intuizione è pienamente condivisibile, e convalidata da una fruizione della risorsa dialettale che, con ben altra consapevolezza stilistica, l'autore di *Cavalleria rusticana* adotterà circa un ventennio dopo nella battuta di Santuzza: «È lui! Turiddu (< È id-du! Turiddu!)»<sup>60</sup>.

In questo ideale percorso evolutivo verso i capolavori, non immune da teleologismo<sup>61</sup>, il libro meno sicilianeggiante si qualificava la *Storia di una capinera*: benché romanzo e lingua apparissero «letterariamente compositi», l'amore contrastato e vinto suona sincero, e da esso «germina un linguaggio lirico originale»<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Cfr. G. ALFIERI, *La sora e la comare: «scene popolari» verghiane tra Vizzini e Milano*, in *Il teatro verista*, Atti del congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n. 9, Catania, Fondazione Verga 2007, voll. 2, I, pp. 71-156.

<sup>61</sup> Russo cerca nella *Capinera* anticipazioni dei soliloqui di Lia.

<sup>62</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 292.

Nella minuziosa disamina dei tentativi stilistico-grammaticali operati da Verga per approssimarsi al proprio ideale espressivo, il finale di *Eva* si configurava come sequenza esemplare della «lenta formazione tecnica» dello scrittore siciliano. In un convincente confronto con l'autore dei *Promessi sposi*, Manzoni si configurava come ritrattista critico e Verga come «melodista della passione», riproducendo «l'inflessione di certi periodi manzoniani», seppur con qualche caduta, come l'osservazione sentenziosa e prosaica che nell'adolescenza «non si crede giammai intieramente alla sventura»<sup>63</sup>.

Gli stilemi di origine manzoniana apparivano a Russo «l'accoppiamento degli aggettivi, in cui uno tempera e integra l'altro», come nelle dittologie riservate alla monaca di Monza («la bellezza velata e offuscata, ma non guasta», ecc.), che «nel Manzoni sono segno della sua sovrana temperanza, della sua virgigliana delicatezza [...], e della sua pudicizia di artista, discreta fino allo scrupolo»<sup>64</sup>.

Oggettivando la nostra rilettura in senso linguistico, diremo che Russo periodizza la dialettica tra “lingua fatta” e “lingua poesia”, legittimata a suo avviso dalla linguistica moderna, nella carriera letteraria di Verga. Nella cosiddetta fase catanese il polo della “lingua fatta” è da una parte l'italiano aulico letterario cimentato dal dialetto siciliano, dall'altra la lingua dei romanzi francesi; nella fase dei romanzi fiorentini fino al bozzetto *Nedda* si avverte l'influenza del fiorentino parlato e della lingua dei *Promessi sposi*, e, infine, nella terza e nuova fase delle novelle e dei romanzi siciliani, sarà la lingua parlata dai loro personaggi, cioè il dialetto siciliano nel suo lessico e nella sua sintassi<sup>65</sup>.

Con questa attitudine Russo condurrà le sue spigolature nella testualità verghiana, identificando «con fare positivistico, ma *doublé* di apprezzamenti stilistici»<sup>66</sup>, le facies linguistiche che via via si stratificavano nella sua scrittura. Se, come si è visto, il romanzo che chiude la fase catanese, *Una peccatrice*, congloba for-

<sup>63</sup> Ivi, p. 298.

<sup>64</sup> Ivi, p. 299.

<sup>65</sup> NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., pp. 11-12.

<sup>66</sup> Ivi, p. 11.

me lessicali e grammaticali della lingua letteraria antica, anche di prescrizione puotiana, francesismi, traduzioni dal siciliano, e uso incerto dei pronomi personali, i romanzi fiorentini incorporano voci, diminutivi e vezzi della parlata di Firenze, mostrando tuttavia una «saggia resistenza al giacobinismo linguistico di estrazione manzoniana»<sup>67</sup>. E in quella stessa resistenza Russo intravedeva tracce della lingua poesia, segni «della refrattaria robustezza e originalità fantastica» dell'autore<sup>68</sup>.

L'approccio stilistico inquina costantemente la lettura linguistica del critico: l'interferenza dialettale in *Nedda*, denunciata dai sicilianismi crudi e dal calco in lingua di forme sintattiche del parlato dialettale, con ripetizione finale del verbo viene interpretata come potenziamento enfatico in direzione lirica del discorso:

Queste crudesse dialettali dicono della presenza ancora troppo materialmente vicina della lingua platonica dello scrittore, che ancora non è proiettata nella lontananza di un mito, ma è avvertita nella sua dira e incondita reminiscenza quotidiana. Molto più felice là dove lo scrittore riesce a trasfigurare la sintassi del dialetto nella sintassi della sua lingua. «A te non ti fanno nulla tre o quattro soldi, non ti fanno! - esclamò Nedda tristamente». Dove è da osservare la ripetizione del verbo in fondo al periodo, che è la cantilena amara e triste o amorosa e violenta del discorrere dialettale di laggiù. Questa sarà una regola costante, che lo scrittore seguirà da *Cavalleria rusticana* al *Mastrodon Gesualdo*. Tipico l'esempio di *Cavalleria*:

«- Voi ne valete cento delle Lole, e conosco uno che non guarderebbe la gnà Lola né il suo santo quando ci siete voi, ché la gnà Lola non è degna di portarvi le scarpe, non è degna»<sup>69</sup>.

Nella «lenta formazione tecnica del Verga»<sup>70</sup>, *Nedda* rappresenta un passaggio cruciale, marcato ancora da un atteggiamento ancipite di autore «filantropo» e «bozzettista folclorico»: superata questa ambiguità diegetica, che inevitabilmente produce un'ambiguità stilistica, affiorerà «il poeta assoluto che religiosa-

<sup>67</sup> Ivi, p. 12.

<sup>68</sup> Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 293.

<sup>69</sup> Ivi, p. 300.

<sup>70</sup> Ivi, p. 298.

mente si perde nell'impersonalità della rappresentazione», e «tutte le immagini e tutto il parlare avranno la coerenza fantastica o la sintassi stessa di cui possono essere capaci le menti di quei protagonisti», e lo scrittore approderà alla «tecnica raffinatissima» del «disparire» nella sua opera<sup>71</sup>.

Rivisitati alla luce della critica linguistica e soprattutto della linguistica moderna con tutte le sue branche (sociolinguistica, pragmatica, stilistica del parlato), questi costrutti non sono univocamente siciliani, ma fanno parte della grammatica del parlato descritta attendibilmente negli ultimi decenni<sup>72</sup>. E facevano parte della tradizione teatrale italiana: Russo ne ha intuito la portata dirompente nello stile verghiano, ma li ha limitati alla dialettalità, alla diatopia, mentre fanno parte della diamesia. Bastino due rapide incursioni nella testualità di autori toscani coevi a Verga. La frase foderata, praticata da Verga ben oltre l'esordio bozzettistico di *Nedda* o le novelle di *Vita dei campi*<sup>73</sup>, ricorre nelle *novelle campagnole* di Giselda Fojanesi:

questa non ci voleva proprio, non ci voleva (AC 14).  
se quella sfacciata si arrischiava a venire a salutarla le avrebbe sputato in viso, le avrebbe (PQ 51)<sup>74</sup>.

e in Fucini novelliere:

– *Non tossire, non tossire, creatura mia...*  
*Obbediscilo il tuo povero nonno.... obbediscilo... Non tossire (Nonno Damiano).*

<sup>71</sup> Ivi, p. 300.

<sup>72</sup> G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato recitato*, in «Strumenti critici», LX (1976), pp. 1-56; P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana: analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci 1990; M. BERRETTA, *Il parlato italiano contemporaneo*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, 3 voll., II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi 1993-94, pp. 239-70.

<sup>73</sup> «Comare Sidora gli diede sulla voce: Pensate a coloro che sono più disgraziati di voi, pensate!» (*Orfani*).

<sup>74</sup> Cfr. G. ALFIERI, *Dialetto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della diatopia fra narrativa e teatro*, in *Dialetto uno, nessuno, centomila*, Atti del Convegno internazionale di studi (Sappada/Plodn, 30 giugno-4 luglio 2016), a cura di G. Marcato, Padova, Clup 2017, pp. 305-319. Gli esempi sono tratti da questo saggio.

Così, il tratto sintattico del *che* polivalente, che Russo riconduceva univocamente alla matrice dialettale del *ca* «vagamente consecutivo»<sup>75</sup>, risulta fungibile tra verismo toscano e siciliano:

e guai se questo piangeva, *che* allora le pioveva addosso una grandinata di rimproveri di scapaccioni e di schiaffi accompagnati da urla e parolacce.

Donna Micia non ci volle andare lei, [...] non voleva andare al matrimonio angustata e col vestito nero *che* sarebbe stato di malaugurio<sup>76</sup>.

Analogamente sul piano idiomático, costrutti tosco-siciliani confermano la convergenza diamesia/diatopia negli autori in esame. Così, nel seguente contesto della Fojanesi, il modulo in corsivo può presupporre sia il siciliano *chi nn'at'a fari?* sia il toscano:

Lasciate stare codesto trombone ora; o *che n'avete a fare?* Venite piuttosto a mangiarvi le fave che son cotte, e che ci ho già messo l'olio.

Inversamente, moduli sintattici popolari in contesti verghiani si rivelano basati sulla sintassi toscana:

E' ci vuol la pioggia pei seminati (*Pane nero*)

Pure, c'è tanti cristiani che non stanno meglio (*L'asino di san Giuseppe*)

Gli era come il pensiero di un malato che vi sta sempre grave in cuore, quel seminato (*Pane nero*)

La val meglio di quelle quattro rozze magre (*I galantuomini*)

Simili costrutti occorrono anche nei romanzi giovanili di Verga, ma, come si è visto per i pronomi in *Una peccatrice*, si tratta di usi derivanti da automatismo di letture libresche, praticati con totale inconsapevolezza e goffaggine.

Sul piano della morfosintassi Russo imputava al sostrato siciliano un altro fenomeno diffusissimo nell'italiano neostandard odierno, il cosiddetto *ci* attualizzante, in cui convergono compo-

<sup>75</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 316.

<sup>76</sup> Cfr. G. ALFIERI, *Il verismo bifronte di Giselda Fojanesi tra toscano e siciliano*, in *La narrazione delle donne. Studi di letteratura italiana moderna e contemporanea dedicati ad Alida D'Aquino*, a cura di M. Giovanna Italia, Acireale-Roma, Bonanno editore 2013, pp. 39-68. L'esemplificazione che segue è tratta da questo saggio.

nente diatopica e diamesica. Il tratto attraversa la produzione verghiana dalle *Rusticane* alla novella postuma:

Che pareva *ci avesse* la calamita (*La roba*)  
Ma *ci abbiamo* tutta la compagnia (*Una capanna e il tuo cuore*)<sup>77</sup>.

All'italiano popolare, non necessariamente ascrivibile a matrice dialettale, pertiene infine l'uso di *ci* per *gli*, che non trapassa nei testi verghiani, ma vi si avverte come sostrato dialettale:

– Signore, *gli* (< *ci*) ho dato il sangue mio alla vostra terra! (*I galantuomini*)<sup>78</sup>.

In ogni caso *Nedda* avrebbe inaugurato il provincialismo o siculità illustre, con «scelte lessicali rudemente espressive» come «l'abuso metaforico del verbo *mangiare*», poi divenute seriali nel Verga verista<sup>79</sup>. Nel bozzetto siciliano infatti, come ancora in alcune novelle di *Vita dei campi*, permangono tratti dell'italiano della tradizione letteraria, che conferiscono al testo un tenore più evocativo che rappresentativo:

*Provincialismo illustre*, o *siculità illustre*, così come per qualche scrittore latino si parla di *patavinità* o di *ibericità*, indica meglio questo impasto originalissimo della lingua di Verga, che non la denominazione equivoca di *siciliano illustre*, che vuol dir soltanto *lingua* e non *stile*, e agli accademici farebbe pensare ai dialetti illustri del nostro Due e Trecento<sup>80</sup>.

Solo nella *Lupa*, con i proverbi fusi al testo diegetico, e la deissi gestuale visualizzante («due occhi grandi così»), il «più genui-

<sup>77</sup> G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2016, p. 76; G. VERGA, *Una capanna e il tuo cuore*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 938-944, p. 938.

<sup>78</sup> VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 139.

<sup>79</sup> NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., p. 12.

<sup>80</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 312. Il corsivo rende lo spazieggiato con cui, nel testo originale, erano marcati i termini definitivi della soluzione linguistica verghiana.

no e nuovissimo Verga» avrebbe attinto la più autentica misura della sua lingua-poesia, «reminiscenza lirica, reincarnazione mitica della lingua parlata dalla protagonista e dal suo mondo»<sup>81</sup>. Nell'omonimo bozzetto teatrale, composto nel 1896, Verga si sarebbe lasciato invece catturare dalla suggestione bucolica, «mettendosi fuori dalla tradizione degli scrittori-poeti per entrare in quella degli scrittori letterati»<sup>82</sup>.

Sarebbe stato altresì riduttivo definire il linguaggio verghiano come «vaga reminiscenza lirica della parlata siciliana, allontanata miticamente in un'atmosfera di favola»<sup>83</sup>: l'inimitabile "mitificazione" del dialetto sarebbe stata attinta solo con *I Malavoglia*, autentica acme della creatività di Verga, che poi sarebbe tornato a un «italiano stemperatissimo di frasi dotte e letterarie, qua e là contaminate con battute provinciali»<sup>84</sup>. Infatti, persino nel bozzetto novellistico *Cavalleria rusticana*, che pur era stato scorporato da *I Malavoglia*, il dialetto non è ancora «mitificato», in quanto lo scrittore «non se ne sa distaccare, e non lo lavora con quella volontà in dormiveglia che è propria dell'arte-sogno»<sup>85</sup>.

E ancora, a ribadire la genesi poetica dell'inimitabile lingua de *I Malavoglia*:

La lingua poetica del Verga nasce sempre, proprio dal cespite, ex fundo, come provincialismo linguistico. Il capolavoro del Verga, tale è apparso a noi non per l'astratto pathos etico, di cui vanno blaterando gli ultimi sofistucoli, ma per il pathos etico incarnato in una lingua che era la sua interna produzione: una lingua [...] generata per autoctisi<sup>86</sup>.

E ancora:

La sintassi del periodo (e vorrei s'intendesse la parola sintassi non

<sup>81</sup> Ivi, p. 311.

<sup>82</sup> Ivi, p. 313.

<sup>83</sup> Ivi, p. 312.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Ivi, p. 308.

<sup>86</sup> Ivi, p. 325. Quasi con le stesse parole si sarebbe espresso nella recensione all'edizione Perroni delle *Opere* di Verga: L. RUSSO, *Giovanni Verga*, in «Civiltà. Rivista della esposizione universale di Roma», II, 21 aprile 1941, n. 5, pp. 47-56, a p. 52.

nella sua esteriorità grammaticale, ma come ordinamento, sintassi dei pensieri) finisce col dare il colore ultimo a questo provincialismo linguistico, che è ultimo non perché di superficie, ma perché insorgente dallo stesso fondo dell'anima dei parlanti<sup>87</sup>.

Da simile autopoiesi si sarebbe raggiunto il prodigio della regressione fino all'eclissi dell'autore nei *Malavoglia*, composti nell'arco di ben sei anni (1875-1881):

E la lingua non è più la lingua di un uomo colto ma la lingua (intesa come vocabolario, immagini, sintassi) quale potrebbero parlare e scrivere gli stessi protagonisti se per miracolo divino essi da povere creature pazienti potessero trasformarsi in creature contemplanti e fantasticanti sul proprio vivere. Ma questo miracolo divino lo compie per loro il Verga stesso, il quale a poco a poco sparisce nel suo racconto come non fosse fatto suo<sup>88</sup>.

Per meglio comprendere la definizione di Russo relativa alla *provincialità illustre*, soffermiamoci sul valore storico delle parole: *provincia*, come dimostrano gli esempi della letteratura latina evocati dal critico, va inteso come un latinismo semantico, che sta per "regione", ancora non connotato nel senso attuale di area geopolitica e geolinguistica. Il termine sembra anticipare in qualche modo la terminologia sociolinguistica dell'italiano regionale, cui l'italiano di Verga e dei veristi si può senz'altro assimilare<sup>89</sup>. L'epiteto *illustre*, inutile dirlo, va assunto nel senso dantesco del volgare illustre, per cui la lingua di Verga si inseriva per Russo nella più elevata tradizione letteraria italiana.

In senso latineggiante il termine *provincia* col valore di "regione" era stato adoperato da un letterato friulano, cognato di Francesco Dall'Ongaro (il maestro fiorentino di Verga), che aveva preconizzato la convergenza di esperienze letterarie delle varie aree nell'Italia posttrisorgimentale per favorire l'unificazione linguistica:

<sup>87</sup> Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 334.

<sup>88</sup> Ivi, p. 48.

<sup>89</sup> Cfr. *I verismi regionali*, Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Catania, Fondazione Verga 1994, 2 voll.

Descrivendo i luoghi ed i costumi delle varie famiglie del popolo italiano, esse vengono a conoscersi reciprocamente, ad avvicinarsi, ad unificarsi, senza perdere le loro doti speciali e caratteristiche. Simili scritti possono essere opere d'arte importanti. Adoperando in essi la lingua italiana, non nuoce che vi si senta la frase ed il colorito locale. È quello anzi un modo di portare continuamente freschezza a tutta la lingua, senza punto corromperla, e di far ragione a tutte le provincie italiane, le quali vogliono in qualche modo contribuire al patrimonio nazionale<sup>90</sup>.

Ma per Russo il «modulo interpretativo» della provincia, in certo senso «anche autobiografico», si proiettava verso orizzonti extranazionali, vedendo in Verga «un provinciale che parla all'Europa, accantonando così un'interpretazione regionalistica del verismo nella quale sentiva un che di angusto e di povero, sempre un poco venato dai residui piuttosto favolosi che realistici di un'Italia preunitaria»<sup>91</sup>. Così le sue creature si trasfiguravano in una poeticità universale: padron 'Ntoni e Gesualdo non sono siciliani perché «sono personaggi di un'arte che non conosce provincie»<sup>92</sup>, frutto di «poesia purissima, mondo universale, lingua di un Adamo eterno», e pertanto, a maggior ragione, «poesia che non conosce provincie»<sup>93</sup>.

Nella visione interpretativa di Russo, la lingua-poesia si sarebbe del tutto esaurita nella scrittura teatrale, in cui Verga avrebbe annacquato la prosa dei dialoghi per non urtare l'orecchio degli spettatori borghesi. I drammi *Cavalleria rusticana*, e a maggior ragione *La Lupa*, apparivano a Russo nettamente inferiori alle novelle omonime, come mostrava la battuta di compare Alfio: «Vengo, vengo, *pittima!* Lasciami contare i denari!» avrebbe avuto più un tono da signore borghese che da carrettiere, senza contare che *pittima* sarebbe stato un venetismo teatrale. In realtà l'espressione è anche siciliana, e rientra nella rifunzionaliz-

<sup>90</sup> P. VALUSSI, *Caratteri della civiltà novella in Italia*, Udine, Gambierasi 1868, pp. 316-320. Il saggio era stato pubblicato sulla «Rivista contemporanea nazionale italiana» di Torino nel 1864 (pp. 17-33). Pacifico Valussi (1813-1893), democratico e repubblicano, si impegnò per un'azione educatrice delle masse popolari.

<sup>91</sup> SCRIVANO, *Luigi Russo nella critica...*, cit., p. 58.

<sup>92</sup> *Ibidem*. Quest'ultima espressione è dello stesso Russo, citato da Scrivano.

<sup>93</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 281.

zazione di forme dialettali nella stilizzazione del parlato, che Verga praticherà sistematicamente da *I Malavoglia* a *Per le vie* e oltre<sup>94</sup>. Anche in questo caso Russo si rivela straordinariamente intuitivo, anticipando i risultati dell'analisi linguistica più attuale, laddove afferma che nella raccolta milanese

si svela la debolezza dello scrittore: per voler dar forza a questi suoi personaggi milanesi, egli ricorre ancora al mito della lingua parlata nella sua terra di Sicilia, dei personaggi che assediano sempre la sua fantasia di cantore epico dei primitivi di una provincia, e ne viene fuori un linguaggio espressivo assai curioso, che ci riporta gli echi della prosa dei *Malavoglia* e delle *Novelle rusticane*, innestata discordantemente in uno schema di tipo meneghino o lombardo<sup>95</sup>.

Così nelle *Rusticane* si avverte una sorta di auto-emulazione manieristica, vicina al «verghevole» di cui si è detto all'inizio: l'autore «si mescola per curiosità di artista saputo e non più per un bisogno intimo di poeta-mitologo a quella folla di umili personaggi, riecheggia il sé stesso del passato, si fa scolaro di sé», mostrandosi «abile verseggiatore dell'altrui parlare»<sup>96</sup>.

Anche l'intuizione di Russo sulla ricerca di una lingua media che solleticasse l'orecchio del pubblico umbertino, va adeguatamente valorizzata. Basti dire che fu poi confermata e documentata da Musumarra, secondo cui nei testi teatrali Verga elaborava «una lingua di mediazione», accessibile a tutti, «diversificata negli stilemi, nei nessi sintattici, nei modi e nelle parole, significativi del mondo in cui si muovevano i personaggi», riservando per tutti gli altri ambienti estranei all'istanza verista perseguita negli anni milanesi, «un generico italiano, quasi sempre fiorentineggiante»<sup>97</sup>. Pure in questo senso la scrittura narrativa de *I Malavoglia* si qualifica come un unicum, un insieme compiutamente amalgamato di tratti del parlato e di regionalismi siciliani, mila-

<sup>94</sup> ALFIERI, *Dialecto e dialetti in Verga*, cit., pp. 305-319.

<sup>95</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, in «Civiltà» 1941, cit., p. 52.

<sup>96</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 351.

<sup>97</sup> C. MUSUMARRA, *Il linguaggio del teatro verghiano*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana», V (1978), pp. 19-26.

nesi e toscano-settentrionali, che dal piano lessicale<sup>98</sup> e idiomatico trapassano a quello morfosintattico, con tratti quali l'articolo davanti ai nomi femminili (*la Mena, la Lia, la Sara*) che non stride col registro simmetrico ed etnolinguistico dei nomignoli (*la Longa, la Locca, la Santuzza, la Zuppidda*), che anzi lo rinforza e lo elicit<sup>99</sup>.

Un precorrimento di non poco rilievo è anche la polilalia del linguaggio dei *Malavoglia*, in cui si avverte una distinzione diafascica degli usi comunicativi, assimilati a «momenti» ma non a partizioni caratterizzanti di personaggi-maschera<sup>100</sup>:

E così, all'ingrosso, si può anche distinguere un linguaggio melodioso e triste, quando si attinge il sentire religioso e triste dei Malavoglia e dei loro consentanei, e un linguaggio più disarticolato, duro, sintattico, disarmonico, quando vengono sulla scena i pettegoli, e i maligni del villaggio. E l'orchestrazione delle due parti è fatta sempre con finissima cura<sup>101</sup>.

Così, nel *Marito di Elena*, segnalava – con sensibilità stilistica ma con una certa miopia – lo stridore di registro tra il dantesco *solì e senz'alcun sospetto* e la locuzione militaresca *all'avanguardia* in un contesto in cui l'armonizzazione diegetica è invece assicurata dal tono ironico<sup>102</sup>.

Russo insomma anticipa, con i suoi slanci interpretativi della testualità verghiana, le intuizioni della moderna sociolinguistica.

<sup>98</sup> Sull'amalgama di toscanismi nella sintassi di *Vita dei campi* si rinvia a RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 317.

<sup>99</sup> G. ALFIERI, *Verga costruttore di lingua: l'italiano dei capolavori veristi e l'italiano contemporaneo* in stampa negli Atti del Congresso "Verga oggi" (Firenze, 24-25 novembre 2022).

<sup>100</sup> A proposito della distinzione proposta da Navarria tra personaggi maggiori trattati con stile «melodioso e descrittivo», e i minori con stile «disarmonico e monotono», Russo osservava che sarebbe meglio «parlare di note intime e melodiose, e di note esterne e pettegole, disarmoniche e dure. Non si tratta di personaggi, ma di momenti» (RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 326, nota 6).

<sup>101</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, in "Civiltà" 1941, cit., p. 52.

<sup>102</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 341. Il contesto riguardava le manovre di accerchiamento di Elena nei confronti del giovane studente e futuro marito, Cesare.

### 3. I «fulcri tecnici» della lingua di Verga

Con questa penetrante espressione Giovanni Nencioni etichettava «caratteri e istituti della lingua del Verga “provinciale” da rapportare agli «sfumanti concetti di liricità, epicità, miticità» elaborati da Russo per connotare la lingua dello scrittore siciliano: la melodicità<sup>103</sup>, vale a dire la peculiare sintassi cui si devono sia la melodia sia il colorito di fondo di tutto il parlato<sup>104</sup>. Congegni sintattici basici e strategie diegetiche della sintassi melodica si confermano innanzitutto lo stile indiretto libero e i «legamenti popolareschi» realizzati con le congiunzioni e “assiegate” come nella testualità due-trecentesca<sup>105</sup>, il *che* “illogico” che riprodurrebbe il *ca* siciliano e avrebbe effetti di «intensità magica»<sup>106</sup>. Grazie a questi espedienti «proprio quella speciale sintassi fornisce i modi narrativi pertinenti al manifestarsi dei personaggi e al loro rapporto con l'autore»<sup>107</sup>.

Già la verifica analitica di Nencioni, e poi studi più recenti ispirati alla sociolinguistica e linguistica pragmatica<sup>108</sup>, sfumano l'attribuzione esclusiva al sostrato siciliano di tratti che in realtà pertengono al parlato, confermando per il registro sintattico la convergenza tra diatopia e diamesia già accertata per il registro idiomatico<sup>109</sup>.

Anche su questo fronte Russo si dimostra capace di precoci e sagaci intuizioni. Dall'idea che la lingua di Verga è in perpetua

<sup>103</sup> «Verga è prosatore melodico per eccellenza» (RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 58).

<sup>104</sup> «Ai linguisti fa poi molta specie che egli si sia spinto, oltre le spigolature di lingua, ad additare felicemente a chi fosse più addentro di lui nell'analisi dei fenomeni linguistici alcuni dei fulcri tecnici del travaglio verghiano» (NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., p. 13).

<sup>105</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 316.

<sup>106</sup> Ivi, p. 334. A documentare la sua affermazione, il critico adduceva l'esempio delle *e* anaforiche inserite nell'indiretto libero di donna Rosolina («e facendosi vento col fazzoletto; e se la prendeva con Garibaldi che metteva le tasse, e al giorno d'oggi non si poteva più vivere, e nessuno si maritava più»).

<sup>107</sup> NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., p. 13.

<sup>108</sup> Cfr, la nota 57.

<sup>109</sup> Cfr. ALFIERI, *Dialetto e dialetti...*, cit.

attività, ed è animata da perenne vitalismo, il critico ricava due esiti: la sperimentaltà inesausta e l'autorigenerazione e mutazione evolutiva, concludendo che forse la ricerca della «forma inerente al soggetto» sia una forma occulta di adattamento darwiniano. Per esemplificare questa dinamica citeremo uno dei passaggi più connotati de *I Malavoglia*, vale a dire il racconto della battaglia di Lissa fatto dai due reduci all'osteria:

Il soldato non finiva di chiacchierare con quelli che volevano ascoltarlo, giocando colle braccia come un predicatore. – Sì, c'erano anche dei siciliani; ce n'erano di tutti i paesi. Del resto, sapete, quando suona la generale nelle batterie, *non si sente più nè scia nè vossia, e le carabine le fanno parlar tutti allo stesso modo*. Bravi giovanotti tutti! e con del fegato sotto la camicia. Sentite, quando si è visto quello che hanno veduto questi occhi, e come ci stavano quei ragazzi a fare il loro dovere, per la madonna! questo cappello qui lo si può portare sull'orecchio!<sup>110</sup>

L'interpretazione di Russo si manteneva su livelli di mera intuizione, con effetti di banalizzazione:

È noto che vossia in siciliano è la forma contratta di "Vostra Signoria", così come "Vostra Eccellenza" dà *voscienza*; qui è ricordato un modo di dire siciliano, in cui la parola *scia* non significa nulla, per esprimere che non c'era riguardo a gradi e persone<sup>111</sup>.

In realtà, come ho avuto già modo di segnalare<sup>112</sup>, *scia* deriva dalla diastole del genovese *scià*, chiosato da tutti i lessicografi, e più chiaramente dal Casaccia:

*Scia*: Vossignoria, Vostra Signoria: Titolo che si dà altrui per rispetto, ed usasi sempre da noi nel caso retto in ambedue i generi. Dicesi an-

<sup>110</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, p. 153, rr. 180-87.

<sup>111</sup> G. VERGA, *Opere*, a cura di L. Russo, Napoli, Ricciardi 1955, p. 276, nota 2. La stessa interpretazione veniva data da Nardi e Carnazzi nei loro commenti al romanzo.

<sup>112</sup> G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani ne «I Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV (1980), pp. 221-296.

che Ella, e nello stil. Famil. Lei, per non ripeterlo tante volte in un discorso<sup>113</sup>.

Russo dunque, non solo non coglieva il pregnante sostrato idiomatico, ma soprattutto ignorava il potenziale retorico dell'espressione creata da Verga attuando una delle strategie fondanti del suo stile, vale a dire la rimotivazione e creazione di traslati<sup>114</sup>. La delicata e complessa elaborazione del contesto figurativo è testimoniata dagli abbozzi del capolavoro verghiano:

Dapprincipio, quando suona la generale nei traponti, e state sull'impagliettatura colla carabina in pugno sentite un gran silenzio, e lo stantuffo della macchina bumh! bumh! vi pare che vi picchi dentro lo stomaco nient'altro. Dopo, quando incomincia il casa del diavolo, vi vien voglia di ballare anche voi, come allorchè sentite il violino, e allungate la carabina dove vedete un po' di cristiano in mezzo al fumo del nemico. Un bersagliere mio amico mi raccontava che non poteva sentire il pinf panf della fucilata, senza provare la tentazione di buttersi avanti a testa in giù. Ma i bersaglieri non sono marinari, e non sanno come si fa a stare fra il sartiame, col piede fermo sulla corda, e la mano sicura sul grilletto, mentre il bastimento rulla, e i compagni vi fioccano d'attorno come pere fradicie.

Tutto ad un tratto ci vedemmo addosso un gran diavolo di bastimento che ci faceva scuro, con tutto il fumo che vomitava, e scappò via come un ladruncolo che ci ruba il fazzoletto nella folla. – Ohè! Ohè, ragazzi, facciamo acqua dagli ombrinali. Allora quei giovanotti della fanteria di marina che non sanno nuotare s'arrampicano su pel sartiame per tirare le ultime fucilate – Bravi ragazzi! – La corazzata barcollava a poppa e a prua come un bastimento che ha bevuto dell'acqua – Oèh! si va a fondo! Allora uno si attacca alla fune della bandiera, perchè se si va a fondo bisogna andarci a bandiera alta, come un buon marin~~ar~~o, e quando la si vide gorgogliare l'ultima volta sull'acqua, che spumeggiava, bianca verde e rossa – Urrà! col berretto in aria, *ognuno nel suo dialetto siciliani e napoletani e genovesi*, e quei giovanotti di lassù, dalla coffa, urrà! anch'essi a suon di carabina<sup>115</sup>.

<sup>113</sup> G. CASACCIA, *Dizionario genovese-italiano*, Genova, Schenone 1876, s.v. Come semplice allocutivo, senza spiegazioni particolari («Scià: Lei, Ella, Vostra Signoria, Vossignoria») la voce era chiosata da G. OLIVIERI, *Dizionario genovese-italiano*, Genova, Ferrando 1851.

<sup>114</sup> G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»* Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1983.

<sup>115</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., pp. 414, rr. 770-780 e p. 415, rr. 807-819.

Le varianti ci consentono di ricostruire la sottile e raffinata manipolazione del modo di dire *far parlare le armi*, che rappresenta il nucleo generativo della metonimia per cui gli allocutivi dialettali diventano i simboli dell'italianità e del patriottismo dei combattenti di Lissa. Dalla versione grezzamente esplicita di M3 («Urrà! col berretto in aria, ognuno nel suo dialetto siciliani e napoletani e genovesi, e quei giovanotti di lassù, dalla coffa, urrà! anch'essi a suon di carabina») si arriva alla lezione asciutta e assertiva dei *Malavoglia* («quando suona la generale nelle batterie, non si sente più nè scìa nè vossìa, e le carabine le fanno parlar tutti allo stesso modo»), la cui implicitezza e allusività trassero in inganno i commentatori, tra cui lo stesso Russo.

In un altro caso, meno connotato, il critico non colse la densa allusività di un sicilianismo:

– Io non le guardo nemmeno, le scarpe inverniate, per la Madonna dell'Ognina! La mamma dice che le scarpe inverniate son fatte per mangiarci la dote e ogni cosa; e qualche bel giorno vuole uscire fuori sulla strada, colla rocca in mano, *a fare una commedia con quel don Silvestro, se non mi lascia in pace*<sup>116</sup>.

Puramente didascalica la chiosa nell'edizione commentata di Russo: «*fare una commedia*: è l'uso popolare che si fa in Sicilia di questa parola per alludere al teatro in genere»<sup>117</sup>. Anche in questo contesto le varianti ci rivelano che l'idiomatismo ha un valore pregnante: Verga infatti aggiunge in bozze l'espansione *con quel don Silvestro, se non mi lascia in pace*<sup>118</sup>.

Come si è visto per il Russo polemistà con gli interpreti maldestri di Verga, il Russo commentatore invocava la chiosa autoriale per chiarire gli idiomatismi calcati sul siciliano, ma puntualmente tradotti a fronte dallo scrittore:

e c'era anche compare Agostino *Piedipapera*, il quale colle sue barzel-

<sup>116</sup> Ivi, pp. 102-103.

<sup>117</sup> VERGA, *Opere*, cit., p. 386, nota 1.

<sup>118</sup> Nell'autografo si leggeva semplicemente: «fare la commedia [...]» (VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 103, rr. 51-52). La sequenza non decifrata da Cecco comprende un unico elemento, quindi non si può trattare di un'allusione a don Silvestro.

lette riuscì a farli mettere d'accordo sulle due onze e dieci a salma, da pagarsi «col violino» a tanto il mese<sup>119</sup>.

Il critico chiosava citando la spiegazione di Verga per il suo traduttore Rod: «*Pagare col violino* il basso popolo siciliano dice pagare una certa somma di denaro a piccole rate, a tanto al mese»<sup>120</sup>. Si noti a margine che la forma interferita regionalmente «a tanto al mese» (< *tantu o misi*) adoperata nella scrittura meno sorvegliata della lettera sarà stata normalizzata nel romanzo<sup>121</sup> in *a tanto il mese* sulla base del Rigutini Fanfani, fonte lessicografica prediletta da Verga<sup>122</sup>.

L'inerzia del Russo commentatore, del resto compatibile con la strumentazione teorica e tecnica dell'epoca rispetto agli attuali progressi della linguistica e della stilistica, nulla toglie alla sagacia e alla precocità del Russo studioso e analista della lingua di Verga.

#### 4. Considerazioni conclusive

L'intensità del rapporto tra critico e autore è comprovata da un dato interno alla prosa russiana: il contagio linguistico fino al riuso tra analista e scrittore, per cui Russo di Verga rivela la singolare capacità di attingere dall'autore studiato espressioni e calchi linguistici poi rifusi nella propria prosa critica<sup>123</sup>.

Proiettandoci sul piano della lingua sociale, possiamo formulare alcune considerazioni storico-linguistiche relative alla critica

<sup>119</sup> VERGA, *Opere*, cit., p. 188, nota 2. Nell'edizione critica (VERGA, *I Malavoglia*, cit.), il contesto occupa la p. 22.

<sup>120</sup> Lettera dell'8 dicembre 1889, in G. LONGO, *Carteggio Verga Rod*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Carteggi, Catania, Fondazione Verga 2004, pp. 103-107.

<sup>121</sup> Nell'autografo compare la versione *a tanto il mese* anche negli abbozzi (VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 24, rr. 230-1 e pp. 545-46).

<sup>122</sup> Cfr. G. RIGUTINI - P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbera 1875, s.v. *Mese*: «Vi pagherò *a tanto il mese*». Verga scartava opportunamente la variante toscana, *pagare a respiri*.

<sup>123</sup> DA POZZO, *La prosa di L. R.*, cit., pp. 136 sgg.

linguistica di Russo su Verga: innanzitutto direi che il risultato sembra travalicare i limiti dello stile individuale d'autore per situarsi nella ricerca postunitaria di uno stile collettivo "nazionale".

Rilevante l'intuizione di Russo, poi confermata da ipotesi di linguisti contemporanei<sup>124</sup>, che la simulazione del parlato, già all'altezza di *Vita dei campi*, fosse sincronizzata all'evoluzione della competenza linguistica del parlante Verga<sup>125</sup>. E andrebbe certamente approfondita la distinzione nella pur omogenea compagine linguistica dei *Malavoglia* tra varietà pre-sociolinguistiche (lingua parlata dominante «con un suo interno vigore selettivo» e lingua ricordata), di contro alla persistenza di quello che oggi chiameremmo sottocodice giornalistico nella lingua di *Vita dei campi*, che comunque non perdeva per tale contaminazione la propria essenza di lingua-poesia:

In questi racconti noi cogliamo l'arte dell'aedo, che per una parte sparisce nei suoi personaggi e parla con le loro immagini, e per l'altra sale a cantarsi dentro la musica di quell'umanità primitiva con parole e tropi personali<sup>126</sup>.

Analogamente, il narratore interno di *Libertà*, con la sua sintassi ellittica e frenetica, si qualificherà come «un affannato troviero mescolato alla sanguinosa vicenda, che tutto riferisce con l'ansito della paurosa passione nell'animo»<sup>127</sup>.

Come è emerso dagli studi più recenti<sup>128</sup>, Verga si qualifica un

<sup>124</sup> In particolare si rimanda a F. LO PIPARO, *La lingua*, in *Giovanni Verga. I Malavoglia*, a cura di F. Lo Piparo e G. Giarrizzo, Palermo, Edikronos 1981, pp. XIX-XXXIII e R. AMBROSINI, *Proposte di critica linguistica: la dialettalità nel Verga*, in «Linguistica e letteratura», vol. 2 (1977), n. 1, pp. 7-48.

<sup>125</sup> A proposito del dialogo della novella *Cavalleria rusticana* Russo osservava che frasi come «Paura non ho né di voi, né del vostro Dio» fossero lo specimen «della lingua parlata verghiana di questa fase» (RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 310).

<sup>126</sup> Ivi, p. 320.

<sup>127</sup> Ivi, p. 351.

<sup>128</sup> A. SANTI, *La lingua del Verga tra grammatica e stilistica: scritto e parlato nei «Malavoglia»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 2 (2007), pp. 41-92; F. ROSI, *Verga tra vecchio e nuovo: le «sgrammaticature» veriste, la resistenza dei puristi e i ripensamenti d'autore*, in corso di stampa in «Circola: rivista di ideologie linguistiche», n. 17 (2023); G. ALFIERI, *Alle radici del "non grammatico Verga": il fantomatico*

sagace “costruttore di lingua”, secondo l’acuta definizione di Nencioni<sup>129</sup>, e la valenza sociolinguistica della sua operazione estetica si può estendere dal dialetto siciliano a tutti i dialetti entrati nel suo repertorio, che finiscono quasi col neutralizzarsi a vicenda. Russo aveva intuito, seppur in maniera embrionale, una simile dinamica in Manzoni: l’autore dei *Promessi sposi* aveva fatto ricorso al fiorentino parlato per etnificare l’italiano letterario<sup>130</sup> e per attenuare lo scarto stilistico tra toscano della tradizione e toscano dell’uso.

Allo stesso modo Verga, come ha mostrato Nencioni reinterpretando in senso etnolinguistico l’intuizione di Russo sulla «mitificazione» verghiana del dialetto, fa fermentare dall’interno l’ethnos siciliano nella sua lingua, deprivandola del fattore colto e intellettuale per puntare «alla povertà, all’inerzia, alla ripetitività», limitando al massimo il margine tra «linguaggio di primo grado dei personaggi» e «linguaggio di secondo grado dell’autore»<sup>131</sup>. L’etnificazione siculo-toscana di Verga si conferma quindi come operazione stilistica che assume valenza sociolinguistica: l’autore dei *Malavoglia* doveva far coincidere la propria lingua narrante con la lingua della società narrata, ma quella lingua non poteva ridursi al mero dialetto, in quanto doveva rendere il costume e il parlare dell’ethnos isolano e identificarsi nel contempo con la lingua della nazione appena unificata: doveva perciò essere insieme una «lingua nazionale ed etnificata»<sup>132</sup>.

Come ha mostrato Russo, l’esperienza linguistica di Verga si rivela non meno rivoluzionaria di quella del Manzoni. Il gran merito di Russo anzi «sta proprio nell’aver protestato, fuori da ogni scrutinio linguistico, l’incessante travaglio linguistico-stilistico del non grammatico Verga, teso a cercare un linguaggio nuovo per ogni ambiente e livello sociale nuovi; una [rigorosa] polilalia arti-

*giornale di bordo e l’approdo allo «stile sgrammaticato e asintattico»*, in «Studi di Grammatica Italiana», XLI (2022), pp. 111-161; e parte II, *ivi*, in corso di stampa; EAD., *Verga «costruttore di lingua»*, *cit.*

<sup>129</sup> La citazione è tratta da conversazioni private.

<sup>130</sup> NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, *cit.*, pp. 56 sgg.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 57.

stica» che costituì «un'esperienza, tutto considerato, non meno rivoluzionaria, benché affatto diversa, da quella del Manzoni<sup>133</sup>.

Un altro merito che va riconosciuto a Russo è stato quello di aver individuato la stretta connessione tra forme e contenuti in Verga, rilevandone anche la motivazione etica, per cui la lingua dei *Malavoglia* è lingua volumetrica, animata da un'etica consustanziale al racconto:

La ricerca di una lingua, di una sintassi, di una prosa insomma particolarissima, non è che un tormentato omaggio a questa visione morale, la quale non soffre che le parole si calino, dall'alto, sulle cose, ma vuole che le cose stesse generino da sé il loro linguaggio. Il tribolo morale dell'artista diventa scrupolo di stilista<sup>134</sup>.

Oltre ai “fulcri tecnici” offerti all'attenzione dei linguisti che hanno analizzato la lingua di Verga, Russo ha fornito spunti essenziali alla critica stilistica degli anni Cinquanta e Sessanta, con la «capitale intuizione» che «il dialogo raccontato, il racconto dialogato e il ritratto fatto dall'interno... è la tecnica espressiva costante nei *Malavoglia*»<sup>135</sup>. Ne sarebbe nata la stilistica oggettivante di Devoto e Spitzer, tutta tesa ad allineare i piani del racconto in una stilistica intrinseca alla lingua e non alla creatività del singolo autore.

Un limite – direi inevitabile – dell'analisi di Russo è la mancata considerazione dell'apporto dei vocabolari, dialettali e di lingua, all'elaborazione dell'italiano di Verga, che pur era uno spunto metodologico già collaudato per Manzoni<sup>136</sup>: i toscanismi di cui è poi stata dimostrata l'origine lessicografica<sup>137</sup> erano giudicati come scorie letterarie<sup>138</sup>.

<sup>133</sup> Ivi, p. 13.

<sup>134</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 65 sg.

<sup>135</sup> NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., p. 13; la citazione di Russo è a p. 324 della monografia verghiana.

<sup>136</sup> Alludo a G. DE ROBERTIS, *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier 1949.

<sup>137</sup> 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», 32 (2021), pp. 53-81.

<sup>138</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., pp. 318-319.

La lingua di Verga che emerge dall'analisi di Russo, più che una lingua "ricordata"<sup>139</sup>, è una lingua "rivissuta", filtrata dal ricordo del narratore Verga e del narratore interno, in una duplice *mise en abîme*. Le categorie della linguistica attuale ci consentono di convalidare e ridefinire le categorie che Russo con intuizione idealistico-poetica aveva applicato alla lingua di Verga: dalla mitificazione del dialetto è scaturita sicuramente l'etnificazione verghiana di cui ha parlato Nencioni, e la convergenza tra diamesia e diatopia in funzione della popolarizzazione dello stile in chiave nazionale, adombrata in nuce nella monografia del grande critico e in sue affermazioni sparse<sup>140</sup>, completa il quadro. In tal senso colpisce la visione interpretativa dei proverbi come segnali discorsivi, secondo le acquisizioni della moderna linguistica pragmatica, senza ovviamente obliterarne il ruolo di fattore portante della lingua-poesia<sup>141</sup>.

E quasi stupisce, in un certo senso, rilevare che il "linguista" Russo avesse chiara la distinzione tra lettura linguistica come atto interpretativo della materialità del testo e come atto di storicizzazione critico-letteraria<sup>142</sup>. Ovviamente nella sua percezione la critica linguistica si qualificava come attività subalterna alla critica letteraria, atta a rilevare la «sfumatura letteraria» delle forme grammaticali, per storicizzare «le peculiarità espressive di uno scrittore», senza tuttavia ridursi a «una critica grigiamente statica» o, peggio, infantilmente interiettiva<sup>143</sup>.

In definitiva potremmo chiederci: qual è il segreto della lin-

<sup>139</sup> Ivi, p. 319.

<sup>140</sup> Russo aveva affermato che la lingua di Verga nei *Malavoglia* incarna «l'idea platonica della lingua parlata» (RUSSO, *Giovanni Verga*, in "Civiltà", 1941, cit., p. 52).

<sup>141</sup> «La sua topica proverbiale non è tanto una ricerca di argomenti, ma di motivi musicali, di preludi, di ritornelli, di riprese per la conversazione e per il racconto» (RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 328).

<sup>142</sup> A proposito della purificazione catartica della passione, rivissuta nella sua «elementarità estrema» nel racconto di Enrico Lanti morente all'amico, Russo osservava: «Direi che, in questi tratti, il problema della lingua di Verga cessa come tale, per convertirsi nell'altra più grande e più storica questione del linguaggio lirico del Verga. Motivo questo di critica letteraria» (RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 297).

<sup>143</sup> Ivi, pp. 301-302.

gua di Verga in base alla rilettura qui tentata della critica di Russo? Una prima risposta può venire dallo stesso critico, che contrapponeva la «prosa» dei *Malavoglia*, con la sua «asprezza di un lavoro non polito», alla «consunzione elegante» degli scrittori coevi, e concludeva, con afflato poetico:

L'artista poeta è sempre scrittore pieno di difficoltà e di scontento. [...] La prosa o la poesia vera e alta captano sempre, tra una cesura e l'altra, questo travagliante respiro dell'artista nell'opera. [Fermo restando che] un grande artista, anche il più ritroso intellettualmente, è sempre *in nube e in nuce* un grande critico almeno dell'opera propria<sup>144</sup>.

Più oggettivamente diremo che è una «lingua-poesia», non certo nel senso idealistico postulato dal critico, ma perché lingua in perenne stato poetico, in costante rigenerazione, come gli studi successivi dei linguisti hanno abbondantemente dimostrato.

Ma su questo pudicamente taccio.

<sup>144</sup> Ivi, p. 303 e p. 323.

GIUSEPPE LO CASTRO  
(Università della Calabria)

PAGINE «CARICATURALI» E «SENZA PIETÀ».  
LUIGI RUSSO DA VERGA A DE ROBERTO

Il saggio indaga la lettura che Luigi Russo dà del passaggio dai *Malavoglia* al *Mastro-don Gesualdo*. Nel sottolineare la liricità del primo e l'epicità tragica del secondo, rileva anche la superiorità poetica dei *Malavoglia* rispetto alla maggiore prosaicità del *Mastro*, specie in riferimento alla folla caricaturale di personaggi minori. Il giudizio nasconde un'estetica che preferisce la scrittura poetica rispetto al «romanzo vero e proprio» e insieme suggerisce un giudizio morale che nega artisticità all'opera quando questa non è corroborata da una tensione ideale. Per questa via il giudizio si fa negativo anche per le *Novelle rusticane*, quando la loro radicalità critica non offre spiragli emotivi. Così quando deve leggere *I viceré* di De Roberto, Russo, riconoscendo la grandezza dell'opera, a differenza di Croce, si trova nell'impossibilità di rintracciarvi il pathos etico, pur riconoscendone l'«ardore critico».

*Parole chiave:* Luigi Russo, Giovanni Verga, Mastro-don Gesualdo, Federico De Roberto, *I Viceré*

*The essay investigates Luigi Russo's reading of the transition from The Malavoglia to Mastro-don Gesualdo. In emphasizing the lyricism of the former and the tragic epicism of the latter, he also notes the poetic superiority of The Malavoglia over the greater prosaic nature of the Mastro, especially in reference to the caricature crowd of minor characters. The judgment hides an aesthetic that prefers poetic writing over the «proper novel», and at the same time suggests a moral judgment which denies artistic value to the work when it is not corroborated by a positive ethical tension. By this route the judgment also turns negative for the Novelle rusticane when their critical radicality does not offer emotional glimmers. Thus when he has to read De Roberto's I Viceré, Russo, recognizing the greatness of the work, unlike Croce, finds himself unable to trace the ethical pathos in it, although he recognizes its «critical ardor».*

*Keywords:* Luigi Russo, Giovanni Verga, Mastro-don Gesualdo, Federico De Roberto, *The Viceré*

Qualche anno fa, invitato a parlare del *Giovanni Verga* in un convegno su Luigi Russo a Pietrasanta, ho esordito sottolineando come quel libro del '19 e poi con una profonda riscrittura del

'34, e con correzioni e aggiunte del '41, ancora ristampato nel '47 e nel '55 e con l'aggiunta di un ulteriore saggio nel '59, rappresentano un vero *best-seller* della critica letteraria, fino a costituire, credo, il saggio monografico di critica letteraria italiana con maggior tiratura ed edizioni. Allora, contattando Laterza, ho appurato che a partire dalla settima edizione del 1966 l'editore ne ha tirato 78.000 copie. Siamo senz'altro ben oltre le 100.000 copie complessive. Questi dati mi spingono oggi a confermare l'intuizione che ho avuto allora, che cioè il Verga di Luigi Russo ha rappresentato il Verga degli italiani per quasi tutto il Novecento. È stato un libro letto e posseduto da molti professori di liceo, che ha informato la lettura scolastica di Verga, ed è stato decisivo nell'inclusione dell'autore fra i 'classici', istituendone anche una visione ufficiale e un canone interpretativo.

Dico subito che questo libro, di profonda acutezza di giudizi che dispiega analisi minute e diffuse ed efficaci formule sintetiche e confronti, ha costituito un libro militante (la sua storia redazionale è illuminante in tal senso), un libro che ha motivato un giudizio di valore altamente positivo consentendo la comprensione, l'acclimatamento e il riconoscimento pubblico di uno scrittore per molti versi ostico per la cultura nazionale tradizionale (narratore, laico, antiletterario, rusticano). Questo riconoscimento passa, a mio avviso, attraverso un'importante opera di mediazione compiuta da Russo tra la radicalità di Verga e i valori condivisi nelle istituzioni culturali nazionali, a partire dall'istruzione scolastica. Intendo dire che Verga è scrittore scomodo e difficile, il suo verismo, cioè la sua versione della verità, mette spesso in disarmo la morale pubblica, come ha bene argomentato Madrignani in *Effetto Sicilia*<sup>1</sup>. In questo, Verga, per la scuola che si è fondata dopo l'Unità sulla letteratura come strumento di coesione nazionale e di costruzione di valori etici condivisi, era - ed è in parte ancora - uno scrittore che pone in discussione i principi, messi al vaglio della realtà, piuttosto che offrire un'alternativa su cui fare affidamento; ossia - semplifico - Verga solleva dubbi senza proporre soluzioni. Il suo lettore che prende coscienza e giu-

<sup>1</sup> C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet 2007, pp. 7-72.

dica da sé, senza la mediazione dell'autore, ne poteva risultare spesso spaesato. È ormai nota la reazione perplessa di fronte a *Rosso Malpelo* del recensore della «Perseveranza», Filippo Filippi, che leggeva la contraddizione tra il «ragazzo malizioso e cattivo», presentato da Verga e quello che infine gli appariva un «eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale»<sup>2</sup>.

Difficoltà analoghe ad essere adottato *in toto* nella scuola ha posto anche Leopardi, di cui alcuni grandi canti più radicali, come il *Canto notturno* per non parlare di *A se stesso*, hanno fatto fatica ad essere accolti nel canone scolastico a vantaggio di altre opere; basti ricordare come per lungo tempo si sia preferita la ben più modesta *All'Italia* e in generale si sia prediletto il Leopardi 'idillico', accompagnato da una certa lettura, che profittava dell'ambiguità rasserenante del termine 'idillio' ed enfatizzava il pessimismo individuale, e magari biografico, ma non quello 'filosofico', del poeta.

In questo quadro, il laico Verga, per essere accolto nel canone, aveva bisogno di essere accettato, da un lato dalla preponderante cultura cattolica, dall'altro da una cultura idealistica non estranea a una visione astratta dei valori morali. L'operazione di Russo è così segnata dall'adozione di un lessico metaforico fortemente connotato, spesso di ascendenza cristiana, o comunque morale, già presente in Croce: così «religione della casa e del lavoro», «legge sacra», «cristianesimo istintivo e primitivo», gli «umili», pur distinti da quelli di Manzoni, perché da intendersi «non in senso evangelico», ma storico - e però le parole pesano e si trascinano le loro connotazioni -; oppure termini come «etica», «ideale», ancora «legge» in senso morale o «pathos». L'affollarsi di una terminologia di ordine etico-religioso restituisce ai romanzi verghiani e al «mondo artistico» di Verga, come lo chiama Russo, un «mondo», e cioè un ordine e un principio «morale»; Russo dunque trasfigura l'opera di Verga, in particolare, vedremo, quella del Verga che egli preferisce, assegnandogli un sistema di valori che rende eroici i suoi protagonisti e drammatici o tragici nei loro

<sup>2</sup> F. FILIPPI, «Perseveranza», 2 ottobre, 1880, ora in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», IV (1977), pp. 5-29.

esiti i due romanzi, *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, lasciando in subordine la radiografia delle perversioni o della falsa coscienza etica di cui Verga è al fondo indagatore.

Questo lessico che vede un Verga compartecipe del destino dei suoi personaggi e che privilegia, ad esempio, per *I Malavoglia* la figura di Padron 'Ntoni, rispetto al più controverso e 'moderno' nipote, finisce con l'assegnare all'*ethos* del vecchio patriarca una funzione positiva, di ideale dei ceti umili da salvaguardare e promuovere. Ho già argomentato come «questa lettura che salva la possibilità, e direi l'attualità, dell'etica di quei primitivi, contrasti con lo spirito e gli esiti del romanzo»<sup>3</sup>. Si tratta di scegliere un'opzione che vede nei *Malavoglia* un romanzo nostalgico e un'altra che vi legge il romanzo di un mondo arcaico attraversato e cancellato dall'irruzione del progresso; di questa seconda ipotesi è piuttosto espressione l'irrequietezza e il fallimento di 'Ntoni.

Che il linguaggio etico-religioso incorra in qualche limite se ne renderà conto lo stesso Russo, quando nel 1952, per il trentennale della morte di Verga, tornando sulla formula da lui stesso accreditata, pur con doverosi ma inefficaci distinguo, chiosa, implicitamente gloriandosi dell'avvenuta canonizzazione dello scrittore:

«Anche gli ingenui hanno sentito che in Verga c'era uno scrittore gigante, fuori dalla vecchia tradizione, e che egli era il poeta non dirò degli *umili* (poiché la parola *umili* può far pensare al Manzoni e serba un che di unzione confessionale, e di degnazione che viene dall'alto), ma il poeta dei poveri, dei diseredati, degli oppressi dalla tradizione sociale e dalla tristizia generale del mondo»<sup>4</sup>.

Sorvolo qui, sull'approccio diversamente ideologico, che spinge il Russo, lettore di Gramsci, a rinnovare la sua visione di Verga quasi per consentirne l'accoglienza anche nel canone dei comunisti, oltre che in quello dei cattolici. Preme osservare come, benché avesse già spiegato che gli «umili» di Verga sono tali «in

<sup>3</sup> G. LO CASTRO, *L'invenzione degli umili. Luigi Russo critico di Verga*, in ID., *Co-stellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, Ets 2018, p. 97.

<sup>4</sup> L. RUSSO, *Verga, poeta della povera gente*, in «Belfagor», VII (1952), 2, p. 205; poi raccolto nella quarta edizione della monografia: ID., *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1955.

senso vichiano», cioè in quanto primitivi, fermi in uno stadio anteriore della storia, adesso deve riconoscere che quel termine «serba un che di unzione confessionale», oltre a rimandare a Manzoni, insomma si è prestato a dei fraintendimenti.

C'è poi un ulteriore elemento del linguaggio di Russo che colpisce il lettore di oggi, e che costituisce un altro pilastro del fondamento sulla base del quale Verga è stato accolto nel canone. Russo, intendo, non parla volentieri di scrittore e romanziere, predilige il termine poeta o artista e usa di frequente l'aggettivo «lirico» riferito ai *Malavoglia*, come altre volte quello di epos, magari per la roba o per la figura 'eroica' di Mastro-don Gesualdo. In questa terminologia vedo il protrarsi di una diffidenza della tradizione italiana verso il genere narrativo, e verso il romanzo. Rientrano in questo discorso la lunga preferenza della cultura nazionale per la triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio, e per converso la lenta affermazione di un'analogia, e oggi ben più solida triade narrativa: Svevo-Pirandello-Tozzi, in cui il secondo è stato forse più riconosciuto a partire dall'enorme successo teatrale. Non dimentichiamo poi che per Croce il grande autore del secondo Ottocento restava Carducci. Il romanzo è, al contrario, il genere pressoché esclusivo degli autori di Sicilia a fine Ottocento e agli inizi del secolo successivo: Verga è fra i pochissimi scrittori a non aver scritto forse un solo verso; Capuana ci si è quasi divertito nello sperimentare un verso semilibero e De Roberto lo ha fatto solo da giovane; come poi Pirandello. L'enfasi sulla natura lirica dei *Malavoglia* che per molti versi è formula ben più efficace di quelle etico-religiose risponde maggiormente alla visione estetica di Luigi Russo, oltre che al bisogno di valorizzarne il romanzo, di promuoverlo nel novero dei grandi. È un'impostazione che nasconde un importante corollario, ovvero la necessità sull'onda di quest'idea di assegnare la massima importanza alle opere, agli episodi e ai personaggi più consentanei a questa lettura e di mettere la sordina ad altre opere che non si offrono a una dimensione di pathos e di partecipazione emotiva.

Così, per venire infine al tema annunciato nel titolo di questo mio intervento, voglio citare un passo del *Giovanni Verga* dove è affrontata la questione, già allora dibattuta, del confronto e della superiorità del primo o del secondo romanzo dei *Vinti*:

«i *Malavoglia* sono un poema, una circolata melodia di liriche, e *Mastro-don Gesualdo* è un romanzo vero e proprio, con qualità più propriamente narrative; ma perciò stesso si verrebbe a sanzionare la superiorità dei *Malavoglia*, proprio per quelle sue qualità narrative tratte e concentrate in un movimento lirico, in una perenne melodia»<sup>5</sup>.

Queste righe chiamano direttamente in causa la predilezione per l'elemento lirico-poetico a scapito dell'elemento narrativo, e romanzesco, il romanzo propriamente detto, quel «perciò stesso si verrebbe a sanzionare una superiorità dei *Malavoglia*»<sup>6</sup>, a prescindere da ogni giudizio di valore sui due romanzi, sancisce il sostrato di un'estetica che continua a far fatica nel riconoscere la prosaicità del romanzo, e la ammette quando può essere trasfigurata in forma poetica. E in effetti, nel distinguere i due romanzi, Luigi Russo adotta le fortunate categorie di lirica per i *Malavoglia* e di epopea per il *Mastro*.

Mentre quello che piace dei *Malavoglia* è l'unità melodica del romanzo, caratterizzato da una tonalità unica che è appunto la «perenne melodia», ciò che dispiace nel *Mastro* di cui Russo dà, comunque, una lettura complessivamente e largamente positiva, è l'irruzione di un tempo cronologico e biografico. Questo gli pare evidentemente prosaico, perché «mentre dà maggiore respiro al racconto, finisce, qua e là, col dissipare la concentrazione lirica», espressione nella quale si esibisce l'influenza dell'estetica crociana. Dunque se la «tessitura cronologica fiacca un poco l'unità del romanzo», al contrario, il polo positivo è dato da quella che già nel '19 individuava come «poesia della roba», o ancora «poesia patetica della ricchezza», condotta fino a una «paurosa apocalissi di tutta una religione»; in definitiva è nella formula di «tragedia economica», centrale sin dalla prima edizione<sup>7</sup>. Queste formule mi consentono di sottolineare l'intento di Russo di nobilitare il romanzo di Verga, ricorrendo ad espressioni alte, sia su

<sup>5</sup> ID., *Giovanni Verga* (1934), Bari, Laterza 1970, p. 174 (d'ora in poi salvo per i rimandi alla *princeps* del 1919, si cita da questa edizione).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 250 («con la ingenua poesia della sua roba» e poi «Poesia ingenua e commovente della ricchezza» si dice di *Mastro-don Gesualdo* nell'edizione Napoli, Ricciardi 1919, pp. 193, 196), 241 e 242 per la «tragedia economica» (ed. 1919: p. 192).

un piano estetico, «poesia», «tragedia», sia su un piano etico, ancora una volta la parola «religione».

Nell'interpretazione di Russo il cuore del romanzo è evidentemente la figura di Mastro-don Gesualdo, peraltro l'unica che campeggi nell'analisi condotta nel volume del '19, dove c'è anche uno straordinario riassunto mimetico del romanzo, un vero e proprio racconto con calchi e concentrazione poetica, un modulo che si adotta anche per le altre opere e che rivela il desiderio sotteso di rifare quella scrittura in una sintonia ideale di Russo con Verga, certamente all'origine del suo interesse critico e riconosciuto anche in una lettera privata dallo scrittore: «La ringrazio del suo studio critico – e vorrei dire di collaborazione»<sup>8</sup>. Nel libro del '19 in un contesto più spiccatamente elogiativo affermava già che nell'opera «c'è la storia ideale di un uomo, ma qua e là, suturata dalla storia biografica» e ne attribuiva la responsabilità all'influenza dell'idea di romanzo biografico di ascendenza zoliana propugnato da Capuana<sup>9</sup>. Il riferimento alla «storia ideale» chiarisce che Russo distingue l'indagine sull'anima del personaggio e la sua evoluzione interiore, fino alla tragedia della sconfitta rappresentata dalla morte solitaria e dall'irrimediabile fine della sua roba, e la storia esterna della sua vita, con il coacervo di intrighi secondari e l'irruzione del tempo storico delle due rivoluzioni, troppo caricaturale per persuaderlo. Allo stesso tempo distingue tra la figura di Mastro-don Gesualdo, «il personaggio più complesso e più ricco di poesia che il Verga abbia creato»<sup>10</sup>, e il resto del romanzo, la folla dei tanti altri personaggi, molti dei quali gli appaiono ancora una volta caricaturizzati.

Di questo protagonista Russo può scrivere osservazioni critiche penetranti, cogliendone la «perpetua contraddizione»<sup>11</sup>, come quando a proposito di un passo in cui Gesualdo, confidando alla moglie la soddisfazione per un affare che sta portando a termine, si passa «la lingua sulle labbra, quasi gustasse già il dolce boccone buono, da uomo ghiotto della roba», commenta:

<sup>8</sup> Ivi, p. 336.

<sup>9</sup> Id., *Giovanni Verga*, ed. 1919, cit., p. 199.

<sup>10</sup> Id., *Giovanni Verga*, cit., p. 241.

<sup>11</sup> Ivi, p. 242.

La commedia di quella lingua sensuosa rende umoristicamente il patetico dell'uomo, quel *raptus* ingenuo per la roba, non più idoleggiata per sé stessa, ma come simbolo complesso di vita, sentimento del lavoro, compiacimento dell'astuzia costruttrice, sensualità del possesso, desiderio indiscriminato di sopravvivenza e di immortalità<sup>12</sup>.

È sulla base di osservazioni psicologiche di tal genere che Russo costruisce l'interpretazione di Gesualdo come eroe tragico della roba e lascia intendere che questa vada intesa anche oltre la sfera dell'economico, come una forma di desiderio sensuale, di passione vitale che travalica il bene materiale che essa rappresenta. Al contempo, la contraddizione del personaggio si rivela nell'attrito che la roba produce con i sentimenti; perché Russo coglie quanto il *Mastro* sia non solo il romanzo di una impossibile conciliazione tra affetti e roba, e proprio in questo senso destinato a un esito tragico; ma anche quanto, malgrado l'ideale della roba e la filosofia utilitarista, Gesualdo nasconda un'inconfessata resistenza alla logica economica e, quando questa gli si ritorce contro, egli la rispetta seppure intimamente vorrebbe negarla.

Mentre permane dunque un pregiudizio che vede il rischio di una unità poetica «spesso frammentata o lacerata dall'intervento brusco del tempo biografico e dello spazio fenomenico»<sup>13</sup>, che ancora gli può far concludere, nel contesto di un'esaltazione delle pagine del romanzo dedicate alle quattro morti di don Diego Trao, di Santo Motta, di Bianca e dello stesso Gesualdo:

La sicurezza del tratto dell'artista in queste scene, la sobrietà e l'impassibilità delle sue note, certo, giustificano quell'impressione generale dei lettori, che in *Mastro-don Gesualdo* il Verga sia salito a maggiori altezze; ma noi sappiamo che si tratta di pagine episodiche<sup>14</sup>.

Frammento, episodio, sottolineature di ascendenza crociana che ripropongono implicitamente una dicotomia tra struttura e poesia. L'architettura romanzesca impedisce l'effusione lirica, e forse è proprio il romanzo ad essere responsabile, col suo respiro narrativo, come suggerisce il passo da cui siamo partiti in cui,

<sup>12</sup> Ivi, pp. 242-243.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 256-257.

<sup>14</sup> Ivi, p. 265.

introducendo il secondo romanzo dei *Vinti* Russo ne ha sottolineato appunto la natura inferiore di «romanzo vero e proprio»<sup>15</sup>.

C'è però un altro aspetto che l'idealista Russo intravede, sotto traccia, nel *Mastro-don Gesualdo* e che gli appare un germe che sta corrodendo dall'interno il «mondo morale» dello scrittore (uso ancora la sua terminologia estetica); si tratta di un altro punto nel quale il critico rivela una resistenza a riconoscere la poliedricità del genere romanzo. A Russo Verga piace quando si immedesima e comprende il personaggio, o quando ne esprime i sentimenti reconditi; in questo trova terreno fertile nell'impersonalità verghiana, perché lo scrittore che non giudica mette in scena e dà voce alle preoccupazioni dei suoi protagonisti e in qualche misura ci costringe a simpatizzare con loro, a comprenderne la sofferenza. Diverso è l'atteggiamento di fronte al Verga che si fa interprete di un mondo sociale, e di quella che oggi chiamiamo la modernità con l'individualismo egoistico della ragione economica, di cui registra la natura radicalmente, ma anche irrimediabilmente negativa. C'è cioè un problema, per Russo, per la cultura idealista italiana nel riconoscere il valore civile ed etico di uno scrittore da proporre come classico, ed è la censura rispetto a un atteggiamento radicale di osservazione antropologica, quando questa non consente un risvolto positivo. Così più volte il critico ricorre alla formula del pessimismo, quando deve ammettere questa radicalità dell'analisi, ma lo fa sottolineando come l'incupirsi del pessimismo corroda l'opera d'arte e la spinga in direzione di un distacco fra autore e personaggi che, come vedremo, registrerà per l'ultimo Verga. Nel *Mastro* però si spinge ancora a notare quanto questo pessimismo produca pagine potenti, ancora una volta, ad esempio di fronte alla rappresentazione della morte di Mastro Nunzio, con quel «gusto preciso e impassibile dei particolari funerei» e dove «il cordoglio acquista come l'accento del sarcasmo», di cui può dire: «ha toccato il fondo del pessimismo»<sup>16</sup>, espressione che infine ribadirà più marcata di fronte alla fine del protagonista e quasi ad epilogo del capitolo dedicato al romanzo: «Mai il

<sup>15</sup> Ivi, p. 174.

<sup>16</sup> Ivi, p. 266.

Verga aveva toccato, così fondo, nel suo pessimismo»<sup>17</sup>. Queste pagine finali del *Mastro-don Gesualdo* gli fanno notare, con la 'mano maestra' del grande critico, la compresenza di molteplici fattori: «l'agonia della volontà», «il sudore della morte morale», «il rancore contro la sorte», «la solennità di una pace disperata», fino a concludere in modo totalizzante:

«Non pare si tratti della morte di un uomo, ma di tutto un mondo, che ha lottato strenuamente per essere sé stesso, di tutta una religione che si svela alla fine menzognera come tutte le religioni quando non c'è più il sentimento operoso e la fantasia dell'uomo a sostenerle. Questa morte di don Gesualdo invero non è un trapasso, ma la fine eterna di tutto»<sup>18</sup>.

Insieme a Gesualdo, dice in sostanza egregiamente Russo, muore moralmente anche il suo progetto di vita. C'è senz'altro una grandezza in questa sottolineatura profonda di una fine totalizzante e senza sconti. Ma qui si arrestano per Russo le possibilità dell'arte, oltre questa constatazione di grande amarezza non c'è spazio per il romanzo negativo della società e dei mali dell'uomo in questa lettura di Verga e in fondo nella sua visione dell'arte.

Al contrario in questa logica estetica *I Malavoglia* possono essere caratterizzati con un ossimoro da un «pessimismo positivo», perché «rappresentano l'equilibrio della fede morale e poetica dello scrittore»<sup>19</sup>. «Etica e poesia nei *Malavoglia*», con perfetto parallelismo s'intitola infatti il capitolo dedicato al primo romanzo dei *Vinti*, con una formula che rivela la matrice anche desanctisiana della critica di Russo. E infatti già a partire dalle *Rusticane* è avvertito «un principio di disgregamento morale che poi finisce con l'essere un principio di disgregamento artistico»<sup>20</sup>.

Così la costellazione di opere che si muovono intorno al *Mastro*, come pure il romanzo stesso in certi suoi risvolti secondari che lo rendono meno compatto e coerente, tutte, almeno a tratti, mostrano «segnali di decadimento» (come esplicita il titolo del ca-

<sup>17</sup> Ivi, p. 272.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Ivi, p. 175.

<sup>20</sup> Ivi, p. 182.

pitolo dedicato alle *Rusticane*). Nella lettura dell'«umorismo» di queste novelle, su cui già si era concentrato in una mirabile recensione alla raccolta Luigi Capuana, si può cogliere l'influenza delle tesi di Pirandello, quando Russo nota un «sopraggiungere della riflessione» volto a smorzare la crudeltà dell'ironia e a tradurla in «un sentimento di melanconica simpatia»<sup>21</sup>. Sottolineo ancora come un'adesione sentimentale e una partecipazione alle vicende dei personaggi sono per il critico essenziali, senza un cortocircuito emotivo l'arte decade. E infatti emergono espressioni come «amara gaiezza» e «più profondo pessimismo» fino a:

«gli affetti sono ironicamente stravolti; l'artista è più lontano dai suoi personaggi, e il mondo di sentimenti si riflette curiosamente nella sua anima più delusa e più triste, la quale nella stessa delusione, trova appunto la forza di sorridere e per compiacersi con amarezza ironica dei tiri traditori della vita e del destino»<sup>22</sup>.

Significativo che Russo legga un elemento di tristezza, in altri passi, di «malinconia», come colpito dalla radicalità di queste pagine, a cui non può aderire fino in fondo. L'umorismo delle *Rusticane* impone un'osservazione impietosa della realtà e di certi meccanismi delle relazioni sociali, sotto questo aspetto Verga ha la dura necessità di un confronto con la verità, che non può essere sempre e necessariamente edulcorata da un tratto di pietà o di patetico.

Nella lettura della raccolta si stagliano *La roba* e *Malaria*, «novelle di più spiccato andamento lirico»; e subito dopo seguono *Gli orfani*, *Pane nero*, dove «la tragedia del bisogno è anche tragedia del sentimento», *La storia dell'asino di San Giuseppe*, e *Libertà* in cui però, dopo l'avvio potente, emerge la «stanca e amara filosofia» e persino l'«eccessiva crudezza dei colori»<sup>23</sup>. Ma dispiacciono *Il Mistero*, «racconto del tutto infelice e imbrogliato»<sup>24</sup>, *Di là dal mare*, ma anche *I galantuomini*, *Il Reverendo*, *Cos'è il Re* e *Don Licciu Papa*. Queste ultime tre sono proprio le uniche menzionate da Pi-

<sup>21</sup> Ivi, p. 181.

<sup>22</sup> Ivi, p. 180.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 183, 184, 183, 205.

<sup>24</sup> Ivi, p. 184.

randello nel discorso all'Accademia Reale d'Italia del 1920, probabile segno che si tratti delle preferite, a proposito delle quali anche lo scrittore agrigentino usa gli aggettivi «malinconica» e «triste»: «Ma incombe sempre anche qui quella necessità che rende malinconica anche l'ironia e triste la goffaggine»<sup>25</sup>. E si noti che i due termini comparivano già nell'edizione del '19 del *Giovanni Verga* di Russo, dove è presente pure l'espressione «contrasto goffo della vita»<sup>26</sup>.

Le tre novelle in questione (*Il Reverendo*, *Cos'è il Re*, *Don Licciu Papa*), insieme alla quarta *I galantuomini*, sono al contrario elogiate nell'edizione del '19 della monografia di Russo, dove certamente lo sforzo di promozione entusiastico di Verga riduce al minimo i distinguo e le riserve. Così affermava: «E ci sono [...] bozzetti indimenticabili: C'è *Il Reverendo*» – di cui si chiosa: «E il lettore abbozza un sorriso»; «C'è la storia di un povero lettighiere (*Cos'è il Re*)» che provoca l'esclamazione: «Eloquenza ironica delle cose!»; come per *Don Licciu Papa*: «Quale sorriso è nelle parole di tutto il racconto!»<sup>27</sup>. E si concludeva: «Le *Novelle rusticane* sono una collana di capolavori»<sup>28</sup>. Nelle edizioni successive del *Giovanni Verga* l'insieme della raccolta acquista un evidente chiaroscuro e una maggiore tensione analitica, mentre le tre novelle hanno «qualcosa di costruito e, vorrei dire, di epigrammatico e di caratteristico»<sup>29</sup>; nel *Reverendo* c'è «una ferocia troppo cruda, senza sfumature, contro la coscienza assai longanime del protagonista»<sup>30</sup>; *Cos'è il Re* «s'irrigidisce [nella] statica psicologia del protagonista» e «la conclusione ha anch'essa qualcosa di epigrammatico»<sup>31</sup>; mentre *Don Licciu Papa* «ha qualcosa di caricaturale»<sup>32</sup>. Di «leggerezza di uno scrittore epigrammatico, ormai al di là del bene e del male» parlerà anche a proposito di *Quelli del*

<sup>25</sup> L. PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti 1994, p. 307.

<sup>26</sup> L. RUSSO, *Giovanni Verga*, 1919, cit., pp. 96.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 99-102.

<sup>28</sup> Ivi, p. 113.

<sup>29</sup> Id., *Giovanni Verga*, cit., p. 183.

<sup>30</sup> Ivi, p. 205.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 184 e 206.

<sup>32</sup> Ivi, p. 184.

colèra<sup>33</sup>, nella raccolta *Vagabondaggio*. E pure in *Un processo* si distingue tra «una parte caricaturale che ci lascia freddi e ostili», e la battuta finale del protagonista con cui «il poeta riguadagna con pochi tratti, alla dignità umana, il brutto a cui la società, col suo fatuo umanitarismo, aveva negato il diritto al sentimento»<sup>34</sup>. Nel moderare la spinta militante della prima versione del suo studio critico emerge come Russo non accolga il valore del racconto quando questo, senza voler proporre personaggi complessi, sfrutta per così dire la loro stilizzazione per sollevare questioni profonde delle relazioni sociali.

Emerge ancora una volta una valutazione, e se vogliamo un pregiudizio etico-estetico. Quando lo scrittore accentua la sua radiografia del negativo, quando l'indagine si allontana dalla partecipazione e dal *pathos* o non si rintraccia comunque un elemento epico-eroico anche nei disvalori, quali la roba, oppure se il racconto scade nella satira, Russo vede un decadere dell'arte mentre salva lo scrittore uomo, che si è rinchiuso in un pessimismo sempre più disperato, che è concausa della mancata stesura della *Duchessa di Leyra*: «Giacché l'arte – scrive emblematicamente –, per uscire compatta, non deve troppo corrodere, se non vuole riflettere e rivolgere contro se stessa tale corrosione»<sup>35</sup>. Così quando emerge il sarcasmo o la satira o la polemica, Russo rimpiange il Verga lirico e simpatetico, accusa la «secchezza moralistica» delle ultime opere e già parlando del *Mastro* avverte che «Il Verga non è più nelle condizioni di grazia e di clemenza, per poter cantare la sua triste melodia su coteste povere miserie e angosce disseccate», e da qui vede la futura decadenza: «il Verga si avvia alla pagina caricaturale e grottesca, senza pietà, proprio in *Mastro-don Gesualdo*»<sup>36</sup>. «Clemenza» e «pietà», due elementi necessari all'opera d'arte nella visione di Russo, senza queste disposizioni verso i personaggi e verso la vita lo scrittore si inaridisce, ma non tanto sul piano artistico, quanto sul piano morale. Oltre questo punto, pur sottolineando e consentendo all'antimoralismo e al-

<sup>33</sup> Ivi, p. 235.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 232 e 234.

<sup>35</sup> Ivi, p. 275.

<sup>36</sup> Ivi, p. 354.

l'antiretorica di Verga, Russo non può spingersi. Perciò stesso finisce col non assegnare pieno valore estetico al risvolto critico-negativo dell'opera d'arte, rispolvera categorie di matrice romantica come freddo e caldo, ragione e sentimento, prosa e poesia e parla di 'distacco' dello scrittore.

Sull'onda di queste osservazioni, altrettanto interessante è il giudizio articolato fornito sull'opera di De Roberto e in particolare sui *Vicerè*. Se nell'approccio a Verga poteva contare sul sostegno di Croce, che aveva espresso il suo apprezzamento nel saggio sulla «Critica» del 1903, su De Roberto e sui *Vicerè* l'opinione di Croce, come è noto, è negativa senza appello. E riscontra contemporaneamente un difetto intellettuale e poetico: «non illumina l'intelletto come non fa battere il cuore»<sup>37</sup>. Ciò che Croce non può comprendere, nelle sue distinzioni fra le sfere è il romanzo politico, la radiografia della miseria morale del potere. Russo rivede questo giudizio, ma mantiene riserve estetiche analoghe a quelle già espresse per il *Mastro* e per le *Rusticane*. De Roberto, scrive in un saggio del '23, ampliato di una importante «Postilla» nel '50, è «un narratore a fondo scettico e intellettuale», eppure, nonostante questa osservazione preliminare che nei canoni di Russo sancisce un limite estetico, *I Vicerè* sono definiti un «romanzo assai notevole»<sup>38</sup>. L'atteggiamento verso il grande libro di De Roberto è in effetti duplice: da una parte un'opera che difetta di motivi poetici, dall'altra l'attitudine irriducibilmente critica di De Roberto costituisce insieme limite e valore dell'opera. Così, dopo avere notato come «i personaggi» siano «tutti antipatici» e come «non ci sia mai un episodio d'umanità che fermi l'animo e susciti la commozione» - ancora il «cuore» di Croce - corregge il tiro: «nonostante questo difetto di poesia il romanzo è avvincente. Lo si legge come un ottimo libro di critica e di vivacissima storia dei costumi d'una famiglia e d'una provincia»<sup>39</sup> - una palese difesa dall'accusa crociana che negava valore alla per lui assai discutibile analisi storica e di costume dei *Vicerè*.

<sup>37</sup> B. CROCE, *Letteratura della Nuova Italia*, VI, Bari, Laterza 1940, p. 151.

<sup>38</sup> L. RUSSO, *I narratori* [1923-1950], a cura di G. Ferroni, Palermo, Sellerio 1987, pp. 82 e 85.

<sup>39</sup> Ivi, p. 85.

Quest'atteggiamento è confermato anche da alcuni giudizi che vorrebbero essere negativi e sono penetranti. Questi infatti colgono un aspetto profondo dei *Vicerè* e giungono a incrinare gli stessi principi estetici sulla base dei quali Russo sta muovendo le sue obiezioni, che infatti assumono tratti ossimorici. Così può dire che De Roberto «perseguita i suoi personaggi con una scepsti che non ha mai tregua», e aggiunge che «la logica critica del narratore è spietata»<sup>40</sup>, riconoscendo dunque quella cattiveria e quell'estremismo negativi dei *Viceré* che non sfuggono e non dispiacciono più al lettore moderno e, se mi è consentito un giudizio di valore, sono uno degli elementi di fascino e di peculiarità del romanzo. E infatti Russo porta all'estremo la contraddizione quando parla di «curiosità critica consueta allo scrittore, che a tratti arriva fino al calore poetico» e afferma: «l'ardore critico del narratore è così forte, che noi riusciamo a dimenticare che il romanzo manca di vero e proprio *pathos* poetico»<sup>41</sup>. «Calore poetico», «ardore critico»; due sostantivi, 'calore' e 'ardore', che intendono compensare col riconoscimento di un *surplus* di passione, il limite dell'intellettualismo di De Roberto. Un intellettualismo appassionato dunque, e perciò prossimo alla poesia. Come si capisce il centro del valore letterario nel discorso di Russo è sempre lo stesso e può spingersi con De Roberto fino a sondare i margini in cui critica e poesia si toccano.

Ma la tensione su cui si sporge il saggio derobertiano di Russo, sia in altri passi della versione più breve del '23 che nella conclusione della revisione del '50, conferma più distintamente valore e limiti dello scrittore: «il De Roberto è un vero e ricco artista, ma gli manca il *pathos* del poeta, come il *pathos* del grande storico»<sup>42</sup>. Ritorna la categoria di *pathos* cui fa da sponda nel campo morale quella meno prevedibile di «fede», che affiora a chiusura del saggio introduttivo a una scelta di opere di De Roberto curata nello stesso 1950, e reca una versione in parte differente dello stesso scritto: De Roberto è «vittima delle sue stesse molteplici qualità, che ebbero il torto di non essere animate da una continua

<sup>40</sup> Ivi, p. 86.

<sup>41</sup> Ivi, p. 84.

<sup>42</sup> Ivi, p. 86.

e profonda fede»<sup>43</sup>. Come si vede nella critica di Russo il giudizio o pregiudizio estetico si accompagna al giudizio o pregiudizio etico, quello stesso pregiudizio che a lungo non ha consentito alla cultura italiana di riconoscere De Roberto, come ha ammesso Verga solo in quanto *poeta degli umili*.

<sup>43</sup> ID., *Prefazione a De Roberto*, a cura di L. Russo, Milano, Garzanti 1950 (collezione «Romanzi e racconti italiani dell'Ottocento»), p. XIX. Una versione delle stesse pagine è ID., *Federico De Roberto*, in «Belfagor», V (1950), 6, pp. 668-675, nella sezione «Ritratti critici di contemporanei».

GIUSEPPE TRAINA  
(Università di Catania)

LUIGI RUSSO: *I NARRATORI*  
E LA NARRATIVA POST-VERGHIANA

Il saggio colloca l'opera di Russo *I Narratori* nel contesto degli anni in cui fu scritto e in relazione alla contemporanea e successiva attività dello studioso, alla sua formazione culturale, alle sue predilezioni stilistiche.

*Parole chiave:* Luigi Russo, critica, prosa narrativa, Novecento, idealismo

*The essay places Russo's work I Narratori in the context of the years in which it was written and in relation to the contemporary and subsequent activity of the scholar, his cultural background, his stylistic predilections.*

*Keywords:* Luigi Russo, criticism, narrative prose, twentieth century, idealism

Ci sono diversi modi, o metodi, per accostarsi, quasi cent'anni dopo la sua prima pubblicazione, a un libro come *I Narratori*<sup>1</sup>.

Il primo, certamente il meno onesto ed efficace, è quello di leggerlo col senno di poi, cogliendone solo i difetti di comprensione rispetto ad autori che, forse già allora, sicuramente dopo e fino a oggi, si possono (e forse si devono) leggere secondo prospettive diverse da quella con cui li leggeva Luigi Russo; oppure sottolineandone i fraintendimenti o le esclusioni<sup>2</sup>, peraltro parzialmente corrette nelle edizioni successive – una tecnica, questa

<sup>1</sup> L. RUSSO, *I Narratori*, Roma, Fondazione Leonardo per la cultura italiana 1923.

<sup>2</sup> Reazione ampiamente prevista dall'autore, sia pure sotto forma di significativo lapsus per eccesso di negazioni: «non potrò non sfuggire alla censura per questo o quell'autore escluso specie se vivente» (*Introduzione*, ivi, p. 31). Quest'introduzione è stata ristampata, con qualche ritocco formale e senza le ultime pagine in cui esponeva i criteri di edizione, in ID., *Ritratti e disegni storici. Serie quarta. Dal Manzoni al De Sanctis e la letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni 1965, e poi riprodotta su «Belfagor», LV (2000), pp. 381-395.

del sopravvalutare le esclusioni, che ha già molto nuociuto, per esempio, alla buona fama di un grande libro come *Letteratura dell'Italia unita* di Gianfranco Contini.

Un secondo metodo erroneo, anche se un po' meno pericoloso del precedente, sarebbe quello di leggere *I Narratori* solo come un termometro degli umori critici del tempo, cioè come un libro *tout court* "militante" che dialoga con altri testi critici contemporanei, per esempio d'area fiorentina e vociana: il che non è, anche se la sua componente "militante" è indiscutibile.

Un terzo metodo, non tanto erroneo quanto limitativo, sarebbe quello di considerarlo soltanto all'interno della produzione critica di Russo, della quale, pure, costituisce un momento molto interessante, per le ragioni che cercherò di ricordare: e in questo caso il limite sarebbe dato dal fatto che, come altri libri del critico di Delia, anche questo è stato sottoposto a revisioni significative, di edizione in edizione<sup>3</sup>, che sono sì importanti per valutare l'evoluzione dei giudizi critici dell'autore ma anche l'evoluzione della complessiva cultura letteraria a lui circostante.

Se è innegabile che in queste letture parziali ci sia qualcosa di inevitabile, vorrei in questa sede aggiungere quel che mi sembra più importante, e che mi pare sia stato soltanto parzialmente notato da Giulio Ferroni nella *Prefazione* alla sua riedizione de *I Narratori*, là dove si sofferma sul gusto per i cataloghi artigianalmente realizzati, che probabilmente è «alle radici della vocazione di ogni storico della letteratura»<sup>4</sup>, e poi dove aggiunge che dalla scrittura de *I Narratori* vien fuori «una serie piuttosto irregolare, ma coerentissima, di voci esuberanti e graffianti, dove lo scrupolo informativo è in continua frizione ed integrazione con lo scatto del giudizio, con la presenza personale dell'autore»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> La seconda edizione è *I Narratori (1850-1950)*, Milano-Messina, Principato 1951; la terza edizione è *I Narratori (1850-1957)*, con un'appendice di G. Manacorda, Milano-Messina, Principato 1958; esiste poi una quarta edizione, priva dell'*Introduzione* che appariva nelle prime tre: *I narratori*, a cura di G. Ferroni, Palermo, Sellerio 1987. Ferroni redige per quest'edizione un apparato consistente in una *Prefazione*, una *Nota al testo*, un *Elenco delle voci aggiunte nell'edizione 1951 e Alcune varianti notevoli nell'edizione 1951*. Per ogni altra notizia utile alla "storia" del libro rinvio alla suddetta *Nota al testo*.

<sup>4</sup> FERRONI, *Prefazione*, cit., pp. 9-19, a p. 9.

<sup>5</sup> Ivi, p. 10.

Vorrei cioè sottolineare l'origine di questo libro, il fatto che sia, in sostanza, un libro "su commissione" che però bene risponde agli interessi di studio dell'autore, all'incirca trentenne quando si appresta all'opera, che dice di aver compiuto «in pochi mesi, poiché a tali argomenti si rivolgeva, tutta fatta schiava, la mia fantasia»<sup>6</sup>. La commissione gli arrivò, probabilmente su suggerimento di Giovanni Gentile, da Angelo Fortunato Formiggini, il geniale editore modenese che nel 1921 aveva fondato, sotto l'egida gentiliana, l'Istituto per la Propaganda della Cultura Italiana, che nel giro di un anno cambiò nome in Fondazione Leonardo per la Cultura Italiana e realizzò, con questa sigla, una collana di "Guide bibliografiche" inaugurata da due volumi sulla geografia e sul teatro realizzati da Roberto Almagià e Cesare Levi. *I Narratori* di Russo si colloca al numero 14/15 della collana e viene pubblicato nel 1923, nello stesso anno in cui Formiggini sarà estromesso dalla Fondazione Leonardo, che confluirà nell'Istituto nazionale fascista di cultura: ma, quando il libro di Russo viene pubblicato, Formiggini è ancora, in quanto socio fondatore, consigliere di diritto della Fondazione, in un consiglio direttivo che ha come presidente Ivanoe Bonomi e come vicepresidente il fisico Orso Mario Corbino. Ricordo questi dati per sottolineare il fatto che, quando il libro viene pubblicato, dell'istituzione fondata da Formiggini fanno parte personalità non fasciste (e tuttavia tendenzialmente partecipi di quel "nicodemismo", ricordato in questo convegno da Emanuele Cutinelli a proposito dello stesso Russo<sup>7</sup>) come Bonomi – già Presidente del Consiglio dei Ministri poco prima del fatidico ottobre '22 – e Corbino, che nel governo Bonomi era stato ministro della Pubblica Istruzione e che, nel luglio '23, come esponente del Partito Liberale, diventerà ministro dell'Economia Nazionale nel governo Mussolini.

<sup>6</sup> L. Russo, *I narratori a banchetto*, in «Belfagor», V (1950): ma lo leggo, ripubblicato, in «Belfagor», LV (2000), pp. 465-466, a p. 465.

<sup>7</sup> A proposito: la lettura delle edizioni successive alla prima de *I narratori* offrirà l'occasione per qualche sobrio ma significativo ritocco, come la frase che conclude, nella seconda edizione, la scheda su Alfredo Oriani: «Ci sia lecito ricordare che come tutti gli altri profili anche questo è stato redatto nel 1922» (Id., *I narratori*, cit., p. 107).

La natura di “guida bibliografica” de *I Narratori* è invece sottolineata da Russo nell’*Introduzione* al libro, ed è evidente alla lettura della scheda redatta per ciascun narratore: a volte si tratta di bibliografie esaustive, il più delle volte di bibliografie selezionate, ma una certa insofferenza catalografica da parte dell’autore si nota nel fatto che i testi menzionati nel profilo critico non sono ripetuti nel mero elenco bibliografico che conclude ogni scheda: e dunque, per avere un’idea la più possibile completa della produzione di un autore, la lettura della bibliografia non può prescindere dalla lettura del profilo critico, e viceversa. Insomma, è evidente che anche nella compilazione de *I Narratori* l’interesse del critico prevaleva sull’interesse del bibliografo: d’altra parte, nel ’23 Russo aveva già avviato, con le monografie su Pietro Metastasio, Giovanni Verga e Salvatore Di Giacomo<sup>8</sup>, quel programma «*minaccioso*» di studi con il quale contava di «lavorare attorno a singole monografie su autori o episodi di cultura, finché, fra un decennio, con forze più sicure mi sarà possibile tentare una storia della letteratura italiana»<sup>9</sup>.

Le parole appena citate provengono da una lettera a Gentile del novembre ’19, nella quale, tra l’altro, gli parla del suo scritto *Il tramonto del letterato*, appena pubblicato, «che è uno sguardo alla letteratura modernissima, dove molto mi ha giovato la lettura del suo libretto “Il carattere storico della filosofia Italiana”»<sup>10</sup>. Un altro tassello non trascurabile, nel gioco di bilanciamenti che sto provando a delineare: la natura di guida bibliografica de *I Narratori* si salda a un coevo e vivissimo interesse “militante” per la

<sup>8</sup> Cfr. ID., *Metastasio*, Pisa, Nistri 1915; ID., *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1919; ID., *Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Ricciardi 1921.

<sup>9</sup> Da una lettera di Russo a Giovanni Gentile datata Napoli, 22 novembre 1919 che leggo in «*Vagliami 1 lungo studio e 1 grande amore*». *Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Gentile*, «Belfagor», IL (1994), p. 199. Ma si veda l’edizione del carteggio: L. RUSSO - G. GENTILE, *Carteggio 1913-1943*, a cura di A. Resta e R. Pertici, Pisa, Scuola Normale Superiore 1998. Com’è noto, bisognò attendere ben più di un decennio per la pubblicazione dell’incompiuta *Storia della letteratura italiana. Volume I Da Francesco d’Assisi a Girolamo Savonarola* (Firenze, Sansoni 1957) e del *Compendio storico della letteratura italiana* (Messina-Firenze, D’Anna 1961).

<sup>10</sup> «*Vagliami 1 lungo studio e 1 grande amore*», cit., p. 199.

letteratura contemporanea, testimoniato, ben quattro anni prima, dall'appena citato articolo-*pamphlet*, che non verrà ristampato in volume prima del 1960 e nel quale Russo

si scagliava contro il dannunzianesimo e il decadentismo, contro Papini, e sottolineava i limiti di Gozzano come di Serra. La misura con cui egli aveva ed avrebbe affrontato la storia della letteratura italiana, e meglio dovrebbe dirsi la storia degli "intellettuali" italiani, era una misura di ordine "politico", caricandosi il termine di un valore pregnante, che egli cercò di caratterizzare parlando di una "politicità trascendentale, che c'è sempre nell'opera di tutti gli scrittori seri e profondi"<sup>11</sup>.

Ma nell'ottica universitaria di primo Novecento anche i volumi monografici su Verga e Di Giacomo si potevano considerare come studi di letteratura contemporanea: Russo, infatti, ricorderà di avere scelto Metastasio come oggetto della tesi di laurea perché gli era precluso di lavorare su Verga, «che era fin d'allora il mio autore nativo, perché sui contemporanei in quei tempi non si ammettevano tesi di laurea»<sup>12</sup>.

Non sarà, insomma, troppo azzardato affermare che Russo, nella sostanza, nasce come studioso di letteratura contemporanea e rafforza tale vocazione con lo studio appassionato della filosofia neoidealista, nonché nel contatto ravvicinato prima con Croce e poi con Gentile. D'altra parte, quando scrive nell'*Introduzione* a *I Narratori* che «Abbiamo pensato che un manuale divulgativo è più utile quando sia al tempo stesso uno strumento di studio per gli altri ricercatori»<sup>13</sup>, appare chiaro che il libro, pur definito manuale divulgativo, viene prospettato come utile ad altri ricercatori, dunque con l'implicito auspicio che lo studio della letteratura contemporanea si vada compiendo con gli stessi strumenti adoperati per studiare la letteratura dei secoli passati.

<sup>11</sup> E. GARIN, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Roma-Bari, Laterza 1976<sup>3</sup>, p. 197: la citazione interna conclusiva deriva da L. RUSSO, *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza 1960, p. VII.

<sup>12</sup> ID., *Il dialogo dei popoli*, Firenze, Parenti 1955<sup>2</sup>, p. 323.

<sup>13</sup> ID., *Introduzione*, cit., p. 28.

D'altra parte, il Russo laureando si era mosso in un ambiente, quello del suo relatore Francesco Flamini, non del tutto chiuso a un dialogo, seppur molto polemico, coi letterati vociani fiorentini. Ma la statura morale e, per così dire, *l'amor sui* del giovanissimo studioso gli consentono di trovare una propria "terza via" tra le posizioni polemiche di Prezzolini e Papini, da un lato, e le caute aperture di Flamini alla «nuova triade giovanile formata da Borgese, Serra, Cecchi»<sup>14</sup>, dall'altro. Su queste basi, mentre cresce l'influenza della filosofia gentiliana, su cui si innestano, via via, il recupero della lezione prima desanctisiana<sup>15</sup> e poi gramsciana<sup>16</sup>, ecco delinearsi «la profonda originalità di Russo, che innova radicalmente la figura del professore di Letteratura italiana, [...] quell'originalità cresce per vie interne, per la scelta di un'estetica che diventa presto anche un'etica, radicata tutta nella storia culturale nazionale»<sup>17</sup>.

Questo giudizio di Piero Floriani ci dà, sinteticamente, la misura del substrato intellettuale da cui nasce *I Narratori*. Ma, per valutarne, alla svelta, gli influssi ancora genuinamente crociani (soprattutto sul piano del lessico specifico) e anche per coglierne l'afflato "militante", si leggano queste altre parole introduttive di Russo:

poiché non era possibile offrire un repertorio di romanzi e novelle, di valore assolutamente artistico, così copioso da giustificare una guida bibliografica, e poiché l'interesse di cotesta letteratura narrativa non è proprio esclusivamente letterario, ma anche psicologico e sociale, insieme con i pochi *monumenti d'arte* abbiamo dato anche un ricco elenco di *documenti*. L'opera complessiva poi dei singoli scrittori, anche se non eccellenti, ha un significato che trascende il valore frammentario di questo o quel loro libro<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> P. FLORIANI, *I primi anni pisani di Luigi Russo*, in «Belfagor», IL (1994), pp. 208-219, a p. 215.

<sup>15</sup> Cfr. A. MANGANARO, *Luigi Russo: l'unità di scienza e vita*, in «Italianistica Debreceniensis», XXV (2020), pp. 10-19.

<sup>16</sup> Cfr. GARIN, *La cultura italiana tra '800 e '900*, cit., p. 187.

<sup>17</sup> FLORIANI, *I primi anni pisani di Luigi Russo*, cit., p. 217.

<sup>18</sup> RUSSO, *Introduzione*, cit., p. 28.

E ancora:

«spesso sono più brevi i giudizi che si riferiscono all'opera di qualche narratore, anche importante su cui le conclusioni critiche generali sono oramai pacifiche; mentre ci siamo diffusi più largamente, e qualche volta anche polemicamente (e questo era ovvio che avvenisse sovente per i militanti), per gli scrittori ancora molto discussi o poco curati dalla critica»<sup>19</sup>. E infine: «L'aggruppamento cronologico ci è parso assai più opportuno, perché meno impegnativo e meccanico della classificazione per scuole e tendenze»<sup>20</sup>.

Riepilogo i principali ingredienti del libro, secondo la presentazione che ne fa l'autore medesimo: presenza di "monumenti" e "documenti", questi ultimi come prova di un uso "sociologico" della letteratura che non si limita alla giusta valorizzazione, già sottolineata da Ferroni, della «letteratura di consumo, [... che Russo] guarda con superiore distacco, ma con tenace curiosità, pronto a riconoscere le qualità artigianali e le capacità tecniche di autori anche minori e minimi»<sup>21</sup>, ma si allarga all'osservazione delle ricadute sulla società italiana di non pochi atteggiamenti tipici dei letterati di successo; necessità "militante" di intervenire per contribuire a formare un giudizio critico sugli scrittori contemporanei; predilezione per le schede a "medaglione", che si concentrano sul concetto crociano di «personalità», che – ricordava Gaetano Compagnino – è il «luogo metodologico della relazione fra biografia e storia, fra universale e singolare»<sup>22</sup>; ma l'analisi concentrata sulle "personalità" non esclude la costruzione di tre ambiti temporali che finiscono per rimandare all'ottica storico-letteraria: i tre periodi sono il 1860-1880, il 1880-1905, il 1905-1922 e comprendono, rispettivamente, come recitano i titoli delle tre parti in cui il libro è diviso, «Manzoniani, borghesi, scapigliati ed eccentrici», «Dal Verga al D'Annunzio», «Gli ultimi provinciali e decadenti». All'interno di ogni sezione, le schede sui narratori sono organizzate in ordine alfabetico, e sono di varia lunghezza.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>21</sup> FERRONI, *Prefazione*, cit., p. 17.

<sup>22</sup> G. COMPAGNINO, *Gli esordi della critica di Luigi Russo e l'estetica crociana*, in «Le Forme e la Storia», n. s. V (1993), pp. 57-90, a p. 58.

Prima di entrare più specificamente nell'analisi del libro, può essere utile leggere una sorta di bilancio che Russo ne tracciava, molti anni dopo la prima edizione, su «Belfagor» del maggio 1950, in un breve articolo intitolato *I narratori a banchetto*, nel quale scrive, tra l'altro:

mi sia lecito ricordare che dopo *I narratori* [...] io sono risalito a poco a poco fino alla letteratura del '200 e del '300, e dopo un così, diciamo, fortunoso periplo, debbo dichiarare umilmente che occuparsi di letteratura contemporanea è molto difficile, e quelli che vi tengono fede sono assai degni di considerazione [...]. La letteratura contemporanea esige una forma di *specialismo*, come la esige la letteratura del '200, del '300 o del '500 [...]. Ma con altrettanta lealtà bisogna dire che i critici che si lasciano impeciare in eterno nella letteratura contemporanea sono dei poveri diavoli [...] anch'essi sono vittime di uno specialismo, e di uno specialismo altrettanto pedantesco e più circoscritto. [...] Per la mia formazione di studioso, il volumetto dei *Narratori* rappresentò una riduzione all'assurdo dei miei interessi per la letteratura contemporanea. Dopo una vergognosa ingestione di un migliaio di romanzi, per tanti anni io non ebbi più voglia di posare lo sguardo su un romanzo contemporaneo<sup>23</sup>.

Mi pare che non si tratti di un'abiura dell'oggetto d'indagine, la letteratura contemporanea, bensì soltanto di una saturazione dovuta alla «vergognosa ingestione» che ne aveva fatto a trent'anni; l'attenzione di Russo alla letteratura contemporanea si manifesterà, infatti, anche nel dopoguerra, concentrandosi su alcuni autori fra i più importanti ma come in una sorta di dialogo personale con quanto già scritto ne *I Narratori*: ne deriveranno pagine che spesso egli riutilizzerà per aggiornare le schede nella seconda e terza edizione del libro, talvolta modificando i suoi primi giudizi (il caso più emblematico è quello di Palazzeschi) talaltra invece confermandoli o precisandoli meglio. In generale, si può dire che il Russo del dopoguerra «continua a privilegiare il *côté* realistico-provinciale d'ascendenza verghiana o quello classicista di tipo post-carducciano a scapito delle poetiche decadentistiche ed europeizzanti»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Leggo l'articolo ristampato su «Belfagor», LV (2000), p. 465-466, a pp. 465.

<sup>24</sup> N. ZAGO, *Russo critico nel primo «Belfagor»*, in ID., *Sicilianerie. Da Tempio a Bufalino*, Comiso, Salarchi Immagini 1997, pp. 159-176, a p. 171.

E siamo, così, al punto nodale: quale idea di letteratura contemporanea emerge dal volume del 1923?

Le parole di Nunzio Zago che ho appena citato sono un'ottima sintesi di un quadro dai contorni molto netti che delimita una precisa scelta di campo: la letteratura post-manzoniana vede stagliarsi un solo gigante, Verga, come unico continuatore della lezione manzoniana di moralità, realismo e attenzione per il popolo<sup>25</sup>; le altre posizioni – quelle che Russo definisce, per grandi linee, “classiciste” o “decadenti” – possono tutt'al più contenere aspetti interessanti ma nel complesso irrisolti, se non perniciosi.

La nozione di romanticismo di Russo abbraccia tutto l'Ottocento, diramandosi poi con esiti assai diversi nella concretezza delle individuali soluzioni di scrittura. Leggiamo nell'introduzione a *I Narratori* che la caratteristica «strettamente nazionale» del romanticismo italiano è la «lotta contro la vecchia letteratura dotta, arcadica e vuota di ideali» e l'instaurazione «di una nuova concezione positiva, etica e democratica, della vita e dell'arte». Russo distingue nettamente tra «quel romanticismo, che da noi, nella prima metà del secolo XIX, fu troppo convenzionale per essere profondo e per operare una riforma interiore dei nostri costumi letterari» e quell'altro romanticismo «che eruppe più genuino nella seconda metà del secolo, sotto forma e tendenze apparentemente antitetico al primo romanticismo»<sup>26</sup>. Quest'ultimo “romanticismo” di secondo Ottocento include autori diversi tra loro come De Marchi<sup>27</sup>, Nievo e soprattutto Verga, con i quali «si inaugura e approfondisce il più effettivo e originale romanticismo che possiamo [...] chiamare *italico* e *manzoniano*»<sup>28</sup>: due aggettivi evidenziati dal corsivo perché legati a un'idea tutta nazio-

<sup>25</sup> «Ciò che più staccò Russo dagli altri “idealisti”, anche dai migliori, fu questo suo senso del “popolo”, della vicinanza al “popolo”, che traversa tante delle sue pagine più felici, così su Manzoni come su Verga” (GARIN, *La cultura italiana tra '800 e '900*, cit., p. 185, n. 7).

<sup>26</sup> RUSSO, *Introduzione*, cit., p. 8.

<sup>27</sup> *Demetrio Pianelli*, nel giudizio di Russo, è «una delle opere d'arte più belle della nostra letteratura narrativa degli ultimi sessant'anni» (ID., *I narratori*, cit., p. 81).

<sup>28</sup> ID., *Introduzione*, cit., pp. 9-10.

nale<sup>29</sup> del vero romanticismo e alla sua stretta dipendenza da Manzoni<sup>30</sup>.

Non ci sorprende, dunque, una certa ritrosia di Russo a parlare di “verismo” e la sua netta predilezione, non soltanto ne *I Narratori*, per il concetto di «provincialismo»:

con il racconto verista, si esprimerà la nuova esigenza di uscire dall'astratta e generica universalità delle nostre tradizioni storiche per aderire alla vita particolare delle nostre regioni, a quella vita grezza e inedita di elementari ma vigorose passioni e di curiose e commoventi tradizioni che si agitano nella più umile e vergine gente, di cui l'Italia è ricca nella versatilità etnica delle sue provincie<sup>31</sup>;

talché «converrà piuttosto chiamare *provincialismo* il moto veristico che si ebbe in Italia e che per essere assolutamente necessario continuò nel suo sviluppo fuori del termine cronologico, della fugace moda letteraria»<sup>32</sup>.

Insomma, il meglio della narrativa italiana postunitaria sarà “italiano” e non europeizzante, “provinciale”<sup>33</sup> e non metropolitano: in questa direzione, sono ben comprensibili anche i commenti tutto sommato positivi verso quel che rimane della “classi-

<sup>29</sup> Con un giudizio certamente discutibile e riduttivo, ma coerente con le sue premesse, Russo scrive che «i critici continuavano a dissertare delle dipendenze letterarie della nostra letteratura, e a parlare di zolismo e di sperimentalismo, o di umorismo inglese e tedesco, e non si accorgevano che dai *Malavoglia* del Verga al *Demetrio Pianelli* del De Marchi una sola e fondamentale era la tradizione: quella del nostro romanticismo indigeno e manzoniano» (ivi, p. 20). L'idea che non sia il caso di scomodare i modelli stranieri ritorna anche nei giudizi sugli scrittori minori, come quando precisa che per spiegare la «bonomia e indulgenza sorridente che può essere scambiata per umorismo» di Farina non c'è bisogno di scomodare l'umorismo dickensiano ma basta fare riferimento all'«italico buonsenso» (ID., *I narratori*, cit., p. 43).

<sup>30</sup> L'effetto a lunga gittata della lezione manzoniana deriva da un'altra premessa certamente discutibile, quella che l'Italia «non ha avuto mai dei grandi narratori. [...] Forse l'unica grande eccezione è data dal Boccaccio» (ID., *Introduzione*, cit., pp. 4-5), ragion per cui «solo col romanticismo, e dopo l'esempio classico del Manzoni, il romanzo acquistò il suo blasone di nobiltà, e d'allora non gli mancarono gli ossequiosi omaggi di molti e fin troppi pretendenti» (ivi, p. 6).

<sup>31</sup> Ivi, p. 15.

<sup>32</sup> Ivi, p. 18.

<sup>33</sup> Cfr. ID., *I narratori*, cit., p. 88.

cità" carducciana<sup>34</sup> soprattutto là dove vuol dire salvaguardia di una italianità "popolare", se non addirittura "barbarica", o verso l'eccellenza stilistica di un D'Annunzio, là dove essa non si riduce a mero ricamo virtuosistico. Per la fastidiosa diffusione contemporanea dell'estetismo e dello psicologismo, invece, è pronta una versione molto allargata del concetto di narrativa "decadente": per Russo, infatti, il contatto con la cultura europea introduceva anche in Italia «quei tipi di romanzi che furono detti o simbolici o psicologici o autobiografici e che in una sola parola noi potremo chiamare *estetizzanti* o *decadenti*»<sup>35</sup>.

A questo punto, è arrivato il momento di entrare *dentro* il libro per segnalare alcuni tra i giudizi critici più significativi.

Prendiamo la scheda su Cletto Arrighi, nella quale Russo somma un giudizio prevalentemente moralistico sulla deboscia scapigliata a tutte le sue riserve estetiche sul naturalismo, sicché Arrighi gli appare come «uno dei veristi più scorretti e più triviali che l'Italia abbia avuto in quel periodo calamitoso di zolismo sfrenato»<sup>36</sup> (ma Russo non sarà più tenero nei confronti di Cesare Tronconi, mentre Paolo Valera semplicemente non trova posto nel suo schedario). Diversamente, l'iperproduzione romanzesca di Anton Giulio Barrili «è l'espressione più divulgata di quell'idillico romanticismo borghese che negli ultimi trent'anni del XIX secolo ebbe molta voga nel mondo della media borghesia colta, osservante delle buone regole, conversevole e pacifica»: in una parola, una «coltura per signore»<sup>37</sup>. Nel primo caso, la prosa umorosa di Russo si esercita nell'ambito di una polemica prettamente letteraria; nel secondo caso è evidente soprattutto un interesse di natura, per così dire, sociologica e Russo si dimostra, non solo nel caso di Barrili, attento a quella che molti anni dopo si sarebbe chiamata teoria della ricezione: per fare solo un altro esempio, Salvatore Farina è per lui «lo schietto romanziere della pic-

<sup>34</sup> Russo scrive che «la tirannide apollinea del Carducci richiamava le menti alle antiche tradizioni retoriche e alle forme severamente chiuse e castigate della letteratura patria» (ID., *Introduzione*, cit., p. 4).

<sup>35</sup> Ivi, p. 16.

<sup>36</sup> ID., *I narratori*, cit., p. 37.

<sup>37</sup> Ivi, p. 38.

cola borghesia»<sup>38</sup>. E forse è il prevalere di questa prospettiva che gli impedisce di intravedere, nella scheda su Carlo Collodi, nient'altro che l'appartenenza alla letteratura per ragazzi di un capolavoro come *Le avventure di Pinocchio* e gli fa ricondurre i bozzetti collodiani «nella consueta letteratura toscana di macchiette e di arguzie e bravure dialettali»<sup>39</sup>: sarebbe anacronistico sostenere che Russo aveva frainteso Collodi, mi pare più interessante notare come, qui e in parecchi altri luoghi in cui ironizza su scrittori toscani, riecheggi il pregiudizio di origine carducciana contro il manzonismo degli stenterelli<sup>40</sup>.

Questo vale anche per dire che l'insistenza russiana sul regionalismo, che per esempio gli fa guardare con favore a un poeta-narratore come Alessio Di Giovanni, non sempre è di altissima caratura critica e talvolta si risolve in formulette un poco troppo di sapore giornalistico<sup>41</sup>: diventa invece molto penetrante quando si riferisce a una cultura locale come quella napoletana che egli, proprio in quegli anni, stava studiando a fondo (la monografia su Di Giacomo era stata pensata come un lavoro complessivo sulla cultura napoletana, progetto che poi slitterà e si concretizzerà nel libro su De Sanctis), come è evidente, per esempio, nei giudizi su Imbriani, del quale riconduce la «bizzarra vetustà e [l'] orgoglio provincialesco» ad «alcuni caratteri di preziosismo e di gusto del grottesco proprî del seicento letterario partenopeo»<sup>42</sup>, e addirittura su Francesco Mastriani, nel quale coglie «un tardivo riflesso di quell'illuminismo socialistico, volgarizzato dalle dottrine della Rivoluzione francese e che a Napoli aveva avuto i suoi organi giornalistici e i suoi assertori dal 1799 in poi». Pur giudicandolo scrittore inferiore ai suoi modelli francesi, an-

<sup>38</sup> Ivi, p. 43.

<sup>39</sup> Ivi, p. 42.

<sup>40</sup> Viceversa, l'essere «alieno da quelle gretterie e superbiole e banali spiritosaggini proprie della Toscana vernacola mediocre e ciceronesca della decadenza» (ivi, p. 99) vale a Ferdinando Martini una certa stima da parte di Russo.

<sup>41</sup> Antonio Caccianiga è «il romanziere storico-costumistico del suo Veneto» ed Edoardo Calandra è il «poeta conservatore del vecchio Piemonte» (ivi, pp. 64 e 65).

<sup>42</sup> Ivi, pp. 46 e 45.

che i *feuilletons* di Mastriani finiscono per essere, così, «espressione di quel singolarissimo regionalismo letterario che a Napoli più che altrove ha radici profonde, e da cui sono usciti due artisti di grande forza e di significato universale, il Di Giacomo e la Serao delle opere giovanili»<sup>43</sup>.

S'è già detto quanto Russo detesti l'autobiografismo letterario: difetto capitale non soltanto della letteratura che chiama "decadente" ma anche unico difetto nel «grande romanzo del Nievo»<sup>44</sup>. Di segno opposto, ma non meno negativo, è l'errore del didascalismo, che Russo denuncia come il limite di scrittori peraltro da lui ammirati come Giuseppe Rovani e Caterina Percoto. Entrambi questi difetti sono invece imputati, con un giudizio liquidatorio, a uno scrittore considerato minore come Giovanni Cena ma gli servono anche nell'operazione di forte ridimensionamento di Fogazzaro.

E un discorso analogo si può fare per il limite del moralismo che «aduggia la spontaneità della poesia» di uno scrittore come Enrico Annibale Butti, del quale Russo tenta tuttavia una coraggiosa rivalutazione, sostenendo che fu «scrittore di alte e versatili qualità d'ingegno che non meritò in vita una fortuna adeguata ai suoi nobili sforzi»<sup>45</sup>.

Nelle schede più brevi è facile che Russo si lasci andare a una mossa a lui cara, quella di risolvere il discorso in una sorta di epigramma critico<sup>46</sup>; in altri casi il suo discorso si fa più articolato ma nasconde, in coda ma non necessariamente, mortali dosi di veleno, come nel caso di De Amicis, al quale è disposto a riconoscere che «come scrittore di prose educative è impareggiabile» perché «il tono didascalico è certo il tono più giusto dei suoi scritti»: ma si tratta, né più né meno, di doti «di carattere eminentemente "pratico", [...] che costituiscono sempre il fortunato segredo di tutti i facili predicatori di non troppo ardue religioni»<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Ivi, p. 48.

<sup>44</sup> Ivi, p. 49.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 63 e 62.

<sup>46</sup> Si veda il giudizio su Amilcare Lauria, «scrittore sciatto ma esuberante di vita» (ivi, p. 97).

<sup>47</sup> Ivi, p. 78.

Detto questo, non stupirà che di fronte a scrittori di caratura maggiore, come Capuana o De Roberto, D'Annunzio o Borgese, il giudizio si faccia più sfumato, se non addirittura dialettico. Se Capuana è, da un lato, «il banditore e il precettista del verbo naturalistico», d'altra parte, crocianamente, Russo riconosce che «cotesta sua curiosità scientifica si anima talvolta e si eleva al calore poetico, come avviene in alcune novelle della raccolta *Le appassionate* e nel *Marchese di Roccaverdina*, il suo miglior romanzo»<sup>48</sup>; e aggiunge un'osservazione forse ancora oggi da tenere in adeguata considerazione, cioè che la sua *vis* comica non ha avuto ancora sufficiente rilievo da parte della critica. Allo stesso modo, Russo è disposto a riconoscere che, «per quante riserve particolari si possano fare sulle qualità artistiche del Borgese, è doveroso riconoscere che [*Rubè*] non solo è uno dei più notevoli fra i romanzi degli ultimi venti anni, ma, per il suo valore psicologico, vien subito dopo i più significativi romanzi dannunziani»<sup>49</sup>.

Come si può facilmente immaginare, i giudizi su D'Annunzio e sul dannunzianesimo sono quelli in cui l'arte critica di Russo si destreggia tra obiettività e *vis* polemica. Se all'autore di *San Pantaleone* e del *Piacere* è disposto a riconoscere che «le forme distese ed analitiche del racconto sono giustificate da una loro intima necessità lirica», non c'è, di fatto, nessun'altra delle tante opere in prosa di D'Annunzio che si salvi dal marchio di una crociana insincerità; e l'estro verbale di Russo ci regala un sorriso quando definisce il protagonista del *Fuoco* «serrato nel suo nuovo vangelo e intronato di immagini e di filosofemi»<sup>50</sup>. D'altronde, ecco che la *vis* antidannunziana erompe ancor più quando Russo non parla direttamente di D'Annunzio. O quando lo attacca obliquamente, definendo Edoardo Scarfoglio «un dannunziano che non è passato attraverso D'Annunzio», «forse l'ulisside più sincero, più umano, assai poco libresco, dell'età dannunziana»<sup>51</sup>; o quando ne valuta, senza sconti, l'eredità, come quando scrive, di Antonio Beltramelli, che «la sua ingenuità di provinciale gli ha tristemente giovato

<sup>48</sup> Ivi, p. 67.

<sup>49</sup> Ivi, p. 128.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 74 e 75.

<sup>51</sup> Ivi, p. 112.

sì da farne la vittima più prona e la più soddisfatta, appunto perché la meno smaliziata, di quel maleficio estetico operato in varia guisa nei tempi moderni dal D'Annunzio»<sup>52</sup>. Ma Russo sa anche cavarsela, per il nostro godimento, con un neologismo urticante, come quando definisce «una tremenda dannunzianata»<sup>53</sup> il primo romanzo di Bruno Cicognani, *La crittogama*.

Come s'è già visto, un altro idolo polemico di Russo è l'effusività sentimentale, che è anche il metro di giudizio principale con cui egli soppesa la produzione delle scrittrici, a cui dedica uno spazio tutt'altro che esiguo, e di quegli scrittori che, per eccesso di sentimentalismo, in piena consonanza con Croce definisce femminei. Si torni all'*Introduzione*, dove si leggono parole assai significative:

Le donne hanno una parte importante in tale letteratura di confessioni: esse che un tempo scrivevano libri educativi per le giovinette, ora favorite nella facile e nativa espansione dei loro sentimenti, oracoleggiano come sibille [mi pare evidente l'allusione ad Aleramo ndr] e disperdono a tutto il mondo le confidenze del loro cuore moderno e dei loro sensi eccitati. Donde quel carattere di muliebrità che il Croce per il primo notò nella letteratura contemporanea. [...] Dal *Piacere* di D'Annunzio all'*Uomo finito* di Papini e al *Rubè* di Borgese abbiamo una serie ininterrotta di confessioni e testimonianze di "figli del secolo". Anche nell'opera di un singolare artista, il Pirandello, che comincia ad essere celebrata e divulgata oggi con maggiore insistenza critica che per il passato, noi abbiamo la rappresentazione di questo egotistico dramma biografico [...] e, per tal via, l'individualismo romantico giunge alla sua conseguenza più assurda e si risolve in un atomismo assoluto<sup>54</sup>.

La muliebrità, dunque, come categoria di giudizio: ecco assumere un singolare rilievo il giudizio su Neera, scrittrice «animata da uno schietto e vibrante sentimento morale», «la più lontana dalle effusioni romanzesche suggerite da bisogni esclusivamente estetici e intellettualistici», dunque «la scrittrice che meglio ha sentito e reso poeticamente il pudore delle passioni femminili»<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Ivi, p. 126.

<sup>53</sup> Ivi, p. 131.

<sup>54</sup> Id., *Introduzione*, cit., pp. 22-24.

<sup>55</sup> Id., *I narratori*, cit., p. 104.

Ma ecco anche le pagine di serio apprezzamento, benché non esenti da qualche riserva, per Grazia Deledda e Clarice Tartùfari.

Vorrei, in conclusione, sottolineare due ultime cose. La prima è che Russo non tollera nei suoi scrittori il minimo sospetto di scetticismo: ne fa le spese un autore che non stima come Rocco De Zerbi ma anche uno scrittore che molto ha contribuito a valorizzare, come De Roberto: Russo, infatti, non è disposto a concedere neppure ai *Vicerè* l'approdo pieno alla poesia.

La seconda cosa da evidenziare riguarda il modo con cui guarda agli scrittori del terzo periodo, i "decadenti", con una prevedibile accentuazione dell'atteggiamento militante: evidente anche a livello lessicale, perché è in questa zona che la prosa di Russo si fa ancora più inventiva del solito<sup>56</sup>. Per citare Ferroni,

A Russo (e in genere alla critica di quegli anni) doveva sfuggire per forza di cose il nesso per noi fin troppo ovvio di quelle varie esperienze con una "crisi" radicale del soggetto, con una frattura definitiva di quello stesso ideale di classicità che l'ottica idealistico-storicistica suggeriva addirittura di rilanciare e di propugnare in chiave progressiva. Quella "crisi" e quella frattura erano al di là di ogni prospettiva "ideale", di ogni visione "nazionale" dello sviluppo storico-culturale; non potevano trovar spazio in una immagine degli anni recenti legata ancora al disegno desanctisiano, all'attesa di un vittorioso esplicarsi di una cultura laica, italiana ed europea, per sempre disintossicata dai vizi secolari del "letterato"<sup>57</sup>.

Da questa quasi necessaria sordità rispetto a quella che è stata poi chiamata "cultura della crisi" deriva al libro di Russo non tanto l'assenza, praticamente inevitabile nel '23, di una scheda su Svevo quanto soprattutto la sottovalutazione, cioè l'incomprensione, di Pirandello. Non mi addentro nell'analisi della scheda su Pirandello, che richiederebbe un discorso molto lungo e dettagliato, ma mi limito a sottolineare due cose: la benevolenza dimostrata da Russo soltanto verso alcune commedie, come *Liolà*, *Lumie di Sicilia* e *Il berretto a sonagli*, si spiega con il suo ricondurle

<sup>56</sup> Si pensi, ad apertura di libro, all'atteggiamento «duro e ronchioso» che rileva in molte pagine di *Ragazzo* di Piero Jahier (ivi, p. 140) o alla «stentata forma procustea» (ivi, p. 142) che ritrova in certi libri di Carlo Linati.

<sup>57</sup> FERRONI, *Prefazione*, cit., p. 17.

«alla primitiva ispirazione provinciale dello scrittore»<sup>58</sup>; se la seconda edizione del libro consentì a Russo di rivedere, per esempio, il primo giudizio, spietato, su Palazzeschi, le pagine su Pirandello aggiunte nel '50, ma derivanti in realtà da *La letteratura italiana e la storiografia contemporanea* del '46, sono, se possibile, ancora più severe delle precedenti. Si potrebbero menzionare almeno quattro o cinque frasi in cui gli riconosce una sorta di atroce grandezza nella decadenza dei tempi nuovi: basterà menzionare quella in cui lo definisce «un maestro malato delle generazioni contemporanee»<sup>59</sup>.

Insomma, se sommiamo alle pagine su Pirandello almeno un'altra sottovalutazione oggi indigeribile, quella di Tozzi, ne possiamo solo concludere che probabilmente, per collocarsi nel 1922/23 in sintonia con la "cultura della crisi", Russo sarebbe dovuto nascere a Trieste oppure non avrebbe dovuto abbeverarsi ai pozzi del neoidealismo. E così non è stato.

<sup>58</sup> RUSSO, *I narratori*, cit., p. 172.

<sup>59</sup> Ivi, p. 174.



ANDREA MANGANARO  
(Università di Catania)

IL “POETA DELLA POVERA GENTE” E LA QUESTIONE  
DEI MANOSCRITTI: GLI INTERVENTI VERGHIANI DI LUIGI  
RUSSO CRITICO MILITANTE

Nel 1952, in occasione del trentesimo anniversario della morte dello scrittore, Luigi Russo pubblica *Verga, il poeta della povera gente*, che risente molto delle nuove istanze post resistenziali e della lettura di Gramsci. Quel saggio è qui messo in relazione, oltre che con la precedente monografia su Verga, anche con altri interventi militanti degli anni Cinquanta e con l'edizione delle *Opere* per Ricciardi, causa di una accesa polemica con i fratelli Perroni sulla questione dei manoscritti verghiani.

*Parole chiave:* Verga, Luigi Russo, storia della critica letteraria, edizioni, polemiche letterarie

*In 1952, on the occasion of the thirtieth anniversary of the writer's death, Luigi Russo published the essay «Verga, the poet of the poor people», which was greatly affected by the new postresistance instances and the reading of Gramsci. That essay is related here, in addition to the earlier monograph on Verga, to other militant interventions of the 1950 decade and to the edition of the Works for Ricciardi, the cause of a heated controversy with the Perroni brothers over the issue of Verga manuscripts.*

*Keywords:* Verga, Luigi Russo, history of literary criticism, editions, literary controversies

«Giovanni Verga è morto il 27 gennaio del 1922, a Catania, dove era nato il 31 agosto del 1840. Morte quasi tragica, e piena di abbandono, perché lo scrittore fu ritrovato rantolante per terra, simile al Mastro don Gesualdo della sua fantasia».

Così si apre l'articolo pubblicato sull'«Unità», il 27 gennaio del 1952, da Luigi Russo, ormai quasi sessantenne. Siamo a trent'anni dalla morte di Giovanni Verga, settanta anni fa. *Verga,*

*il poeta della povera gente* è il titolo sotto cui è rubricato l'articolo di Russo<sup>1</sup>. E merita, in questo anno di celebrazioni verghiane, di essere riletto:

Desideriamo ricordarne il nome nel trentesimo anniversario della morte; trentesimo anniversario che rappresenta anche una data felice della sua fama. Proprio in questi ultimi trenta anni la fama del Verga, che è riaffiorata subito dopo la prima guerra europea, si è allargata e consolidata non solo per i giudizi della critica, ma per il consenso popolare, poiché anche gli ingenui hanno sentito che in Verga c'era uno scrittore gigante, fuori della vecchia tradizione, e che egli era il poeta non dirò degli umili (poiché la parola umili può far pensare al Manzoni, e serba un che di unzione confessionale, e di degnazione che viene dall'alto), ma il poeta dei poveri, dei diseredati, degli oppressi dalla tradizione sociale e dalla tristizia generale del mondo. Nel '22, quando egli morì, un mio congiunto mi scrisse da Catania che il feretro fu accompagnato da un lunghissimo corteo di povera gente, e tutti mormoravano: «È morto il poeta della povera gente!»<sup>2</sup>

Nel 1920, più di trent'anni prima di questo articolo, il giovane Russo aveva dedicato a Verga la sua celebre monografia, con cui aveva consacrato il suo «autore nativo»<sup>3</sup> nel canone dei grandi, ma rilevandone il carattere contrastivo rispetto alla tradizione della letteratura italiana («scrittore antiletterario», lo aveva definito già allora<sup>4</sup>). *Verga, il poeta della povera gente*, del 1952, pur nella continuità dell'impostazione critica idealistica, risente delle nuove istanze post resistenziali. A partire dal titolo, dove l'idealistica categoria di «poesia» è posta in relazione al sintagma «povera gente», dichiarata *correctio* sostitutiva («La parola umili a me dà un po' di noia, perché ci si è incrostata dell'unzione confessionale, e preferisco i primitivi di Verga, o i senza classe di

<sup>1</sup> L. Russo, *Verga, il poeta della povera gente*, in «L'Unità», 27 gennaio 1952, p. 3 («Nel XXX anniversario della morte del grande scrittore», recita l'occhiello).

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Id.*, *Conversazioni con Benedetto Croce* [1952], in *Il dialogo dei popoli*, Firenze, Parenti 1955, pp. 322-342, a p. 323.

<sup>4</sup> *Id.*, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920, p. 68, poi così amplificato, a partire dall'edizione Laterza del 1934: «il Verga è uno scrittore antiletterario, antiaulico, antiaccademico»; cfr. nell'edizione 1986 (a cui d'ora in poi si farà riferimento), a p. 92.

Gramsci»<sup>5</sup>. L'articolo non si piega però a una funzionalizzazione pretestuosa di Verga alla lotta politica in atto in Italia. Non c'è dubbio per Russo che lo scrittore fosse tutt'altro che democratico e socialista. Lo aveva appena chiarito in un saggio su «Belfagor» del marzo 1951, *Pretesti marxistici su una novella di Verga*, a proposito di un'edizione commentata della novella *Nedda*, curata da Adriano Seroni, che insisteva nel confronto analogico tra il bozzetto verghiano e *L'inchiesta in Sicilia di Franchetti e Sonnino* del 1876<sup>6</sup>. Un accostamento proposto, già nel 1881, per *I Malavoglia*, da Francesco Torraca, che aveva precisato come l'aspetto conoscitivo-sociologico costituisse solo «il presupposto, non il romanzo»<sup>7</sup>. E comunque le interpretazioni attente alla referenzialità sociale non erano rilevanti, a giudizio di Russo, nella storia della critica verghiana, che «per mezzo secolo» (e quindi dal saggio di Croce del 1903), si era volta a individuare «i valori di poesia dello scrittore siciliano»<sup>8</sup>, riducendo il verismo a null'altro che «una spinta liberatrice»<sup>9</sup>. Vero è che negli eroi «primitivi» di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, e nel loro «mondo morale», Russo aveva individuato un «tacito polemico contrasto con la società raffinata» di cui riconosceva l'esplicitazione in *Fantasticherie*. Ma nel guardare a Verga e al suo mondo come a un modello di serietà etica che aveva il suo tempio nella «casa, con tutte le sue leggi dell'onore e del lavoro»<sup>10</sup>, Russo aveva esorcizzato una lettura in chiave ideologica, indirizzandola nel regno meno partigiano e più ecumenico dell'etica. E però, nel saggio del 1951, Russo muoveva critiche fondate contro alcune posizioni di superficiale mar-

<sup>5</sup> ID., *Prefazione*, in *Il dialogo dei popoli*, cit., pp. VII-XXIII, a p. XVIII.

<sup>6</sup> ID., *Pretesti marxistici su una novella di Verga*, in «Belfagor», VI (1951), 2, 31 marzo, pp. 223-226. Cfr. A. SERONI, *La «Nedda» nella storia dell'arte verghiana*, Lucca, Lucentia 1950, pp. 13-14.

<sup>7</sup> Cfr. F. TORRACA, «Il Diritto», Roma, 9 maggio 1891; cfr. in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 262-270, a p. 266.

<sup>8</sup> RUSSO, *Pretesti marxistici su una novella di Verga*, cit., p. 223.

<sup>9</sup> B. CROCE, *Giovanni Verga* [1903], in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, Bari, Laterza 1915, pp. 5-32, a p. 14.

<sup>10</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 88.

xismo, come pure contro affrettati riposizionamenti di critici di formazione crociana, come Natalino Sapegno:

a mettersi su questo piano di un Verga vagamente compreso del verbo socialista, viene a giustificarsi l'interpretazione antisocialistica che alcuni anni fa, sotto il regime fascista, ebbe la sua forma in un articolo di Giuseppe Bottai e in un saggio della signora Lina Perroni, a proposito del racconto-dramma *Dal tuo al mio*<sup>11</sup>.

Le questioni poste nel 1951 divengono motivo dominante negli interventi dedicati da Russo allo scrittore catanese nella prima metà degli anni Cinquanta, da *Verga, il poeta della povera gente*, all'edizione delle *Opere* curata per Ricciardi nel 1955.

Nel 1929 gli *Studi verghiani* a cura di Lina Perrone si aprivano con un articolo del ministro Giuseppe Bottai che trattava come equivalenti le opere di uno scrittore e la sua biografia<sup>12</sup>. Basandosi sull'assimilazione totale dell'opera alla biografia, Bottai poteva esimersi dal fare riferimento diretto ai testi di Verga, fatta eccezione per quelli esplicitamente orientati ideologicamente (il giovanile *I Carbonari della montagna*, il tardo *Dal tuo al mio*) e si avvaleva esclusivamente delle dichiarazioni epistolari e autobiografiche (palesamente nazionalistiche e reazionarie) dell'ormai anziano scrittore, al fine di arruolarlo politicamente tra i precursori del fascismo. Questa forzatura, la superficialità teorico-metodologica di questa impostazione, non sottraevano comunque valore alla *pars destruens*, alla recisa negazione, per Verga, di un orientamento progressista o democratico (tale era invece la posizione di Zola, con cui Bottai voleva escludere ogni affinità). Quella lettura aveva trovato immediatamente un lettore d'eccezione, Antonio Gramsci, il quale aveva rilevato con nettezza, consentendo nella negazione con Bottai, che «nonostante qualche apparenza superficiale, il Verga non fu mai né socialista, né democratico, ma "crippino" in senso largo»<sup>13</sup>. L'ordine dei problemi che affrontava

<sup>11</sup> RUSSO, *Pretesti marxistici su una novella di Verga*, cit., p. 224.

<sup>12</sup> G. BOTTAI, *Verga politico*, in L. PERRONI (a cura di), *Studi verghiani*, Palermo, Edizioni del Sud 1929, pp. 3-18.

<sup>13</sup> A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, ediz. critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi 2001, *Quaderno 5* [1930-32], § (157), *Sicilia*, p. 680. E

Gramsci non era né quello della strumentalizzazione politica, né quello dell'apprezzamento puramente estetico. Verga rientrava infatti per lui in un più ampio problema di storia della cultura e degli intellettuali italiani. Ed era già allora Russo a mostrare, a suo giudizio, la «preoccupazione nazionale-popolare nell'impostazione del problema critico-estetico»<sup>14</sup>. La posizione di Bottai, la sua concezione di un Verga prefascista, era invece stata sostenuta da Lina Perroni. E Russo, negli anni Cinquanta, non manca di ricordare il proprio intervento contro quelle convinzioni già a partire dalla sua seconda edizione del *Verga*, quella del 1934<sup>15</sup>.

L'equiparazione degli orientamenti politici di un autore con la sua stessa opera non solo testimoniava una evidente banalizzazione teorica, ma denunciava anche l'impostazione tendenziosa. Lo stesso De Sanctis, nella sua prospettiva, aveva già messo bene in guardia da errori del genere, mostrando come diversità o contiguità ideologiche (tra critico e scrittore) non devono determinare il giudizio di valore<sup>16</sup>.

Il dibattito della giovane critica marxista degli anni Settanta avrebbe affrontato il caso Verga confrontandosi con il caso Balzac e con l'estetica lukacsiana. Ma Russo, già a partire dall'articolo del 1951, avvertiva non solo la necessità di respingere le diverse «interpretazioni allotrie dell'opera sua», ma soprattutto di non basarsi «sul contenuto d'un'opera d'arte per qualificare l'idealità politica d'uno scrittore». Sarebbe come dire che, esemplificava, poiché «Shakespeare ha rappresentato mirabilmente Jago, do-

cfr. V. GERRATANA, *Note*, ivi, p. 2701. Cfr. A. MANGANARO, *Verga "politico" tra Bottai e Gramsci*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 3 (2010), pp. 201-223.

<sup>14</sup> GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., *Quaderno 9* [1932], § (42). *I nipotini di padre Bresciani*, p. 1121.

<sup>15</sup> RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 276: «Su *Dal tuo al mio* fantasticarono e polemizzarono i contemporanei (specialmente per il bozzetto teatrale), e tornano a fantasticare e polemizzare i nostri critici d'oggi, gli uni e gli altri, interpretando l'opera come una testimonianza delle idealità politiche dello scrittore». Il rinvio esplicito, in nota, è a «Lina Perroni, *L'attualità politica di Giovanni Verga*, nel volume *Dal tuo al mio*, edito dal Bemporad nel 1929».

<sup>16</sup> Cfr. in tal senso l'esemplare saggio su Guerrazzi: F. DE SANCTIS, *Beatrice Cenci* [1855], in *La crisi del romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, introduzione di G. Nicastro e note di M.T. Lanza (*Opere*, a cura di C. Muscetta, IV), Torino, Einaudi 1972, pp. 477-497.

vremmo concludere che egli era il poeta dei mascazzoni e che la delinquenza gli era congeniale»<sup>17</sup>. La «sconsolata visione della vita» di Verga, affermava, «lo porta a rinnegare anche i miti sociali e politici, cingendoli di quella solitudine desertica, che è il solo cielo verace del suo mondo eterno di poesia». Una distinzione tra sfera politica ed estetica che in questa affermazione risente troppo del crocianesimo, con quella proiezione di Verga nell'iperuranio metastorico della Poesia, sebbene mitigata dal rinvio metodologico alla categoria di «politicalità trascendentale», distinta dall'«atteggiamento politico dei singoli poeti»<sup>18</sup>.

In *Verga, il poeta della povera gente* la politicalità dell'opera verghiana viene ribadita:

Il Verga era un socialista, o era un semplice proprietario terriero, che affermava il carattere eterno ed egoistico del possesso? Dobbiamo credere alla fede politica del frequentatore assiduo del Casino dei Nobili di Catania, o dobbiamo credere alla fede politica quale si leva da tutte le pagine dello scrittore, ispirate a una condolenzza universale per le privazioni dei poveri, e a una satira inclemente di tutti i rappresentanti della vecchia società feudale? [...] Questa poesia tragica del passato che scompare, senza lasciare un rimpianto nostalgico di sè, [...] è una delle note più intense del narrare del Verga. Nel mondo verghiano, come non c'è una fede religiosa nell'al di là, così non c'è un riverente e patetico riconoscimento della grandezza sociale che fu<sup>19</sup>.

Se è certamente legittimo «fare delle indagini su quello che Giovanni Verga, cittadino catanese, pensasse come privato», la negazione è però netta sotto il profilo critico letterario: «il Verga scrittore non è né mazziniano né unitario né conservatore o anti-socialista: la sua sconsolata visione della vita (un diverso pessimismo il suo dal pessimismo cattolico del Manzoni) gli detta soltanto una mesta cantilena, e talvolta un'aspra satira sulle ingiustizie del mondo»<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> RUSSO, *Pretesti marxistici su una novella di Verga*, cit., p. 224.

<sup>18</sup> Ivi, p. 225. Cfr. L. DE VENDITIS, *Luigi Russo e la sua metodologia critica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 1999, pp. 146, 204-206.

<sup>19</sup> RUSSO, *Verga, il poeta della povera gente*, cit., p. 206.

<sup>20</sup> Ivi, p. 207.

Già nella monografia Russo aveva scorto in Verga «più un lirico, anzi che un narratore» e aveva insistito nell'individuare soprattutto i motivi lirici, che, a proposito di *Vita dei campi*, definiva «cantilena triste», segnalando in questa tonalità il proiettarsi dell'autore, comunque «sempre presente nei suoi racconti», nonostante ogni divergente affermazione teorica<sup>21</sup>. Nella «nenia lamentevole» individuava l'esito della dialettica tra personalità e impersonalità (il «commento lirico dello scrittore alla passione dei suoi personaggi»)<sup>22</sup>. Anche per questo considerava il vero capolavoro *I Malavoglia*, definito come una «circolata melodia di liriche», anziché il «romanzo vero e proprio», il *Mastro-don Gesualdo*, dalle qualità «propriamente narrative»<sup>23</sup>.

Ed è a partire da questa ribadita posizione sulla “poesia” di Verga che Russo nel 1952 apre il suo giudizio a considerazioni sulla portata sociale, per il lettore degli anni Cinquanta, del messaggio affidato dallo scrittore alla propria opera:

Io non darei mai a leggere le opere di Verga alle principesse e alle duchesse che spesseggiano tra Taormina e Catania, e che fanno gli onori di casa agli ospiti illustri, con lusinghevole gentilezza: esse vi avvertirebbero l'epicedio del loro mondo feudale, e respirerebbero in una solitudine deserta, che è il solo cielo verace e accorato del mondo eterno del poeta.

E da quella solitudine si parte un grido di protesta, un grido di libertà dalla miseria per tanta povera gente oppressa, oppressa non dalle loro gentilissime persone ma da tutto un ordinamento anacronistico che dà troppo rilievo alla gentilezza di quelle loro persone. Verga ci viene incontro quale scrittore, simile ad altri scrittori, simile ad alcuni scrittori russi dell'Ottocento, che non profetizzano un nuovo assetto sociale, ma lo preparano intanto e ne suggeriscono dolorosamente la fatale necessità<sup>24</sup>.

In questa conclusione del saggio, il critico sembra quasi porre un problema di prospettiva, l'aspirazione fiduciosa in un teleologismo progressivo, in continuità con lo storicismo idealista de-

<sup>21</sup> Russo, *Giovanni Verga*, cit., pp. 94-95.

<sup>22</sup> Ivi, p. 95.

<sup>23</sup> Ivi, p. 174.

<sup>24</sup> Russo, *Verga, il poeta della povera gente*, cit., p. 207.

sanctisiano più che crociano, che risente della scoperta di Gramsci nel 1947, ed è avvertibile come espressione di una «ferma convinzione democratico-egualitaria»<sup>25</sup>. *Verga, il poeta della povera gente* fu ripubblicato nello stesso 1952 in «Belfagor» e apparve, dopo un anno, assieme al saggio *Pretesti marxistici*, in *Il dialogo dei popoli*, in una collana non casualmente intitolata «La critica militante»<sup>26</sup>. E venne riedito nel 1960 in un volume dal titolo emblematico, *Il tramonto del letterato*, accostato ad altri saggi in una *dispositio* eloquente<sup>27</sup>. Il volume del 1960 riprendeva il titolo di un saggio del 1919<sup>28</sup>. Già allora Russo aveva auspicato la scomparsa dell'uomo di lettere tradizionale, chiuso nella sua autoreferenzialità, e, con lui, «la fine necessaria della letteratura senza contatto organico con la vita e la realtà»<sup>29</sup>. Rappresentava, *Il tramonto del letterato*, che riprendeva «definizione e *damnatio* gentiliana dell'uomo italiano di lettere»<sup>30</sup>, proprio la «genesì culturale»<sup>31</sup> della monografia su *Verga* del 1920. Negli anni Venti Russo aveva

<sup>25</sup> Cfr. U. CARPI, *Luigi Russo polemista*, in «Belfagor», XXV (1970), 6 (30 novembre), pp. 649-672, a p. 652.

<sup>26</sup> Cfr. L. Russo, *Verga, il poeta della povera gente*, in «Belfagor», VII (1952), 2, 31 marzo, pp. 205-207; e, sempre con lo stesso titolo, in ID., *Il dialogo dei popoli*, Firenze, Il sentiero 1953; poi, nel 1955, nella quinta edizione della monografia *Giovanni Verga*, dove costituisce l'ultimo capitolo (come pure nella sesta edizione, del 1959; viene ommesso invece nelle edizioni successive della collana «Universale Laterza», a partire dal 1966). Il saggio viene riproposto, sempre nello stesso 1955, nella seconda edizione rinnovata del *Dialogo dei popoli*, Firenze, Parenti, pp. 203-207. Cfr. A. RESTA (a cura di), *Luigi Russo. Bibliografia 1912-2007. Schede e complementi*, premessa di C.F. Russo, Pisa, ETS 2007.

<sup>27</sup> Cfr. L. RUSSO, *Il tramonto del letterato. Scorci etico-politico-letterari sull'Otto e Novecento*, Bari, Laterza 1960.

<sup>28</sup> Scritto nel 1919, pubblicato nel 1920 nella miscellanea *Benedetto Croce*, Napoli, Libreria della Diana, poi ripubblicato nel 1929 in *Problemi di metodo critico*; cfr. G. COMPAGNINO, *Gli esordi della critica di Luigi Russo e l'estetica crociana*, in *Luigi Russo. Un'idea di letteratura a confronto*, Atti del Convegno nazionale tenutosi a Caltanissetta e Delia dal 15 al 18 ottobre 1992, a cura di N. Mineo, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore 1997, pp. 99-138, a p. 101.

<sup>29</sup> N. MINEO, «Nascita di uomini democratici»: *Luigi Russo e l'interpretazione «polemica» del Verga*, in *Luigi Russo. Un'idea di letteratura a confronto*, cit., pp. 279-338, a p. 284.

<sup>30</sup> G. GIARRIZZO, *Luigi Russo (1892-1961) e la "vera religione"*, ivi, pp. 17-77, a p. 30.

<sup>31</sup> R. LUPERINI, *Luigi Russo e il «Verga» del '19*, in ID., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino 1989, pp. 147-164, a p. 151.

polemizzato con coloro che consideravano attività unica dello studioso di letteratura il “saper leggere”, con l’accentuazione esclusiva del sapere tecnico- disciplinare<sup>32</sup>. Al «letterato puro, puro anche per lo strenuo disinteresse degli ideali»<sup>33</sup>, contrapponeva infatti il desanctisiano “fare storia” e la predilezione per «gli autori più chiaramente impegnati in un ripensamento realistico del proprio tempo, o soprattutto connotati dal carattere appassionato e militante delle loro costruzioni artistiche, insomma per i letterati *antiletterati*»<sup>34</sup>. E dunque Verga, per primo; ma anche Machiavelli e Manzoni.

Nel volume del 1960 Russo ripubblica in sequenza il saggio omonimo del 1919, e poi *Scoperta di Antonio Gramsci* (il discorso del 1947 alla Scuola Normale di Pisa)<sup>35</sup>, *Verga, il poeta della povera gente* e, infine, *Salvatore Di Giacomo poeta grande del Reame di Napoli*. Due saggi, quello su Verga e Di Giacomo, scritti, come dichiara, «quasi per rispondere ai voti che fece Gramsci, nelle sue carte, sulla mia critica letteraria, orientata verso il De Sanctis e sulla letteratura popolare»<sup>36</sup>. L’indagine critica su Verga, originata dalla tensione “antiletteraria” del 1919, anche nel 1960 viene riconnessa infatti al «tramonto del letterato», il problema che segna lo stesso «progredire del Russo», nel suo esame degli scrittori d’Italia «condotto sotto l’aspetto essenziale della loro responsabilità storica, cioè, come scrive il Russo, della “politicalità trascendentale che c’è sempre nell’opera di tutti gli scrittori seri e profondi”»<sup>37</sup>. Tappa fondamentale di questo suo percorso era costituito dalla

<sup>32</sup> Cfr. L. RUSSO, *Elogio della polemica. Testimonianze di vita e di cultura (1918-1932)*, Bari, Laterza 1933.

<sup>33</sup> ID., *La critica letteraria contemporanea*, Firenze, Sansoni 1967, p. 607.

<sup>34</sup> N. MINEO, *Per la storia di un grande intellettuale siciliano: Luigi Russo*, in *Delia per Luigi Russo*, Atti del Convegno svoltosi a Delia e Caltanissetta il 10 e 11 aprile 2011, a cura di A. Vitellaro, Delia, Comune di Delia 2011, pp. 48-54, a p. 49.

<sup>35</sup> L. RUSSO, *Antonio Gramsci e l’educazione democratica in Italia*, in «Belfagor», II (1947), 4, 15 luglio, pp. 395-411, alle pp. 396-397. Cfr. S.L. SULLAM, *I fantasmi del fascismo*, Milano, Feltrinelli 2021, pp. 84-85.

<sup>36</sup> RUSSO, *Il tramonto del letterato*, cit., p. 513. Cfr. M. BARATTO, *Il tramonto del letterato*, in «Belfagor», XVI (1961), 6, 30 novembre, pp. 823-843; W. BINNI, *La critica di Luigi Russo*, ivi, pp. 698-734.

<sup>37</sup> Cfr. BARATTO, *Il tramonto del letterato*, cit., pp. 833-834 e RUSSO, *Il tramonto del letterato*, cit., p. VII.

monografia su De Sanctis del 1928<sup>38</sup>, in cui alla «scienza del solitario», senza senso della collettività, alla cultura irrelata, incoerente, Russo opponeva un'idea di cultura come «sistema»; giacché «senza il sistema, la scienza e la vita diventano anarchiche o schiave»: un'idea di cultura antitetica alla specializzazione indifferente alla prospettiva storica e alla tensione tra singolo fenomeno e totalità<sup>39</sup>.

Negli anni Cinquanta gli interventi di Russo su Verga non vertono però solo sul nesso letteratura-realtà, ma riguardano anche la dimensione propriamente filologica. Già a partire dal saggio del 1951, negli scritti di Russo su Verga ricorre il nome di Lina Perroni. I fratelli Perroni, Vito e Lina, durante il ventennio fascista, grazie ai legami con il ministro Bottai, avevano ottenuto “in prestito” tutti i manoscritti verghiani, col mandato di pubblicare *l'Opera Omnia* dello scrittore<sup>40</sup>. A partire dal 1930 Russo aveva intrapreso una programmatica attività di commento dei classici italiani, con l'intenzione di «contaminare le tendenze della scuola napoletana e quelle della scuola fiorentina»<sup>41</sup>, storicismo idealista e attenzione linguistico-stilistica al testo, De Sanctis-Croce con Carducci-Barbi. Il «commento», il «colloquio quotidiano, paziente e anche pedantesco, con le pagine dei grandi scrittori»<sup>42</sup> aveva costituito per lui un antidoto di fronte al dilagare di pratiche di studio poco serie, o, peggio ancora, funzionali al

<sup>38</sup> L. RUSSO, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana (1860-1885)*, Venezia, La Nuova Italia 1928.

<sup>39</sup> Cfr. ID., *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, introduzione di U. Carpi, Roma, Editori Riuniti 1983, pp. 326-328; F. DE SANCTIS, *La scienza e la vita, in L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza (Opere, XIV), Torino, Einaudi 1972, pp. 316-340, a p. 333. Cfr. MINEO, *Per la storia di un grande intellettuale siciliano*, cit.; A. MANGANARO, *Luigi Russo: l'unità di scienza e vita*, in «Italianistica Debreceniensis», XXV (2019), pp. 10-19.

<sup>40</sup> Cfr. S. BOSCO, *Le carte rapite*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 5 (2019), pp. 127-152; G. ALFIERI, *I manoscritti secretati di Giovanni Verga*, in «Italiano Digitale», XVI (2021), 1, pp. 221-224; cfr. anche in <https://accademiadella Crusca.it/it/contenuti/i/E2%80%91manoscrittisecretati%E2%80%91di%E2%80%911giovanni%E2%80%91verga/9250>.

<sup>41</sup> Cfr. L. RUSSO, *Recensioni*, in «Belfagor», I (1946), 3, 15 marzo, pp. 384-387, a p. 386.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

potere: era, la sua, una intenzionale «terapeutica dei commenti» (come scrisse in premessa alle *Liriche e tragedie* di Manzoni, nel 1935)<sup>43</sup>, dispiegata come una vigorosa risposta all'antistorica, antifilologica negazione dei limiti dell'interpretazione<sup>44</sup>.

Il 31 gennaio del 1955, in «Belfagor», Russo annuncia una consistente operazione editoriale verghiana: la pubblicazione delle *Opere* per la casa editrice Ricciardi e la quinta edizione della sua monografia, con l'aggiunta dei saggi *La lingua di Verga* e *Verga, il poeta della povera gente*. L'edizione delle opere di Verga era da lui correlata alla nuova situazione storica che predisponeva a una diversa ricezione dello scrittore, il quale «per tanti decenni è rimasto un solitario, un incompreso, un inedito spiritualmente». Una nuova «esigenza storica» che consentiva la liberazione di una potenziale significatività dalla sua opera, e il riconoscimento di un rapporto genetico prima insospettabile («tutta la letteratura narrativa italiana di questi ultimi novanta anni è nata sotto il segno verghiano»). Pur proclamandosi contrario «alla concezione di una sociologia letteraria di carattere messianico», affermava, contro la crociana condanna della storia letteraria, di essere persuaso che «non si possano mai in nessun caso presentare gli scrittori come asteroidi vaganti»: il legame tra gli scrittori non è dato dalla loro «personale ispirazione, sempre inconfondibile», ma dall'«atmosfera etico sociale che attraversa la loro opera e che si intravede come “festuca in vetro”»<sup>45</sup>.

Il volume ricciardiano accoglieva *Eva, Nedda*, quattro novelle di *Vita dei campi* (*Cavalleria rusticana, La Lupa, Jeli il pastore, Rosso Malpelo*), *I Malavoglia, le Novelle rustiche*, escluse *Mistero* e *Di là dal mare*, il *Mastro-don Gesualdo*, nella redazione del 1889, due capitoli della redazione del 1888, *La Duchessa di Leyra* (l'unico ca-

<sup>43</sup> L. RUSSO, *La terapeutica dei commenti e le analisi di gabinetto*, in «Belfagor», XLIV (1992), 1, 31 gennaio, pp. 31-36.

<sup>44</sup> Cfr. A. MANGANARO, *Machiavelli, il fascismo e “l'erosione reticente” di Luigi Russo*, in F. RAPPAZZO - G. TRAINA (a cura di), *I linguaggi del potere*, Atti del convegno internazionale di studi (Ragusa, 16-18 ottobre 2019), Sesto San Giovanni, Mimesis 2020, pp. 287-296.

<sup>45</sup> L. RUSSO, *Recensioni: Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1955, quinta edizione; Giovanni Verga, *Opere scelte*, Milano-Napoli, Ricciardi 1955, in «Belfagor», X (1955), 1, 31 gennaio, pp. 102-104.

pitolo a stampa a cura di Federico De Roberto), i testi teatrali *Cavalleria rusticana*, *La Lupa* e *Dal tuo al mio*, lettere indirizzate a Luigi Capuana, a Mariano Salluzzo, a Salvatore di Giacomo e allo stesso Russo.

Ed è proprio la riproposta di Verga nell'edizione Ricciardi ad essere oggetto di una accesissima polemica con i Perroni. L'introduzione di Russo al volume ricciardiano riprende peraltro anche un'altra polemica, di poca rilevanza per il giudizio su un'opera d'arte, eppure mai del tutto sopita: la questione del luogo di nascita di Verga. A Benedetto Croce, che nel 1915 gli richiedeva notizie per la ristampa del saggio a lui dedicato nella *Letteratura della nuova Italia*, Verga, dopo essersi recato per scrupolo all'anagrafe del comune di Catania, aveva dichiarato inequivocabilmente di essere nato a Catania, con la data, peraltro imprecisa, del «31 agosto 1840»<sup>46</sup>. D'altra parte, Verga, nominato senatore del Regno d'Italia, nel 1920, fornì al Senato un estratto, conforme all'originale, dal registro degli atti di nascita, rilasciatogli, l'undici ottobre del 1920, dall'Ufficio dello Stato civile del Comune di Catania. Il documento, incluso nel fascicolo personale conservato al Senato, attesta che Giovanni Verga nacque a Catania il 2 settembre 1840. Il documento è oggi disponibile in rete, consultabile pubblicamente sul sito del Senato<sup>47</sup>. Eppure, negli anni Cinquanta, le dichiarazioni legali, rese da Verga in sedi istituzionali come il Senato, vennero ignorate o smentite da solerti studiosi, attenti alle glorie del campanile, che rivendicarono Vizzini come luogo di nascita dello scrittore<sup>48</sup>. L'introduzione di Russo al volume ric-

<sup>46</sup> B. CROCE, *Dalle memorie di un critico*, a cura di E. Giammattei, Napoli, Fiorentino 1993, p. 40.

<sup>47</sup> Cfr.: [https://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/All/0BD4D422580B0E044125646F00616A3E/\\$FILE/2306%20Verga%20Giovanni%20fascicolo.pdf](https://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/All/0BD4D422580B0E044125646F00616A3E/$FILE/2306%20Verga%20Giovanni%20fascicolo.pdf)

<sup>48</sup> Cfr. E. INTERLANDI, *Tre date e due città per la nascita di Giovanni Verga*, in «Giornale dell'Isola», Catania, 20 gennaio 1954, p. 3; ID., *Precisazioni sui natali di Giovanni Verga*, in «Corriere di Sicilia», Catania, 13 ottobre 1954, p. 3; ID., *Il sindaco La Ferlita per la casa di Giovanni Verga*, ivi, 11 settembre 1955; ID., *Polemica a vuoto sulla nascita di Giovanni Verga*, ivi, 6 novembre 1955, p. 5. Ma cfr. anche S. LO PRESTI, *In nome di Giovanni Verga Vizzini dichiara guerra a Catania*, in «Il Tempo del lunedì», Roma, 15 febbraio 1954. Cfr. G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder Editore 1990, pp. 7-9.

ciardiano delle *Opere* inizia con un sarcastico accenno proprio a quelle polemiche, con parole che è forse il caso di ripetere, in questo Centenario verghiano, per fare chiarezza, definitiva, sulla distanza che è necessario segnare da ogni miope autocompiacimento campanilistico, e su ciò che è oggetto oggi delle nostre “celebrazioni”: «il grande scrittore che fu» e che continua ad essere, anche per noi, oggi, Giovanni Verga:

Noi non abbiamo voluto partecipare a quel dibattito che si è fatto in questi ultimi tempi nei giornali siciliani, per sostenere sulle testimonianze cosiddette dei vecchi che il Verga è nato a Vizzini, e fu trasportato dai genitori a Catania perché apparisse cittadino di Catania. Si dimentica che allora, per trasferire un neonato da Vizzini a Catania, bisognava fare almeno sette ore di carrozza; a meno che i genitori dello scrittore, con le loro aderenze, e persistendo il regime borbonico, abbiano potuto fare la dichiarazione al Comune di Catania senza portare la creatura, come usa dire nel Mezzogiorno. E ancora vorremmo osservare che i genitori di Giovanni Verga non potevano avere spirito profetico, e pensare che il loro figlioletto sarebbe diventato un grande scrittore! Però non abbiamo mai voluto partecipare a cote-ste polemiche: esse devono cadere, perché sono una gramigna che volteggia in modo particolare per gli interessi generosi, ma sempre di carattere inferiore, degli eruditi di provincia per ambizioni di campanile. Il Verga è catanese, e non ci importa nulla che egli possa essere nato a Vizzini. A noi importa soltanto che il Verga sia stato quel grande scrittore che fu<sup>49</sup>.

Russo rendeva però onore alla presenza di Vizzini nell’opera di Verga: «in qualche palazzo di Vizzini si sono svolte le vicende di *Mastro-don Gesualdo*. Non solo, ma una delle più belle novelle, *Jeli il pastore*, è inquadrata nelle case Tebidi, cioè a dire tiepide, che i Verga possedevano e possiedono ancora oggi a Vizzini»<sup>50</sup>.

Ad accendere invece la polemica di Russo con i Perroni, soprattutto con Vito, non è tanto l’interpretazione di Verga, ma l’impresa editoriale. Delle opere che pubblica Russo indica le edizioni originali, anche quelle apparse sulle riviste (per le novelle), sostenendo posizioni che oggi, con l’Edizione Nazionale

<sup>49</sup> L. RUSSO, *Introduzione*, in G. VERGA, *Opere*, a cura di L. R., Milano-Napoli, Ricciardi 1955, pp. VII-XXVIII, a p. VII.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

ormai in via di completamento, appaiono indiscutibili, ma non allora, data l'incertezza della pubblicazione editoriale delle opere di Verga condotta dai Perroni per la Mondadori. Sosteneva Russo come «il confronto dei testi, dove ricorrono varianti notevoli, potrebbe essere uno studio utilissimo, e per un'edizione più corretta delle opere del Verga e per una valutazione di alcuni particolari sviluppi della sua arte»<sup>51</sup>.

L'edizione ricciardiana di Russo ebbe grande eco su alcuni importanti giornali italiani, coinvolgendo non pochi critici e recensori, con apprezzamenti maggioritari, e con poche eccezioni<sup>52</sup>. Tra queste spiccava, sulla «Fiera letteraria», quella del siciliano Francesco Biondolillo<sup>53</sup>, «rabbiosa e invelenita» contro Russo, reo, a suo giudizio, di impoverire «fatalmente le edizioni presenti e le future a cura di Lina e Vito Perroni»<sup>54</sup>. Il fiero difensore dei Perroni esaltava la presunta attenzione certosina dei fratelli nel corso di un pluridecennale lavoro filologico, con attenta verifica su carte e manoscritti non meglio definiti, riprovando al contrario il Russo per non avere compiuto tali verifiche, e svalutandone l'interpretazione come totalmente debitrice al Croce. Ma Biondolillo soprattutto addebitava a Russo la richiesta che i manoscritti di Verga fossero depositati in una biblioteca pubblica, giudicandola una «pretesa, sentimentalmente e patrimonialmente, davvero estrosa». Di lì a poco Vito Perroni annunciava che l'Edizione Naziona-

<sup>51</sup> L. Russo, *Nota bibliografica*, in VERGA, *Opere*, cit., pp. XXIX-XXXIII, a p. XXIX.

<sup>52</sup> In una scheda informativa sull'edizione Ricciardi delle *Opere*, in «Belfagor», X (1955), 5, 30 settembre, lo stesso Russo informa della «larghissima fortuna di lettori e di recensori», per la maggior parte «consenzienti»: C. Salinari (sul «Contemporaneo»), G. Trombatore (sull'«Unità»), R. Bacchelli (sulla Televisione), A. Bocelli alla RAI e nel «Mondo» del 16 agosto, Gundolf sullo «Spettatore», A. Palermo («Nord e Sud»), F. Semi «nella cattolicissima "L'Italia" di Milano» (7 luglio), G. Titta Rosa nel «Corriere Lombardo», C. Varese nel «Giornale di Napoli». Tra le poche recensioni negative quella di A. Cajumi sulla «Stampa» (16 luglio), «il quale afferma che il Verga è fuori strada», giacché la tradizione dell'Italia ottocentesca sarebbe rappresentata non nella successione Manzoni Nievo Verga, ma dal Guerrazzi e dal D'Annunzio. Cfr. anche G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna 1972, p. 385.

<sup>53</sup> F. BIONDOLILLO, *L'«Opera Omnia» del Verga*, in «La fiera letteraria», 10 luglio 1955.

<sup>54</sup> Cfr. scheda informativa sulle *Opere* per Ricciardi, in «Belfagor», X (1955), cit.

le delle Opere di Giovanni Verga per Mondadori stava per vedere la luce, rivendicando un proprio primato, temporale e metodologico, sulle «ricerche alle fonti» dell'opera verghiana, avendo egli solo posto attenzione alle «gloriose carte» sin dal 1928<sup>55</sup>. Sul «Mondo» di Pannunzio, il 16 agosto, intervenne Armando Bocelli, con l'articolo *La lezione di Verga*, sostenendo «le scelte filologiche» di Russo, perché «in attesa dell'edizione critica da tanto tempo auspicata e annunciata l'unica cosa da fare è stata la scelta della edizione originale di ciascuna opera. Fatta da Russo ben consapevole della sua perfettibilità».

Sul «Mondo», il confronto polemico sulla *Lezione di Verga* vide succedersi articoli dei due contendenti: Russo, con un esplicito attacco ai Perroni, e in particolare nei confronti di Vito («non ha la stoffa del filologo»), e con una dichiarazione che è una denuncia («Io avrei potuto giovarmi della loro edizione solo se avesse avuto una nota filologica in fondo, come in tutte le edizioni critiche»); e Perroni, che replicò accusando a sua volta Russo per «il modo in cui ha massacrato i testi e mutilato l'opera di Verga»<sup>56</sup>.

A concludere la polemica e non certo con intento di pacificazione remissiva, fu infine lo stesso Russo, su «Belfagor», nel settembre del 1955, e con un titolo emblematico sulle sfortune di Verga (*Le disgrazie del Verga*<sup>57</sup>). Anche in questo caso le considerazioni sono affidate a un testo omonimo, nel titolo, a quello di un saggio giovanile. Già nel 1922, poco dopo la morte dell'autore de *I Malavoglia*, Russo aveva infatti pubblicato, nel numero di marzo della rivista «Volontà», un articolo intitolato *Le disgrazie del Verga* (poi ripubblicato in *Elogio della Polemica*) in cui denunciava due operazioni di riappropriazione di Verga. La prima, di tipo rondista, che tendeva, anche allora, come poi in altre fasi della ricezio-

<sup>55</sup> Cfr. V. PERRONI, *L'Opera omnia di Giovanni Verga in una edizione nazionale Mondadori*, in «l'Isola», 10 giugno 1955; BOSCO, *Le carte rapite*, cit., p. 131.

<sup>56</sup> A. BOCELLI, *La lezione del Verga*, in «Il Mondo», 16 agosto 1955; L. RUSSO, *La lezione del Verga*, ivi, 13 settembre 1955, p. 6; V. PERRONI, *La lezione di Verga*, ivi, 11 ottobre 1955, p. 10.

<sup>57</sup> Cfr. L. RUSSO, *Le disgrazie del Verga*, in «Belfagor», X (1955), 5, 30 settembre, pp. 562-564. E cfr. ancora ID., *Sicelides Musae*, in «Belfagor», XI (1956), 1, 31 gennaio, pp. 97-99; ID., *Precisazione*, in «Belfagor», XI (1956), 3, 31 maggio, p. 355.

ne, a far spuntare «i fiorellini d'Arcadia»<sup>58</sup> nel campo tendenzialmente incongruo costituito dall'opera di Verga:

In Italia, paese di letterati, *quodquod conaris dicere*, diventa letteratura; quindi non ci può sorprendere il fatto che anche la prosa del Verga si avvii a diventare un testo classico di stile, come la prosa popolaresca di alcuni nostri trecentisti, da servire ottimamente alle compitazioni contrappuntistiche dei letterati<sup>59</sup>.

Verga era invece, secondo Russo, già allora lo scrittore per eccellenza «antiletterario». E tra le prime «ragioni per acclamarlo maestro», una non trascurabile era «che acclamando al Verga possiamo dir male del D'Annunzio e liberarci della tirannide dannunziana»<sup>60</sup>. E non a caso, per l'antitesi tra il Verga e il D'Annunzio, ricordava il discorso tenuto da Pirandello nel 1920 a Catania, «in una memorabile orazione detta nel Teatro più grande della più colta città d'Italia». Se «la glorificazione del Verga *era* diventata corale», non era però stata così scontata. Verga non appariva, prima, così «gigantesco». Nell'imponente volume (millecinquecento pagine) dedicato da Guido Mazzoni alla Letteratura italiana dell'Ottocento, pubblicato da Vallardi nel 1913, Verga appariva in una sola pagina, citato semplicemente in un elenco di nomi<sup>61</sup>. E Russo ricordava il ruolo svolto da «quel tal giovane» [lui stesso] che, più che un anno fa» (nel 1920) aveva pubblicato «con una certa perplessità un volume su Giovanni Verga, per ricordarlo agli italiani dimentichi e distratti». «Perplessità» determinata dalle «condizioni di quasi generale ignoranza nei riguardi dello scrittore siciliano», noto, tutt'al più, come autore di *Storia di una capinera*, e percepito pertanto dagli studiosi come «l'autore di quel romanzetto, che tanti seni femminei ha scosso e inebbriato»: una sensazione di «compatimento» aleggiava, pertanto, sia

<sup>58</sup> V. MASIELLO, *Introduzione*, in *Il punto su Verga*, a cura di V. M., Roma-Bari, Laterza 1987, p. 13.

<sup>59</sup> Cfr. L. RUSSO, *Le disgrazie del Verga* (15 marzo 1922), in *Elogio della polemica. Testimonianze di vita e di cultura (1918-1932)*, con introduzione di G. Da Pozzo, Torino, Aragno 2009, pp. 101-107, a p. 101.

<sup>60</sup> Ivi, p. 102.

<sup>61</sup> G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi 1913, p. 1267.

verso lo scrittore sia verso l'«ingenuo giovane» critico che aveva azzardato dedicargli una monografia<sup>62</sup>. Ma un'altra «disgrazia» di Verga già nel 1922 segnalava Russo. La stessa che nel 1955 dichiarerà dall'introduzione alle *Opere* ricciardiane: i gretti tentativi di riappropriazione localistica o regionalistica di Verga, in nome di un campanile e della Sicilia; tra le sue «sfortune», «ultima in ordine di tempo ma forse più maligna che le altre», la «gloria indiscreta e rovinosa, peggio di una grandinata di maggio sui seminati della Canziria, di quelle che il buon mastro don Gesualdo bestemmiava e deprecava con impeti così cordiali». Verga, «come è noto, è nato a Catania, e Catania si trova in Sicilia». E in Sicilia non pochi scorgevano quasi una continuità di glorie letterarie fiorite, senza alcun nesso storico, addirittura da Teocrito al Cesareo. Un avvocato catanese, Natale Scalia, aveva pertanto addirittura provato a «inquadrare l'opera di Giovanni Verga nella storia della letteratura siciliana». E, ironizzava Russo, «quel che conta non è l'arte, ma la Sicilia»<sup>63</sup>.

*Le disgrazie di Verga* denunciate da Russo trent'anni dopo, nell'omonimo articolo del 1955, sono diverse e decisamente ancor meno nobili. Ascrivibili alla presunta filologia dei Perroni, copertura di ben altri interessi che Russo svela apertamente. Alle accuse dei Perroni rispondeva infatti di non essersi rifatto dichiaratamente, come invece Bruno Nardi, alle loro edizioni, che non avevano alcuna «nota filologica in fondo». E ricordava di aver pubblicato, nel 1924, le *Novelle rusticane*, senza adoperare l'ultima edizione curata da Verga per «La Voce» di Prezzolini, ma risalendo senz'altro all'*editio princeps* Casanova del 1883. Una scelta, questa, che aveva avuto l'approvazione verbale di Michele Barbi. «Un criterio netto di filologia» era quello che rivendicava per la propria edizione, a difesa dell'accusa di avversione personale per le edizioni Mondadori a cura dei Perroni. E però dietro queste pretese questioni filologiche si celava ben altro. Alcuni anni prima Russo era infatti stato chiamato in causa «perché si appianassero le cose tra lui [Vito Perroni] e Mondadori». Aveva pe-

<sup>62</sup> Russo, *Le disgrazie del Verga* (15 marzo 1922), in *Elogio della polemica*, cit., p. 103.

<sup>63</sup> Ivi, p. 104.

rò rifiutato non essendo «un fidecommissario delle opere del Verga». Ma a queste premesse Russo faceva seguire uno dei suoi proverbiali attacchi:

Ma che cosa è intervenuto poi tra i Perroni e Mondadori? È vero che c'è stato un esproprio ordinato dal tribunale, dei manoscritti del Verga, di cui il signor Vito Perroni si era impadronito? Ma chi è questo Vito Perroni? pagherei a sapere che cosa egli fa nella vita, e se si è mai occupato di studi. Reincarna forse l'idea del Duce, e vuole essere preso per il duce dei filologi? [...] Ho l'impressione che egli si sia risentito perché il suo editore Mondadori ha ceduto alla Ricciardi il permesso di ristampare almeno ottocento pagine del Verga. [...] Io sono un falso bersaglio di Vito Perroni; mi verrebbe voglia di dirgli con Angelo Musco, «Si cammasse Vossia»!<sup>64</sup>

E suggeriva poi «un criterio filologico» a Vito Perroni:

a cominciare dal Manzoni, noi dobbiamo prendere come testo principe il testo curato dall'autore stesso. Manoscritti! Manoscritti! Ma noi lo vediamo tutti i giorni, per esperienza personale, che il nostro vero manoscritto è l'ultima bozza di stampa che abbiamo licenziato. E ricorriamo ai manoscritti soltanto per qualche parola dubbia. Temo forte che egli si sia risentito più per una ragione economica che per una ragione filologica. Se io avessi adottato il testo suo e di sua sorella Lina, probabilmente avrebbero avuto diritto a una quota dei guadagni assorbiti dalla Mondadori, per la cessione della proprietà letteraria. [...] Giuro che non mi son voluto giovare di questo criterio per nuocere ai Perroni; soltanto diffido dei loro testi, come stanno ora, e diffido anche che in avvenire possano fare meglio, perché l'arte della filologia è un'arte difficilissima, e la si apprende in trenta o quaranta anni di lavoro. Ora dove sono i lavori del signor Vito Perroni e sorella?<sup>65</sup>

Uno studioso serio come Aurelio Navarria, su «Belfagor» del 1951, riferendosi all'edizione di *Vita dei campi* curata dai Perroni, aveva del resto chiesto chiaramente: «Le persone, che curarono questa edizione, asseriscono categoricamente che il loro testo è derivato «dai manoscritti». Da quali? anteriori alla pubblicazione delle novelle o posteriori? Mistero»<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Cfr. RUSSO, *Le disgrazie del Verga*, in «Belfagor», cit., p. 562.

<sup>65</sup> Ivi, p. 563.

<sup>66</sup> Cfr. A. NAVARRIA, *L'amante di Gramigna e L'amante di Raja*, in «Belfagor», VI (1951), 2 (31 marzo), pp. 195-200, a p. 197.

L'articolo *Le disgrazie del Verga*, del 1955, si concludeva pertanto con una domanda, dopo avere ricordato le interpretazioni fascistiche su Verga, e su *Dal tuo al mio*, di Lina Perroni: «Ma insomma, questi Perroni sono intoccabili? Perché vengono fuori col manganello?»<sup>67</sup>

Carla Riccardi, nella sua eccellente edizione di *Vita dei campi*, pubblicata, in altra fase storica, dall'Edizione nazionale delle Opere di Verga, ribadendo il giudizio di scarsa affidabilità dei Perroni, così aspramente pronunciato da Russo, riportava del resto una considerazione di Eugenio Montale, da un articolo del 1967 sul «Corriere della sera». E con essa mi piace chiudere:

Suppongo che la storia delle disavventure editoriali di Giovanni Verga non sia stata ancora scritta. [...] fu possibile leggere le principali opere verghiane a cura di Vito e Lina Perroni in edizioni controllate sui manoscritti e purgate dai molti refusi ed errori delle precedenti stampe. Così fu affermato dai curatori. Ma non si trattava ancora di quell'edizione critica che il Perroni [...] promette da una trentina d'anni [...]. Quel che resta oscuro in questo caso, come in altri, è se davvero libri pubblicati vivente l'autore e da lui probabilmente corretti in bozza possano utilmente essere controllati su manoscritti che non rappresentano sicuramente l'ultima sua decisione<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> Cfr. RUSSO, *Le disgrazie del Verga*, in «Belfagor», cit., p. 563.

<sup>68</sup> C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, pp. X-LXXXIX, alle pp. XLIV-XLV. Cita E. MONTALE, *Parliamo dell'edizione critica (a chi la pretende, a chi sonnacchia)*, in «Corriere della Sera», 19 febbraio 1967.



FIAMMETTA PAPI  
(Università degli Studi di Siena)

*IL DIAVOLO CI MISE LA CODA:*  
LETTERE INEDITE DI VERGA A PUCCINI

Nell'articolo si pubblicano per la prima volta sei missive finora inedite (e quasi del tutto sconosciute) di Giovanni Verga a Giacomo Puccini, conservate nell'Archivio Puccini della Fondazione «Simonetta Puccini per Giacomo Puccini» di Torre del Lago. Si tratta di una lettera, due biglietti e tre cartoline risalenti al 1893-1894, ovvero agli anni della collaborazione in vista della *Lupa*, l'opera lirica che si sarebbe dovuta trarre dalla novella verghiana. La genesi del progetto è ripercorsa nell'articolo attraverso i carteggi incrociati di Puccini, Verga e Giulio Ricordi, del quale si prendono in esame alcune lettere inedite conservate nello stesso Archivio Puccini.

*Parole chiave:* Giovanni Verga, Giacomo Puccini, Giulio Ricordi, *La Lupa*, lettere, epistolario

*In this article, I give the first critical edition of six hitherto unpublished (and almost completely unknown) letters from Giovanni Verga to Giacomo Puccini, preserved in the Archivio Puccini of the Fondazione «Simonetta Puccini per Giacomo Puccini» in Torre del Lago. The letters date back to 1893-1894. These are the years of collaboration between Puccini and Verga in view of *La Lupa*, the opera that should have been based on Verga's novel. The genesis of the project is traced in the article through the correspondence of Puccini, Verga and Giulio Ricordi, of which some unpublished letters preserved in the same Archivio Puccini are examined.*

*Keywords:* Giovanni Verga, Giacomo Puccini, Giulio Ricordi, *La Lupa*, letters, epistolary

Nell'Archivio Puccini, Fondo Giacomo Puccini (d'ora in avanti FGP), della Fondazione «Simonetta Puccini per Giacomo Puccini» di Torre del Lago (Lucca), si conservano sei missive finora inedite – una lettera, due biglietti e tre cartoline – di Giovanni Verga a Giacomo Puccini. Risalgono al 1893-1894, ovvero agli anni della collaborazione in vista della *Lupa*, l'opera lirica che si sarebbe dovuta trarre dalla novella di *Vita dei campi* (1880).

Promotore del progetto era stato Giulio Ricordi, il quale, sol-

lecitato dai trionfi della rivale casa editrice Sonzogno per *Cavalleria Rusticana* di Verga-Mascagni (1890), aveva stipulato un contratto per un libretto basato sulla *Lupa* con lo stesso Verga e Federico De Roberto, cui era affidata la versificazione. Il contratto risale al 6 giugno 1891<sup>1</sup>, ma il libretto – altra sorpresa che emerge da una lettera inedita di Ricordi a Puccini conservata nel FGP – risulta già finito il 29 maggio 1891:

il libretto *La Lupa* è terminato: credo sarà perciò necessario che nella prossima settimana Ella faccia una corsa a Milano – Così ci intendremo per tutto<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. M. SANSONE, *Un progetto di Literatuoper: La Lupa di Verga per Puccini*, in «Studi Pucciniani», 7 (2022), pp. 123-189, a p. 123. In questo articolo, oltre a ricostruire le vicende che portarono alla nascita, allo sviluppo, e infine al fallimento, della collaborazione Verga-Puccini, Sansone offre l'edizione critica del libretto della *Lupa* secondo la bozza manoscritta conservata presso l'Archivio Storico Ricordi, databile al 1893: un «documento prezioso per rintracciare i mutamenti drammaturgici e lessicali introdotti via via da Verga e De Roberto anche su sollecitazione di Puccini» (p. 138). Delle missive verghiane edite nel presente articolo, si menzionano la lettera e le tre cartoline nelle note 3, p. 124 e 47-48, pp. 139-140. Sulla collaborazione (in ultimo mancata) fra Verga e Puccini cfr. precedentemente L. GHERARDI, *Puccini, Verga e «La Lupa»*. *Cronaca di una collaborazione mancata*, in A. ZIINO (a cura di), *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, Firenze, Olshchki 1991, pp. 541-549; M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio 1995, p. 121; J. BUDDEN, *Puccini*, trad. it. di G. Biagi Ravenni, Roma, Carocci 2005, pp. 161-162; D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini. La vita e l'arte*, trad. it. di D. Arduini, Pisa, Felici Editore 2008, pp. 121-124. Cfr. inoltre V. BERNARDONI, *Puccini*, Milano, il Saggiatore 2023, pp. 145-146.

<sup>2</sup> FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1891, lettera di Giulio Ricordi a Giacomo Puccini (29 maggio 1891). Lo stesso giorno, Ricordi scrive a Verga per perfezionare le trattative circa il contratto: cfr. la lettera a Verga del 29 maggio 1891 in Archivio Storico Ricordi, Copialettere (d'ora in avanti COPIALETTERE) 1888-1901, vol. 1, pp. 253-254 (Collezione Digitale/CLET001995). Da parte sua, il 3 giugno 1891, Puccini scrive alla compagna (poi moglie) Elvira, aggiornandola sui progressi dell'*Edgar*: «Dopo *Lupa*» (cit. in E. RESCIGNO, *Dizionario Pucciniano*, Milano, Ricordi 2004, s.v. *Giovanni Verga*, p. 385). E tuttavia, il 13 gennaio 1892, Verga afferma di non sapere «più nulla della *Lupa*»: «Il *Commendatore* [= Giulio Ricordi] è più fine che mai. Non solo non so più nulla della *Lupa*, ma so che ha acquistato il diritto di trarne un libretto dalla *Tosca* pel Puccini» (lettera di Verga a De Roberto, Milano, 13 gennaio 1892, in *Verga De Roberto Capuana*. Catalogo della Mostra, Catania, maggio-giugno 1955, a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta 1955, p. 124; cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, num. 368).

Come noto, negli anni successivi, Verga non si limitò a lavorare sul libretto («Dramma lirico», poi «Tragedia lirica») in vista dell'opera pucciniana, ma trasse dalla *Lupa* anche un dramma teatrale («Scene drammatiche»)<sup>3</sup>: il libretto non sarà mai musicato da Puccini; solo molti anni dopo, l'opera lirica sarà realizzata dal compositore siciliano Pierantonio Tasca<sup>4</sup>. Il dramma teatrale, la cui prima idea parrebbe risalire già alla fine del 1886<sup>5</sup>, esordì invece al Teatro Gerbino di Torino il 27 gennaio 1896, pochi giorni prima del debutto della *Bohème* di Puccini nella stessa città, al Teatro Regio (1 febbraio 1896). Come ha osservato Stefano Telve, l'opera di Tasca «rimase quasi del tutto ignota presso il grande pubblico e anche il dramma conobbe un'altalenante fortuna», essendo stato realizzato «quando la stagione migliore del verismo si era ormai conclusa»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Le «Scene drammatiche» furono pubblicate nel 1896 (*La Lupa, In portineria, Cavalleria rusticana, drammi di G. Verga*, Milano, Treves 1896): il testo è alla base dell'edizione di Gianni Oliva (G. VERGA, *Teatro*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti 1987, pp. 277-324); la successiva edizione di Sarah Zappulla Muscarà (G. VERGA, *La Lupa. Novella, dramma, tragedia lirica*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Novecento 1991, pp. 59-132) si basa invece sull'edizione Treves 1912, «che rispetto alla *princeps* Treves, 1896 presenta soltanto lievi differenze, soprattutto di punteggiatura» (p. 49). Una nuova edizione del dramma, a cura di Barbara Rodà, è in preparazione per l'Edizione Nazionale delle Opere di Verga: cfr. B. RODÀ, *Per l'edizione critica del testo teatrale de «La Lupa». Con una nota su «Cavalleria rusticana»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 6 (2013), pp. 185-203. Per quanto riguarda il libretto, fu stampato solo nel 1919: G. VERGA - F. DE ROBERTO, *La Lupa*, tragedia lirica in due atti, Palermo, Tipografia Barravecchia e Balestrini 1919. Su questa versione si basa Zappulla Muscarà (ed. cit., pp. 133-175); Oliva, invece (ed. cit., pp. 471-508), si fonda sulle ultime bozze (conservate a Catania, Fondo De Roberto della Società di Storia patria per la Sicilia Orientale) dell'edizione 1919: bozze nelle quali si trova «qualche lieve variante [...] non confluita nell'edizione definitiva a stampa» (ed. OLIVA, p. 471). Diversa, come già detto, la scelta di Matteo Sansone, che dà l'edizione di una redazione intermedia del libretto (definito «dramma lirico», e non ancora «tragedia lirica») risalente al 1893 (cfr. *supra*, nota 1). Questa redazione non solo «si differenzia in maniera talora netta dall'edizione palermitana» (SANSONE, *Un progetto*, cit., p. 138), ma documenta anche una fase anteriore alla riscrittura dell'intero libretto realizzata da De Roberto su indicazione di Verga (a sua volta su richiesta di Puccini) nella lettera del 7 aprile 1894, per la quale cfr. anche qui *infra*.

<sup>4</sup> Il libretto fu musicato da Tasca entro il 1912 e pubblicato nel 1919 (cfr. nota precedente), ma la prima esecuzione si ebbe soltanto nel 1932, presso il Littoriale di Noto (cfr. SANSONE, *Un progetto*, cit., pp. 134-135).

<sup>5</sup> Cfr. RODÀ, *Per l'edizione*, cit., pp. 186-187.

<sup>6</sup> S. TELVE, *Scrivere per la musica, scrivere per il teatro: la doppia riduzione della*

La prima missiva verghiana conservata nel FGP (cfr. *Edizione*, numero I) è una lettera datata Catania, 28 marzo 1893, che precede di una decina di giorni il primo documento edito della corrispondenza Verga-Puccini (ovvero la responsiva di Puccini dell'8 aprile 1893 citata qui sotto). La lettera è relativa a un incontro milanese da tenersi, propone Verga, a metà giugno. Il letterato si dispiace che non abbiano potuto vedersi prima; d'altronde, sapeva che Puccini aveva anteposto la composizione della *Bohème* alla *Lupa*. Su quest'ultima, aggiunge, non ha per parte sua altre modifiche da apportare se non quelle «di poco conto» di cui avevano già parlato. Nella lettera dell'8 aprile 1893, Puccini risponde anzitutto scusandosi per aver rimandato l'incontro, a causa degli impegni relativi a *Manon Lescaut*. Conferma che sta lavorando alla *Bohème*, ma che «dopo o contemporaneamente» desidera iniziare con *La Lupa*, alla quale pensa da molto tempo<sup>7</sup>. Verga condivide la notizia con De Roberto<sup>8</sup>.

I due documenti verghiani successivi del FGP (cfr. *Edizione*, numeri II e III) riguardano direttamente l'appuntamento milanese: anche se non datati, sono perciò collocabili nel giugno 1893. Si tratta di due biglietti da visita con cui, a Milano, Verga cerca di fissare l'incontro con Puccini, che tuttavia forse non ebbe luogo, almeno in quell'occasione (parrebbe suggerirlo un'altra lettera

«*Lupa*» di Verga, in «Studi linguistici italiani», XXX (2004), pp. 51-84, a p. 53. Sulla trasposizione teatrale della *Lupa*, cfr. da ultimo D. MARCHESE, *La transcodificazione del testo: «La Lupa» da novella a dramma e film*, in G. ALFIERI - A. MANGANARO (a cura di), *A scuola con Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 15 (2022), pp. 273-287.

<sup>7</sup> «Gentilissimo Signor Verga | Attenderò che Ella sia a Milano. Come sa dovetti occuparmi di Manon e recarmi a Torino per tempissimo – ciò mi fece trascurarla – Mi tenga scusato. Adesso lavoro alla Bohème – ma spero che sarà un lavoro rapido – dopo o contemporaneamente desidero mettermi alla Lupa – alla quale penso già da tanto tempo – Dunque alla metà di Giugno – Tanti saluti rispettosi e mi creda suo devtmo GPuccini | Milano 8.4.93» (G. PUCCINI, *Epistolario I. 1877-1896*, a cura di G. BIAGI RAVENNI - D. SCHICKLING, Firenze, Olschki 2015, num. 308, p. 230). Come si è visto, l'avvio dei lavori per la *Lupa* risaliva al 1891 (cfr. *supra*, nota 2).

<sup>8</sup> «Puccini mi ha scritto che delle modificazioni che desidera alla *Lupa* ne parleremo al mio ritorno a Milano, in giugno, e che adesso sta musicando la *Bohème*» (lettera di Verga a De Roberto, Vizzini, 14 aprile 1893, in *Verga De Roberto Capuana*, cit., p. 28; cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., n. 396).

inedita di Ricordi a Puccini conservata nel FGP)<sup>9</sup>. Ciononostante, il progetto andò avanti: una lettera di Verga a De Roberto del 15 luglio 1893 testimonia di un colloquio con Ricordi e di alcune richieste avanzate da Puccini sul libretto della *Lupa*<sup>10</sup>. Dalla stessa lettera emerge un certo scetticismo di Verga circa la collaborazione con il maestro:

Son persuaso che Puccini non sente quel drama, e che perderemo il tempo inutilmente con lui. Piacque a Ricordi che cercò di comunicare al Puccini le sue impressioni. Ma sarà minestra riscaldata. Così stando le cose, siccome so che il Franchetti [= il compositore Alberto Franchetti] è in cerca di libretto, perché non darlo a lui? Basta, Ricordi mi confermò l'esattezza delle mie impressioni, e mi promise che ai primi di Agosto parleremo insieme al Puccini, *che vuole e non vuole*, a confessione stessa di Ricordi, e lo metteremo al caso di dir netto sì o no<sup>11</sup>.

Alla lunga Verga avrebbe avuto ragione – Puccini non rimase infine convinto dal drama – ma a quell'epoca si sbagliava. Il compositore era intenzionato a musicare *La Lupa*, anche se per l'avvio concreto del lavoro dobbiamo aspettare la primavera successiva (aprile 1894).

Il ritardo non parrebbe tuttavia imputabile al solo Puccini, impegnato, oltre che con *La Bohème*, a seguire in Italia e all'estero le rappresentazioni di *Manon Lescaut*<sup>12</sup>. Pesava anche la voce au-

<sup>9</sup> FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1893, lettera di Ricordi a Puccini (14 luglio 1893): «Ho parlato con Verga, gentilissimo: vorrebbe potersi trovare con Lei: vedrò se sarà possibile combinare».

<sup>10</sup> «Sono stato dal Commendatore il quale non è lui il fesso, ma quell'altro del dente. Dunque questo desidera e quello mi ha chiesto qualche mutamento al libretto – meno proverbi, e la parte di Maricchia allungata e resa più tenera nel 2° atto. Risposi sì sul primo punto, ma quanto al secondo, se Maricchia al 2° atto non è gelosa e non si ribella finisce il drama. E Ricordi ne conviene. Ad ogni modo siccome qualche piccola modificazione volevo già fare al taglio delle scene, promisi di occuparmene qui, e concertare poi al ritorno con lui. Ma intanto gli dissi il fatto mio» (lettera di Verga a De Roberto, Tabiano, 15 luglio 1893, in *Verga De Roberto Capuana*, cit., p. 125; cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., n. 403). Il colloquio di Ricordi con Verga potrebbe essere lo stesso al quale allude il Commendatore nella lettera a Puccini del 14 luglio 1893 citata nella nota precedente.

<sup>11</sup> Lettera di Verga a De Roberto (Tabiano, 15 luglio 1893), in *Verga De Roberto Capuana*, cit., p. 125 (cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., n. 403).

<sup>12</sup> Cfr. SANSONE, *Un progetto*, cit., p. 125.

torevole dell'editore e mentore pucciniano Giulio Ricordi, che premeva proprio per *La Bohème*, convinto che quest'ultima – della quale coordinava sapientemente i lavori fra Puccini, Illica e Giacosa – sarebbe stata l'opera nuova che avrebbe sancito la completa affermazione del maestro. Una lettera inedita di molti mesi prima conservata nel FGP (8 agosto 1893) conferma l'impressione che, per quanto riguardava *La Lupa*, il "temporeggiatore" sia stato (anche) Ricordi:

Verga ha lavorato alla Lupa, e mi dice di essere molto contento: stasera mi leggerà le modificazioni: ma per tutto questo abbiamo tempo<sup>13</sup>.

Eppure, nell'aprile 1894, troviamo Puccini intenzionato ad anteporre la composizione della *Lupa* alla *Bohème*. Così scrive il 6 aprile all'amico Alfredo Caselli:

Ho Illica e Verga da sollecitare per il lavoro – Vengo a Torre del Lago coll'idea prefissa di fare gran lavoro e preparare un'opera per l'inverno venturo – Non sarà Bohème perché quella richiede molto tempo, sarà un'altra in due atti – drammaticissima! Splendido soggetto di Verga<sup>14</sup>,

quando appena tre giorni prima (3 aprile) Ricordi gli aveva consigliato:

Le nostre lettere si sono incrociate e mentre io le chiedevo notizie, Ella me le scriveva – Con gran piacere sento che s'è messo d'accordo con Verga – ma sento pure che ci vuol tempo! A me pare che ora dovrebbe spingere assolutamente la Bohème<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1893, lettera di Ricordi a Puccini (8 agosto 1893).

<sup>14</sup> Puccini, *Epistolario I. 1877-1896*, cit., n. 414, p. 301.

<sup>15</sup> FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1894, lettera di Ricordi a Puccini (Parigi, 3 aprile 1894). Ricordi aveva chiesto aggiornamenti sulla *Lupa* e sulla *Bohème* in una lettera di due giorni prima (FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1894, lettera di Ricordi a Puccini, Parigi, 1 aprile 1894): «Lontano, ed in mezzo agli affari, non dimentico il Doge! – ma il Doge dimentica me! – che io aspettavo ansiosamente notizie della sua intervista con Verga, e notizie del lavoro con Illica. Me ne scriva, e mi farà vero piacere» (il *Doge* è lo scherzoso appellativo riservato a Puccini, ricorrente nella corrispondenza con Ricordi).

L'impegno di Puccini sul fronte della *Lupa* è confermato dalla corrispondenza dello stesso periodo fra Verga e De Roberto. Il compositore, scrive Verga, «ha furia di cominciare» (7 aprile)<sup>16</sup> e lo «ha messo in stadio di assedio» (13 aprile)<sup>17</sup>: bisogna perciò accelerare il lavoro su un «nuovo schema di libretto»<sup>18</sup>. In particolare, Verga chiede a De Roberto «d'investirsi dello spirito e della carne dei personaggi per intonarli a dovere malgrado i tagli e le abbreviazioni che nel libretto sono indispensabili»<sup>19</sup>; inoltre, «di variare al possibile i metri, e farli *rotti*, come dice il Puccini»<sup>20</sup>. Gli suggerisce infine di inviargli le scene via via che sono completate, in modo da «accontentare» il compositore perché possa procedere più speditamente<sup>21</sup>. A fine mese Verga può assicurare De Roberto:

Stavolta la cosa sembra che vada seriamente – Abbi pazienza dunque e mettiti a fare coll'arco della schiena<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Lettera di Verga a De Roberto (Milano, 7 aprile 1894), in *Verga De Roberto Capuana*, cit., p. 126 (cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., n. 408).

<sup>17</sup> Lettera di Verga a De Roberto (Milano, 13 aprile 1894), in *Verga De Roberto Capuana*, cit., p. 127: «Puccini. Io ci devo credere a forza adesso, perché mi ha messo in stato di assedio, e viene alle 9 di mattina a chiedere se *hai mandato nulla*» (cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., n. 409).

<sup>18</sup> Lettera di Verga a De Roberto (Milano, 7 aprile 1894), in *Verga De Roberto Capuana*, cit., p. 126 (cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., n. 408).

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*. Ribadisce quindi nella lettera del 13 aprile: «Dunque fa presto, e manda quello che hai fatto, magari di scena in scena, subito. Toglimi quest'incubo, e magari tutto per il meglio». Nella stessa lettera, Verga confida a De Roberto la volontà di far rappresentare il dramma teatrale prima dell'opera lirica, perché «*i mutamenti e stavo per dire gli abbellimenti li ho fatti al mio lavoro a questo scopo, e non vorrei farli seppellire sotto il pan-pan della musica*» (in *Verga De Roberto Capuana*, cit., p. 127; cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., n. 409).

<sup>22</sup> Lettera di Verga a De Roberto (Milano, 28 aprile 1894), in *Verga De Roberto Capuana*, cit., p. 128 (cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., n. 411). Nella stessa si legge che «il Puccini va via anche lui in Toscana, e siamo perfettamente intesi con lui e il Ricordi sul da fare. [...] Intanto puoi lavorare sul manoscritto minuziosamente annotato pagina per pagina che ti abbiamo spedito, e al mio arrivo, in due o tre giorni, potremo rivedere e concretare tutto a quattr'occhi – Così non avrai che a rimandare di pochissimo la tua partenza e potrai portare tu stesso il manoscritto al Ricordi se non vuoi spedirglielo. Il second'atto *mio*, rifatto, te lo porterò io. Tu tieni costì il primo che mi darai al mio arrivo. È meglio anche, per quanto t'ho detto,

Gli ultimi inediti verghiani conservati nel FGP (cfr. *Edizione*, numeri **IV-VI**) sono tre cartoline che ci portano al giugno 1894, «periodo di maggior impegno da parte di Puccini e Ricordi nella realizzazione del progetto veristico, sempre in parallelo con quello della *Bohème*»<sup>23</sup>. Puccini ha iniziato a comporre, e propone a Verga l'idea di una sua visita in Sicilia per immergersi nell'ambiente della *Lupa* (il viaggio si concretizzerà alla fine del mese, cfr. *infra*)<sup>24</sup>. Contemporaneamente, mentre sta proseguendo il lavoro sulla *Bohème*, scrive a Illica: «Io per ora lupeggio»<sup>25</sup>.

La prima cartolina verghiana (numero **IV**) è datata Vizzini, 6 giugno 1894: Verga scrive a Puccini che «De Roberto ha già restituita al Comm. Ricordi la bozza di stampa del 1° atto, corretta, e il manoscritto dell'intero 2° atto»: il quale, aggiunge, è stato «rifatto insieme» da lui e De Roberto ed «è venuto anche meglio» del primo. In verità, il manoscritto del secondo atto arriverà soltanto una settimana dopo, come testimonia la corrispondenza di Giulio Ricordi: l'8 giugno questi informa Puccini di aver ricevuto le «bozze», ma non parla di primo o secondo atto<sup>26</sup>; l'11 giugno

tenere presso di te tutto ciò che avrai fatto, per rivederlo insieme prima di spedirlo a Milano». Nella successiva lettera di Verga a De Roberto (Vizzini, 12 maggio 1894), si legge: «Eccoti il 2.o atto, meno le prime due scene che hai già fatte. Ho segnato in rosso i brani che andrebbero omissi, e altri potrai ometterne tu giudiziosamente. Alla catastrofe troverai una piccola variante che sembrami preferibile. Mandami tosto che sarà pronto il 1.o atto in bello» (in *Verga De Roberto Capuana*, cit., p. 129; cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., n. 412). Cfr. SANSONE, *Un progetto*, cit., pp. 125-127, e p. 141 per la «piccola variante» alla quale allude Verga.

<sup>23</sup> SANSONE, *Un progetto*, cit., p. 127.

<sup>24</sup> Cfr. la lettera di Puccini a Verga del 6 giugno 1894: «Le spedii il I. Atto stampato e Manoscritto – Io ho cominciato il lavoro ma... le prime scene sono le più caratteristiche e una visitina sul luogo [non] mi sarebbe inutile» (PUCCINI, *Epistolario I. 1877-1896*, cit., n. 440, p. 318).

<sup>25</sup> PUCCINI, *Epistolario I. 1877-1896*, cit., n. 441, p. 319.

<sup>26</sup> La missiva originale, da cui si cita, si trova nel FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1894, lettera di Ricordi a Puccini (8 giugno 1894): «Oggi ricevetti da Catania le bozze corrette della Lupa: v'è qualche parola cambiata, ma poco assai: appena fatte le correzioni, ne manderò una copia anche a Lei». Prosegue quindi Ricordi: «Capisco la necessità della sua gita a Catania, per mettersi in pieno ambiente, senza di che sarebbe impossibile dare un esatto colore a questo primo atto. Subito ricevuto l'ho riletto.... e mi pare difficilissimo!... d'altra parte questa difficoltà stessa capisco come debba interessare un Maestro come lei – Badi però a non lasciarsi ingannare in merito alle dimensioni – il primo atto conterà

gli scrive invece esplicitamente di non avere ancora ricevuto il secondo atto<sup>27</sup>, del quale accusa infine ricevuta il 15 giugno (sono tre lettere importanti per *La Lupa*, sulle quali si ritornerà qui *infra*)<sup>28</sup>.

La cartolina del 6 giugno (numero IV) testimonia anche un altro fatto interessante. Verga infatti suggerisce a Puccini di consultare i *Proverbi e Canti siciliani* di Giuseppe Pitrè, dove potrà trovare «musiche popolari siciliane assai caratteristiche»: poiché gli segnala con precisione la «fine del 2<sup>o</sup> volume», si tratterà dell'edizione dell'opera di Pitrè in due volumi uscita nel 1870-71<sup>29</sup>, sebbene il titolo parrebbe piuttosto corrispondere a quello dell'opuscolo per nozze stampato nel 1869 (sarà perciò rettificato da Verga nella cartolina successiva, cfr. numero V)<sup>30</sup>.

di 32 pagine ordinarie, quanto dire il quantitativo di uno dei soliti libretti; quindi nelle forme solite almeno un'ora e tre quarti di musica. Sono persuaso ch'Ella avrà già rimarcato quanto le osservo: camminando rapidamente con note o parole, la durata sarà assai minore: credo però risulterà necessario qualche taglio». Cfr. anche COPIALETTERE 1893-94, vol. 20, pp. 250-253 (Collezione Digitale/CLET000326).

<sup>27</sup> La missiva originale, da cui si cita, si trova nel FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1894, lettera di Ricordi a Puccini (11 giugno 1894): «Oggi le spedisco le bozze corrette del 1<sup>mo</sup> [corretto su 2°] Atto *Lupa* = il 2° non è ancora arrivato. Sarà bene distruggere le altre bozze dell'Atto 1° – per non lasciare fuori troppe copie! – Non si sa mai!». Cfr. anche COPIALETTERE 1893-94, vol. 20, pp. 343-344 (Collezione Digitale/CLET000327).

<sup>28</sup> La missiva originale, da cui si cita, si trova nel FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1894, lettera di Ricordi a Puccini (15 giugno 1894): «L'avverto che jeri ho visto Di Roberto [sic], che mi consegnò il 2° Atto della *Lupa*, che subito passai in tipografia, ed appena pronto glie ne manderò copia – Questo 2° Atto mi pare assai bello, ma difficilissimo e lungo da musicare! – occorrerà accorciarlo se sarà possibile – Il dialogo è vivace, caratteristico se recitato, ma temo si dilunghi in troppi ragionamenti per trovarvi effetti musicali – Basta: Lei vedrà il da farsi». Cfr. anche COPIALETTERE 1893-94, vol. 20, p. 487 (Collezione Digitale/CLET000328).

<sup>29</sup> *Canti popolari siciliani* | raccolti ed illustrati da Giuseppe Pitrè | preceduti da uno studio critico dello stesso autore, Palermo, Pedone-Lauriel 1870-71, 2 voll. Le «Melodie popolari siciliane» si leggono in coda al secondo volume, dopo l'indice. Per la presenza dei canti siciliani nel libretto della *Lupa*, cfr. SANSONE, *Un progetto*, cit., pp. 139-141.

<sup>30</sup> L'opuscolo intitolato *Proverbi e canti popolari siciliani illustrati* fu stampato in 206 esemplari nel 1869, in occasione delle nozze Siciliano-Villanueva (Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia). Consta di 43 pagine, seguite da una pagina non numerata contenente la «Musica dei canti popolari secondo la cantilena di Milazzo» (da qui forse il *lapsus* nella citazione di Verga).

Come si evince dal carteggio con Ricordi, il consiglio fu recepito e Puccini si mise alla ricerca del libro. È verosimile infatti che all'opera di Pitrè faccia riferimento Ricordi nella già citata lettera dell'11 giugno 1894<sup>31</sup>, che si apre proprio con questa frase:

Faccio ricerca del libro che mi dà in nota = peccato non vi sia alcuna indicazione d'editore, per cui occorrerà un po' di tempo prima di trovarlo.

Fra il 6 e il 13 giugno, Verga e Puccini provarono anche a vedersi di persona in Toscana, ma «il diavolo ci mise la coda» (parole dello stesso Verga): la risposta di Puccini non raggiunge in tempo lo scrittore, e l'incontro salta (cfr. numeri IV e V). Perciò, nella cartolina del 13 giugno (numero V), Verga ribadisce la consegna dei due atti da parte di De Roberto, e la citazione, ora con abbreviazione corretta del titolo, dei *Canti Popolari* di Pitrè. A proposito di quest'ultimo, Puccini deve anche aver riferito a Verga le difficoltà di reperimento del volume (causate forse dal malinteso sull'edizione dell'opera?): nella successiva cartolina da Firenze del 15 giugno (numero VI), Verga gli scrive infatti che il libro «sarà di certo qui alla Biblioteca [*sic*] pubblica, e potrà consultarlo in meno di mezz'ora, senza bisogno d'averlo».

Infine, le cartoline verghiane del 13 e del 15 giugno (numeri V e VI) sono interessanti perché contengono le risposte di Verga alla proposta pucciniana di fargli visita in Sicilia (proposta che aveva ricevuto anche il convinto supporto di Giulio Ricordi)<sup>32</sup>. Il letterato si mostra disponibile ad accompagnare Puccini nel viaggio in nave; in alternativa, se non avessero potuto far coincidere i tragitti, si offre di raggiungerlo all'arrivo a Catania.

<sup>31</sup> Cfr. *supra*, nota 27.

<sup>32</sup> Si vedano ancora una volta le lettere di Ricordi dell'8 giugno 1894 (cfr. *supra*, nota 26) e soprattutto dell'11 giugno 1894 (cfr. *supra*, nota 27). In quest'ultima, Ricordi parla di una gita «veramente utile», e suggerisce a Puccini di documentarla con «fotografie di villaggi, di cascinali, di paesaggio», procurandosi se possibile «qualche vestito completo di contadina che costasse pochi soldi», utile «per avere sott'occhio il taglio, quando si comincerà a disegnare i costumi» (le «4, o 5 fotografie» che ha ricevuto da Verga non sono infatti «sufficienti per poter fare tutti i costumi occorrenti»).

Qui si interrompe la documentazione verghiana custodita nell'Archivio Puccini. Il seguito della vicenda è noto: Puccini partì per la Sicilia il 25 giugno, accompagnato dagli amici Alfredo Caselli e Cleto Bevilacqua<sup>33</sup>. Arrivarono a Catania il 28 giugno (dopo una sosta a Napoli il giorno precedente)<sup>34</sup>. Il 2 luglio Puccini è ospite di Verga<sup>35</sup>. Furono forse «la riluttanza di questi a modificare ulteriormente il libretto, non meno dell'impressione ricevuta dal contatto con l'*habitat* naturale della *Lupa*, a far maturare nel compositore la decisione di abbandonare quel soggetto che sentiva poco congeniale»<sup>36</sup>. Quando, al ritorno, Giulio Ricordi chiede notizie più dettagliate a Puccini circa l'esito del viaggio (9 luglio 1894)<sup>37</sup>, questi non può che confessargli in modo franco il suo ripensamento (13 luglio 1894):

<sup>33</sup> Cfr. le lettere ad Alfredo Caselli in preparazione del viaggio, del 14, 21 e 22 giugno 1894 (PUCCINI, *Epistolario I. 1877-1896*, cit., nn. 444, 446 e 447, pp. 320-323). In quella del 14 giugno, si legge «Verga scrisse è a Firenze»: si tratterà della cartolina qui edita al numero V.

<sup>34</sup> Cfr. la lettera di Puccini, Alfredo Caselli, Cleto Bevilacqua e probabilmente Carlo Clausetti a Guido Vandini da Napoli, 27 giugno 1894 (PUCCINI, *Epistolario I. 1877-1896*, cit., n. 448, pp. 323-324), e la lettera di Puccini allo stesso Vandini da Catania, 28 giugno 1894: «Siamo a Catania e siamo Leoni Godiamo la splendida e lussureggiante vegetazione inebriandoci di folate di vento africano» (ivi, num. 449, p. 324). Il 29 giugno 1894 telegrafa anche Giulio Ricordi: «Lietissimo buone notizie. Cordiali saluti Lei Verga ed auguri per completo luepuggiamento» (COPIA-LETTERE 1893-94, vol. 21, p. 363, Collezione Digitale/CLET000333).

<sup>35</sup> Cfr. la lettera di Puccini a Carlo Clausetti da Catania, 1 luglio 1894: «Eccomi qua con un caldo Tropicale. Domani vado nell'interno con Verga» (PUCCINI, *Epistolario I. 1877-1896*, cit., n. 450, p. 325).

<sup>36</sup> SANSONE, *Un progetto*, cit., p. 128. Si è molto insistito anche su un episodio avvenuto durante il viaggio di ritorno dalla Sicilia, rievocato dallo stesso Puccini (ma a distanza di ventisette anni) in un'intervista rilasciata a Leonhard Adelt per la «Neue Freie Presse» di Vienna (*Bei Puccini*, 2 settembre 1921, pp. 1-2): sulla nave, Puccini aveva incontrato la figliastra di Wagner, Blandine von Bülow, moglie del conte Biagio Gravina (residente a Ramacca, nella piana catanese), la quale gli avrebbe consigliato di abbandonare il soggetto veristico e quello stile alieno che andava contro la sua natura. Cfr. da ultimo SANSONE, *Un progetto*, cit., pp. 130-131.

<sup>37</sup> La missiva originale si trova nel FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1894, lettera di Ricordi a Puccini (9 luglio 1894): «Carissimo Puccini – Doge l Dunque, eccolo di ritorno nella sua oasi di Torre del Lago; ed ora sono ansioso di sapere se la gita siciliana ha portato buoni frutti! – Intanto le spedisco una bozza della Lupa, interamente corretta dal De Roberto. Vedo che Ella ha combinato nuovi tagli con Verga, e che altri ne prevede necessari – E diffatti, a parte il merito del dramma, io sono sempre spaventato dallo sviluppo dei dialoghi!... ma infine

Carissimo Signor Giulio,

Ho tardato a scriverle perché volevo riflettere seriamente alle cose che sto per dirle. Dopo ritornato dalla Sicilia e dopo le conferenze con Verga, invece di essere animato per *La Lupa* le confesso che mille dubbi mi hanno assalito e mi fanno decidere a temporeggiare la decisione di musicarlo sino all'andata in scena del dramma. Le ragioni sono «la dialogicità» del libretto spinta al massimo grado, i caratteri antipatici, senza una sola figura *luminosa*, simpatica, che campeggi. Speravo che Verga mi mettesse più in luce e considerazione il personaggio di Mara, ma è stato impossibile dato l'impianto del dramma. Anche le sue osservazioni nelle ultime lettere mi hanno dato luce per questa decisione. E con questo credo di non dispiacere a Lei! Solo è il tempo perduto che mi accuora, ma lo riprenderò buttandomi a *Bohème* a corpo morto. [...] Per *La Lupa* è meglio attendere il giudizio che il pubblico darà sul dramma. In Sicilia non raccolsi niente di musicale, solo fotografai tipi, cascinali, tutte cose che le mostrerò a suo tempo. Intanto ho bisogno di una sua lettera che mi tranquillizzi e non condanni la mia incostanza che chiamerei *veduta tarda*. Ma meglio tardi che mai, accorgersene. Intanto in attesa la saluto caramente e con Lei tutta la sua famiglia...<sup>38</sup>

Le «osservazioni nelle ultime lettere» di Ricordi alle quali fa riferimento Puccini sono i dubbi che l'editore continuava a esprimere circa l'impianto, e la lunghezza, del libretto. Fin dal giugno 1894, prima della gita siciliana, si intravede nelle missive dell'editore un atteggiamento duplice – del resto già in parte osservato nella corrispondenza precedente (cfr. *supra*) – di apprezzamento per *La Lupa*, ma al contempo di consapevolezza delle diffi-

ciò riguarda l'abilità puccinesca, nella quale ho pienissima fiducia! – Il Doge è sempre Doge e per di più artigliere!»; dopo alcuni paragrafi dedicati alla *Bohème* (cfr. qui *infra*), conclude quindi Ricordi: «Mi scriva: aspetto ansioso dettagliate notizie – Ma la più bella fra le notizie [ms. *notizia*] sarà questa: lavoro a grande velocità!». Cfr. anche COPIALETTERE 1894-95, vol. 1, pp. 239-240, Collezione Digitale/CLET000335.

<sup>38</sup> PUCCHINI, *Epistolario I. 1877-1896*, cit., n. 456, pp. 329-330. L'urgenza di rispondere alla lettera di Ricordi del 9 luglio (cfr. nota precedente) è testimoniata da due cartoline inviate ad Alfredo Caselli l'11 e il 12 luglio: nella prima, scrive all'amico «Ebbi lettera Ricordi – Mi abbisogni come il pane che mangio», nella seconda «Io farò a meno dei tuoi lumi, devo rispondere a Milano» (probabilmente aveva pensato di consultare Caselli, che lo aveva accompagnato in Sicilia, prima di comunicare a Ricordi la rinuncia alla *Lupa*). Cfr. PUCCHINI, *Epistolario I. 1877-1896*, cit., nn. 454-455, pp. 327-328 e note.

coltà che poneva e di timore che il progetto distogliesse Puccini dalla *Bohème*. Eloquentemente è la conclusione delle già citate lettere dell'8 giugno<sup>39</sup>:

Non manchi di tenermi informato dei lavori della Lupa, che non chiamo Lupanari, e nemmeno Lupini! – ma che sono già a quest'ora ansiosissimo di conoscere – ed intanto, qualche colpo alla Bohème non lo dà?...<sup>40</sup>

e dell'11 giugno<sup>41</sup>:

Sento con gran piacere ch'ella lavora: Illica mi ha detto mirabilia di quanto ha udito della Lupa – Benone – Io, dal canto mio, penso a quanto udii della Bohème – e dico peccato pensando che non va avanti!! –

Ancora il 9 luglio, nella lettera alla quale Puccini risponderà comunicando il suo ripensamento (cfr. *supra*), Ricordi spingeva per *La Lupa*, ma allo stesso tempo non poteva fare a meno di rilevarne le criticità<sup>42</sup>. Soprattutto, mentre si augurava che l'opera vedesse finalmente la luce, «sia Lupa od agnella»<sup>43</sup>, si doleva nuovamente del ritardo che affliggeva *La Bohème*<sup>44</sup>. Cercava perfino di far leva sulla competizione con Leoncavallo<sup>45</sup>. Era insom-

<sup>39</sup> Cfr. *supra*, nota 26.

<sup>40</sup> Anche nella parte iniziale della lettera, Ricordi si augurava: «davvero sarebbe tempo che questa arcibenedetta Bohème fosse finita».

<sup>41</sup> Cfr. *supra*, nota 27.

<sup>42</sup> Sono i paragrafi citati *supra* (nota 37).

<sup>43</sup> «L'importante ora è di lavorare, e sia Lupa od agnella, uscir fuori quanto più presto potrà, con un lavoro Pucciniano, da mandarne parecchi altri a gambe all'aria!... Questo è il busillis – e questo è in mano del Doge».

<sup>44</sup> Dopo i paragrafi relativi alla *Lupa* citati *supra* (nota 37), Ricordi prosegue: «Rimpiango però sempre tutte le circostanze veramente fatali che hanno congiurato a ritardare così tanto La Bohème! alla quale penso continuamente, perché soggetto originale, perché tutti i personaggi sono simpatici!! – Basta!... verrà anche la sua volta, non è vero?...».

<sup>45</sup> «ma intanto il famigerato Leoncavallo pare lavori a detta opera! – mentre prima vi aveva rinunciato, quando credeva ch'ella stava conducendola a compimento». *La Bohème* di Ruggero Leoncavallo, basata sulla stessa fonte dell'opera omonima pucciniana (le *Scènes de la vie de Bohème* di Henri Murger), esordirà alla Fenice di Venezia il 6 maggio 1897 (cfr. BERNARDONI, *Puccini*, cit., pp. 145-146, 256).

ma *La Bohème* l'opera in cui Ricordi non ha mai smesso di credere: «perché soggetto originale» e «perché tutti i personaggi sono simpatici!!»<sup>46</sup> – verosimilmente, è proprio a quest'ultimo aggettivo che Puccini risponde definendo «antipatici» i «caratteri» della *Lupa* nella lettera del 13 luglio.

Quando Ricordi riceve notizia della rinuncia di Puccini, non è una sorpresa per lui. Nondimeno, se ne «rattrista» e si rammarica del pessimo tempismo pucciniano nell'aver tardato a riconoscere le debolezze nell'impianto dell'opera (18 luglio 1894):

Non mi meraviglia, no, la di Lei decisione, ma mi rattrista assai, assai – Ecco ancora molti mesi perduti!.. infruttuosi; né vedo una decisione forte, risoluta in Lei anche per la Bohème, dal momento che scarta anche il 2.<sup>do</sup> Atto!!... Che cosa rimane allora?... Vedrò Illica, e gli parlerò subito = speriamo si riesca a qualche cosa! – Mi permetta però, caro Doge, che colla solita mia franchezza le osservi come abbia aspettato tardi ad accorgersi dell'eccesso di dialoghi nella Lupa, dopo cioè aver cominciato a musicarla, dopo che i giornali, persino, annunciavano prossima la comparsa di quest'opera!! – dopo il viaggio a Catania! – Ma infine, queste sono osservazioni oramai inutili: ciò che preme è ch'Ella possa fissarsi su di un lavoro e continuarlo indefessamente, e guadagnare almeno in parte tanto tempo perduto, mentre sarebbe stato una fortuna per tutti, e prima anzi per Lei, l'aver pronto un lavoro per quest'inverno<sup>47</sup>.

Purtuttavia, ancora una volta, Ricordi non mancava di concludere sulla *Bohème*:

Saluti i più cordiali di tutti noi, anche alla Sig.<sup>a</sup> Elvira e Fosca: auguriamo eccellente campagna, eccellente salute = ed un biglietto per lei per un treno direttissimo che lo conduca alla stazione di arrivo: La Bohème.

Non era però l'ultima parola. Ancora alla fine di luglio l'editore provava (invano) a rilanciare con Puccini il progetto verghiano. Lo testimonia un'altra lettera inedita conservata nel FGP, datata 29 luglio, nella quale Ricordi scrive:

<sup>46</sup> Cfr. *supra*, nota 44.

<sup>47</sup> Cfr. COPIALETTERE 1894-95, vol. 1, pp. 459-460, Collezione Digitale/CLET000337 (l'originale si trova a Lucca, nel Museo di Casa Puccini; cfr. PUCCINI, *Epistolario I. 1877-1896*, cit., n. 456, p. 330 n. 6).

Ora che siamo in carreggiata colla Bohème, le dirò che non rinuncio alla Lupa, dopo lo splendido e caratteristico squarcio che ne udi! – Verrà dunque anch'essa a suo tempo, ed anzi il ritardo sarà giovevole, per le ragioni che abbiamo dette<sup>48</sup>.

Ecco dunque un'ulteriore conferma che Puccini aveva iniziato la composizione della *Lupa*, tanto da sottoporre alcuni brani all'ascolto di Ricordi. Per quanto «splendido e caratteristico», lo «squarcio» era però destinato a rimanere tale. L'ultima notizia da parte di Puccini circa *La Lupa* si ricava da una lettera del 3 settembre 1894 indirizzata a Leopoldo De Rada, del periodico fiorentino «Lo Staffile», per rettificare l'annuncio di una sua rinuncia al soggetto: «non ho mai abbandonato l'idea di musicare il bellissimo lavoro di Verga»<sup>49</sup>. Eppure, di fatto, nei mesi successivi Puccini dovette ritirarsi definitivamente dall'impresa, visto che nel maggio 1895 troviamo Giulio Ricordi a tentare un'altra strada per *La Lupa*: proporre il libretto a Pietro Mascagni (il cui rifiuto si legge in una lunga lettera del 21 maggio 1895)<sup>50</sup>.

Quanto a Verga, rimasto evidentemente all'oscuro tanto degli abbozzi pucciniani quanto dei successivi sviluppi della vicenda<sup>51</sup>, poteva a ragione scrivere a De Roberto nel giugno 1895:

Da quanto mi dici vedo anch'io che il Puccini non ha fatto e non farà mai nulla per la *Lupa*. Ma perché non parlar chiaro e confessare che non è nelle sue corde? Ho riletto il contratto, e visto che sino al giugno dell'anno venturo noi dobbiamo aspettare il buon estro che non gli verrà mai. E così sia<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1894, lettera di Ricordi a Puccini (Comerio, 29 luglio 1894).

<sup>49</sup> PUCCINI, *Epistolario I. 1877-1896*, cit., n. 475, p. 345.

<sup>50</sup> Cfr. SANSONE, *Un progetto*, cit., p. 132. Si rimanda allo stesso articolo di Sansone per le vicende successive del dramma e del libretto (pp. 133-136).

<sup>51</sup> «Nel corso dell'intero 1895, Ricordi non si premurò affatto d'informare Verga che il progetto della *Lupa* era ormai archiviato» (SANSONE, *Un progetto*, cit., p. 132). Che fosse all'oscuro degli abbozzi, si può evincere dalla frase «Puccini non ha fatto e non farà mai nulla per la *Lupa*» della citazione seguente.

<sup>52</sup> Lettera di Verga a De Roberto, Catania, 25 giugno 1895, in *Verga De Roberto Capuana*, cit., p. 29 (cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., n. 421).

Le speranze tramontarono definitivamente all'inizio dell'anno successivo:

Ti scrivo appena ho un momento di tempo per darti notizie di me e della *Lupa* che stiamo bene sino adesso tutt'e due. Il poi è nelle mani di Dio, dei comici ed anche del pubblico; almeno per la *Lupa*, ch  quanto a me (*schizzo d'una mano con 2 dite distese a forma di corna*) (questa   una mano fatta a similitudine dei tuoi studi di disegno) quanto a me voglio pigliarmela con disinvoltura, comunque vada. [...] Giacosa   stato a Parigi per combinare con Sardou, d'incarico di Ricordi, circa la *Tosca*, che deve essere versificata e ridotta per musica da Illica e Giacosa, e musicata dal Puccini. Il contratto   fissato, e addio *Lupa* di conseguenza. Io concludo che tutto il male non viene per nuocere, poich  il Puccini non la sentiva – non dico *non se la sentiva*. Ma non importa, se la *cosa* andr  bene lunedì 26, sar  sempre pronto ad offrirti le famose 1000 lire<sup>53</sup>.

Dunque a questo punto Verga   concentrato sul dramma, che doveva aver comunque beneficiato del lavoro parallelo sul libretto, tanto da indurre l'autore a concludere che «tutto il male non viene per nuocere». La stessa cosa avrebbe potuto dire Puccini, se   vero che, come testimoniato da Illica, gli abbozzi musicali della *Lupa* furono recuperati in *Tosca* (e forse anche gi  nella *Bohème*)<sup>54</sup>.

Quello che   certo   che, circa l'esito della collaborazione fra Verga e Puccini, niente era scritto fin dall'inizio. Da parte di entrambi – e di Giulio Ricordi – vi fu anzi una fase di lavoro intenso alla *Lupa*, che tanto le missive del 1893-1894 qui edite per la prima volta, quanto la documentazione presa in esame nei paragrafi precedenti (anch'essa in buona parte inedita) contribuiscono a illuminare in molti dettagli.

<sup>53</sup> Lettera di Verga a De Roberto, Torino, 16 gennaio 1896, in *Verga De Roberto Capuana*, cit., p. 130 (cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., n. 425).

<sup>54</sup> Cfr. la lettera di Illica a Giulio Ricordi del 15 gennaio 1900: «Dell'opera nulla posso capire dalle critiche: io non la conosco, o se la conosco   piuttosto un'opera: *La lupa*, che conosco, che non *Tosca*, poich  le poche melodie di *Tosca* erano ne *La lupa!*» (in *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, con la collaborazione di M. Morini e R. Vegeto, Milano, Ricordi 1958 [1986], n. 221, p. 192). Per quanto riguarda *La Bohème*, secondo G. MAROTTI - F. PAGNI, *Giacomo Puccini intimo*, Firenze, Vallecchi 1943, p. 47, proverrebbe dalla *Lupa* il motivo di Rodolfo del I quadro «Nei cieli bigi».

## Edizione

La trascrizione riproduce fedelmente gli originali, dei quali si rispettano capoversi, punteggiatura (compreso l'uso dei trattini), maiuscole e accenti. In caso di lettura dubbia, la parola è seguita da [?].

*I - Giovanni Verga a Giacomo Puccini,  
Catania 28 marzo 1893*

Torre del Lago (Lucca), Archivio Puccini della Fondazione «Simonetta Puccini per Giacomo Puccini», FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1893. Lettera. Busta indirizzata «All'Egregio Sig. Maestro G. Puccini pel recapito allo stabilimento Musicale Ricordi Milano». Due timbri in partenza: Catania Ferrovia 29.3.93. Un timbro in arrivo, leggibile in parte: [Mila]no 31 3 93.

Catania, 28 Marzo 93.

Preg.<sup>mo</sup> Sig.<sup>re</sup> Puccini

Non potrei essere a Milano prima della metà di Giugno. Fra giorni conto di prendere a pausa qualche settimana in campagna; ma verso la metà di Maggio sarei di nuovo qui. Faccia dunque Lei come meglio crede, e mi scriva al caso per avvertirmi della risoluzione che sarà per prendere. I cambiamenti che avrei in animo di fare al dramma sono quelli stessi, e di poco conto che le dissi. Mi duole che Ella non si sia fatto più vivo, come mi aveva fatto sperare, mentre ero ancora a Milano, e la cosa avrebbe potuto farsi meglio e più alla svelta, senza perdere un tempo prezioso. Avevo inteso dire però che Ella preferisse musicare subito la Bohème, ecco perché non gliene parlai più.

M'abbia con distinta stima  
suo G. Verga

II - Giovanni Verga a Giacomo Puccini,  
Milano [giugno 1893]

Torre del Lago (Lucca), Archivio Puccini della Fondazione «Simonetta Puccini per Giacomo Puccini», FGP, Fascicolo IV, Biglietti da visita annotati. Biglietto da visita: «G. Verga», indirizzo «Milano, via Meravigli, 13». La scrittura inizia sul *verso* e prosegue sul *recto*, concludendosi con la firma stampata sul biglietto da visita.

Caro Puccini, domani, alle 4, lascio Milano per due o tre giorni. Vuol dunque favorirmi domani stesso (sabato) a colazione al Caffè Cava, dalle 11.1/2 alle 12? O se preferisce venga pure a trovarmi in via Meravigli 13 dal tocco alle 2. In ogni caso martedì sera sarò di nuovo qui.

Suo aff. [G. Verga]

III - Giovanni Verga a Giacomo Puccini,  
Milano [giugno 1893]

Torre del Lago (Lucca), Archivio Puccini della Fondazione «Simonetta Puccini per Giacomo Puccini», FGP, Fascicolo IV, Biglietti da visita annotati. Biglietto da visita: «G. Verga», indirizzo «Milano, via Meravigli, 13». La scrittura inizia sul *verso* e prosegue sul *recto* del biglietto.

Venerdì sera

Caro Puccini, in seguito al mio precedente biglietto di oggi stesso, devo dirle che domani parto alla 1.1/2 invece delle quattro, quindi se vuole parlarmi domani stesso favorisca di venire a trovarmi dalle 10 alle 11. – Oppure favorisca a colazione alle 11.1/2 al Cava. Se no ci vedremo al mio ritorno a Milano, dove sarò di certo martedì sera.

Suo GVerga

IV - Giovanni Verga a Giacomo Puccini,  
Vizzini 6 giugno 1894

Torre del Lago (Lucca), Archivio Puccini della Fondazione «Simonetta Puccini per Giacomo Puccini», FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1894. Cartolina postale da dieci centesimi, indirizzata «Al Sig.<sup>r</sup> Maestro Giacomo Puccini Torre del Lago (Prov.<sup>a</sup> di Lucca) (Viareggio)». Due timbri in partenza: Vizzini 7 giu 94. La scrittura occupa l'intera cartolina in orizzontale, e sconfina in verticale sul lato corto sinistro (da *musiche popolari...* fino ai saluti) e destro (il poscritto *Al caso mi scriva sempre a Catania*).

Vizzini, 6 Giugno 94.

Caro Puccini,

De Roberto ha già restituita al Comm. Ricordi la bozza di stampa del 1° atto, corretta, e il manoscritto dell'intero 2° atto, che abbiamo rifatto insieme, ed è venuto anche meglio del 1° – Io dovrò probabilmente recarmi a Firenze nella settimana ventura e si potrebbe combinare di vederci in questa occasione, e di venire in Sicilia al mio ritorno qui, che sarà verso la fine di Giugno. Per sua norma l'avverto che in fine del 2° volume dei Proverbi e Canti siciliani del Pitré, che troverà in tutte le Biblioteche pubbliche, sonvi delle musiche popolari siciliane assai caratteristiche. Tanti saluti dal suo aff. G. Verga.

Al caso mi scriva sempre a Catania.

V - Giovanni Verga a Giacomo Puccini,  
Firenze 13 giugno 1894

Torre del Lago (Lucca), Archivio Puccini della Fondazione «Simonetta Puccini per Giacomo Puccini», FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1894. Cartolina postale da dieci centesimi, indirizzata «All'Egregio Sig. Maestro Giacomo Puccini Torre del Lago (Viareggio)». Due timbri in partenza: Firenze 13 6 94. La scrittura inizia in verticale (dal lato corto destro della cartolina) e prosegue in orizzontale sovrapponendosi al testo già scritto.

Firenze, Hotel Du Nord,  
13 Giugno 94.

Caro Puccini... Il diavolo ci mise la coda, come sa. Ebbi la sua a bordo arrivando a Livorno tardi. Ma De Roberto proseguì per Genova, ed io stanchissimo ripartii subito per Firenze, dove mi fermerò al più due o tre giorni. Del resto quello che volevo dirle è che De Roberto ha consegnato i due atti al Ricordi, che glieli farà avere, e nelle ultime pagine dei Canti Popolari del Pitre troverà della musica assai caratteristica. Non posso dirle da ora quando farò ritorno in Sicilia, forse [?] fra qualche giorno, e se conta sempre di fare questa gita, sarei ben lieto di accompagnarvela. Mi faccia sapere qualcosa qui, o venga a trovarmi se può per combinare. Suo G. Verga

*VI - Giovanni Verga a Giacomo Puccini,  
Firenze 15 giugno 1894*

Torre del Lago (Lucca), Archivio Puccini della Fondazione «Simone Puccini per Giacomo Puccini», FGP, Fascicolo I, Carteggio 1873-1924, fascicolo 1894. Cartolina postale da dieci centesimi, indirizzata «All'Egregio Sig. Maestro Giacomo Puccini Torre del Lago (Viareggio)». Due timbri in partenza: Firenze Ferrovia 15 6 94. La scrittura inizia in verticale (dal lato corto destro della cartolina) e prosegue in orizzontale sovrappponendosi al testo già scritto.

Firenze, Hotel Du Nord  
15 giugno

Caro Puccini, io partirò per Napoli e Messina domenica sera. Se lei potesse venir meco, giacché vuol andare in Livorno [?], meglio. Se no, mi faccia sapere il giorno del suo arrivo a Catania per venirla a raggiungere. – Ad ogni modo se vuole e può fare una corsa fin qui fra domani e doman'altro, sarebbe utile vederci per combinare insieme, e parlare anche dei tagli che deciderà al I atto. In questo caso porti seco il copione. Il volume del Pitre di cui le parlavo sarà di certo qui alla Biblioteca pubblica, e potrà con-

sultarlo in meno di mezz'ora, senza bisogno d'averlo. Ma per consultarlo Ella dovrebbe venire domani che troverebbe aperta la Biblioteca. Saluti dal suo Verga



ANITA PLACENTI  
(Università di Catania)

CASA VERGA: UNA LETTURA INTEGRALE DELL'INCOMPIUTO  
PROGETTO DEROBERTIANO

Tra il 1920 e il 1925 Federico De Roberto pubblica alcuni saggi in rivista dedicati alla celebrazione di Giovanni Verga, seguendo il preciso progetto di dar vita a un'opera unitaria volta alla ricostruzione della biografia dell'autore e della genesi delle sue opere. Questo contributo propone una lettura di tali saggi nella loro redazione originaria, raffrontandoli poi con quanto confluito nel volume *Casa Verga e altri saggi verghiani* curato da Carmelo Musumarra, così da porre in evidenza i differenti esiti cui si giunge in seguito all'esperienza di lettura integrale, da cui emergono chiaramente le intenzioni di fondo del progetto derobertiano.

*Parole chiave:* Verga, De Roberto, biografia, scritti critici, progetto incompiuto

*Between 1920 and 1925 Federico De Roberto published a series of essays in journals dedicated to the celebration of Giovanni Verga, following the project of creating a unified work aimed at reconstructing the author's biography and the genesis of his works. A reading of these essays in their original drafting is proposed, then compared with what came together in the Casa Verga e altri saggi verghiani volume edited by Carmelo Musumarra, to highlight the different outcomes reached following the experience of an integral reading, from which the intentions of De Roberto's project clearly emerge.*

*Keywords:* Verga, De Roberto, biography, critical writings, unfinished project

L'ottantesimo compleanno di Giovanni Verga offre un'occasione al caro amico e discepolo, Federico De Roberto, per poter pubblicare uno scritto dedicato alla celebrazione dell'illustre autore. Così, nello stesso giorno, il 29 agosto 1920, vengono pubblicati i primi due scritti di quella che, nelle intenzioni di De Roberto, si sarebbe configurata come una «biografia aneddotico-critica»<sup>1</sup> di Verga: *Il primo romanzo di Giovanni Verga*, che

<sup>1</sup> Lettera di F. De Roberto ad A. Di Giovanni, Catania, 1 febbraio 1921, in G. RAYA, *Ottocento inedito: Coffa, Amari, Onufrio, Rapisardi, Dossi, Verga, Capuana, De Roberto, D'Annunzio*, Roma, Ciranna 1960, pp. 240-241. L'intenzione di De Rober-

troviamo all'interno del quotidiano «Giornale di Sicilia», e *I primi passi*, inserito nel numero dell'«Illustrazione Italiana» dedicata appunto alla celebrazione dell'autore siciliano in occasione del suo compleanno.

to di comporre un'opera unitaria dedicata al "Maestro" trova riscontro nei carteggi dell'autore: si prenda in considerazione, ad esempio, il desiderio espresso – già nel gennaio del 1921 – da Paolo Nalli di «vedere presto il volume definitivo sul Verga», (cfr. Lettera di P. Nalli a F. De Roberto, Palermo, 10 gennaio 1921, in P. NALLI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M.E. Alaimo, in «Annali della Fondazione Verga», 2, 1985, p. 185). Del progetto ci rimangono solamente i saggi sparsi pubblicati da De Roberto in rivista tra il 1920 e il 1925, di cui si fornisce in questa sede un elenco completo e strutturato seguendo l'ordine cronologico di pubblicazione:

F. DE ROBERTO, *Il primo romanzo di Giovanni Verga*, in «Giornale di Sicilia», a. LX, 28-29 agosto 1920;

Id., *Giovanni Verga. Nell'ottantesimo anniversario della sua nascita. I primi passi*, in «Illustrazione Italiana», a. XLVII, 29 agosto 1920;

Id., *Il maestro di Giovanni Verga*, in «La Lettura», a. XX, n. 9, settembre 1920;

Id., *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*, in «La Lettura», a. XXI, n. 1, gennaio 1921;

Id., *Il volo d'Icaro. Domenico Castorina e Giovanni Verga*, in «La Lettura», a. XXI, n. 1, ottobre 1921;

Id., *Giovanni Verga. La fase iniziale*, in «Giornale di Sicilia», a. LXII, 22-23 febbraio 1922;

Id., *L'esordio di Giovanni Verga. Il manoscritto di un romanzo non conosciuto dal pubblico e trovato fra le carte del maestro*, in «Le lettere», a. III, n. 3, 14 marzo 1922;

Id., *Giovanni Verga. La duchessa di Leyra*, in «Giornale di Sicilia», a. LXII, 27-28 marzo 1922;

Id., *Verga ignorato. «Sulle lagune»*, in «Giornale di Sicilia», a. LXII, 25-26 aprile 1922;

Id., *«Sulle lagune». Il romanzo veneziano di Giovanni Verga*, in «Giornale di Sicilia», a. LXII, 27-28 maggio 1922;

Id., *La duchessa di Leyra*, in «La Lettura», a. XXII, n. 6, giugno 1922;

Id., *L'apparizione di Giovanni Verga*, in «Giornale di Sicilia», a. LXII, 28-29 agosto 1922;

Id., *Storia della "Storia di una capinera"*, in «La Lettura», a. XXII, n. 10, ottobre 1922;

Id., *La scoperta di Giovanni Verga*, in «Giornale di Sicilia», a. LXII, 25-26 ottobre 1922;

Id., *Le ultime ore di Giovanni Verga*, in «Siciliana», a. 1, n. 1, gennaio 1923;

Id., *Nell'anniversario della morte di Giovanni Verga*, in «Giornale di Sicilia», a. LXIII, 26-27 gennaio 1923;

Id., *Casa Verga*, in «Giornale di Sicilia», a. LXIII, 23-24 novembre 1923;

Id., *Verga, Scarfoglio e Giorgio Sand*, in «Giornale di Sicilia», a. LXV, 23-24 settembre 1925.

E, in effetti, il carattere anedddotico della ricostruzione derobertiana è evidente sin dalle prime righe dell'articolo pubblicato sull'«Illustrazione Italiana», laddove De Roberto riferisce l'episodio in cui l'editore Emilio Treves chiese a Verga quale titolo (signor, cavaliere, ecc.) apporre davanti al suo nome nel primo contratto che i due stipulavano: De Roberto ha effettivamente “studiato” Verga, e adesso vuol far conoscere anche al pubblico quanto da lui appreso sulle origini familiari di quello scrittore che tende spesso a tacere sulla propria vita, preferendo far parlare le sue opere.

A volte, tuttavia, persino le opere vengono sottaciute, come nel caso dei primi tentativi giovanili, ripudiati dall'ormai maturo autore. Ed è proprio in queste occasioni che l'operazione derobertiana suscita un interesse ancora maggiore, come avviene quando, parlando delle prime esperienze letterarie dell'autore, egli decide di portare a galla non soltanto *I Carbonari della montagna*, prima opera pubblicata da un giovanissimo Verga, ma un lavoro antecedente a quel voluminoso romanzo – e fino a qualche tempo prima del tutto sconosciuto persino alla cerchia di amici dello scrittore: *Amore e Patria*. Un lungo romanzo storico, perché «così volevano i tempi»<sup>2</sup> e tali erano gli esempi cui Verga guardava durante il periodo della sua formazione scolastica, sotto l'influenza di Antonino Abate, insegnante di letteratura, storia, geografia e vero e proprio «maestro di liberalismo»<sup>3</sup>, il quale instillò in Verga quell'«amore per la libertà»<sup>4</sup> che probabilmente ispirò il sentimento alla base delle prime due prove letterarie del giovane autore.

De Roberto evidenzia come la figura di Abate fu determinante nella formazione del giovane Verga, e infatti più volte torna a parlare degli insegnamenti di tale maestro e del rapporto – conservatosi anche successivamente al raggiungimento della fama da parte dell'allievo – che si instaurò tra i due. Infatti, ad Antonino Abate è dedicato un intero saggio, incentrato non soltanto sulla descrizione degli insegnamenti da lui impartiti, ma anche sul racconto delle

<sup>2</sup> DE ROBERTO, *Il primo romanzo di Giovanni Verga*, cit.

<sup>3</sup> ID., *Il maestro di Giovanni Verga*, cit., p. 624.

<sup>4</sup> ID., *Il primo romanzo di Giovanni Verga*, cit.

esperienze personalmente vissute e poi testimoniate agli alunni attraverso le opere che egli stesso «veniva componendo»<sup>5</sup>.

Procedendo con linearità, e dunque seguendo l'ordine cronologico di pubblicazione degli scritti derobertiani, è possibile notare una temporanea "deviazione" dei lavori, laddove l'autore decide di pubblicare un saggio dedicato alla ricostruzione delle vicende che portarono al successo del dramma *Cavalleria rusticana*. La ragione di quello che sembra essere un "cambiamento di rotta" nella ricostruzione lineare della biografia verghiana è da ricercare, probabilmente, nella volontà di De Roberto di far luce e di portare a galla la verità sui retroscena che precedettero il gran successo di pubblico che riscontrò il dramma sin dalla sua prima rappresentazione, avvenuta il 14 gennaio 1884 al teatro Carignano di Torino. Il saggio di De Roberto sembra configurarsi primariamente come risposta a quanto affermato da Giuseppe Deabate in un articolo<sup>6</sup> pubblicato nel numero dell'«Illustrazione Italiana» dedicato alla celebrazione degli ottant'anni di Giovanni Verga (lo stesso in cui comparve il saggio con cui De Roberto inaugura il progetto della biografia verghiana). Deabate, in quella sede, attribuisce al capocomico Rossi il merito di «non aver esitato un istante» a porre in scena il dramma verghiano (apprezzandone la potenziale grandezza sin dalla «prima lettura»<sup>7</sup>). Al contrario, nello *Stato civile della "Cavalleria rusticana"* lo scopo di De Roberto sembra essere non soltanto quello di smentire tale versione dei fatti, ma anche di dimostrare che l'idea di trasformare la novella in dramma «sarebbe rimasta in fondo a un cassetto»<sup>8</sup> se Verga avesse dato ascolto ai giudizi negativi della cerchia di amici cui la sottopose, e se non avesse creduto egli stesso nella buona riuscita dell'opera (a dispetto del parere di Rossi, il quale ne prevedeva soltanto un fatale «tonfo»<sup>9</sup>).

In questa prospettiva, dunque, è possibile dedurre che uno

<sup>5</sup> ID., *Il maestro di Giovanni Verga*, cit., p. 624.

<sup>6</sup> Cfr. G. DEABATE, *Il battesimo della «Cavalleria rusticana»*, in «Illustrazione Italiana», a. XLVII, 29 agosto 1920, pp. 266-267.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, p. 266, citato in DE ROBERTO, *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*, cit.

<sup>8</sup> DE ROBERTO, *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*, cit., p. 5.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 6.

degli intenti di fondo del progetto derobertiano, ravvisabile in ognuno degli scritti da lui pubblicati, è proprio quello di far emergere l'effettiva verità sugli eventi peculiari della vita artistica di Verga e sulla genesi delle sue opere.

A distanza di nove mesi, nel medesimo periodico, viene pubblicato un nuovo scritto, che segna un ulteriore progresso nel progetto della biografia verghiana. Protagonista, questa volta, è un'altra figura determinante durante la prima formazione di Verga – il cugino Domenico Castorina; il tema di fondo, invece, sembra rimanere lo stesso del precedente saggio dedicato ad Abate, ovvero lo «sforzo che egli dovette compiere per liberarsi dai cattivi esempi»<sup>10</sup>. Delle criticità presenti nelle opere di Abate, De Roberto aveva dato prova appunto nell'articolo dedicato al maestro di Verga; in quella stessa sede, infatti, si trova un accenno anche a Castorina, potenziale modello di riferimento per il giovane autore. Il giudizio derobertiano, tuttavia, cambia certamente nell'articolo *Il volo d'Icaro*: è evidente che, durante i tredici mesi trascorsi, l'aspirante biografo ha avuto modo di leggere e approfondire le opere del cugino di Verga. E tuttavia, pur considerando infine l'esempio di Castorina come del tutto negativo, De Roberto giunge ad affermare che «una biografia verghiana non può ignorarlo»<sup>11</sup>, ragione da collegare probabilmente al proposito di far emergere complessivamente dallo studio biografico il progressivo affrancamento del giovane autore dai modelli negativi con cui si era confrontato in gioventù.

La questione delle origini di Verga scrittore deve essere stata considerata certamente fondamentale da De Roberto, se si osserva anche quanto pubblicato immediatamente dopo la scomparsa del celebre amico: al febbraio e al marzo del 1922 risalgono due scritti dedicati alla ricostruzione e alla descrizione di *Amore e Patria*<sup>12</sup>, opera già citata nell'articolo inaugurale del progetto derobertiano e, in queste sedi, maggiormente approfondita. Pertanto, all'indomani della morte di Verga, De Roberto ritorna a quanto

<sup>10</sup> DE ROBERTO, *Il volo d'Icaro. Domenico Castorina e Giovanni Verga*, cit.

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

<sup>12</sup> Cfr. DE ROBERTO, *Giovanni Verga. La fase iniziale*, cit. e ID., *L'esordio di Giovanni Verga*, cit.

accennato in precedenza per elaborarlo in maniera più accurata, convinto che la grandezza dell'autore sia da ricercare anche nelle primissime prove letterarie compiute in gioventù. Il messaggio sembra essere abbastanza chiaro: è dalla capacità di riconoscere i propri errori e dalla volontà di migliorare che è necessario partire per giungere a risultati eccelsi.

Tuttavia, accanto alla ricostruzione delle origini e delle fasi iniziali della produzione letteraria di Verga, De Roberto procedeva probabilmente a un'operazione di ricognizione di quelle «carte lasciate dal Maestro [...] troppo poche ed incompiute, disgraziatamente»<sup>13</sup> al momento della sua morte: è in questa prospettiva, dunque, che si colloca il saggio pubblicato anch'esso a marzo (ma nel «Giornale di Sicilia»<sup>14</sup>), grazie al quale è offerto ai lettori il resoconto del *modus operandi* dell'autore nella realizzazione di quello che avrebbe dovuto essere il terzo romanzo del ciclo dei *Vinti*.

L'attenzione sull'incompiuta *Duchessa di Leyra* sarà nuovamente riportata da Federico De Roberto in un ulteriore articolo (all'interno del quale verrà offerto al pubblico di lettori un saggio di quanto composto da Verga prima del definitivo abbandono del progetto), comparso nel periodico del «Corriere della Sera» nel giugno del 1922<sup>15</sup>. Nei due mesi precedenti, però, il lavoro di De Roberto non si interrompe, e l'autore sembra concentrarsi ancora una volta su una delle opere giovanili di Verga, poco conosciuta ai più, *Sulle lagune*<sup>16</sup>. Il racconto giovanile (Verga lo considerò tale, non quindi come un vero e proprio romanzo<sup>17</sup>) fu pubblicato inizialmente nel 1862, ma bruscamente interrotto alla sua seconda puntata, dal momento che «la gravità degli avvenimenti pubblici» aveva spinto il giornale ad assumere una posizione ben precisa e soprattutto poco favorevole alle iniziative di Urba-

<sup>13</sup> Lettera di F. De Roberto a G.A. Cesareo, Catania, 1 febbraio 1922, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto*, Catania, CUECM 1988.

<sup>14</sup> Cfr. DE ROBERTO, *Giovanni Verga. La duchessa di Leyra*, cit.

<sup>15</sup> Cfr. ID., *La duchessa di Leyra*, cit.

<sup>16</sup> A tale opera, Federico De Roberto dedica due scritti, apparsi entrambi nel «Giornale di Sicilia» a distanza di un mese l'uno dall'altro: cfr. DE ROBERTO, *Verga ignorato. «Sulle lagune»*, cit. e ID., *«Sulle lagune». Il romanzo veneziano di Giovanni Verga*, cit.

<sup>17</sup> Cfr. A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011, p. 27.

no Rattazzi, «bestia nera dei partiti di sinistra»<sup>18</sup>. Dopo la pubblicazione di numerosi articoli incentrati sugli sviluppi dettagliati delle turbolente vicende contemporanee, il periodico fiorentino decise di interrompere «ogni discussione politica»<sup>19</sup>, tornando a offrire spazio nella propria appendice a scritti di varia natura. *Sulle lagune*, invece, ritornò a comparire soltanto pochi mesi più tardi, a partire dal 9 gennaio 1863, e questa volta offrendo ai lettori l'occasione di leggerlo nella sua forma completa.

Soffermandoci un momento ad analizzare i saggi derobertiani dedicati alle prime esperienze biografiche e letterarie dell'autore, è possibile notare come l'attenzione di De Roberto sia sempre rivolta alle origini – letterarie e non – di Verga. Se con i saggi dedicati alle figure assunte a modello (seppur in negativo) nella prima formazione di Verga, ovvero Abate e Castorina, De Roberto dimostra le criticità e gli strafalcioni delle opere con cui si confrontava quotidianamente, con gli scritti dedicati alle prime prove del giovane autore – dunque *Amore e Patria*, *I Carbonari della montagna* e *Sulle lagune* – è evidente che lo scopo derobertiano sotteso al lavoro di ricostruzione sia anche quello di far conoscere al pubblico il punto di partenza di Verga. Dunque, non soltanto l'illustre scrittore, per divenire tale, dovette affrancarsi dai “cattivi esempi” rappresentati da Abate e da Castorina, ma dovette inevitabilmente produrre testi “acerbi”, condizione indicata da De Roberto come quasi necessaria per raggiungere il successo. È Federico De Roberto stesso, infatti, ad affermare esplicitamente l'importanza assunta da tali «documenti» in questa prospettiva – come testimonianza «dello sforzo tenace» che il giovane autore dovette compiere «per guadagnare le vette più ardue»<sup>20</sup>. A tale ragione, pertanto, è da ricondurre la scelta di De Roberto di riportare nei suoi saggi molte citazioni e molti passaggi tratti dalle opere di Abate e di Castorina. E sin da qui è evidente l'importanza di condurre una lettura integrale dei saggi derobertiani: nella loro versione decurtata presente in *Casa Verga e al-*

<sup>18</sup> DE ROBERTO, *Verga ignorato*. «*Sulle lagune*», cit.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Cfr. *Ibidem*.

tri saggi verghiani<sup>21</sup>, infatti, viene meno la continuità dell'intento originario dell'autore di porre in evidenza quei "modelli in negativo" cui Verga guardava e dai quali imparò – con il tempo e con l'esperienza derivata anche dagli errori – ad allontanarsi.

Al primo successo che rese noto il nome di Verga al pubblico, *Storia di una capinera*, sono dedicati tre scritti derobertiani, comparsi nell'agosto e nell'ottobre del 1922. Se con *L'apparizione di Giovanni Verga*, l'intento di De Roberto sembra essere quello di operare un confronto con i modelli di riferimento cui guardava Verga e di dimostrare che già in quest'opera è possibile ravvisare *in nuce* alcuni dei tratti che l'autore svilupperà in maniera più accurata con le opere successive, nella *Storia della "Storia di una capinera"* il racconto derobertiano sembra concentrarsi maggiormente sulle vicende biografiche che portarono all'elaborazione dell'opera<sup>22</sup> e sugli aneddoti di vita familiare che contribuirono all'ideazione della storia narrata. Infine, l'ultimo saggio dell'ottobre 1922 è dedicato alla celebrazione dell'autore e della sua opera, operazione compiuta da De Roberto anche attraverso la citazione di numerosi giudizi critici apparsi in vari periodici successivi alla pubblicazione del romanzo verghiano<sup>23</sup>.

Da questo momento in poi, è possibile intravedere una prima battuta d'arresto nei lavori sulla biografia verghiana: se nel 1922, anno della scomparsa dell'autore de *I Malavoglia*, De Roberto pubblica quasi ogni mese un nuovo scritto, nel 1923 sono tre gli articoli che vedono la luce: i primi due, dedicati alla celebrazione del primo anniversario dalla morte dell'amico e maestro, compaiono a gennaio; il terzo, riguardante la ricostruzione genealogica della famiglia di Verga, trova spazio nel «Giornale di Sicilia» del 23-24 novembre<sup>24</sup>. Procedendo con ordine, attra-

<sup>21</sup> F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964.

<sup>22</sup> Sul rapporto di Verga con il mondo fiorentino cfr. anche I. GAMBACORTI, *Verga a Firenze: nel laboratorio della «Storia di una capinera»*, Firenze, Le Lettere 1994, pp. 173-206; M. GIUFFRIDA, *Verga e Capuana a Firenze (1864-71)*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci editore 2022, pp. 33-52; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016, pp. 37-46; MANGANARO, *Verga*, cit., pp. 29-38.

<sup>23</sup> Cfr. DE ROBERTO, *La scoperta di Giovanni Verga*, cit.

<sup>24</sup> Cfr. ID., *Casa Verga*, cit. Seppur pubblicato nel 1923, è possibile supporre che

verso *Le ultime ore di Giovanni Verga* De Roberto riesce a consegnare un documento di straordinario interesse per i posteri: in esso vengono ricostruiti gli ultimi giorni della vita di Verga, con ricchezza di dettagli e con parole che lasciano trasparire il profondo affetto nutrito nei confronti del "Vecchio" e anche il dolore dovuto alla perdita. È necessario, in questo caso, porre l'attenzione anche sulla didascalia che introduce l'articolo derobertiano nella rivista «*Siciliana*»: infatti, sembra ormai esplicita la volontà di De Roberto di porre lo scritto in conclusione della biografia verghiana<sup>25</sup>. In effetti, quanto successivamente composto intorno a Verga (ad eccezione di *Casa Verga*) non sembra presentare un carattere simile ai precedenti scritti, incentrati sulla ricostruzione delle vicende biografiche e della genesi delle opere del compianto autore. Infatti, *Nell'anniversario della morte di Giovanni Verga* è un saggio in cui De Roberto, commentando quanto affermato in precedenza da Louis Gillet<sup>26</sup>, traccia un discorso intorno alla fortuna di Verga in Italia e all'estero; mentre nell'ultimo saggio verghiano pubblicato da De Roberto, ovvero *Verga, Scarfoglio e Giorgio Sand*, viene affrontato «il problema della forma»<sup>27</sup> che accomunò Verga e Sand nell'elaborazione delle proprie opere.

De Roberto concentrasse i suoi studi verghiani su tale argomento già dall'anno precedente, se si prende in considerazione il fatto che nel settembre 1922 Paolo Nalli forniva un resoconto delle Biblioteche che possedevano le «opere dei Verga [...] desiderate», ovvero quei testi degli antenati dell'autore cui De Roberto fa riferimento nell'articolo. Per il carteggio cfr. NALLI, *Lettere a Federico De Roberto*, cit., pp. 199-201.

<sup>25</sup> Cfr. DE ROBERTO, *Le ultime ore di Giovanni Verga*, cit.: «Lo scritto [...] chiuderà il volume: sono note e impressioni dettate sotto l'impeto del cordoglio recente, quando ancor vicina era l'immagine del Grande Scomarso». Tale volontà non sembra essere rispettata nel volume *Casa Verga e altri saggi verghiani*, che si chiude con il saggio *Verga, Scarfoglio e Giorgio Sand*. Se, invece, si fa affidamento a quanto espresso nella didascalia, è possibile ipotizzare che De Roberto stesso escludesse gli ultimi due saggi dal volume, proprio in virtù della differente impostazione conferita a quegli scritti.

<sup>26</sup> Cfr. GILLET, *L'autore di «Cavalleria Rusticana»*, cit., pp. 45-52. Louis Gillet (1876-1943) è stato uno storico dell'arte e letterato francese. In qualità di critico letterario si è occupato, tra gli altri, di Dante e Shakespeare.

<sup>27</sup> DE ROBERTO, *Verga, Scarfoglio e Giorgio Sand*, cit.

Soltanto nel 1926, in una lettera indirizzata a Edoardo Sbotto<sup>28</sup>, De Roberto manifesterà apertamente il proprio rimpianto per non essere riuscito a portare avanti e quindi a concludere l'originario progetto di un'opera unitaria dedicata alla biografia e all'opera dell'illustre scrittore, amico e maestro. In realtà, nonostante l'ultimo articolo riguardante le opere di Verga risalga al settembre del 1925, è possibile ipotizzare un'interruzione del lavoro – e il conseguente abbandono in maniera latente del progetto – già dal 1923, con la pubblicazione di *Casa Verga*. Infatti, si può osservare l'evoluzione dell'impegno derobertiano in tal senso: se dal febbraio 1922 al gennaio 1923 vengono presentati al pubblico ben undici articoli, da quella data in poi saranno soltanto due gli scritti pubblicati. Prendendo in considerazione anche le informazioni fornite dalla *Bibliografia verghiana* di Gino Raya<sup>29</sup>, il dato derobertiano si mostra per lo più in linea con la frequenza degli scritti contemporanei dedicati a Verga: nel medesimo arco temporale (1920-1925), gli anni più densi di pubblicazioni sono il 1920 e il 1922 (per le ovvie ragioni di celebrazione dell'autore dapprima in occasione dell'ottantesimo anniversario dalla nascita e, in seguito, della sua scomparsa). Tuttavia, ciò che distingue gli scritti derobertiani da quelli contemporanei di altri autori è proprio l'impostazione: soltanto De Roberto si concentra anche sul racconto dettagliato della biografia verghiana – ponendosi di fatto come l'unico testimone, l'unico allievo del "Maestro" che intende omaggiare cercando di restituire ai posteri l'immagine dell'uomo, oltre che dell'artista<sup>30</sup>.

Il progetto derobertiano rimane, pertanto, incompiuto. Tuttavia, la quasi totalità degli articoli, in seguito, è stata riunita all'in-

<sup>28</sup> Cfr. Lettera di F. De Roberto a E. Sbotto, Catania 25 ottobre 1926, cit. in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *De Roberto biografo di Verga*, in «Le ragioni critiche», Giannotta, n. 6, ottobre-dicembre 1972: «sai che cosa leggo [...]? Il nostro immenso Verga. E la sola cosa della quale mi dolgo per non poter lavorare, è d'aver dovuto interrompere il lavoro su di lui».

<sup>29</sup> Cfr. G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna 1972, pp. 256-285.

<sup>30</sup> L'unica eccezione in tal senso sembra essere costituita dall'articolo di Raffaello Barbiera, che offre una rappresentazione dell'autore negli anni milanesi: cfr. R. BARBIERA, *Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, in «La Lettera», 1 marzo 1922, pp. 168-172.

terno di un unico volume, curato da Carmelo Musumarra e pubblicato nel 1964 con il titolo di *Casa Verga e altri saggi verghiani*<sup>31</sup>. Può essere produttivo un confronto tra gli originali scritti derobertiani e i saggi presenti nel volume curato da Musumarra, poiché, in tal modo, è possibile evidenziare, in alcuni casi, delle differenze: il curatore, infatti, opera tagli e aggiunte, giungendo anche a unire articoli differenti sotto forma di capitolo unico. Inoltre, nel riunire gli scritti, Musumarra decide di non seguire l'ordine cronologico di pubblicazione, ma di disporli in modo da formare una ricostruzione "ordinata" della biografia di Verga, quindi a partire dalle origini della famiglia fino alla morte dell'autore, ponendo alla fine dell'opera i due saggi in cui De Roberto risponde a quanto precedentemente affermato da Gillet e da Scarfoglio.

Tra gli esempi dei tagli avvenuti nel passaggio dagli scritti sparsi al volume non è possibile non prendere in considerazione anzitutto il fatto che ad essere interamente tralasciati sono due articoli: *Il primo romanzo di Giovanni Verga* e *L'apparizione di Giovanni Verga*. Nel primo caso, l'assenza dal volume può essere giustificata se si guarda all'articolo *I primi passi*, in cui vengono riprese e in parte ampliate le tematiche affrontate nel primissimo articolo derobertiano dedicato a Verga. Nel secondo caso, è possibile attribuire l'esclusione alla stessa ragione di fondo (De Roberto dedica alla *Storia di una capinera* ben tre saggi), ma comunque con il taglio vengono inevitabilmente meno anche quei luoghi in cui De Roberto si sofferma sulle opere che, prima di Verga, avevano presentato il tema della monacazione forzata (seppur con sfumature differenti). Inoltre, viene così omesso un importante accenno allo stile dell'autore, che «non scrive nulla che non possa essere scritto – e letto – da una fanciulla» (quale è Maria, la protagonista), anticipando così la «dottrina del verismo»<sup>32</sup> che diverrà il tratto caratteristico nelle opere della maturità.

Ulteriori tagli sono riscontrabili in quasi tutti gli articoli, ma a richiamare maggiormente l'attenzione, tra gli altri, sono quelli riguardanti i dettagli della prima formazione di Verga. Nel volume, infatti, i racconti relativi sia alla figura di Abate che a quella

<sup>31</sup> DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit.

<sup>32</sup> Cfr. ID., *L'apparizione di Giovanni Verga*, cit.

di Castorina presentano delle omissioni: in entrambi i casi, il curatore sceglie di recidere le citazioni tratte dalle opere di tali “modelli” e riportate da De Roberto allo scopo di evidenziarne non soltanto le criticità e i punti di debolezza, ma anche le – seppur esigue – componenti apprezzabili. In tal modo, dunque, nel passaggio dagli scritti originari ai capitoli confluiti nel volume unico, si assiste alla perdita di un tratto significativo, sottolineato in più luoghi da De Roberto stesso: l’importanza delle origini di Verga, e soprattutto dei modelli assunti come riferimento durante gli anni della sua formazione giovanile. Nella tabella seguente è possibile osservare brevi esempi delle differenze riscontrabili tra i testi originali e quelli confluiti – in maniera ridotta – nel volume curato da Musumarra.

Tematica	Testo confluito nel volume	Saggio originale
<i>Citazione dei versi di un'opera di Antonino Abate</i>	Contro gl'Inglese, a motivo del loro imperialismo, il poeta repubblicano aveva un fatto personale e l'essersi affidata agli Inglesi fu, secondo lui, l'errore e il torto imperdonabile della rivoluzione greca <sup>33</sup> ;	Contro gl'Inglese, a motivo del loro imperialismo, il poeta repubblicano aveva un fatto personale. L'«Anglia» è il tigre del mar; dovunque appare Segno di preda, là s'avventa e impera; Chi per essa i suoi ceppi ard spezzare, I ceppi inglesi or di spezzar dispera. Dall'Imalaia insino ai flutti urlare Mai non sentisti quanto l'Anglia è fiera? Mai non sentisti l'equatore e il polo L'Anglia imprecar con disperato duolo?

<sup>33</sup> Id., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., pp. 49-50. Da notare come, in questo caso, il taglio operato dal curatore rispetto al testo originale non viene indicato da alcun segno grafico di omissione.

		e l'essersi affidata agli Inglesi fu, secondo lui l'errore e il torto imperdonabile della rivoluzione greca <sup>34</sup> ;
<i>Strafalcioni presenti nell'opera di Domenico Castorina</i>	La stravaganza di certe espressioni è propriamente incredibile. [...] <sup>35</sup>	La stravaganza di certe espressioni è propriamente incredibile: Sofonisba non vuol cadere nelle mani del nemico per non essere <i>diguazzata</i> , ma è poi <i>imperversata</i> ; gli eroi, quando mangiano, <i>requiano de' lor ventri ogni dimando</i> ; l'anima afflitta da sciagura <i>balza a tocchi lenti, come a persona cui malor tapina</i> , e chi muore fa <i>dal suol passaggio</i> , e una scala sta salda e <i>sprezzante</i> , e un sasso giace <i>inoperoso</i> . Dice il poeta che Asdrubale ha il mento <i>affastellato di barba</i> ; ma è proprio lui, l'autore, quello che spesso affastella le parole come prima gli vengono in mente, che ne violenta il significato comune ed ovvio per darne loro uno che vuol essere singolare ed è bislacco, che le aggroviglia ed arruffa talvolta in modo da non lasciar comprendere che cosa voglia dire <sup>36</sup> .

<sup>34</sup> ID., *Il maestro di Giovanni Verga*, cit., p. 627.

<sup>35</sup> ID., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., p. 72.

<sup>36</sup> ID., *Il volo d'Icaro. Domenico Castorina e Giovanni Verga*, cit., pp. 687-688.

Un'altra tipologia di tagli cui sono soggetti diversi articoli è quella che riguarda l'accoglienza delle opere verghiane. De Roberto, nei suoi scritti, riserva ampio spazio ai primi commenti che scaturirono in seguito alla pubblicazione delle diverse opere di Verga prese, di volta in volta, in considerazione: probabilmente per questo motivo, nel volume, a causa delle omissioni, si percepisce in misura minore l'intento anche in parte riabilitativo degli scritti derobertiani su Verga. È possibile, anche in questo caso, fornire di seguito qualche esempio.

Tematica	Testo confluito nel volume	Saggio originale
<p><i>Accoglienza del dramma Cavalleria rusticana</i></p>	<p>quando gli spettatori proruppero in altissimi clamori di plauso e le signore, in piedi nei loro palchetti, lacerarono i guanti dai tanti battimani. [...] <sup>37</sup></p>	<p>quando gli spettatori proruppero in altissimi clamori di plauso e le signore, in piedi nei loro palchetti, lacerarono i guanti dai tanti battimani. Tutti i giornali di Torino, dai massimi quotidiani ai minimi settimanali, accertarono ad una voce i singolari pregi dell'opera e lo straordinario fervore dei consentimenti. Sulla <i>Gazzetta piemontese</i>, dove la critica teatrale era tenuta dal Molineri, il cronista diceva: Sotto l'impressione del grande successo ottenuto ieri a sera dalle scene popolari in un atto di Giovanni Verga, <i>Cavalleria rusticana</i>, mi sarebbe impossibile per ora addentrarmi in un esa-</p>

<sup>37</sup> ID., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., p. 213.

		me critico del lavoro. Inoltre confesso che mi è necessaria una seconda audizione per potermi ben rendere conto del come sia riuscito al Verga di raggiungere tanta eccellenza d'arte in così piccole proporzioni <sup>38</sup> .
<i>Accoglienza della Storia di una capinera</i>	L'Italia gliene sarà riconoscente, e io e il Dall'Ongaro saremo ben lieti d'essere stati fra i primi ad estimarla come uno dei nostri più valenti scrittori. CATERINA PERCOTO. [...] <sup>39</sup>	L'Italia gliene sarà riconoscente, e io e il Dall'Ongaro saremo ben lieti d'essere stati fra i primi ad estimarla come uno dei nostri più valenti scrittori. CATERINA PERCOTO. L'accoglienza della critica confermava il giudizio dei due primi reputatissimi lettori. Nel <i>Giornale di Udine</i> Pacifico Valussi, a cui non è improbabile che la <i>Capinera</i> fosse raccomandata dalla stessa Percoto, lodava lungamente l'opera, sopra ogni altra cosa per il carattere sociale tanto apprezzato dalla novellatrice; ma il romanzo era anche «un bel lavoro d'arte», e quantunque presentasse un solo tipo compiutamente disegnato, il dramma della protagonista «ci commuove e staremmo per dire ci strazia

<sup>38</sup> ID., *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*, cit., p. 10.

<sup>39</sup> ID., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., p. 168.

		<p>l'anima... Chi ha cominciato a questa maniera merita di esser conosciuto da tutta Italia». Ruggero Giannelli ammirava nella <i>Nuova Roma</i> il «penello maestro» dell'autore nel dipingere la dolce protagonista: il lettore era «sforzato alle lagrime» dinanzi a quel «trionfo dell'arte». Vittorio Bersezio poneva in evidenza nella <i>Gazzetta piemontese</i> la «nota dell'affetto», la «grazia», il «sentimento», il «cuore»<sup>40</sup></p>
--	--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Infine, è importante prendere in considerazione un'ulteriore serie di omissioni, presenti in quasi tutti i saggi, riguardante i dettagli relativi a vicende biografiche non soltanto di Verga (si pensi, ad esempio, alle ragioni che spinsero il giovane autore a scegliere di trasferirsi proprio a Firenze<sup>41</sup>), ma anche delle persone a lui vicine. Anche in questi casi, i tagli portano con sé delle inevitabili conseguenze: è possibile affermare che, in tal modo, viene meno proprio quell'intento aneddotico cui mirava De Roberto con la composizione di una biografia verghiana (intento che trova esplicito riscontro se si prendono in considerazione le parole espresse dall'autore nei carteggi<sup>42</sup>). Nella tabella che segue

<sup>40</sup> ID., *Storia della «Storia di una capinera»*, cit., p. 730.

<sup>41</sup> Cfr. *ivi*, p. 722. Le ragioni della scelta del trasferimento in quella città della penisola furono tre (i rapporti con la redazione dell'«Italia contemporanea», i contatti con il periodico fiorentino che aveva pubblicato *Sulle lagune*, e il fatto che la città, divenuta capitale del Regno, rappresentava anche il centro della vita intellettuale del Paese), ma se ci fossimo attenuti alle sole informazioni presenti nel volume, ne avremmo conosciuta una soltanto.

<sup>42</sup> Cfr. NALLI, *Lettere a Federico De Roberto*, cit.; ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De*

si fornisce qualche esempio dell'impostazione aneddotica conferita da De Roberto ad alcune tematiche quali la scelta di abbandonare gli studi e di dedicare le risorse finanziarie alla pubblicazione del primo romanzo, l'influenza del parere di Antonino Abate nel confermare tale decisione e le ragioni per cui Verga scelse proprio Firenze come città in cui trasferirsi.

Tematica	Testo confluito nel volume	Saggio originale
<i>Scelta di abbandonare gli studi e di dedicarsi all'attività letteraria</i>	Giovanni Verga era uscito per la prima volta dalla Sicilia nel 1865, a venticinque anni, grazie all'abnegazione della sua mamma. [...] <sup>43</sup>	Giovanni Verga era uscito per la prima volta dalla Sicilia nel 1865, a venticinque anni, grazie all'abnegazione della sua mamma. Più fortunato di tanti altri scrittori, egli non aveva dovuto vincere nessuna opposizione da parte della famiglia per darsi all'arte. Il padre, Don Giovanni Verga Catalano, sognava di farne un gran dottore <i>in utroque</i> , ma aveva di buon grado invertito la destinazione dei quattrini messi da parte per le spese della laurea, quando il suo Giovannino, confessandogli di avere scritto invece della tesi un romanzo, gli aveva chiesto di lasciarglielo stampare – cioè di pagare il tipografo. Di-

Roberto, cit.; *Lettere inedite di Federico De Roberto a Giulia Dembowska e a Renato Simoni, nel cinquantenario della scomparsa di De Roberto*, a cura di G. Moroni, in «Rivista Storica Siciliana», a. II, n. 5, agosto 1977.

<sup>43</sup> DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., p. 136.

		sgraziatamente il vecchio gentiluomo non potè vedere i frutti della sua condiscendenza, perchè un anno dopo la pubblicazione dei <i>Carbonari della montagna</i> se ne morì <sup>44</sup> .
<i>Influenza del parere di Antonino Abate nella decisione di lasciare gli studi e di pubblicare I Carbonari della montagna</i>	[...] <sup>45</sup>	In questa occasione solenne, che decise veramente del destino di Giovanni Verga, l'influenza dell'Abate fu conclusiva. Anch'egli, ai suoi tempi, aveva frequentato i primi corsi giuridici, ma sul punto di compierli aveva preferito restare poeta: non poteva quindi consigliare al discepolo una diversa condotta, ed a buon diritto si vantò pubblicamente più tardi d'aver assicurato la carriera artistica del suo diletto discepolo. «La cosa più difficile per ognuno è il saper conoscere la missione del proprio ingegno. – Tu non dovrai fare che il romanziere! – dissi a Giovanni Verga quando i suoi egregi genitori lo volevano spingere lungo le vie della giurisprudenza...».

<sup>44</sup> ID., *Storia della «Storia di una capinera»*, cit., p. 721.

<sup>45</sup> Cfr. ID., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., p. 51: il testo presente nel volume, in questo caso, è stato tagliato ben prima (si concentra solo su alcuni dettagli relativi al poema *La rigenerazione della Grecia* di Antonino Abate), escludendo di fatto interamente il racconto aneddoticò di tale episodio.

		<p>Oggi il grande scrittore può ben dolersi, volgendosi dall'ardua cima alle pianure donde prese le mosse, d'aver dato alle stampe <i>I Carbonari</i>; ma pubblicando quel libro egli bruciò i suoi vascelli e contrasse, con sè stesso più che col pubblico, un impegno che non potè più disdire<sup>46</sup>.</p>
<p><i>Ragioni del trasferimento a Firenze</i></p>	<p>Per un giovane al quale i maestri avevano insegnato una lingua italiana solo approssimativamente, la Toscana parve ed era infatti il soggiorno più indicato; senza contare che a Firenze l'esordiente avrebbe goduto di un altro vantaggio: quello di non esservi del tutto sconosciuto. [...] <sup>47</sup></p>	<p>Per un giovane al quale i maestri avevano insegnato una lingua italiana solo approssimativamente, la Toscana parve ed era infatti il soggiorno più indicato; senza contare che a Firenze l'esordiente avrebbe goduto di un altro vantaggio: quello di non esservi del tutto sconosciuto.</p> <p>Dopo aver fondato col Niceforo, nel 1861, il giornale politico intitolato <i>Roma degli Italiani</i>, il Verga e il suo amico avevano dovuto rinunciare alla pubblicazione di quel foglio per mancanza di fondi; ma non potendo rassegnarsi a restarsene senza un lor proprio – come già si diceva – organo, si era-</p>

<sup>46</sup> ID., *Il maestro di Giovanni Verga*, cit., p. 628.

<sup>47</sup> ID., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., p. 138.

		<p>no illusi di poter rifarsi con una più ardua impresa: nientemeno che con una rivista letteraria: <i>L'Italia contemporanea</i>. Il risultato fu, naturalmente, molto peggiore; perchè, se del <i>Roma</i> essi erano riusciti a mandar fuori alcuni numeri, la rivista finì col primo fascioletto: allora, per non mancare all'impegno assunto dinanzi alla dozzina dei loro abbonati, il Niceforo, d'accordo col Verga, procurò la fusione dell'<i>Italia contemporanea</i> catanese con la fiorentina <i>Italia - veglie letterarie</i> - che da quel momento cominciò a chiamarsi anch'essa <i>Italia contemporanea</i>. In quella redazione, pertanto, il romanziere era certo di trovare onesta e lieta accoglienza.</p> <p>Ma egli aveva anche di meglio. Un altro periodico fiorentino, la quotidiana <i>Nuova Europa</i>, aveva parlato dei <i>Carbonari</i>. Un anonimo collaboratore letterario, largamente riassumendo l'intreccio nell'appendice del 23 maggio 1862, aveva detto:</p> <p>E' una pittura viva di quei tempi... Certo non mancano a questo</p>
--	--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>romanzo tutti gli elementi perchè il core sia commosso e la mente intesa ai fatti che narra. Ma veramente non troppo vi ha, e molti punti sono oscuri. La lingua è buona in generale, ma non troppo pura.</p> <p>Quasi presentando fin da allora che le riserve avrebbero dovuto essere molto più numerose e molto più gravi, l'autore novellino era rimasto lusingato del giudizio, e aveva quindi pensato di offrire il suo nuovo romanzo, <i>Sulle Lagune</i>, a questa <i>Europa</i>; la quale lo aveva accettato e pubblicato in appendice.</p> <p>A Firenze, dunque, egli avrebbe trovato due <i>pied-à-terre</i> letterari il giorno che, per farsi l'orecchio al linguaggio toscano, avesse deliberato di trasferirvisi. Queste due persuasive ragioni erano poi state corroborate da una terza, anch'essa eccellente<sup>48</sup></p>
--	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ma, nel passaggio dagli scritti al volume, è possibile riscontrare anche un altro tipo di operazione: quella dell'unione di due scritti in un unico saggio complessivo. Due sono i casi di questo tipo: il primo, che vede fondersi *I primi passi* e *La scoperta di Gio-*

<sup>48</sup> ID., *Storia della «Storia di una capinera»*, cit., p. 722.

vanni Verga, porta con sé, come conseguenza, l'assenza di buona parte del racconto dedicato alla "scoperta" appunto di Verga da parte di Francesco Dall'Ongaro, il primo entusiasta "protettore" dell'autore a Firenze nonché ammiratore della *Storia di una capinera*, per la quale infatti scriverà la prefazione. Il secondo caso riguarda quanto scritto da De Roberto intorno all'incompiuta *Duchessa di Leyra*: nel volume, si assiste, infatti, all'alternanza e all'incastro dei due originari articoli. Per creare un effetto di maggiore armonia, il curatore opera delle scelte: tra queste, possiamo notare la preferenza, per quanto riguarda le pagine iniziali, per lo scritto derobertiano apparso nel «Giornale di Sicilia». Questo comporta, d'altro canto, l'esclusione dell'incipit presente nell'articolo pubblicato nel periodico «La Lettura», seppur interessante dal momento che De Roberto attua un paragone di "destini" tra l'opera verghiana e il *Nerone* di Arrigo Boito<sup>49</sup>.

Infine, è necessario citare anche i casi in cui, nel volume, si trovano gli scritti derobertiani riportati in maniera del tutto integrale: è questo il caso degli ultimi saggi pubblicati da De Roberto tra il 1923 e il 1925, ovvero *Le ultime ore di Giovanni Verga*, *Nell'anniversario della morte di Giovanni Verga* e *Verga, Scarfoglio e Giorgio Sand*.

A questo punto, pertanto, sembra essere lecito chiedersi per quale ragione possa risultare importante la lettura degli originari saggi derobertiani condotta in maniera integrale e seguendone l'ordine cronologico di pubblicazione<sup>50</sup>. La risposta può essere ricercata in almeno due motivazioni. Anzitutto, seguendo tale modalità si ha la possibilità di osservare il modo di procedere dell'autore nell'elaborazione del suo progetto. Se si pone attenzione, infatti, è possibile notare come lo scrittore dedichi allo stesso argomento delle "coppie" (in alcuni casi addirittura dei "trittici") di articoli: sembra quasi che De Roberto, dopo aver pubblicato un primo saggio sul tema, torni a rivedere quanto fino ad allora delineato e, non del tutto soddisfatto, rimetta mano a quanto

<sup>49</sup> Cfr. ID., *La duchessa di Leyra*, cit., p. 401.

<sup>50</sup> Per una lettura integrale si confronti il recente volume a cura di A. Di Silvestro: F. DE ROBERTO, *Casa Verga. Capitoli per una biografia di Giovanni Verga (1920-1925)*, a cura di A. Di Silvestro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Testi n. 3, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno 2023.

scritto, allo scopo di approfondirne i dettagli e dunque migliorare quanto aveva già elaborato a riguardo. E in effetti, guardando alle sue “abitudini” scritte, questa ipotesi trova riscontro: l'autore, in preda a quella che lui stesso definiva «follia del dubbio»<sup>51</sup>, era solito ritornare ai suoi testi per rimaneggiarli, vivendo in un costante stato di insoddisfazione, che lo portava a dubitare continuamente dei suoi lavori. In secondo luogo, scegliendo di procedere in questa maniera si ha la possibilità di cogliere appieno l'intento di fondo di De Roberto, consistente nel dimostrare che la grandezza letteraria raggiunta da Verga nel tempo era già insita in lui sin dalle origini. Proprio a tale ragione, probabilmente, bisogna collegare anche la scelta derobertiana di porre all'attenzione dei lettori anche le primissime, giovanili – e in qualche caso immature – prove letterarie, le quali però furono ripudiate dall'autore stesso nella sua vita: De Roberto, invece, sembra sostenere che ogni testo rappresenti un importante «documento dell'ingegno verghiano»<sup>52</sup>. Si ha pertanto l'impressione che l'autore dei saggi voglia dimostrare da dove sia partito Verga e quanto abbia dovuto lavorare nel corso degli anni non soltanto per affrancarsi dai modelli, ma anche per delineare quello stile che lo avrebbe reso celebre e che lo avrebbe condotto a quella immortalità che spetta a chi, in un'esistenza mortale, è stato capace di comporre opere in grado di parlare ai lettori di tutti i tempi.

<sup>51</sup> Lettera di F. De Roberto a V. Talli, 23 dicembre 1916, in S. LOPEZ, *Dal carteggio di Virgilio Talli*, Milano, Treves 1931 citato in A. CAVALLI PASINI, *De Roberto*, Palermo, Palumbo 1996, p. 125.

<sup>52</sup> DE ROBERTO, *Il primo romanzo di Giovanni Verga*, cit.



GABRIELLA MACRÌ  
(Università di Salonicco)

LA MINIERA NEL NATURALISMO, NEL VERISMO  
E NELL'ITHOGRAFIA: *GERMINAL* DI ZOLA,  
*ROSSO MALPELO* DI VERGA E *LE CONSEGUENZE*  
DELLA VECCHIA STORIA DI VIZIINÒS

I tre autori, esponenti dei rispettivi generi letterari, nei tre testi hanno come punto di riferimento la miniera. Nella proposta si accostano le opere prese in esame e se ne sottolineano i punti di contatto valutando anche il valore simbolico che può assumere lo spazio ambientale della miniera, la sua funzione all'interno della narrazione, la relazione che con essa hanno i personaggi delle tre narrazioni.

*Parole chiave:* Zola, Verga, Viziinòs, Naturalismo, Verismo, Ithografia.

*Among the three narratives, all exponents of their respective literary genres, the mine serves as a spatial reference. This proposal juxtaposes the examined texts and their points of convergence, evaluating the symbolism that the mine can assume, its function in narration, and the connections between characters and narratives.*

*Keywords:* Zola, Verga, Vyzinòs, Naturalism, Verism, Ithography.

## 1. Premessa

Se l'intertestualità tra naturalismo e verismo è ormai consacrata da una notevole bibliografia, la correlazione tra naturalismo e *ithografia* greca è a tutt'oggi un campo di studi non ancora abbastanza approfondito<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Per ulteriori approfondimenti si veda: L. VARELÀS, *Ithografia (Ηθογραφία)*, in *Lexikò tis neoellinikis logotechnias (Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας)*, Atene, Patakis 2008, pp. 796-797 dove si riporta un'ampia bibliografia; E. POLITU-MARMARINÛ - V. PATSIÛ (a cura di), *O Naturalismòs stin Ellada. Diastasis - Metaschimatismi - Oriá (O Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Ορία)*, Atene, Metechmio 2008.

L'ithografia nasce in Grecia nel 1880 circa e se ne ritrovano tracce fino agli anni Trenta del XX secolo. È un genere letterario caratterizzato dalla raffigurazione realistica dei personaggi, per lo più appartenenti a ceti sociali non agiati dell'entroterra greco oppure dei quartieri popolari dei centri urbani, in particolare di Atene: se ne descrivono gli usi, il modo di vivere e la mentalità, soprattutto se l'ambientazione è rurale. Attorno a un protagonista gravitano altri personaggi che spesso acquistano una dimensione corale, nella maggior parte delle opere il narratore è eterodiegetico e assume il ruolo di testimone o di semplice osservatore impersonale degli avvenimenti narrati. Gli scrittori ithografici adeguarono inizialmente gli stilemi e i temi narrativi ai canoni stilistici e tematici stabiliti nei concorsi letterari indetti in Grecia alla fine degli anni Ottanta del XIX secolo dalla rivista letteraria *Estia*, la prima a farsi promotrice di questo nuovo genere letterario "di costume" (*littérature des mœurs*). Solo in una fase più matura del movimento fecero propria una scrittura più vicina ai dettami naturalisti.

Un accostamento tra verismo e ithografia permette quindi l'individuazione di una linea comune tra le due correnti letterarie che sono piuttosto simili per quanto riguarda la narrazione della realtà degli umili e degli emarginati, sia nella società urbana che nei piccoli paesi, anche attraverso l'utilizzo, laddove lo richieda la narrazione, di frasi ed espressioni attinte dalla parlata locale, dialettale che sottolinea ancora di più la peculiarità dei personaggi. Come osserva Anna Zimbone,

Il carattere del verismo e dell'*ithografia* è infatti municipale e rusticano, e i veristi e gli ithografi rappresentano una realtà immobile. Una realtà chiusa e arretrata, e manifestano attenzione per chi è costretto a vivere nella miseria e nella sofferenza. È evidente che un patrimonio comune lega gli esponenti dell'una e dell'altra scuola, uniti dalla medesima predilezione per la classe umile, dalla medesima visione della vita, laica, dalla medesima concezione del mondo, fatalistica.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> A. ZIMBONE, «Nella neve». *Un racconto verista di Kostas Paraoritis*, in 'Que ben deve conoscer la più fina'. Per Margherita Spampinato, a cura di M. Pagano, Avellino, Sinestesie 2018, pp. 901-902. Per ulteriori approfondimenti si veda: *Il Verismo tra Sicilia e Grecia*, Atti dell'Incontro Internazionale (Catania 16 dicembre - Mineo 17 dicembre 2008) a cura di A. Zimbone, Catania, Università degli studi di Catania,

Denominatore comune dei tre movimenti letterari è dunque la raffigurazione quanto più credibile e senza filtri della vita e della società, descritti nella loro complessità e negli aspetti anche più duri. Gli stilemi narrativi adottati dai tre autori trovano una corrispondenza nei generi del romanzo e della novella: Zola riconosce nel romanzo il genere letterario che meglio risponde alle sue esigenze di narrazione; Verga adopera sia il romanzo che la novella, con una preferenza per la forma breve; Viziinòs (che appartiene alla prima generazione di scrittori ithografici) utilizza esclusivamente la novella<sup>3</sup>. Tra le tematiche che ne consentono un accostamento si propone in questa sede quella del lavoro in miniera, della descrizione della vita dei minatori e di chi si relaziona con loro e dello spazio minerario.

## 2. Le opere

Nella scrittura di Zola le storie prendono forma, nella maggior parte dei casi, negli ambienti suburbani parigini o nella società piccolo e medio borghese della provincia francese. Il romanzo *Germinal* si discosta da un simile contesto e l'interesse è

Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna 2008. Si veda anche G. MACRÌ, *Verismo e ithografia. «Rosso Malpelo» di Verga e «La voce del drago» di Papadiamandis*, in «Rivista di Letteratura comparata italiana, bizantina e neoellenica», 3 (2019), pp. 41-51.

<sup>3</sup> Gheorghios Viziinòs nasce a Viziùs (Tracia Orientale) nel 1849. Di umili origini, nel 1873 si trasferisce ad Atene dove completa il ginnasio, pubblica la prima raccolta di poesie e l'anno successivo vince un premio letterario. Iscritto a Lettere nel 1875 si trasferisce a Gottinga per proseguire gli studi. Nel 1876 con la raccolta di poesie *Brezze del Bosforo* è tra i candidati di un premio letterario in Grecia. Nel 1881 sostiene la tesi di dottorato in psicologia all'Università di Lipsia, nel 1883 è a Londra per proseguire gli studi e pubblicare le novelle *La colpa di mia madre*, *Tra il Pireo e Napoli*, *Chi è stato l'assassino di mio fratello* e la raccolta poetica *Brezze di Atide*. Tornato ad Atene pubblica *Le conseguenze della vecchia storia*, *L'unico viaggio della sua vita*, il saggio filosofico *La filosofia del bene secondo Plotino*. Nel 1885 è nominato libero docente di Storia della Filosofia all'Università di Atene, dà alle stampe il racconto *Perché il melo non è diventato albero di mele*. Nel 1888 esce *Elementi di psicologia*. Nel 1890 avverte i primi sintomi di un disturbo psichiatrico attribuibile alla sifilide, che lo costringe nel 1892 al ricovero in un ospedale psichiatrico. Pubblica la raccolta poetica *Ballate* e la novella *Moscov Selim*. Colpito da paralisi muore nel 1896.

incentrato sulle condizioni di vita dei minatori. Il romanzo è ambientato nella regione di Lilla, e in particolare è ispirato al modello di Anzin, cittadina dove lo scrittore trascorse qualche tempo per documentarsi e rispondere alle esigenze narrative naturaliste. La narrazione della vita dei ceti umili della società è la cifra del verismo verghiano, il quale non si sviluppa come letteratura di denuncia ma piuttosto come strumento di rappresentazione delle condizioni di vita degli strati sociali più deboli della società siciliana. In *Rosso Malpelo* la cava di rena rossa<sup>4</sup> diventa parte integrante di un racconto in cui il narratore eterodiegetico, fedele al concetto di “oggettività” nella narrazione, non interviene direttamente nella storia.

Il testo di Viziinòs non si inserisce propriamente nell’ottica realistica itthografica i cui criteri sono stati illustrati, a grandi linee, in precedenza. In *Le conseguenze della vecchia storia*<sup>5</sup> i principi dell’ithografia sono adottati nella descrizione di malattie mentali, di paesaggi, di condizioni climatiche e dei contesti (pochi in tutta la novella) legati alla miniera.

La motivazione alla scrittura è stata, ovviamente, differente per ciascun autore: Verga trasse spunto, per *Malpelo*, da un dibattito sullo sfruttamento minorile che portò a una proposta di leg-

<sup>4</sup> La rena rossa, detta anche ghiara, veniva estratta fino ai primi decenni del ‘900 da miniere nei sobborghi di Catania e nella zona etnea.

<sup>5</sup> La novella è ambientata in Germania. A narrare è Michalis, un giovane ateniese amico d’infanzia di Paschalis con il quale ha condiviso gli anni universitari a Gottinga. Michalis a causa di una malattia polmonare si trasferisce, su consiglio del medico, in un posto di montagna e sceglie di andare a Clausthal dove vive Paschalis che in quella sede studia i minerali e i metalli estratti dalla miniera che si trova nel monte Harz. Una sera, mentre fuori imperversa una tempesta, Michalis narra al suo amico la storia di una giovane conosciuta all’ospedale di Gottinga, impazzita per amore. Paschalis a sua volta confessa il suo amore per Clara, la figlia del suo professore di Gottinga, con la quale non aveva avuto il coraggio di impegnarsi a causa di una precedente delusione amorosa, e si era trasferito a Clausthal per allontanarsi da lei. Michalis capisce allora che la giovane incontrata in ospedale è Clara. Il giorno seguente Paschalis va alla miniera ma vi trova la morte a causa del cedimento di alcune travi dovuto alle piogge dei giorni precedenti. Qualche giorno prima era morta Clara. L’edizione di riferimento è G. VIZIINÒS, *E sinèpies tis paliàs istorias (Ai συνέπειες της παλαιάς ιστορίας)*, in *Neoellinikà dii-ghimata (Νεοελληνικά Διηγήματα)*, a cura di P. Mulàs, Atene, Estia 2016, pp. 104-167. Traduzioni dell’autrice.

ge in merito nel 1879; *Le conseguenze di una vecchia storia* ha una valenza autobiografica, e le poche pagine dedicate alla miniera riguardano la vita di uno dei due protagonisti; *Germinal* è il tredicesimo dei venti romanzi del ciclo dei *Rougon-Macquart* e trae spunto dallo sciopero dei minatori di Anzin nell'aprile del 1884.

### 3. I protagonisti

Il primo elemento che accomuna i tre testi è la presenza di protagonisti maschili che, però, appartengono a diverse fasce di età e classi sociali: Rosso Malpelo è un bambino molto povero, si potrebbe definire un sottoproletario; Étienne di *Germinal* è un giovane minatore, che può essere caratterizzato come proletario; Michalis di *Le conseguenze di una vecchia storia* è un giovane medico e un esponente della borghesia medio-alta di Atene. Ad eccezione della novella greca queste figure centrali maschili sono affiancate da personaggi secondari femminili che possono avere un ruolo di sostegno degli stessi protagonisti oppure di contrapposizione: il rapporto di Rosso Malpelo con la madre e la sorella è conflittuale; Étienne è affiancato dalla giovane Catherine con la quale sboccherà un amore. La particolarità del testo greco, cui si è accennato, è dovuta al fatto che Michalis, il protagonista, è anche il narratore omodiegetico della drammatica storia d'amore che coinvolge il suo amico Paschalis (che è l'altro personaggio principale della storia) e Clara, la giovane figlia del suo professore all'università di Gottinga.

Accanto alle figure maschili poste direttamente in relazione con la miniera, tra i personaggi femminili è solo Catherine, nel romanzo francese, ad avere una stretta correlazione con l'ambiente minerario: figlia di un minatore, lavora in miniera a fianco del padre e di Étienne. Nel testo verghiano i personaggi femminili sono collegati indirettamente con la cava di rena: la madre di Malpelo è vedova di un minatore morto sul lavoro e Rosso lavora nella stessa cava in cui lavorava il padre. Nelle *Conseguenze di una vecchia storia* i personaggi femminili non sono collegati al mondo della miniera, un argomento trattato in poche pagine a metà della narrazione e nelle parte conclusiva del testo. Il co-pro-

tagonista maschile, Paschalis, un minerologo e studioso di metalli, ha un legame diretto con la miniera in quanto svolge gran parte delle sue ricerche nelle miniere del monte Harz, in Sassonia. A differenza degli altri due testi la novella greca è connotata da un alto tasso di letterarietà.

#### 4. *La miniera nel racconto*. Rosso Malpelo

Nel testo verghiano, dopo un breve *incipit* in cui è tratteggiato il carattere di Malpelo, il racconto si sviluppa nella cava della rena, dove si descrive il comportamento aggressivo e asociale di Rosso con gli altri lavoratori. Il sistema spaziale della cava domina l'intera narrazione, incentrata sulla vita e sulla morte in quel mondo sotterraneo. Essa assume un valore archetipico e simbolico nel racconto, è la discesa nell'Ade da cui non si ritorna vivi:

E ogni volta Malpelo ripeteva che la terra lì sotto era tutta vuota dalle gallerie, per ogni dove, verso il monte e verso la valle; tanto che una volta un minatore c'era entrato da giovane, e n'era uscito coi capelli bianchi, e un altro, cui s'era spenta la candela, aveva invano gridato aiuto per anni ed anni.

– Egli solo ode le sue stesse grida! - diceva, e a quell'idea, sebbene avesse il cuore più duro della *sciara*, trasaliva.

– Il padrone mi manda spesso lontano, dove gli altri hanno paura d'andare. Ma io sono *Malpelo*, e se non torno più, nessuno mi cercherà –.<sup>6</sup>

Il legame tra Malpelo e l'ambiente sotterraneo della cava è così forte da arrivare a una sorta di identificazione del ragazzo con questo luogo, «tanto che la cava dove lavorava la chiamavano 'la cava di Malpelo', e cotesto al padrone gli seccava assai»<sup>7</sup>. Come sottolinea Angelo Marchese, lo spazio diventa simbolico per l'eroe

non integrato nel mondo, che percorre sino in fondo l'itinerario della separatezza assoluta, dopo aver sperimentato sulla propria carne e

<sup>6</sup> G. VERGA, *Rosso Malpelo*, in *Vita dei campi*, Milano, Mondadori 2006, p. 184.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 174.

negli affetti più cari la spietata negatività della vita "normale". Il personaggio notturno rovescia nell'esilio sublime la somma di frustrazioni e di dolori di cui la sua breve esistenza è stata gravata.<sup>8</sup>

L'ambiente sotterraneo della cava, insomma, fin dall'inizio sembra essere destinato a essere il luogo della morte di Malpelo, e la narrazione è indirizzata verso questa soluzione.

Marchese sottolinea come il concetto di spazio all'interno della novella sia suddiviso tra due gruppi di personaggi: da un lato c'è lo spazio/ambiente esterno (la casa) usato dai familiari di Rosso ma anche quello frequentato «dalla gente "normale", il mondo con i suoi colori vivaci e gli animali festosi, gli uccelli, i grilli»<sup>9</sup>; dall'altro c'è lo spazio/ambiente interno in cui si muove Malpelo (la cava, le gallerie) una sorta di prigione che fagocita chi vi lavora: ne sono un esempio la morte del padre di Malpelo e di altri minatori che, addentratisi nella miniera, non ne fanno più ritorno, oppure la morte di Ranocchio per le esalazioni, o degli animali usati per il trasporto, come l'asino<sup>10</sup>. Per Rosso dopo la morte del padre il mondo esterno non sembra avere più nessun valore; l'unica dimensione ambientale che lo interessa è il mondo sotterraneo della cava che, a sua volta, incarna l'elemento reale, sociale e storico di cui la novella è la rappresentazione letteraria (riconoscibile soprattutto nella descrizione del lavoro minorile, nello sfruttamento e nella "morte bianca" dei minatori). Commenta ancora Marchese:

Il codice mitico-archetipico valorizza il significato folclorico della "leggenda dei minatori" perdutisi nelle viscere della terra, dove continuano ad agitarsi come potenze ctonie; [...] il campo simbolico spiega il particolare legame di Rosso al padre morto nella cava e giustifica la scomparsa dell'eroe nell'ultima impresa come una ricerca d'identità dell'escluso nel ricongiungimento col genitore. E si badi come il racconto sia costruito su una divisione dello spazio attorno alle coppie semiche "sopra" vs "sotto", "aperto" vs "chiuso", che delimitano il mondo della gente "normale" e quello del "diverso", l'anti-mondo buio ed opprimente della miniera.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> A. MARCHESI, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori 1998, p. 98.

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

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

<sup>11</sup> Ivi, p. 127.

La “cava di rena rossa” è rivestita dunque di una valenza reale ma anche di una simbolica in quanto simbolo della discesa nell’ade per il desiderio di ricongiungimento di Malpelo al padre.

#### 4.1. “Le conseguenze della vecchia storia”

Nella letteratura neogreca degli ultimi decenni del XIX secolo e dei primi del XX il tema della miniera e dell’ambiente umano ad essa collegato non costituiscono un argomento trattato dai narratori, interessati soprattutto a raccontare, come è stato detto, la vita nei paesi dell’entroterra o nei quartieri popolari di Atene. Il testo di Viziinòs costituisce pertanto un’eccezione, per quanto l’ambiente minerario sia presente soprattutto come uno spazio scenico di importanza secondaria nel contesto diegetico, mentre si rivela fondamentale nell’*explicit* della novella. Per di più l’ambientazione è nella Bassa Sassonia fra Clausthal, Gottinga, e Friburgo e i due protagonisti della vicenda (il narratore omodiegetico Michalis e l’amico Paschalis, un giovane ingegnere minerario che presiede ai lavori nelle gallerie della miniera nei pressi del monte Harz) sono due giovani greci appartenenti all’alta borghesia della capitale. Il fatto che lo scrittore abbia trasportato i suoi protagonisti fuori dal territorio ellenico fu motivo di ulteriore disappunto da parte della critica letteraria greca che non considerò *Le conseguenze della vecchia storia* un buon esempio di scrittura ithografica<sup>12</sup>.

Il campo spaziale della miniera appare, dunque, poche volte, nel suo complesso all’interno di questa novella di circa sessanta

<sup>12</sup> Occorre ricordare che il canone stilistico della narrazione ithografica era stato stabilito nei concorsi letterari per il migliore racconto ithografico banditi tra il 1883 e il 1895. La novella di Viziinòs, pubblicata in un primo momento a puntate e poi in volume nel 1884, fu stroncata dalla critica che la considerò espressione di uno psicopatico, troppo lunga e con poche descrizioni dei paesaggi montani, un’opera maldestra che peraltro esulava dai canoni della letteratura neogreca di fine secolo. Cfr. P. MULÀS, *Isagoghì (Εισαγωγή)*, in VIZIINÒS, *Neoellinikà diighimata*, cit., p. xxxii e ss.; GH. PAPACOSTA, *To periodikò «Estia» ke to diighima (To periodikò «Estia» kai to diighima)*, Atene, Ekpedeftria Kosteá-Ghítóna 1982, pp. 76-112; GH. BALANAS, *Isagoghì (Εισαγωγή)*, in GH. VIZIINÒS, *E sinèpies tis paliàs istorias (Αι συνέπειες της παλαιάς ιστορίας)*, Atene, Eratò 2005, p. 9.

pagine, e costituisce l'ambiente in cui si sviluppano alcune scene quasi a metà della narrazione, per riapparire nella parte finale del racconto in cui Paschalis, malato di cuore, muore per arresto cardiaco dentro la miniera in cui si era recato per valutarne il grado di pericolosità dopo una tempesta che aveva imperversato nei giorni precedenti. La prima cosa da osservare è che la miniera non acquista sempre quella valenza negativa riscontrabile in *Malpelo* e in *Germinal*. La prima volta che essa appare nella narrazione diventa strumento per introdurre, attraverso le parole di Michalis, l'amico ingegnere che viene paragonato a un personaggio dei miti nordici: «mi sembrava una di quelle creature benefiche della mitologia germanica, nelle cui mani si suppone affidata la produzione e la custodia dei tesori della terra»<sup>13</sup>, dichiara Michalis con un sentimento di ammirazione e di affetto verso l'amico.

La miniera acquista una connotazione 'scientifica', e dunque positiva, quando i due protagonisti, costretti a rimanere in casa per via della bufera, intavolano una discussione sui campioni di minerali che Paschalis ha sulla scrivania e di cui illustra le caratteristiche all'amico:

S'infervorò dunque per ore intere, ben disposto a spiegarmi la causa di quei colori molto luminosi, i motivi di quelle strane forme; le ragioni di ordine magnetico o elettrico della disposizione di ognuno dei cristalli, la composizione chimica, l'ordine naturale e tutte le loro caratteristiche rimanenti, con impareggiabile disponibilità e piacere, unendo in tal modo l'utile al dilettevole<sup>14</sup>.

Tale connotazione positiva è attribuibile alla 'sospensione' momentanea, nel fluire della narrazione, del valore della miniera concepita come luogo in cui i minatori lavorano per l'estrazione di minerali, funzione primaria che riveste in *Malpelo* e in *Germinal*. Quando la miniera di Harz riprende la sua valenza primaria di giacimento minerario, allora acquista un valore negativo, quello di Madre Terribile (per riprendere la definizione di Sontrup per *Germinal*)<sup>15</sup>, che provoca la morte di coloro che si trova-

<sup>13</sup> VIZIINÒS, *E sinèpies tis paliàs istorias*, cit., p. 133.

<sup>14</sup> Ivi, p. 135.

<sup>15</sup> Vedi nota 24.

no al suo interno: non a caso è nota ai lavoratori con il soprannome antifrastico di Carolina, denominazione ironica alla luce delle vicende che seguiranno e in netta contrapposizione al Voreux di *Germinal*. La morte imminente di Paschalis sembra essere preannunciata dall'incidente in cui resta coinvolto all'interno della miniera il suo padrone di casa. A comunicare la notizia ai due giovani è la stessa moglie dell'uomo: «invece del padrone di casa arriva la moglie annunciando preoccupata, che un lavoro straordinario ed estremamente urgente avrebbe trattenuto il marito nella miniera fino all'ora di pranzo»<sup>16</sup>. La donna stessa assume, in un tale contesto, la funzione di premonitrice della prossima fine di Paschalis: la disgrazia in cui lui troverà la morte sarà causata dal crollo delle gallerie dovuto alle intemperie dei giorni precedenti. Paschalis

era stato sepolto dalla terra, ma era stato ritrovato morto molto vicino al luogo in cui si era verificata la perdita. La successiva autopsia aveva dimostrato che il poveruomo era deceduto per apoplessia cardiaca. Il medico aveva definito questo organo come sofferente già da molto tempo. L'ambiente chiuso cui era stato sottoposto al momento dell'incidente, aveva contribuito alla disgrazia definitiva.<sup>17</sup>

Nonostante alcuni possibili accostamenti a *Germinal*, è stata appurata dalla critica una evidente intertestualità con le opere di autori tedeschi del XVIII e XIX secolo, in particolare romantici come Goethe (*I dolori del giovane Werther*), ma anche Heine, citato più volte nel testo. Nella letteratura tedesca, come in quella francese e italiana, per motivi storico-sociali lo spazio della miniera infatti era già presente in varie opere. Katerina Mitrallexi sottolinea inoltre il debito di Viziinòs verso Hugo von Hofmannstal, E.T.A.Hoffmann, Johann Peter Hebel ma anche verso opere musicali come *L'olandese volante* di Wagner a cui si fa spesso riferimento nella narrazione<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> VIZIINÒS, *E sinèpies tis paliàs istorias*, cit. p. 164.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 165-166.

<sup>18</sup> Si veda in proposito l'interessante articolo di C. MITRALEXI, *To motivo tu orihiu sto "ghermanikò diighima tu Gh. M. Viziinù «E sinèpies tis paliàs istorias» (To motiþo tou oruxeiou sto "germanikó" diýghima tou G.M. Bizirhnoú «Ai synépeiai*

La miniera infatti diventa uno sfondo nella narrazione della tragica storia d'amore tra Paschalis e Clara che è uno dei temi principali su cui è costruito il sistema narrativo della novella e in cui la figura di Michalis gioca il ruolo del testimone. La forza di questo amore è confermata dalla morte dei due giovani che avviene a distanza di pochi giorni l'uno dall'altra e senza che l'uno sia a conoscenza del decesso dell'altra. Insomma, ruolo della miniera nelle ultime pagine della narrazione sembra essere quello di porre fine alle sofferenze di Paschalis.

#### 4.2. *Germinal*

Un rapporto più dinamico tra i personaggi e lo spazio minero si realizza in *Germinal*, dove esso acquista una valenza narrativa e simbolica pari a quella riscontrata in *Malpelo*, nel momento in cui la discesa nella miniera diventa simbolo della discesa nelle profondità dell'inconscio. E tanto più è doloroso il percorso interiore di Étienne, tanto più la miniera si arricchisce di una simbologia negativa fino ad essere generatrice di morte. Allo spazio chiuso può essere attribuito un significato archetipico, quello del ventre materno che, nella sua valenza negativa, distrugge la vita che ha creato generando una 'pulsione di morte'. In *Germinal* è messa in atto dalla morte dei minatori all'interno della miniera, come se venissero fagocitati da Voreux (lo stesso nome della miniera sembra acquisire una valenza simbolica) come anche dall'uccisione di Chaval per mano di Étienne e dalla morte della stessa Catherine. In quella miniera crollata e semi allagata dove si è consumato un omicidio per salvare Catherine quasi violentata da Chaval, si consuma l'unico atto d'amore tra Étienne e la giovane:

In un impeto di tenerezza, gli si era appesa al collo; cerca la sua bocca, fremente vi incolla la sua. La notte ridivenne giorno, il sole riap-

της παλαιάς ιστορίας»), Atti del 5° Convegno della Società Greca di Letteratura Generale e Comparata *I piitiki tu topiu (H ποιητική του τοπίου)* (Atene, 19-22 gennaio 2012), a cura di E. Garandudis, V. Patsiu, U. Polikandrioti, Atene, EIE 2019, pp. 35-54.

parve; e Caterina rise d'un calmo riso d'amante. Lui, sentendosela contro seminuda sotto i vestiti in brandelli, in un brusco risveglio di virilità, l'abbrancò. E consumarono finalmente la loro notte nuziale in fondo a quella tomba, su quel giaciglio di mota. Spinti dall'improvviso imperioso desiderio di non morire senza prima aver avuto la loro parte di bene, dal bisogno di sentirsi un'ultima volta vivi, si amarono nella disperazione, sulla soglia stessa della morte. [...] Appagato il loro amore, non desiderarono più nulla: non si mossero più dal cantuccio dove s'erano abbracciati; lui seduto in terra, lei coricata sulle sue ginocchia: ore e ore trascorsero così. La ragazza si manteneva immobile; per gran tempo lui la credette addormentata; quando la toccò sentì ch'era morta: pure seguì a non muoversi, come temesse di svegliarla. L'idea che per primo l'aveva avuta donna, che Caterina poteva essere incinta, lo inteneriva profondamente.<sup>19</sup>

Eros e Thanatos, amore e morte sono complementari, si potrebbe aggiungere che l'amore è funzionale alla morte. La loro unione, scrive Pellini,

è un atto d'amore e di speranza che promette la vita oltre la morte, la vittoria oltre la sconfitta: è questa, allegoricamente, la fertilità di Catherine, la palingenesi annunciata del suo martirio: la stirpe rivoluzionaria che, all'ultima pagina del romanzo, nasce dalle profondità della terra non è solo il risultato della predicazione socialista di Étienne; è anche metaforica realizzazione della fecondità di Catherine, è frutto dell'unione dei protagonisti nella miniera inondata.<sup>20</sup>

La miniera non può essere generatrice di vita dunque se espressione di una valenza negativa: «il *côté* intimista e quello politico finiscono per coincidere»<sup>21</sup>.

La simbologia negativa della miniera si manifesta anche, in *Germinal* e *Malpelo*, attraverso la 'legenda dei minatori' che, come spettri, si aggirano nelle profondità della terra, nei cunicoli delle miniere. Così come nella cava di Malpelo si aggira un minatore per le gallerie sotterranee,

<sup>19</sup> É. ZOLA, *Germinal*, trad. C. Sbarbaro, Torino, Einaudi 2007, p. 462.

<sup>20</sup> P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, Roma, Artemide 2016, p. 128.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

E ogni volta Malpelo ripeteva che al di sotto era tutta scavata dalle gallerie, per ogni dove, verso il monte e verso la valle; tanto che una volta un minatore c'era entrato coi capelli neri e n'era uscito coi capelli bianchi, e un altro cui s'era spenta la torcia aveva invano gridato aiuto ma nessuno poteva udirlo. Egli solo ode le sue stesse grida! diceva, e a quell'idea, sebbene avesse il cuore più duro della sciara, trasaliva. (Verga, *Rosso Malpelo*, cit., p. 184)

anche nella cava di Montsou si aggira lo spettro di un minatore:

Tutto un orrore che i sensi turbati ora moltiplicavano, trasformavano in un incubo; e dove ricaduta nelle superstizioni dell'infanzia, rivide aggirarsi l'Uomo nero: l'antico minatore che ricompariva nel pozzo a torcere il collo alle ragazze che sgarrano.

Infatti: - Senti? Hai udito? - No, io nulla - Sì, sì, l'Uomo nero, sai? Ecco, eccolo lì! Le han reciso un'arteria, alla terra; e la terra si vendica inondando la miniera del suo sangue... Ed è lì, lo vedi? Guarda! Più nero della notte! Ho paura! ho paura!<sup>22</sup>

La voce corale sulla leggenda dell'Uomo nero riecheggia come quella del minatore che vaga nella cava di Malpelo. Leggende che rinforzano l'immagine della miniera-caverna, il suo spazio simile a quello dell'Ade nel quale discendevano gli eroi (Ulisse, Enea, Dante se la miniera può essere considerata una sorta di inferno, con i suoi gironi e la discesa costante nelle viscere della Terra)<sup>23</sup> e simbolo di quel senso di morte che convive con la vita stessa nella miniera. Steven P. Sondrup propone una lettura molto interessante di *Germinal* sulla base dei modelli strutturali archetipici e fonda la sua interpretazione sul binomio Madre Terribile (simbolizzata dalla miniera Voreux) e Padre Terribile (rappresentato dalle organizzazioni sindacali, contrarie alla rivolta dei minatori, e dai padroni della miniera) sulle orme della teoria di Neumann<sup>24</sup>. La terra, in parte identificabile con la miniera, accanto alla valenza negativa della Madre Terribile, è comunque

<sup>22</sup> ZOLA, *Germinal*, cit., p. 461.

<sup>23</sup> Sui richiami danteschi in *Rosso Malpelo* si veda A.G. DRAGO, *Verga. La scrittura e la critica*, Pisa, Bonanno 2018, pp. 37-38.

<sup>24</sup> S.P. SONDRUP, *Archetypal structural patterns in «Germinal»*, in *Evolution of the Novel*, Atti dell'XI Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura

portatrice di un messaggio positivo finale, da attribuire allo stesso titolo simbolico del romanzo, *Germinal*. Germinale, occorre ricordarlo, è il nome attribuito dai rivoluzionari francesi al periodo corrispondente all'inizio della primavera, tra il 21 marzo e il 20 aprile, il periodo in cui la natura si risveglia e germoglia. Se la cava di rena della novella verghiana è identificabile con la Madre Terribile in quanto portatrice di malattie e di morte, Voreux non riesce a uccidere Étienne che, una volta uscito dalla miniera, torna a Parigi per dedicarsi all'attività sindacale. Con il suo ritorno alla vita, alla società, si conclude il romanzo.

### 5. Lo spazio geografico della miniera

Un altro elemento su cui porre l'attenzione è la descrizione dell'ambiente minerario inteso come spazio narrativo, inserito in una più ampia geografia del territorio. Nel naturalismo e nel verismo l'ambientazione spaziale può diventare uno strumento narrativo in grado di condizionare lo svolgimento dell'intreccio, come in *Germinal* e in *Rosso Malpelo*, nei quali crea una sorta di simbiosi dei protagonisti Rosso ed Étienne con lo spazio letterario della miniera e talvolta gli stessi eroi passano in secondo piano rispetto all'ambiente.

Nel testo verghiano la maggior parte delle scene che vedono Malpelo protagonista è ambientata nel buio dei sotterranei della cava di rena ma anche nel suo spazio esterno, in quella *sciara* che «si stendeva malinconica e deserta, fin dove giungeva la vista, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse, o un uccello che venisse a cantarci»<sup>25</sup>. A Malpelo fa da supporto, come se fosse la sua "spalla" nella narrazione, un altro bambino, Ranocchio, una figura ancora più tragica vittima dello sfruttamento minorile nel lavoro minerario. Man mano

Comparete (Innsbruck 1979), a cura di Z. Konstantinovic, E. Krushner, B. Köpeczi, Amoe, Innsbruck 1982, pp. 118-123. Per il concetto di Grande Madre e dell'archetipo femminile cfr. E. NEUMANN, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio 1981.

<sup>25</sup> VERGA, *Rosso Malpelo*, cit., p. 184.

che la storia prosegue il lettore viene sempre più guidato all'interno di questo spazio, nei sotterranei dove sono schiavizzati un gruppo di altri minatori adulti, personaggi secondari indefiniti, con una funzione corale di contrapposizione alla figura di Malpelo, che si fanno beffe di lui oppure lo sfruttano. E più il lettore è introdotto nelle profondità della cava di rena, più la storia assume contorni drammatici: l'autore intende far coincidere la discesa nella cava con lo sviluppo drammatico dell'intreccio. Lo spazio minerario è descritto dopo l'*incipit* con la narrazione della pausa pranzo degli "operai della cava" e di Malpelo. A questa scena fa seguito la narrazione della drammatica morte, al suo interno, del padre del bambino. Il legame tra Malpelo e la cava diventa più intenso man mano che si procede nella narrazione, conducendo inesorabilmente la narrazione verso il finale drammatico quando Malpelo, in una confidenza a Ranocchio, confessa che «era stato sempre là, da bambino, e aveva visto quel buco nero, che si sprofondava sotterra, dove il padre soleva condurlo per mano»<sup>26</sup>. È uno spazio chiuso verso il quale immancabilmente Malpelo, secondo l'ottica verista dei "vinti", è destinato a crescere, a vivere, a morire. Questa fase finale della sua vita si concretizza nella fase conclusiva della novella: l'azione si svolge di nuovo all'interno della miniera:

Una volta si doveva esplorare un passaggio che si riteneva comunicasse col pozzo grande a sinistra, verso la valle, e se la cosa era vera, si sarebbe risparmiata una buona metà di mano d'opera nel cavar fuori la rena. Ma se non era vero, c'era il pericolo di smarrirsi e di non tornare mai più. Sicché nessun padre di famiglia voleva avventurarsi, né avrebbe permesso che ci si arrischiasse il sangue suo per tutto l'oro del mondo<sup>27</sup>.

L'avventurarsi negli spazi ignoti della miniera corrisponde all'equivalenza definitiva miniera = morte: il superamento dei limiti del territorio conosciuto comporta «il pericolo di smarrirsi e di non tornare mai più». Malpelo sarà l'unico a oltrepassare que-

<sup>26</sup> Ivi, p. 181.

<sup>27</sup> Ivi, p. 189.

sto limite tra il noto e l'ignoto che lo condurrà inevitabilmente alla fine: «Così si persero persin le ossa di Malpelo, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo, ché hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi»<sup>28</sup>, recita *l'explicit* della novella dichiarando l'annullamento del bambino nelle viscere della terra.

Nelle *Conseguenze della vecchia storia* lo spazio letterario della miniera ha una dimensione piuttosto ridotta nella narrazione. La prima volta in cui si affronta il tema è indicata la posizione geografica del monte Harz dove Paschalis lavora in qualità di responsabile dell'estrazione dei minerali. Poche pagine dopo c'è un campo largo sulla miniera vista da lontano, con le ciminiere che spiccano sul territorio circostante. In una terza occasione se ne parla indirettamente, attraverso la spiegazione che Paschalis dà al suo amico su un'espressione usata come saluto dagli abitanti del luogo: «Glük auf!» che, spiega il giovane, «non vuol dire, come molti pensano: sii fortunato a scavare e a trovare qualche diamante [...] ma significa per il povero minatore: ti auguro che sottoterra non ti cada addosso una trave e ti schiacci!, che non prenda fuoco il gas nella miniera e ti bruci!»<sup>29</sup>. La miniera diventa parte essenziale nelle ultime pagine, in un dialogo intavolato dai due amici alcune scene dopo questa riportata. Riferendosi alla miniera, Paschalis fa una breve descrizione delle condizioni di lavoro e della sua organizzazione. Questa però è l'ultima conversazione tra i due amici e sembra prefigurare la morte di Paschalis che avverrà poco dopo. Così l'unica volta in cui la miniera acquista un suo dinamismo nella narrazione diventa causa di morte.

In un contesto ben diverso sono presentati i sotterranei della miniera di Montsou che costituiscono lo spazio minerario in *Germinal*. Fedele ai principi del naturalismo, Zola descrive la miniera nei minimi particolari, attraverso la sua scrittura ci appare davanti ogni cunicolo, ogni galleria, il montacarichi con cui i minatori scendono nelle profondità della terra o ne risalgono, il calore

<sup>28</sup> Ivi, p. 189.

<sup>29</sup> VIZIINÒS, *E sinèpies tis paliàs istorias*, cit., p. 131.

emanato dai macchinari della miniera di carbone, i pesanti vagoni da trainare pieni di carbone, la descrizione dell'estrazione dello stesso minerale, il crollo delle pareti della miniera ecc. Lo stesso genere letterario del romanzo d'altronde consente, rispetto al racconto, di fornire un numero maggiore di informazioni sotto il profilo della geografia dello spazio minerario. In *Germinal*

il mondo ctonio della miniera è ritmato dal respiro meccanico delle pompe di prosciugamento, ma - ancora una volta - non è in scena la tecnologia della moderna industria. C'è piuttosto una sovrapposizione, tipica di tutto il naturalismo europeo, di elementi arcaici o mitici (o addirittura fiabeschi: la miniera, esplicitamente, è un mostro che si nutre di carne umana), e di tratti moderni (i pozzi altamente meccanizzati). Il Voreux è, al tempo stesso, mostro mitologico e macchina tecnologica; e tutto sommato sembra prevalere il peso delle angosce ancestrali.<sup>30</sup>

La miniera si allaga. L'inondazione simile a un Stige impetuoso consegna alla superficie le sue vittime. Attraverso la narrazione della loro vita a oltre cinquecento metri di profondità e dei loro spostamenti da una galleria all'altra Zola ci fornisce un'idea precisa della struttura dello spazio minerario nel quale è ambientata la maggior parte delle scene del romanzo.

Se Paschalis muore nella miniera come Malpelo e Catherine, Étienne e Michalis manterranno vivo il ricordo degli eventi accaduti, il primo dirigendosi a Parigi per diventare sindacalista e difendere i diritti dei minatori, il secondo partendo da Clausthal per andare in un'altra città e narrare la vicenda vissuta.

L'accostamento dei tre autori per condivisione di tematiche porta alla conclusione che, pur avendo storie personali e letterarie diverse, il loro racconto è la testimonianza letteraria dell'interesse verso una serie di problematiche vive e sentite a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento: lo sfruttamento del lavoro minorile, la nascita delle organizzazioni sindacali, le condizioni estreme di lavoro delle classi operaie, e nello specifico dei minatori, e in particolare delle donne. I tre testi esaminati sono la testimo-

<sup>30</sup> P. PELLINI, *Il luddista. Dal 'romanzo industriale' inglese a «Germinal»*, in *Studi di Letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, vol. II a cura di P. Pellini, Roma, Vecchiarelli 2003, p. 160.

nianza della partecipazione dei tre autori a questo importante periodo storico: nel caso di Viziinòs essa è più vicina alla radice autobiografica dell'esperienza narrata, in Verga e Zola è la trasposizione di tematiche presenti nelle società europee.

DINO MANCA  
(Università di Sassari)

L'INEDITA REDAZIONE MANOSCRITTA DI  
UNA NOVELLA DI GRAZIA DELEDDA CONSERVATA PRESSO  
LA BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA

Il saggio si basa sull'analisi filologica e linguistica della redazione manoscritta di una novella appartenente alla sua prima stagione narrativa: *Gli scherzi di zia Morte* di Grazia Deledda (in Treves *La morte scherza*). L'autore indaga e analizza le difformità di lezione intercorse tra lezioni primitive e seriori edizioni a stampa fino alla conclusione del ciclo genetico ed evolutivo della novella.

*Parole chiave:* filologia d'autore, filologia deleddiana, critica delle varianti.

*The essay is based on the philological and linguistic analysis of the manuscript redaction of a short story belonging to its first narrative season: Grazia Deledda's Gli scherzi di zia Morte (in Treves La morte scherza). The author investigates and analyzes the lesson dissimilarities that occurred between early lessons and later printed editions until the conclusion of the genetic and evolutionary cycle and the story.*

*Keywords:* author philology, Deleddian philology, variant criticism.

Il motivo del viaggio e il tema della morte provocata da un destino beffardo caratterizzano la trama di castigo della novella *Gli scherzi di zia Morte* di Grazia Deledda (in Treves *La morte scherza*). Zia Areca, una proprietaria ottantenne col corpo «metà paralitico» e «metà piagato», adagiata in un carro trasformato in letto, durante una notte di luglio intraprende il percorso verso il mare. Insieme ai viaggiatori di una chiassosa e variopinta carovana si trovano la nipote Rosa e il servo Antonio Maria. I due giovani si amano, ma la loro precaria condizione economica gli impedisce di contrarre matrimonio. Per questo, presi da un'avidità distruttiva, anelano la rapida morte della vecchia e la risoluzione del testamento in favore della fanciulla. L'infausto destino, però,

riserva loro, fra sinistri presagi e oscure premonizioni, un epilogo tanto tragico quanto inatteso.

Una notte zia Areca, che abitualmente coglie il sonno all'alba, chiudendo gli occhi prima del solito e restando immobile senza più gemere, sembra defungere. Gli amanti, travolti da voluttà, avventati e impudenti si danno alla festa e all'ebrietà. All'alba cala il sipario: Antonio Maria, vittima della sua spregiudicatezza e del suo cinismo, è risucchiato in un vortice fatale dal mare in burrasca, proprio mentre l'anziana donna si ridesta:

– Santa Greca nostra, come l'uomo è cieco – disse un giorno la vecchia bevendo il caffè. Antonio Maria predicava sempre: «Zia Areca, pensate a morire; zia Areca, la morte sta per gettarvi il laccio!». Ed ecco che essa passa e fa uno scherzo: invece di gettare il laccio alla vecchia lo getta al giovane! Sì, qualche volta pare che scherzi, quella zia Morte!

Il viaggio è uno dei motivi ricorrenti della narrativa della Deledda. Esiste il viaggio-pellegrinaggio per i santuari e le feste campestri, quello metaforico, che per traslato rappresenta l'imperscrutabile mistero del vivere e l'ignoto destino, preludio di una disgrazia o comunque di un'avventura con esito problematico, se non anticipazione di una passione irresistibile e tentatrice (*Una terribile notte, Padre Topes, La morte scherza*). Spesso tali motivi coesistono con quelli del peccato, della colpa e dell'espiazione. Il percorso *simil dantesco*, da intendersi come «fatale andare», secondo un vettore ascensionale di purificazione, si traduce, infatti, in rappresentazione simbolica della redenzione (si pensi al cammino intrapreso da Efix e da Annesa in *Canne al vento* e *L'edera*). Un orientamento orizzontale di sogno e di speranza si distingue da uno verticale, di prova e di riscatto. C'è, infine, il viaggio della memoria come *nòstos, recuida*, come ritorno a Itaca, alla patria perduta, alle radici, alla famiglia, all'*ubi consistam*, al cordone ombelicale mai reciso con la Madre-Terra (*Cosima*).

Un altro protagonista della novella è il paesaggio sardo, inteso come luogo fisico, antropologico e morale significativamente proiettato in una dimensione edenica, se non trasfigurato in un luogo di evasione mitica, dove la natura è percepita come spazio idillico, incontaminato, carico di emozioni e suggestioni incanta-

torie. I pensieri e i ricordi si rapportano ai luoghi sentiti, percepiti sensorialmente ed emotivamente, luoghi vissuti e amati. Lo spazio fisico e naturale si traduce in luogo dell'anima, condizione dell'essere e dell'esistere, sentimento quasi inesprimibile, ai limiti dell'incomunicabilità. Attraverso il paesaggio, inteso come recupero di un mondo originario, si specifica la rappresentazione di sé. Quel mondo che nell'atto stesso della creazione artistica, paradossalmente ritorna a essere centro e non più periferia.

La descrizione del paesaggio, insussistente nella Deledda senza profusione cromatica, assume in questa fase del processo di maturazione artistica una funzione primaria per la piena comprensione dell'assiologia e psicologia dei personaggi. I colori rivestono, infatti, una funzione semiotica centrale e la loro valenza connotativa e simbolica si lega indissolubilmente a istanze etiche e ontologiche profonde, quasi una sorta di equivalente spaziale di una dimensione morale. Non di rado ambienti, eventi ed esistenti sembrano legati da nessi di significativa consequenzialità (natura anticipatrice e partecipe degli accadimenti) e da rapporti analogici e simbolici profondi. Lo sfondo naturale si tinge, in relazione analogica alla vicenda, dei caldi colori delle passioni.

Le questioni di natura filologica che abbiamo affrontato si sono concentrate sul narrar breve. Il testo della novella oggetto di studio ci è stato trasmesso attraverso un manoscritto e più edizioni a stampa. Più precisamente il censimento ha permesso di accertare l'esistenza di una redazione autografa compiuta (A) e due testimoni a stampa del 1904 e del 1905, con ristampe seriori<sup>1</sup>.

Il manoscritto (segnatura, A.R.C.73.II.16), che fa parte del fondo della Biblioteca nazionale centrale di Roma<sup>2</sup>, si compone di 15 carte sciolte di formato oblungo (mm. 320 x 110). La carta è di tipo uso mano, ora ingiallita dal tempo. La numerazione di mano autorale è moderna, progressiva, in cifre arabe sempre sottolineate, con inchiostro nero, riportata sempre nel *recto* di ogni car-

<sup>1</sup> G. DELEDDA, *Gli scherzi di zia Morte*, «La Riviera Ligure» (RL), Genova, II serie (1904); con il titolo *La morte scherza in I giuochi della vita*, Milano, Treves 1905; Milano, Treves, 1917; Milano, Treves 1920 (T).

<sup>2</sup> Cfr. <http://www.bncrm.beniculturali.it/it/790/eventi/4365/>

ta, in alto a destra. Lo specchio di scrittura sul *recto* è a piena pagina. Il *ductus* appare omogeneo per intensità, ampiezza ed altezza. La scrittura è distribuita in media su 28-36 righe per pagina, è corsiva, calligrafica e realizzata con inchiostro di colore nero.

Di questa tradizione la questione metodologica preliminarmente affrontata ha riguardato i rapporti reciproci intercorrenti tra **A**, **RL** e **T**. C'era da stabilire l'esistenza o meno di difformità redazionale e, in tal caso, da appurare se tale diversità fosse frutto di volontà autorale o invece da attribuire, nella fase dell'intermediazione tipografica, a iniziativa di redattori, *editor*, consulenti editoriali *et alii*.

Nel caso della nostra novella, i dati emersi dalla *collatio*, attestano numerose lezioni divergenti, indiscutibilmente corrispondenti alla volontà della scrittrice. Infatti, come si vedrà nel quadro sinottico proposto, nella sostanziale difformità di molte lezioni di **RL** (sostanzialmente confermati da **T**) con la redazione autografa (**A**), i rimaneggiamenti presenti nella stampa rispetto al manoscritto, sono tali, per natura, tipologia ed estensione, per cui crediamo inverosimile - nella lontana ipotesi queste modificazioni siano state volontariamente introdotte da figure altre - essere sfuggite alla Deledda, quanto meno in sede di correzione di bozze, perciò da considerarsi a tutti gli effetti varianti d'autore.

Le difformità (interne e intercorrenti) riguardano sia elementi complementari e appendicolari (alcuni incorsi *currenti calamo*), ritocchi interpuntivi, interventi su elementi frastici o segmenti periodali, comunque porzioni minime di scrittura, *tranches* marginali e complete, autonome e disarticolate, senza dunque grosse ripercussioni testuali, sia importanti lezioni concernenti in prima istanza la veste linguistica e con essa parti non secondarie della struttura segnica del racconto (unità narrative e descrittive, d'azione, funzionali e pragmatiche). I modi d'intervento sono molteplici e trovano realizzazione precipuamente nelle varianti soppressive e sostitutive (ma non mancano, tuttavia, quelle aggiuntive e permutative).

Già in sede di manoscritto la scrittrice avvia un lavoro di *labor limae* che attesta una chiara esigenza di revisione stilistica e di snellimento del dettato tramite cassatura e soprattutto sostituzione di elementi sostanziali, per nulla completivi. Come già nei ro-

manzi<sup>3</sup>, anche nelle novelle si conferma una tendenza espuntiva ma anche sostitutiva sostenuta, che trova la sua massima esplicazione nel passaggio da **A** a **RL**, prevalentemente volta alla essenzializzazione e soprattutto a un controllo più serrato del lessico e del periodare, al raggiungimento di una scrittura meno pletorica e antiestetica e dunque più sorvegliata, con un'attenzione maggiore alla pertinenza lessicale e alla proprietà del linguaggio. Come già nei romanzi, anche in questa paradigmatica novella continua, nelle varianti sostitutive di **RL** e **T**, l'ammodernamento grafico, per lo più limitato alla normalizzazione della *j* semiconsonantica in *i*, una maggiore razionalità segmentatrice e interpuntiva, che tuttavia coesiste, sia pur limitatamente, con una libertà di scansione tendente a determinare una più sostenuta accelerazione nel ritmo di scorrimento, un'opera di dosaggio e una più attenta cura e precisione lessicale, che coinvolge l'ambito sinonimico o comunque la medesima area semantica, volta preferibilmente a correggere desuetudini, approssimazioni e imprecisioni, mentre nelle scelte destitutive si accentua la volontà di sfrondare le ridondanze esplicative e descrittive.

Soprattutto nel passaggio dal manoscritto alla stampa, dunque, si conferma la chiara esigenza di affinamento linguistico e stilistico. I ritocchi per espunzione e per espunzione-sostituzione confermano peraltro un orientamento correttorio vertente alla ricalibratura, se non riduzione, di attributi e di informanti cronotopici, di taluni ingenui arresti contemplativi su ambienti e personaggi, non di rado puramente didascalici ed esornativi, e nel contempo alla potatura di indugi descrittivi e ridondanze esplicative che dilatano oltremodo, sacrificando la giusta oscurità e ambivalenza del non detto, le unità pragmatiche d'azione e in particolar modo quelle libere, cioè slegate dall'asse diegetico.

<sup>3</sup> Cfr. D. MANCA, *Critica delle varianti e diacronie linguistiche in alcuni romanzi deleddiani dai manoscritti alle edizioni Treves*, *Annali «Fondazione Verga»*, n.s. 14 (2021), pp. 297-342.

*Nota al testo*

Le diversificazioni redazionali e gli interventi correttori, discussi nell'apparato genetico in modo congetturale, sono segnati nel modo seguente:

>a< per delimitare la cassatura di una porzione di testo:  
**>impallidi<**

Quando la cassatura è accompagnata dalla soprascrittura (o sottoscrittura) di una variante, la lezione rifiutata, sempre tra unciniate capovolte, ed entro parentesi tonde (quadre quando è già dentro tonde) viene fatta precedere dalla variante soprascritta cui è premesso un puntino ad esponente:

• **idillio (>un'orgia<**)

Quando, poi, la cassatura è accompagnata dalla variante di sostituzione in linea, la lezione rifiutata – sempre tra unciniate capovolte, ed entro parentesi tonde – viene fatta precedere dalla variante in linea fra | |:

| **ripeté** | (>disse<)

Sono inoltre utilizzati i seguenti simboli e le seguenti convenzioni grafiche:

← per indicare il passaggio da una prima (che si segnala tra parentesi tonde) ad una seconda lezione ricalcata su quella interamente o parzialmente (che si farà precedere) o comunque corretta in vari modi su quella; si è adoperata la stessa tecnica quando la correzione ha interessato la sola punteggiatura:

**vedeva e guardava il mare (← vedeva il mare)**

|a| per delimitare una inserzione in linea (anche di ordine interpuntivo):

| **una calma funebre regnava.** |

/b/ per delimitare un'aggiunta nell'interlinea superiore:

**/sotto la coperta/**

# LA RIMERSA UGREA

## AL SONETTO

*E sempre a te, cui di sua luce Dante  
Cinse e intessea Petrarca di sospiri,  
Torno voluttuoso di martiri  
Con la disperata ansia di un amante.*

*O gioia, nel desio fatto gigante,  
Prostrarti e sapiente di respiri  
Chiuder nel breve cerchio de' tuoi giri  
L'immenso di questa anima anelante:*

*Si che le rime squillino vittoria  
Sul tempo, e il verso eterno di bellezza  
Sferzi la vanità del secol reo!*

*Par nulla sono e orgoglio d'uomo e gloria  
D'artista... a fronte dell'immensa ebbrezza  
Che m'investe nell'atto in cui ti creo.*

## NEI CAMPI

*S'affissarono muti e petto a petto  
Stettero, come l'odio li impietrasse:  
Poi l'uno s'avventò con spalle basse,  
L'altro sdegnando oppose il torso eretto.*

*Più pronto d'ogni gesto era il sospetto;  
Ma lo spavaldo un sibito urlo trasse  
Rauco, le braccia si allentarono lasse,  
Vacillò, cadde: un solco gli fu letto.*

*E rimase nel campo già fenduto  
Pei semi, e un gelso qualche foglia d'oro  
Pioveva su lui con un palpito muto.*

*Mentre, compiuto il solco, presso i rovi  
Del fosso lo attendevano al lavoro,  
Candidi e immoti sotto il giogo, i bovi.*

FRANCESCO PASTONCHI

## Gli scherzi di zia Marte



NA fila di carri che sembravano capanne ambulanti, coperti come erano da sacchi, lenzuola e tende grossolane, rompeva col suo pesante roteare la solitudine e il silenzio della notte di luglio. Entro questi carri ti-

rati da buoi, una specie di tribù di sardi si recava ai bagni di mare. Da ore ed ore viaggiavano. Un denso strato di polvere copriva i buoi, le ruote, le persone che stavano dentro i carri, le masserizie che i bagnanti si portavano addietro, i guidatori e i cani che seguivano.

Dopo una giornata calda, finalmente era calata una notte fresca e chiara: il cielo pareva bianco tanto era fitto di stelle; lo stradale segnava una linea grigia sul nero dell'altipiano, all'estremità del quale una muraglia di montagne rassomiglianti a enormi castelli merlati nascondeva il mare.

Un odore di stoppie, di giunchi lontani, di eriche inumidite dalla notte, veniva con qualche melanconico soffio di vento. Non s'incontrava anima viva; solo verso sera un pastorello che guardava il suo gregge era apparso nello sfondo del paesaggio. Dopo che uno dei guidatori dei carri, un vecchio contadino, aveva giudicato dal corso delle costellazioni delle Orse e del Drago che potevano essere le dieci, tutti i viaggianti tacevano entro i carri; anche i due bimbi latanti che avevano continuamente strillato, dormivano sul seno delle due spose robuste come elci.

Oltre i guidatori dei carri, solo zia Areca<sup>1)</sup>, una ricca proprietaria ottantenne, vegliava entro il suo carro, recitando il milionesimo dei rosari pregati durante la sua vita. Da quanti e quanti anni ella non dormiva! Non sapeva più neppure cosa fosse il sonno vero e profondo; solo verso l'alba la coglieva un vago sopore, attraverso il cui velo ella sentiva egualmente, anzi più dolorosamente, le sofferenze del suo corpo metà paralitico, metà piagato.

<sup>1)</sup> Greca. Il c di Areca si pronunzia dolce e aspirato.



A.R.C. 93 II 46

B  
E

L1

Gli scherzi di zia Morte.

Il silenzio immenso della notte di luglio era appena rotto dal rumore d'una fila di carri che sembravano capanne ambulanti, coperti come erano da tende grossolane, da vacchi e da lenzuola. Entro questi carri, tirati da buoi pazienti, una specie di tribù di sardi si recava ai bagni di mare. La <sup>ore ad</sup> ~~partire~~ ore viaggiavano. Un denso strato di polvere copriva i carri, i buoi, le masserizie che quella buona gente si portava addosso, le persone che stavano entro i carri, i cani che seguivano. Dopo una giornata caldissima, ora finalmente era salata una notte fresca e chiara. Il cielo pareva bianco tanto era fitto di stelle; lo sguardo seguiva una linea grigia sul nero dell'altipiano, all'estremità del quale sorgeva una montagna che rassomigliava a un enorme castello merlato. Un odore

*Gli scherzi di zia Morte*

A	RL	T
<p><b>Il silenzio immenso della notte di luglio era appena rotto dal rumore</b> d'una fila di carri che sembravano capanne ambulanti, coperti come erano da tende grossolane, da vecchi e da lenzuola. <b>Entro questi carri, tirati</b> da buoi <b>pazienti</b>, una specie di tribù di sardi si recava ai bagni di mare.</p>	<p>Una fila di carri che sembravano capanne ambulanti, coperti <b>come erano da sacchi, lenzuola e tende grossolane</b>, rompeva col suo pesante roteare la solitudine e il silenzio della notte di luglio. <b>Entro questi carri tirati</b> da buoi, una specie di tribù di sardi si recava ai bagni di mare.</p>	<p>[...]  <b>Su</b> questi carri tirati da buoi, una specie di tribù di sardi si recava ai bagni di mare.</p>
<p>Da <b>ore ed (&gt;dodici&lt;)</b> ore viaggiavano. Un denso strato di polvere copriva i <b>carri, i buoi, le masserizie che quella buona gente si portava addietro, le persone che stavano entro i carri, i cani che le seguivano.</b> Dopo una giornata <b>caldissima, ora</b> finalmente era calata una notte fresca e chiara. Il cielo pareva bianco tanto era <b>fitto</b> di stelle;</p>	<p>Da ore ed ore viaggiavano. Un denso strato di polvere copriva i <b>buoi, le ruote, le persone che stavano dentro i carri, le masserizie che i bagnanti si portavano addietro, i guidatori e i cani che seguivano.</b> Dopo una giornata <b>calda</b>, finalmente era calata una notte fresca e chiara: il cielo pareva bianco tanto era <b>fitto</b> di stelle;</p>	<p>tanto era <b>coperto</b> di stelle; [...]</p>
<p>lo stradale segnava una linea grigia sul nero dell'altipiano, all'estremità del quale <b>sorgeva una montagna che rassomigliava a un enorme castello merlato.</b> Un odore [...] veniva</p>	<p>lo stradale segnava una linea grigia sul nero dell'altipiano, all'estremità del quale <b>una muraglia di montagne rassomiglianti a enormi castelli merlati nascondeva il mare.</b> Un odore [...] veniva</p>	<p>Un odore [...] veniva</p>

A	RL	T
con qualche <b>raro</b> soffio di vento.	con qualche <b>melancolico</b> soffio di vento.	con <b>qualche soffio</b> di vento.
Entro i carri tutti tacevano: anche i due bimbi lattanti che avevano strillato tutta la giornata, dormivano sul seno delle due spose robuste come quercie.	<b>Non s'incontrava anima viva; solo verso sera un pastorello che guardava il suo gregge era apparso nello sfondo del paesaggio. Dopo che uno dei guidatori dei carri, un vecchio contadino, aveva giudicato dal corso delle costellazioni delle Orse e del Drago che potevano essere le dieci, tutti i viaggianti tacevano entro i carri; anche i due bimbi lattanti che avevano continuamente strillato dormivano sul seno delle due spose robuste come elci.</b>	[...] anche i due bimbi lattanti, <b>dopo aver un poco</b> strillato, [...]
· <b>Oltre i guidatori dei carri, solo (&gt;La&lt;) zia Areca Martina</b> /una ricca proprietaria ottantenne,/ vegliava entro il suo carro e recitava il <b>milionesimo</b> dei <b>lungheissimi</b> rosari <b>pregati</b> durante la sua vita. Da quanti e quanti anni <b>zia Areca</b> non dormina! <b>Ella</b> non sapeva più neppure cosa fosse il sonno vero e profondo; solo verso l'alba la coglieva un vago sopore, attraverso il cui velo ella sentiva egualmente, anzi <b>con più</b>	Oltre i guidatori dei carri, solo zia Areca, una ricca proprietaria ottantenne, vegliava entro il suo carro, <b>recitando</b> il <b>milionesimo</b> dei rosari <b>pregati</b> durante la sua vita. Da quanti e quanti anni <b>ella</b> non dormiva! Non sapeva più neppure cosa fosse il sonno vero e profondo; solo verso l'alba la coglieva un vago sopore, attraverso il cui velo ella sentiva egualmente, anzi <b>più dolorosamente</b> , le sofferenze del suo corpo metà <b>paralitico</b> ,	[...] carro, <b>ripetendo</b> il milionesimo dei rosarii <b>recitati</b> durante la sua vita. [...]  sentiva <b>egualmente le sofferenze</b> del suo corpo, metà <b>paralitico</b> , metà piagato.

A	RL	T
<p><b>angoscia</b>, le sofferenze del suo corpo a metà <b>paralizzato</b>, a metà piagato.</p> <p>Ella stava sola <b>sotto la tenda del suo carro</b> trasformato in letto, [...] guidato da un <b>giovino</b> di <b>diciotto (&gt;vent'&lt;) anni</b>, un bellissimo Ercole giovinetto, dai capelli crespi e folti <b>come</b> un cespuglio e il viso sbarbato, grasso, <b>rosso bruno lucente come</b> una melograna.</p> <p><b>Egli si chiamava Antoni Maria</b>, era un protetto di zia Areca, che lo teneva <b>al suo servizio</b>! (&gt;servo&lt;) <b>da parecchi anni</b>, e tutti lo ritenevano affezionatissimo alla vecchia <b>inferma</b>.</p> <p>Ogni tanto <b>Antoni Maria guardava entro il carro</b> e domandava <b>alla vecchia</b> se voleva qualche cosa.</p> <p>-<b>Perché non fate venir qui Rosa vostra nipote? Giacché non potete dormire vi terrà compagnia</b>. Qui in fondo al carro ci stanno due persone - <b>egli le disse una volta</b>.</p> <p>- La compagnia ce l'ho, - <b>ella</b> rispose, scuotendo il rosario con la mano non <b>para-</b></p>	<p>metà piagato.</p> <p><b>Zia Areca</b> stava sola <b>nel suo carro</b> trasformato in letto, [...] guidato <b>dal servo Antonio-Maria</b>, un bellissimo Ercole giovinetto, dai capelli crespi e folti <b>simili</b> ad un cespuglio, e il viso sbarbato, grasso, <b>rosso-bruno come</b> una melograna.</p> <p><b>Antonio-Maria aveva diciannove anni</b>; era un protetto di zia Areca, che lo teneva <b>da molto tempo</b> al suo servizio, <b>e tutti lo invidiavano</b> ma lo ritenevano affezionatissimo alla vecchia.</p> <p>Ogni tanto <b>egli sollevava la tenda del carro</b> e domandava <b>all'inferma</b> se voleva qualche cosa.</p> <p>- <b>Giacché non dormite perché non chiamate vostra nipote Rosa a tenervi compagnia?</b> Qui in fondo al carro ci stanno due persone.</p> <p>- La compagnia ce l'ho,          - rispose <b>la vecchia</b>, scuotendo il rosario con la mano non <b>paralitica</b>.</p> <p>- Dove siamo <b>ora?</b> È lontano questo mare?...</p>	<p>[...]</p> <p>[...]</p> <p>folti <b>come</b> un cespuglio, e il viso sbarbato, grasso, rosso e <b>bruno come</b> una melograna.</p> <p>[...]</p> <p>e tutti lo <b>invidiavano</b>, ma lo ritenevano <b>affezionatissimo</b> alla vecchia.</p>

A	RL	T
<b>lizzata</b> . - Dove <b>siamo</b> ? È <b>molto</b> lontano questo mare?		
-Santa Greca mia!	-Santa Greca mia <b>gloriosa</b> !	
Gli occhi neri del giovane <b>lampeggiarono nel chiarore bianchiccio della notte</b> :	Gli occhi neri del giovane <b>lampeggiarono nel chiarore bianchiccio della notte</b> ;	Gli occhi neri del giovane <b>lampeggiarono</b> :
-Peggio per voi! - <b>cominciò a dire</b> - perché vi siete messa in viaggio?... Chi vi ha <b>suggerito (&gt;messo in testa&lt;)</b> quest'idea?	-Peggio per voi! <b>Perché</b> vi siete messa in viaggio? Chi vi ha suggerito quest'idea?	
- <b>Non tormentarmi, disse la vecchia.</b> - Se morirò, ebbene, morirò dopo aver tentato tutti i rimedi. Io credo <b>invece che il mare mi farà bene. Fossi venuta prima!</b>	- <b>Tutti morremo! Siamo nati per morire.</b> Non tormentarmi. Se morirò, ebbene, morirò dopo aver tentato tutti i rimedi. Io credo <b>che i bagni di mare mi faranno bene.</b>	
-L'anno scorso, - proseguì <b>Antonio Maria</b> , implacabile	- L'anno scorso, - proseguì <b>l'altro</b> , implacabile	
-Figlio, - <b>disse</b> la vecchia <b>con voce dolce</b> ,- il diavolo porta via coloro che in vita non <b>compiono</b> il proprio dovere.	- Figlio, - <b>rispose</b> la vecchia <b>con dolce voce</b> , - il diavolo porta via coloro che in vita non <b>compiono</b> il proprio dovere.	
-[...] e Rosa, <b>Rosa che sacrifica la giovinezza per voi</b> , Rosa avrà un corno. Fate testamento, vecchia testarda.	-[...] e Rosa, <b>che sacrifica per voi la giovinezza</b> , Rosa avrà un corno. Fate testamento, vecchia testarda. Ai ba-	[...] Ai bagni dicono che c'è un <b>notaio</b> .

A	RL	T
<p>Ai bagni dicono che c'è un <b>notajo</b>.</p>	<p>gni dicono che c'è un <b>notajo</b>.</p>	<p>[...]</p>
<p>-Io non sto pensando a morire,- disse zia Areca, che era abitua- ta alle lugubri predi- che del giovinotto.- La morte è in mani di Dio. Prima di morire io farò /se già non l'- ho fatto, quello che tu chiami/ il mio dovere, e non occorre che al- cuno me lo insegni.</p>	<p>- Se c'è un notajo la- scialo bagnarsi! Io non sto pensando a morire. Sono stufa delle tue prediche. La morte è in mano di Dio, ed io farò il mio dovere, se già non l'avessi fatto, sen- za che un bastone ve- stito, quale tu sei, me lo insegni!</p>	
<p>-Scusatemi,- <b>riprese</b> Antonio Maria, come pentito <b>di quanto ave- va detto</b>.- Non <b>odiati- mi</b> se vi parlo <b>così</b>: è per il vostro bene, <b>lo sapete</b>. I vostri parenti vi <b>hanno</b> fatto partire perché <b>desiderano</b> la vostra <b>morte</b>. <b>Anzi</b> vi consiglio di <b>fare</b> atten- zione quando vi met- teranno nel bagno. Non si <b>sa mai</b>.</p>	<p>- Scusatemi - <b>rispose</b> Antonio-Maria, come pentito <b>delle sue paro- le</b>. - Non <b>portatemi odio</b> se vi parlo <b>così</b>; è per il vostro bene. I vo- stri parenti vi <b>han</b> fatto partire perché <b>vogliono</b> la vostra <b>morte</b>: <b>anzi</b> vi consiglio di <b>dare</b> atten- zione quando vi mette- ranno nel bagno. Non si <b>sa mai!</b></p>	
<p>- Mi metterà Rosa: <b>non voglio altri che Rosa</b>, non temere.                  - Sì, ma anche con Ro- sa <b>c'è pericolo</b>. L'ac- qua del mare è <b>perfi- da</b>:</p>	<p>- Mi metterà <b>Rosa: non temere</b>.                  - Sì, ma anche con Rosa <b>date attenzione</b>. L'ac- qua del mare è <b>perfida</b>;</p>	
<p>-[...] Non sto pensan- do al diavolo, io! - <b>disse zia Greca</b>.</p>	<p>- [...] Non sto pensando al diavolo, <b>io</b>.</p>	

A	RL	T
<p>I carri proseguivano il loro cammino <b>lento</b> e monotono: qualche cane <b>latrava</b> nel rifugio della notte, qualche fuoco appariva e spariva in lontananza; <b>la montagna che sembrava un castello s'avvicinava lentamente: dietro c'era il mare.</b></p>	<p>I carri proseguivano il loro cammino <b>grave</b> e monotono; qualche cane <b>latrava</b> nel silenzio della notte, qualche fuoco appariva e spariva in lontananza; <b>la muraglia delle montagne che nascondeva il mare si avvicinava lentamente.</b></p>	<p>[...] <b>abbaiava</b> nel silenzio della notte, [...]</p>
<p>Antoni Maria <b>sollevava ogni tanto la tenda, (&gt;guardava ogni tanto&lt;)</b> spiando se zia Areca dormiva; ma la vecchia pregava, sospirava e pensava alle sue <b>quaranta</b> vacche e alla sua giumenta gravida.</p>	<p>Antonio-Maria sollevava <b>ogni tanto</b> la tenda, spiando se zia Areca dormiva; ma la vecchia pregava, sospirava e pensava alle sue <b>settanta</b> vacche e alla sua giumenta gravida.</p>	<p>Antonio-Maria sollevava <b>spesso</b> la tenda, <b>guardando</b> se zia Areca dormiva; [...]</p>
<p>- Quando torneremo dai bagni troveremo il puledrino, - pensava; - <b>lo farò allevare bene</b>, e quando avrò tre anni lo venderò per trenta scudi. Santa Greca <b>mia</b>, dove è questo mare?</p>	<p>- Quando torneremo dai bagni troveremo il puledrino - pensava. - <b>Come sarà? Bajo?</b> Quando avrò tre anni lo venderò per trenta scudi. Santa Greca <b>gloriosa</b>, dove è questo mare?</p>	<p>- Quando torneremo dai bagni troveremo il puledrino - pensava. - <b>Come sarà? Baio?</b> [...]</p>
<p>Finalmente all'alba si assopì: udiva egualmente il roteare <b>dei carri</b>, il <b>latrare</b> dei cani, e <b>sentiva qualche soffio di vento un po' forte</b> scuoter la tenda <b>del carro</b>; [...] eppure ella vedeva il puledrino <b>giallo</b>, e sognava di trovarsi nel bagno:</p>	<p>Finalmente all'alba si assopì: udiva egualmente il roteare <b>del carro</b>, il <b>latrare</b> dei cani, e <b>sentiva qualche soffio un po' forte di vento</b> scuoter la tenda; [...] eppure ella vedeva il puledrino <b>bajo</b>, e sognava di trovarsi nel bagno: l'acqua era cal-</p>	<p>[...] <b>l'abbaiare</b> dei cani, [...] [...] ella vedeva il puledrino <b>baio</b>, e sognava di trovarsi nel bagno: l'acqua era calda,</p>

A	RL	T
<p>l'acqua era calda, la rena morbida <b>dorata dal sole</b>; ad un tratto veniva un'ondata, alta e scapigliata «<b>come il diavolo</b>» e la <b>investiva tutta</b>, ma non riusciva a portarla via perché ella aveva ritrovato le sue forze e resisteva <b>potentemente...</b></p>	<p>da, la rena morbida <b>dorata dal sole</b>. Ad un tratto veniva un'ondata, alta e scapigliata come <b>un giovane diavolo scherzante</b>, e la <b>investiva tutta</b>, ma non riusciva a portarla <b>via</b> perché ella aveva ritrovato le sue forze e resisteva <b>potentemente</b>.</p>	<p>la rena morbida <b>indorata dal sole</b>. Ad un tratto veniva un'ondata, alta e scapigliata come un giovane diavolo scherzante, e <b>investiva la vecchia</b>, ma non riusciva a portarla <b>via</b>, perché ella aveva ritrovato le sue forze e resisteva <b>potentemente</b>.</p>
<p>Poi le parve di udire una risata repressa e un suono di baci, <b>dietro la tenda scossa dal vento</b>.</p>	<p>Poi le parve di udire una risata repressa e un suono di baci <b>dietro la tenda abbassata ai suoi piedi</b>.</p>	
<p>- Che sia Rosa? Rosa con Antonio-Maria? Me <b>lo han</b> detto, sì, che fanno all'amore. Anch'io, una volta, quando avevo vent'anni, mi nascosi con Predu-Maria <b>dietro il pozzo del cortile...</b> <b>Santa Greca mi perdoni, ma la gioventù...</b>                      La risata non si fece più udire, ma <b>lo scoccar (&gt;il suono&lt;)</b> dei baci risuonò <b>più insistente, più forte: quei due non avevano più freno.</b>                      Zia Areca <b>si arrabbiò molto.</b></p>	<p>- Che sia Rosa? Rosa con Antonio-Maria? Me <b>l'hanno</b> detto, sì, che <b>quei due</b> fanno all'amore. Anch'io, una volta, quando avevo vent'anni, mi nascosi con Predu-Maria <b>dietro il muro del cortile. Santa Greca gloriosa, perdonate la gioventù...</b>                      La risata non si fece più udire, ma lo scoccar dei baci <b>risuonò più insistente: Santa Greca li perdoni, ma "quei due,,</b> non avevano più freno.                      Zia Areca <b>si arrabbiò e molto.</b></p>	
<p>- Quel ragazzo avrà <b>fatto venir Rosa con la scusa che la volevo</b></p>	<p>- Quel ragazzo avrà <b>chiamato Rosa dal suo carro, con la scusa che</b></p>	

A	RL	T
<p><b>io: ora son lì, davanti a me</b>, e si baciano. Impostori, sfacciati! Non pensano al peccato <b>mortale</b>; non pensano <b>alla morte!</b> Ma se riprendo <b>un po' di forze</b> li bastono come bambini...</p> <p>Finalmente la compagnia <b>giunse</b> (← <b>arrivò</b>) <b>sulla riva</b> del mare, dietro la montagna <b>che da lontano sembrava un castello</b>. <b>V'era</b> un fabbricato, del quale ogni stambugio <b>si pagava due lire al giorno</b>, già pieno zeppo di bagnanti, e una lunga fila di capanne di frasche.</p>	<p><b>la volevo io. Ed ora son lì, dietro il carro</b>, e si baciano. Impostori, sfacciati! Non pensano al peccato <b>mortale</b>, non pensano <b>all'ora della morte!</b> Ma se riprendo <b>le forze</b> li bastono come bambini...</p> <p>Finalmente la compagnia giunse <b>in riva</b> al mare, dietro la <b>montagna</b>. <b>V'era</b> un fabbricato, del quale ogni stambugio <b>era</b> già pieno zeppo di bagnanti <b>borghesi</b>; e la lunga fila di capanne di frasche <b>popolate di paesani per lo più infermi</b>.</p>	<p>[...] <b>Vicino</b> alla spiaggia sorgeva un fabbricato, del quale ogni stambugio era già pieno zeppo di bagnanti borghesi; <b>più in là stendevasi una lunga fila di capanne di frasche popolate di paesani per lo più infermi</b>.</p>
<p><b>La spiaggia era bellissima, coperta dall'ombra della sovrastante montagna: il mare, che cangiava colore ad ogni attimo, spaziava deserto sotto un cielo d'un azzurro accecante.</b></p> <p><b>Gli uomini della nostra compagnia formarono</b> in un batter d'occhio sei capanne di frasche; le donne tirarono giù dai carri le masserizie e le coperte e l'accampamento <b>fu subito fatto</b>. Zia <b>Greca</b> voleva esser messa subito nell'acqua.</p>	<p><b>L'ombra della montagna copriva la spiaggia bellissima seminata di scogli turchini; il mare deserto cangiava colore ad ogni attimo, sotto un cielo meravigliosamente chiaro.</b></p> <p>In un batter d'occhio <b>i parenti di zia Areca costrussero</b> sei capanne di frasche; le donne tirarono giù dai carri le masserizie e le coperte, e l'accampamento <b>fu presto all'ordine</b>. Zia <b>Areca</b> voleva esser messa subito nell'acqua.</p>	

A	RL	T
<p>- Dove sono i cavalloni? Dove sono i diavoli? - diceva al servo.                      - Vedi che mi hai ingannato: il mare sembra una coperta di velluto turchino.                      - Oh, li vedrete poi i cavalloni! - disse Antoni-Maria. - Vi divoreranno viva così! - E apriva la bocca e faceva atto di divorare qualche cosa.</p>	<p>- Dove sono i cavalloni, i diavoli del mare? - diceva al servo, alquanto beffarda. - Vedi, il mare sembra una coperta di velluto turchino.                      - Oh, li vedrete poi i cavalloni; vi divoreranno viva, così! - E Antoni-Maria apriva la bocca e faceva atto di divorare qualche cosa.</p>	
<p>Rosa, che gli arrivava appena al petto, sollevava il viso <b>olivastro</b> (&gt;<b>pallido</b>&lt;), lo guardava coi grandi occhi neri, cerchiati, uno dei quali divergeva alquanto, e rideva e rideva.</p>	<p>Rosa, che gli arrivava appena al petto, sollevava il viso olivastro e <b>ardente</b>: lo guardava coi grandi occhi neri cerchiati, uno dei quali divergeva alquanto, e rideva, rideva, <b>simpatica e voluttuosa come una fanciulla araba</b>.</p>	
<p>- Ragazzi dell'inferno, ve la darò io! - minacciava la vecchia. - Ora mettetemi nell' acqua.</p>	<p>- Ragazzi dell'inferno, <b>lasciatemi guarire e poi farete i conti con me</b> - minacciava <b>comicamente</b> la vecchia. - Ora <b>fatemi prendere il bagno</b>.</p>	
<p>-Se crepo è a conto mio. Subito dopo il primo bagno ella disse di sentirsi meglio. Le fu assegnata la più comoda delle capanne, dalla cui apertura ella vedeva e guardava il mare (← vedeva il mare) con tenerezza.</p>	<p>- Se crepo, lasciatemi crepare; sarà a conto mio, - ella rispose; e subito dopo il primo bagno dichiarò di sentirsi meglio. Le fu assegnata la più comoda delle capanne, dalla cui apertura ella vedeva e guardava il mare con una spe-</p>	<p>- Se crepo, lasciatemi crepare - ella rispose; e subito dopo il primo bagno dichiarò di sentirsi meglio.                      [...]</p>

A	RL	T
<p>Il servo ripartì coi carri e con (← coi) gli altri guidatori; rimasero solo le donne, i bimbi e un vecchio; gli uomini sani non hanno bisogno di bagni, neanche per lavarsi! Prima di partire Antonio Maria disse a Rosa:</p> <p>- Agnella mia, <b>parlale</b> (&gt;parlala&lt;) sempre della morte, sai: se no, vedrai, un bel mattino la <b>troviamo</b> nel suo letto, <b>morta stecchita come una coccinella, senza che abbia fatto testamento. È tempo che ella muoja, e che noi godiamo.</b></p>	<p><b>cie di tenerezza. Antonio-Maria doveva ritornare al villaggio con gli altri guidatori.</b></p> <p>- Agnella mia, - disse a Rosa, - ricordati di <b>parlarle</b> sempre della morte, sai: se no, vedrai, un bel mattino <b>la troverete</b> nel suo letto, <b>morta, dura come una pera acerba, senza che abbia fatto testamento. E noi allora come faremo? La vita è lunga, e per vivere ce ne vuole!</b></p> <p>Poi il servo ripartì coi carri e con gli altri guidatori: rimasero solo le donne, i bimbi, un vecchio. Gli uomini sani non hanno bisogno di bagni, neanche per lavarsi!</p>	<p>[...]</p> <p>sempre della morte, sai: se no, vedrai, <b>ella dimenticherà di far testamento; e un bel mattino la troverete</b> nel suo letto, <b>morta, dura come una pera acerba.</b></p> <p>[...]</p>
<p>Una settimana dopo egli ritornò a cavallo, per recare delle provviste. Vedendo la vecchia padrona provò un <b>comico</b> sgomento: gli occhi di zia <b>Greca</b>, prima appannati da un velo latteo, erano limpidi e pieni di vita; il suo volto, già <b>bruno</b>, (&gt;nero&lt;) era diventato quasi nero, <b>bronzato dalle brezze marine</b>, ma pareva meno rugoso e disgustoso del solito.</p>	<p><b>Dieci giorni dopo Antonio-Maria ritornò, con un cavallo carico di provviste.</b> Vedendo la vecchia padrona, provò uno <b>strano</b> sgomento; gli occhi di zia <b>Areca</b>, prima appannati da un velo latteo, erano limpidi e pieni di vita; il suo volto, già bruno, era diventato quasi nero, <b>abbronzato dai venti marini</b>, ma pareva meno rugoso e disgustoso del solito.</p>	

A	RL	T
<p>- Vedi che i diavoli <b>marini</b> non mi vogliono portar via. Neanche i diavoli mi <b>amano!</b></p> <p>- Rosa, agnella mia, - disse il giovine all'innamorata, <b>appena potè parlarle.</b> - ti pare che quella vecchia testarda non voglia <b>morire?</b> Stiamo freschi, noi, <b>intanto!</b></p> <p>[...]</p> <p>Vedrai che morrà prima che <b>ce l'aspettiammo.</b> La notte <b>non chiude occhio;</b> geme <b>continuamente.</b> È <b>debole più di prima.</b></p> <p>- Ah, - egli disse, <b>abbracciando furiosamente la fanciulla,</b> - <b>io non ne posso più!</b> Non è vita questa! Se fossi certo ch'ella avesse già fatto il testamento... sarei capace di una pazzia. È tempo che essa <b>muoia,</b> e che viviamo noi...</p> <p>- <b>Vivremo, vivremo!</b></p> <p>- <b>Perdio se vivremo.</b></p>	<p>- Vedi che i diavoli <b>del mare</b> non mi vogliono portar via. Neanche i diavoli mi <b>vogliono!</b></p> <p>- Rosa, agnella mia, - disse il giovine all'innamorata, <b>appena potero trovarsi soli,</b> - ti pare che quella vecchia testarda non voglia <b>morire.</b> Stiamo freschi, noi, <b>allora!</b></p> <p>[...]</p> <p>Vedrai: morrà prima che pensiamo. La notte <b>non dorme mai;</b> <b>geme, è più debole di prima.</b> <b>Del resto - soggiunse sorridendo,</b> - <b>tu un momento desideri che non muoja, un altro momento...</b></p> <p>- Ecco, vedi: è perché <b>io non ne posso più - egli disse, abbracciandola furiosamente.</b> - <b>Non è vita questa.</b> Se fossi certo che ella avesse già fatto testamento in tuo favore sarei capace di una pazzia... Ma così siamo poveri: io non ho niente, tu non hai niente, ed anche se tu dichiarassi ai tuoi che vuoi sposarmi come faremmo a vivere?</p> <p>- <b>Tu hai ragione - disse Rosa.</b></p> <p>- <b>La vita è lunga: vedi come zia Areca ha visuto!</b> Verrai stanotte dietro lo scoglio?</p> <p>- <b>Non so. Nonna non</b></p>	<p>[...]</p> <p>- Rosa, agnella mia, - disse il giovine all'innamorata, appena poterono trovarsi soli, - <b>mi</b> pare che quella vecchia testarda non voglia morire. Stiamo freschi, noi, allora!</p> <p>[...]</p> <p>Vedrai: morrà prima che <b>noi</b> pensiamo. La notte non dorme mai; geme, è più debole di prima. Del resto - soggiunse sorridendo, - tu un momento desideri che non <b>muoia,</b> un altro momento...</p> <p>[...]</p>

A	RL	T
<p>Si diedero convegno per la notte. Rosa dormiva sola &gt;nella capanna&lt; con (&gt;di&lt;) zia Greca, - che non voleva essere disturbata dal pianto dei bambini, - ma non le riusciva facile abbandonare la capanna, di notte, perché la vecchia non dormiva mai.</p> <p>Quella notte, però, verso le undici, quando tutti furono addormentati, e sulla spiaggia illuminata dalla luna nuova, risuonò soltanto il mormorio delle onde, zia Areca chiuse gli occhi e tacque. Rosa fingeva di dormire: non udendo più il gemito della vecchia si sentì battere violentemente il cuore per la gioia di andarsi a gettare fra le braccia erculee di Antoni Maria. Attese un po': zia Greca non respirava neppure.</p> <p>- Che sia morta? - pensò.</p> <p>Quella sera la vecchia le aveva parlato più</p>	<p>dorme mai; e sebbene io stia sola con lei nella capanna, perché nonna non vuol essere disturbata dal pianto dei bimbi, non so se mi sarà facile uscire...</p> <p>Quella notte, però, verso le undici, quando tutti dormivano, e sulla spiaggia illuminata dalla luna risuonava soltanto la voce delle onde, zia Areca cessò a un tratto di gemere e chiuse gli occhi.</p> <p>Rosa, che fingeva di dormire, si sentì battere violentemente il cuore, ma attese ancora prima di muoversi. La vecchia non respirava neppure.</p> <p>- Che sia morta? - pensava Rosa.</p> <p>- Questa sera mi ha parlato più teneramente del solito. "Rosa, mi disse, povera Rosa di maggio, abbi pazienza se ti sacrifichi giorno e</p>	<p>Quella notte, però, verso le undici, quando tutti dormivano, e sulla spiaggia illuminata dalla luna risuonava soltanto il romorio delle onde, zia Areca cessò a un tratto di gemere e chiuse gli occhi.</p> <p>[...]</p> <p>[...]</p> <p>giorno e notte per me,</p>

A	RL	T
<p><b>teneramente del solito.</b> -Rosa, povera Rosa di <b>primavera</b>, abbi pazienza se ti sacrifichi giorno e notte per me: la ricompensa non ti mancherà, <b>né in questo mondo né nell'altro.</b> Va, io ho pensato a te fin da quando eri <b>bambina.</b></p>	<p>notte per me: la ricompensa non ti mancherà, <b>né in questo né nell'altro mondo.</b> Va, io ho pensato a te fin da quando eri <b>bambina.,,</b></p>	<p><b>ma</b> la ricompensa non ti mancherà, né in questo né nell'altro mondo. Va, io ho pensato a te fin da quando eri <b>bambina».</b></p>
<p>Queste parole palpitavano nel cuore di Rosa, <b>violentemente</b>, e le davano una <b>specie</b> d'ebbrezza, non vedeva l'ora di ripeterle ad <b>Antoni Maria</b>, e le parve un sogno quando poté alzarsi e accertarsi che la vecchia <b>taceva, immobile, con gli occhi chiusi, la bocca chiusa, le mani abbandonate, stecchite sulle ruvide coperte.</b> Il /<b>grande</b>/ rosario nero <b>era caduto</b> per terra, e pareva un piccolo serpente addormentato.  <b>-È morta, o sogno?- chiese Rosa, tremando di paura e di gioia.</b>  <b>- Devo chiamarla? E se si sveglia?</b>                      Uscì cautamente, scese fino ad uno scoglio che pareva un enorme dente cariato, e si trovò fra le braccia di <b>Antoni Maria.</b>  <b>-Ho paura che  non-</b></p>	<p>Queste parole palpitavano nel cuore di <b>Rosa e le davano una ebbrezza di gioia;</b> non vedeva l'ora di ripeterle ad Antonio-Maria, e le parve un sogno quando poté alzarsi ed accertarsi che la vecchia <b>aveva gli occhi chiusi, la bocca chiusa, le mani stecchite abbandonate sulla ruvida coperta.</b> Il <b>grosso</b> rosario nero caduto per terra, pareva un piccolo serpente addormentato.  <b>Ma alla sua gioia Rosa sentì mischiarsi una tetra paura.</b>  <b>- E se fosse morta? Devo chiamarla? Ma... e se si sveglia?</b>                      Uscì cautamente, scese fino ad uno scoglio che pareva un enorme dente <b>nero</b> cariato, e si trovò fra le braccia di Antonio-Maria.  <b>- Sentì, - ella disse tremando di piacere e di paura, - nonna non si</b></p>	<p>[...] una ebbrezza di <b>gioia; ella</b> non vedeva l'ora [...]</p> <p>[...] sentì mischiarsi una <b>misteriosa</b> paura. [...]</p>

A	RL	T
<p>nal (&gt;Zia Ar&lt;) sia morta: non si muove, non respira; non l'avevo mai vista così. Poi gli  ripeté! (&gt;disse&lt;) le parole della vecchia. Antoni Maria si mise una mano sulla bocca, per non gridare di gioja. Volle andare a vedere, a costo di svegliare la vecchia, se ella dormiva solamente, e trascinò seco la fanciulla. ·Entro (&gt;Nella&lt;) la capanna ardeva sempre una fiammella entro un bicchiere colmo d'olio; nella luce tremula di questa lampada primitiva, zia Areca taceva, immobile, con /la bocca e/ gli occhi &gt;e la bocca&lt; fortemente chiusi, e le mani stecchite, abbandonate sulle ruvide coperte. Pareva morta, pietrificata, mummificata da secoli.</p>	<p>muove, non respira; non l'avevo mai veduta così. Eppoi senti cosa stasera mi disse... Credo che abbia fatto testamento in mio favore... Il giovine ascoltava cacciandosi un pugno in bocca, quasi per ritenersi dal gridare di gioja. Poi volle andare a veder la vecchia, a costo di svegliarla, e trascinò seco Rosa. Nella capanna, al chiarore tremulo d'una fiammella che ardeva sempre entro un bicchiere colmo d'olio, zia Areca taceva, immobile, con la bocca e gli occhi chiusi, e le mani stecchite abbandonate sulla ruvida coperta. Pareva morta, pietrificata, mummificata da secoli.</p>	<p>[...] gridare di gioia. [...]  [...] d'una fiammella che ardeva sempre entro un bicchiere a metà riempito d'olio, [...]</p>
<p>- Sì, è morta, - ·mormorò (&gt;disse&lt;) il giovine, senza esserne certo.</p>	<p>- Sì, è morta, - mormorò il giovine, senza esserne certo.</p>	<p>- Sì, pare morta, - mormorò il giovine, senza esserne certo.</p>
<p>- Sei pazza? Vieni prima fuori: se non stiamo assieme ora chissà quando potremo vederci. - No, io non mi muovo di qui.</p>	<p>- Tu sei pazza! Stiamo prima un po' assieme. Se non profitiamo di questa notte, chissà quando potremo trovarci soli! Rimasero entro la ca-</p>	

A	RL	T
<p>- Allora rimango anch'io.  <b>Rimase</b>, ma non poterono scambiarsi neppure un bacio. <b>La vecchia restava immobile</b>, nera sotto le pennellate di chiarore giallastro <b>proiettate dalla lampadina tremula, ma la sua presenza, ma la sua presenza</b>, ma il pensiero ch'ella potesse svegliarsi, o che fosse morta, <b>divideva inesorabilmente gli amanti</b>.                      Alla fine il giovine <b>non ne poté più</b>; prese Rosa e la portò fuori quasi di peso, attirandola dietro lo scoglio <b>che sembrava un dente cariato. La luna tramontava; il mare pareva di latte e d'inchiostro, grandi montagne di nuvole salivano sull'orizzonte incolore.</b>Le ore passarono. Per i due amanti fu un <b>idillio (&gt;un'orgia&lt;)</b> macabro, tragico, d'una ebbrezza <b>indicibile</b>.                      Essi pensavano che la vecchia <b>fosse morta</b>, ma vivevano della sua morte, presi da una follia di vita, di <b>gioventù, di passione</b>.</p>	<p><b>panna</b>, ma non poterono scambiarsi neppure un bacio. <b>La presenza della vecchia</b>, nera sotto le pennellate <b>tremule di quel chiarore</b> giallastro, <b>e il pensiero</b> che ella potesse svegliarsi, o che fosse morta, <b>li divideva inesorabilmente</b>.                      Alla fine il <b>giovine, non ne poté più</b>: prese Rosa e la portò fuori quasi di peso, attirandola dietro lo <b>scoglio</b>. La luna <b>tramontava sopra la montagna, coperta di nebbia azzurrognola; il mare pareva di latte e d'inchiostro; grandi nuvole salivano sull'orizzonte, dal mare al cielo: tutto era silenzio</b>.                      Le ore passarono. Per i due amanti fu un idillio macabro, tragico, d'una ebbrezza <b>selvaggia</b>. Essi pensavano che la vecchia <b>forse era morta davvero</b>, ma vivevano della sua morte, presi da una follia di vita, di gioventù <b>e di passione</b>.</p>	<p>[...]                      quel chiarore giallastro, <b>o piuttosto il pensiero</b>                      [...]                      Alla fine il giovine, <b>non potendone più</b>,                      prese Rosa                      [...]</p>

A	RL	T
<p>Il giovine s'avvicinò due o tre volte alla capanna, spiando. Sempre silenzio. No, non c'era dubbio, la vecchia era morta. Poco prima dell'alba (&gt;All'alba&lt;) sentendosi rifinito, Antonio Maria entrò addirittura nella capanna, prese il paniere delle provviste e una bottiglia di liquore, e tornò dietro lo scoglio. Rosa non volle niente; ma egli mangiò e bevette fino a ubbriacarsi.</p>	<p>Più volte, però, Rosa disse, stringendosi paurosa al giovine:  — Fiorellino mio, ho paura. Mi pare di veder la morte aggirarsi qui intorno...  — Lasciala girare, — egli rispondeva, — non prenderà certamente noi.  <b>Di tanto in tanto Antonio-Maria s'avvicinava alla capanna, spiando. Sempre silenzio. No, non c'era dubbio: la morte aveva portato via la vecchia.</b> Poco prima dell'alba, sentendosi rifinito, egli entrò addirittura nella capanna, prese il paniere delle provviste e una bottiglia di liquore e tornò dietro lo scoglio. Rosa non volle niente, ma egli mangiò e bevette fino ad ubbriacarsi.</p>	<p>[...]  - Lasciala fare,  [...]    rifinito, egli entrò nella capanna,  [...]</p>
<p>L'alba sorprese gli amanti, e Rosa si decise ad andarsene. Prese il paniere e la bottiglia vuota e tornò verso la capanna: si sentiva triste, cupa. Il cielo andava coprendosi di nuvole, il mare diventava nero e giallo (&gt;agitato&lt;) come ancora ella non lo aveva veduto: una calma funebre regnava. Entro la capanna zia</p>	<p>L'alba sorprese gli amanti, e Rosa si decise ad andarsene: prese il paniere e la bottiglia vuota e tornò verso la capanna. Il cielo si copriva di nuvole, il mare diventava nero e giallo come ancora ella non lo aveva veduto; una calma funebre regnava. Zia Areca stava sempre immobile sul suo giaciglio, ma aveva ritirato sotto la coperta la mano</p>	<p>[...]  e giallo come ella non lo aveva mai veduto;  [...]</p>

A	RL	T
<p>Greca taceva ancora, immobile; ma aveva ritirato /sotto la coperta/ la mano non paralizzata. Rosaprovò un misterioso spavento non vedendo più quella mano, &gt;impalidi&lt; e sentì un freddo sudore bagnarla tutta. Ma poi si rinfrancò e pensò:</p>	<p>non paralitica. Rosa, che si sentiva già cupa e triste, provò un misterioso spavento non vedendo più quella mano. Un sudore freddo la gelò tutta; ma a poco a poco si rinfrancò e pensò:</p>	
<p>— È viva! Ma non è meglio che sia viva? Ah, avrei avuto rimorso per tutta la vita, se mi fossi divertita pur sapendo ch'ella era qui, morta!                      Pensò di avvertire Antoni-Maria, e si affacciò anche all'apertura della capanna con l'intenzione di chiamarlo; ma alla luce di quella tetra aurora vide la figura del giovine allontanarsi lungo la spiaggia ove usavano bagnarsi gli uomini, e non osò chiamare. Poco dopo si levò un vento furioso che veniva dal mare, sollevava la sabbia e pareva volesse spazzar via la capanna; le onde si sollevarono, tutto si agitò.                      La vecchia sera desta-</p>	<p>— È meglio che sia viva! Ah, avrei avuto rimorso per tutta la vita al ricordo che io stanotte mi divertivo, mentre ella era qui, morta!                      Pensò di avvertire Antoni-Maria, e si affacciò all'apertura della capanna con l'intenzione di chiamarlo; ma alla luce di quella tetra aurora vide la figura del giovine allontanarsi lungo la spiaggia ove usavano bagnarsi gli uomini, e non osò chiamare. Rientrò nella capanna e cominciò a preparare il caffè. Improvvisamente si levò un vento furioso, le onde si sollevarono, le capanne tremarono: la vecchia si destò e guardò fuori con occhi pieni di stupore.                      — Rosa! mi pare di venire da un altro mondo, — disse. — Santa Greca sia lodata, da</p>	<p>[...]                      vita, ricordando che io stanotte mi divertivo mentre ella era qui, morta!                      [...]                      vide, su un cupo sfondo di mare, la figura del giovine allontanarsi[...]giochino un gioco spaventoso.                      [...]</p>

A	RL	T
<p>ta e guardava fuori con occhi pieni di stupore.</p> <p>- Rosa, - disse alla nipote - mi pare di venire da un altro mondo. Quanti anni che non dormivo tanto! La vita ritorna in me, Santa Greca sia lodata! Ma guarda il mare, guarda! Pare l'inferno; sì, in verità, le ondate sembrano diavoli che giocano, ma un gioco terribile. Qualcuno porteranno via!</p>	<p>quanti anni non dormivo così bene! Ma guarda, guarda il mare! Pare l'inferno; sì, in verità, guarda: le onde sembrano diavoli che giocano un gioco spaventoso. Ah, questa volta davvero qualcuno porteranno via!</p>	
<p>Portarono via <b>Antoni-Maria</b>, che quella mattina, ubbriaco e sazio &gt;che&lt; era sceso a bagnarsi. Quando il mare si calmò, il cadavere del giovine, completamente ignudo, fu visto galleggiare in lontananza, dormente sull'immensa "coperta di velluto azzurro del mare".</p> <p>Rosa fu assalita da terribili convulsioni: ricordava che durante l'ultima notte d'amore, passata dietro lo scoglio che pareva un dente cariato, ella aveva più volte detto al giovine:</p> <p>— Fiorellino, ho paura; mi pare di veder la morte aggirarsi qui intorno.</p>	<p>Portarono via <b>Antonio-Maria</b>, che ubbriaco e sazio era sceso a bagnarsi. Quando il mare si calmò, il suo cadavere, completamente ignudo, fu visto galleggiare in lontananza dormente sull'immensa "coperta di velluto azzurro del mare".</p> <p>Rosa fu presa da convulsioni: ricordava ciò che aveva detto il giovine, durante la loro ultima notte d'amore:</p> <p>— Lasciala fare, la morte: non prenderà certamente noi!</p> <p>E invece se lo aveva preso!</p> <p>— Santa Greca nostra, come l'uomo è cieco; — diceva la vecchia, bevendo il caffè. — <b>Antonio-Maria</b> predicava</p>	<p>[...]</p> <p>Quando il mare si calmò, fu visto galleggiare in lontananza il cadavere completamente ignudo del giovine servo.</p> <p>[...]</p> <p>— Santa Greca nostra, come l'uomo è cieco; — disse un giorno la vecchia, bevendo il caffè. [...]</p>

A	RL	T
<p><b>Ed egli:</b>  <b>-Lasciala girare: non prenderà certamente noi.</b>                      E invece se lo aveva preso!                      — Santa Greca nostra, come l'uomo è cieco! - diceva la vecchia, prendendo il caffè. — Antoni-Maria mi predicava sempre la morte: «Zia Areca pensate a morire; zia Areca, la morte è vicina!» Ed ecco che la morte passa e fa uno scherzo; invece di portar via la vecchia porta via il giovine. Sì, qualche volta ha voglia di scherzare quella zia Morte! Maria Itria, figlia mia, prendi la chicchera; questo caffè era freddo.</p>	<p><b>sempre: «Zia Areca, pensate a morire; zia Areca, la vi sta gettando il laccio!»</b> Ed ecco che essa passa e fa uno scherzo: <b>invece di gettare il laccio alla vecchia lo getta al giovane!</b> Sì, qualche volta pare che scherzi, quella zia Morte! <b>Maria Itria, figlia mia, dà attenzione a tua figlia Rosa; e prendi la chicchera, ecco; questo caffè era freddo.</b></p>	<p>zia Areca, la morte sta per gettarvi il laccio!»                      [...]</p>



CLAUDIA TARALLO  
(Università di Napoli L'Orientale)

PRIME ANNOTAZIONI SULLA LINGUA  
DELLA FIABA PER BAMBINI DI MARIA MESSINA

Il saggio presenta un'indagine linguistica sulla scrittura per l'infanzia di Maria Messina (1887-1944). La narrativa dell'autrice, che si inquadra nel più ampio panorama della letteratura educativa italiana tra Otto e Novecento, è considerata alla luce del mutamento che il genere fiabesco vive in questi decenni da forma di espressione popolare a racconto per bambini. Il lavoro, che indaga anche il rapporto della Messina con la corrente verista e con la favolistica di Luigi Capuana, propone una prima ricognizione di alcuni tratti linguistici e stilistici salienti della sua produzione.

*Parole chiave:* Maria Messina; letteratura educativa; letteratura per l'infanzia; fiaba; Capuana

*The essay presents a linguistic investigation into the children's literature of Maria Messina (1887-1944). The author's narrative, which is part of the broader panorama of Italian educational literature between the Nineteenth and Twentieth centuries, is considered in light of the change that the fairy tale genre has undergone in recent decades from a form of popular expression to a story for children. The work, which also investigates Messina's relationship with the realist current and with the fairy tales of Luigi Capuana, offers a first survey of some salient linguistic and stylistic traits of her production.*

*Keywords:* Maria Messina; educational literature; children's literature; fairy tale; Capuana

## 1. La fiaba di Maria Messina

Maria Messina nasce a Palermo il 14 marzo 1887 e muore a Pistoia nel 1944. Si tratta di una scrittrice di narrativa molto prolifica all'inizio del Novecento, quando ha pubblicato, con le case editrici più prestigiose dell'epoca, anche molte opere destinate all'infanzia e all'adolescenza.

La fiaba messiniana, in cui il tono del *cunto* si perde per lascia-

re spazio a modalità espressive in parte nuove, incarna il mutamento di una forma di racconto che, nei decenni a cavaliere tra Ottocento e Novecento, va cambiando codice, destinazione e funzione, trasformandosi da forma di intrattenimento per adulti e in dialetto a racconto educativo-edificante in italiano per bambini; la sua modernità emerge con tanta più forza se pensiamo che il merito di rinnovare la tradizione fiabesca italiana fu, com'è noto, del Gozzano, «interprete sensibile» dei generi per l'infanzia, il quale, portando definitivamente il fiabesco «dentro l'alveo linguistico compiutamente italiano», compì la sintesi tra fiaba tradizionale e fiaba nuova<sup>1</sup>.

Nell'intento di adeguarsi al suo nuovo pubblico, la nuova fiaba viene progressivamente depurata degli elementi trasgressivi che ne avevano caratterizzato l'essenza per secoli, ma che non si confacevano alle esigenze rinnovate del genere. L'esito è la fiaba d'autore, unica forma di narrazione fiabesca che, dopo l'Unità e lungo l'età umbertina, riuscì a trovare posto nei libri scolastici e nelle letture per bambini e ragazzi. Con riferimento alla lingua di questa letteratura, è stato da più parti rilevato che si tratta di una produzione di solito assai sorvegliata e molto aderente alla norma. Tale carattere conservativo degli scritti per l'infanzia dipende soprattutto dalla loro funzione modellizzante; ciò fu tanto più vero nel contesto italiano post-unitario e primo-novecentesco, quando le letture destinate ai piccoli e ai giovani ebbero delle ricadute dirette sulla diffusione della lingua nazionale e dove la ricerca di un equilibrio tra pratica scrittoria e valori morali fu per gli autori un problema cruciale.

Il bilanciamento tra esigenze di genere, predilezioni stilistiche e intento educativo fu raggiunto da Maria Messina con l'adesione al modello toscano-fiorentino di matrice manzoniana, su cui potrebbero aver inciso, oltre che l'interiorizzazione dei modelli letterari, i suoi lunghi soggiorni in Toscana e nell'Italia centrale. Su questa base di letterarietà toscaneggiante si innestano modalità e stilemi tipici del fiabesco, attraverso i quali l'autrice riesce a veicolare il contenuto pedagogico e moraleggiante sotteso al rac-

<sup>1</sup> R. SARDO, *Capuana tra questione della fiaba e questione della lingua*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 10 (2017), p. 424.

conto. Vedremo che, se da un lato si tratta di una lingua a tratti sclerotizzata in forme artificiosamente letterarie, che conserva solo in pochi passaggi la *facies* di bonaria colloquialità del Colloidi o dello stesso Capuana, per un altro verso sembra adattarsi perfettamente all'orizzonte cognitivo dei suoi interlocutori. Pur non mostrando, infatti, la raffinatezza stilistica e le preoccupazioni metalinguistiche degli autori e delle autrici più brillanti della sua epoca, l'ingenuità della lingua messiniana, sganciata dalle mode intellettuali e capace di saper parlare ai più piccoli, alternando momenti apertamente didascalici a passi di maggiore spensieratezza, è compensata da una delicatezza e da una sensibilità emotivo-pedagogica inedite, precludendo così alla stagione letteraria infantile novecentesca.

## 2. Il debito verso la fiaba di Luigi Capuana

Uno dei migliori rappresentanti dello spostamento del baricentro fiabesco e della cifra educativa della fiaba moderna fu Luigi Capuana, che interpretò in un modo innovativo la tradizione popolare siciliana scrivendo «le sue oralissime e letteratissime fiabe»<sup>2</sup> nel nuovo italiano di stampo manzoniano e con un sostrato dialettale sapientemente dissimulato. Il risultato sono le fiabe di identità, come le definisce Rosaria Sardo, vale a dire racconti in cui attinge «realisticamente al suo territorio di appartenenza, pur mantenendo quei tratti universali che rendono il genere riconoscibile, fruibile e godibile da parte di un pubblico di ogni età e di ogni provenienza»<sup>3</sup>. Per la prima produzione favolistica, infatti,

<sup>2</sup> Ivi, p. 428.

<sup>3</sup> R. SARDO, *Tra magia dell'oralità e incanto della scrittura. Introduzione*, in L. CAPUANA, *Stretta la foglia larga la via. Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, Roma, Donzelli 2015, p. XIV. Per le indagini linguistiche sul Capuana favolista, si rinvia primariamente agli studi di Sardo, aggiungendo, a quelli già citati, R. SARDO, *Educazione linguistica e risorgimento: la narrativa per ragazzi di Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 3 (2010), pp. 361-380; Si veda anche R. CIMAGLIA, *La "forma artistica" delle fiabe di Luigi Capuana. Analisi linguistica di C'era una volta*, in «Annali della Fondazione Verga», 18 (2001), pp. 27-93. Sulla genesi della fiaba nella produzione di Capuana, cfr. E. MALATO, *Capuana e l'elaborazione delle fiabe popolari*, cit. e R. FEDI, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di C'era una volta...*, in M. PICONE-

Capuana attinge al patrimonio folkloristico siciliano nei temi e nell'intuizione letteraria, ma lo fa nel perimetro del nuovo orizzonte linguistico e comunicativo dell'Italia unita.

Alcuni elementi fanno ipotizzare che la giovane Maria avesse trovato proprio nello scrittore di Mineo un'ispirazione e un modello. Le lettere con Giovanni Verga sono una testimonianza della stima che la scrittrice cominciò a nutrire per il verista fin dagli esordi della carriera<sup>4</sup>; non si può escludere che la fascinazione per il verismo e per lo stesso Verga, quale emerge dal carteggio tra i due, abbia avuto origine nelle comuni radici isolane e che il richiamo verista, nell'intento di rimanere nel solco della tradizione naturalista ma con la necessità di scrivere in un genere in cui lo scrittore catanese non si era misurato, dal maestro si sarebbe spostato sul Capuana, interprete d'eccellenza, come si è detto, della fiaba d'autore di fine Ottocento.

Queste suggestioni trovano un più significativo fondamento in un indizio di tipo linguistico: l'uso della parola *reuccio*, vocabolo adoperato con il significato di 'principe' sia nel racconto messiniano *Il Reuccio fatto di semola*:

Quel mattino era morto il *reuccio*; e il re e la regina piangevano amaramente<sup>5</sup>;

Si fermò su molte case e su molti palazzi per trovare un fanciullo che potesse fare da *reuccio*. Ma i fanciulli le parvero tutti troppo grossolani<sup>6</sup>;

Il re vedeva il *reuccio* afflitto e non sapeva che fare per divagarlo. Dava di continuo festini e banchetti, ma sempre invano<sup>7</sup>;

Dorina, diventata reginetta, e il *reuccio*, guarito d'incanto, vissero allegri e felici e restarono giovani per tutta la vita<sup>8</sup>;

E. ROSSETTI (a cura di), *L'illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana*, Atti del convegno di Montréal (16-18 marzo 1989), Roma, Salerno 1990, pp. 205-220.

<sup>4</sup> G. GARRA AGOSTA (a cura di), *Un idillio letterario inedito verghiano: lettere inedite di Maria Messina a Giovanni Verga*, Catania, Edizioni Greco 1979.

<sup>5</sup> M. MESSINA, *I racconti di Cismè*, Palermo, Sandron 1912, p. 158.

<sup>6</sup> Ivi, p. 159.

<sup>7</sup> Ivi, p. 161.

<sup>8</sup> Ivi, p. 181.

sia nelle fiabe del Capuana:

Intanto il Re e la Regina lo piangevan per morto e portavano il lutto. Ma un giorno, non si sa come, arrivò la notizia che il *Reuccio* era schiavo del mago. Il Re spedì subito i suoi corrieri: Tutte le ricchezze del regno, se gli rilasciava il suo figliuolo!<sup>9</sup>;

Un giorno il *Reuccio* trovossi affacciato a una finestra del palazzo reale, e vide passar la Reginotta. Oh! com'è brutta! La voglio qui! La voglio qui! Il Re, i ministri, i dottori tentarono di levargli di mente quella stramba idea<sup>10</sup>;

Il Re disse al popolo: - Non ho figliuoli, e questo qui sarà il *Reuccio*. Rispettatelo per tale<sup>11</sup>.

Il termine *reuccio* è un calco del dialettale *riuzzu*, con cui in siciliano «così chiamerebbersi il principe ereditario»<sup>12</sup>, senza acquisire valore dispregiativo ma di semplice diminutivo. Luigi Capuana conferma questa accezione nell'*Avvertenza* posta in calce alla *Prefazione* della prima edizione di *C'era una volta...*, dove dichiara:

Ho usato i vocaboli *Reuccio* e *Reginotta* secondo il significato che essi hanno nel dialetto siciliano e unicamente nel linguaggio della fiaba, cioè invece di principe reale e di principessa reale. *Reuccio* trovasi nelle lettere del Sasseti per re di piccola potenza<sup>13</sup>.

In effetti dopo l'attestazione del Sasseti, riferita anche da GDLI (s.v.), sembra che, a partire dall'uso in Capuana, *reuccio* si

<sup>9</sup> L. CAPUANA, *Spera di sole*, in ID., *C'era una volta...Fiabe*, Treves, Milano 1885, p. 15.

<sup>10</sup> L. CAPUANA, *La fontana della bellezza*, in ID., *C'era una volta*, cit., p. 84.

<sup>11</sup> L. CAPUANA, *L'uovo nero*, in ID., *C'era una volta*, cit., p. 164.

<sup>12</sup> A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel 1868, s.v. In una nota di Emmanuele Gramitto Xerri ai suoi *Racconti siciliani* (E. GRAMITTO XERRI, *Racconti popolari siciliani*, Girgenti, Salvatore Montes 1885, p. 34) si legge: «Il nostro siciliano Luigi Capuana nelle sue bellissime fiabe dal titolo *C'era una volta*..... usa la parola siciliana *reuccio*, che significa *figlio del re* e *reginotta* che significa *figlia del re*. Io ho creduto bene di seguir l'esempio del valente letterato». Sull'uso di *reuccio* per 'principe' si veda anche la *Prefazione* a CAPUANA, *Stretta la foglia*, cit.

<sup>13</sup> CAPUANA, *C'era una volta*, cit., p. VIII.

sia fissato come parola della fiaba; lo si rinviene, infatti, oltre che in Benedetto Croce, che menziona «il *reuccio* delle fiabe», in numerosi scritti per l'infanzia a cavallo tra i secoli XIX e XX. Si vedano, per esempio, le occorrenze nella fiaba *Rosinella* di Onorato Roux, pubblicata in un numero del periodico "Vita Nuova" del 1889<sup>14</sup>, e l'uso che, tra gli altri, ne fa la scrittrice torinese Carola Prospero nella *Principessa Preziosa*, racconto uscito sul "Corriere dei Piccoli" nel 1909<sup>15</sup>. A promuoverne l'uso sulle pagine della rivista per bambini era stato, qualche mese prima, Guido Gozzano, il quale, in un numero di luglio, aveva pubblicato la storia del matrimonio tra una carbonaia, Piumadoro, e Piombolino, il *reuccio* delle Isole Fortunate<sup>16</sup>, e, qualche mese dopo, avrebbe dato alle stampe le vicende del *Reuccio Gamberino*<sup>17</sup>. La riprova dello statuto che *reuccio* sta acquisendo in questo periodo come parola fiabesca verrà, decenni dopo, dal *Reuccio fatto a mano* di Italo Calvino, dove compare nella variante, più vicina all'originale dialettale, *reuzzo* («Appena la Turca-Cane vide Re Pipi ne restò incantata e si mise in testa di portar via il *Reuzzo* fatto a mano alla sua sposa») <sup>18</sup>.

Nonostante la rilevanza dell'archetipo capuaniano, dal quale la scrittrice mutuò tutto il portato della nuova fiaba d'autore, Maria Messina si fa promotrice di un intento pedagogico assente nella raffinata operazione del maestro<sup>19</sup>. La narrativa fiabesca messiniana insiste, infatti, con maggiore evidenza sulla componente educativa e moralistica e meno su quella della ricerca folklorica,

<sup>14</sup> O. ROUX, *Rosinella*, in «Vita Nuova. Periodico settimanale di letteratura, d'arte e di filosofia», I, 18, Firenze 19 maggio 1889, pp. 7-8.

<sup>15</sup> C. PROSPERO, *La principessa preziosa*, in «Corriere dei Piccoli», I, 39, Milano 19 settembre 1909, pp. 5-6.

<sup>16</sup> G. GOZZANO, *Piumadoro e Piombolino*, in «Corriere dei Piccoli», I, 31, Milano 25 luglio 1909, pp. 5-6.

<sup>17</sup> G. GOZZANO, *Il Reuccio Gamberino*, in «Corriere dei Piccoli», I, 52, Milano 10 dicembre 1909, pp. 5-6.

<sup>18</sup> I. CALVINO, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi 1956, p. 674.

<sup>19</sup> Rosaria Sardo ben evidenzia come l'originalità, l'eleganza e la profondità (tematica, linguistica e metanarrativa) della letteratura del Capuana per l'infanzia dipenda anche dal fatto che all'interlocutore-bambino delle fiabe egli «schioda non solo il suo scrigno di storie, ricevute, rielaborate, pronte per nuove destinazioni, ma anche il suo pensiero e le sue emozioni di fronte alla vita che di realtà e magia è poderosa sintesi» (SARDO, *Tra magia dell'oralità*, cit., p. XXXVII).

ambito di forte interesse per gli intellettuali di fine Ottocento e per il Capuana stesso. La suggestione dello scrittore nei confronti della novellistica popolare italiana ed europea sembra essere solo evocata nell'autrice, che non sviluppò mai la profondità ideologica del suo modello né (forse) nutrì la sua stessa ambizione letteraria<sup>20</sup>. Ciò sembrerebbe rendere attardata la sua produzione; nel commento linguistico si mostrerà, invece, come, a ben guardare, non si può non riconoscerle un forte grado di innovatività.

### 3. Sondaggi sulla lingua messiniana

#### 3.1. Testi e contenuti

L'analisi linguistica che si presenta in questo saggio si fonda sui primi tre testi per l'infanzia di Maria Messina, vale a dire *I racconti di Cismè* (d'ora in avanti RC), *Pirichitto* (d'ora in avanti PI) e *I figli dell'uomo sapiente* (d'ora in avanti FUS), consultati nei tipi a stampa originali conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze<sup>21</sup>.

*I racconti di Cismè* furono pubblicati nel 1912 per Sandron, che scelse le illustrazioni del disegnatore torinese Attilio Mussino; è un libro di fiabe, che Messina offre alle nipotine Nora e Annie con una dedica che lascia intravedere molti tra i tratti peculiari della raccolta:

A voi, piccoline, che mi avete fatto intendere il ciangottio de' bimbi e de' passeri, e mi avete insegnato a cercare le fate tra le farfalle e i fiori, a voi questi racconti del giapponesino Cismè, il più fedele della zia lontana (RC 7).

<sup>20</sup> È lo stesso Capuana che nella *Prefazione* alla prima edizione di *C'era una volta...* rivendica per le sue fiabe lo statuto di «opera di arte» (CAPUANA, *C'era una volta...*, cit., p. VII).

<sup>21</sup> Dalle principali ricostruzioni sembrerebbe che tutti o molti dei manoscritti della Messina siano andati distrutti con la sua casa durante i bombardamenti di Pistoia del 1944. Le edizioni su cui è stato condotto lo studio sono le seguenti: M. MESSINA, *I racconti di Cismè*, cit.; M. MESSINA, *Pirichitto*, Palermo, Sandron 1914; M. MESSINA, *I figli dell'uomo sapiente*, Milano, Bibliotheca de La Lampada, Edizioni Mondadori 1915.

La narrazione è introdotta da una cornice in cui si narra la storia di Cismè, un bambino giapponese con la passione per il disegno. Cismè ruba l'arte del disegno su seta a un pittore famoso ed è costretto a fuggire fino a trovare rifugio nella cameretta della scrittrice Mariucca, la quale, come una moderna Sheherazade, comincia a raccontare altre storie. Alla *Storia di Cismè* fanno seguito i racconti *Il purgatorio dei bambini*, *Il palazzo del tempo*, *La fonte e il cavaliere*, *Le avventure di Bitorzolino*, *Il reuccio fatto di semola*.

La seconda opera presa in esame è *Pirichitto*; si tratta di un breve racconto fantastico, dedicato sempre alle due nipotine della scrittrice e uscito alle stampe con Sandron nel 1914, ancora con disegni del torinese Mussino. I protagonisti sono Pirichitto e i suoi fratelli, che, dopo tante peripezie, riescono a godere dell'eredità del padre defunto.

L'ultima opera si intitola *I figli dell'uomo sapiente*, una raccolta di tre fiabe pubblicata nel 1915 con illustrazioni di Yambo, pseudonimo dello scrittore Enrico Novelli, nella bibliotechina "La Lampada" di Mondadori. La raccolta prende il titolo dalla prima delle tre fiabe di cui si compone l'opera. Protagonisti sono i quattro figli di un sapiente, il quale, in un mondo fatto di carte e di sterile erudizione, li condanna a una vita di superbia e inettitudine. Il secondo racconto è *Le birichinate di Belliscia*, una scimmietta dispettosa, e l'ultimo è la storia delle giovani tessitrici *Fiorita*, *Fiorina* e *Fiorella* e della loro mamma, che, anche quando diventano ricche grazie alle virtù di una di loro, si rimettono «al lavoro, come prima, per non perdere la buona abitudine», guardandosi bene «dal vantarsi troppo e dal ridere delle altrui disavventure» (FUS 121).

Senza voler intraprendere un'analisi di tipo tematico, che ci allontanerebbe dal *focus* di questa ricerca, si faranno, sui contenuti delle storie, solo alcune considerazioni generali.

Innanzitutto va detto che il desiderio di suggerire ai lettori un modello etico-comportamentale è molto evidente in tutte e tre le opere; di là da qualche ripiegamento talvolta verso un tono spensierato e sognante talaltra su contenuti più rigidamente istruttivi, uno spirito etico-civile edificante, che si sgrana in maniera di volta in volta diversa attraverso i personaggi e le loro vicende, è sotteso all'intero impianto narrativo.

Un secondo elemento su cui si vuole porre l'attenzione è il debito delle storie messiniane nei confronti degli schemi e dei motivi fondativi della tradizione folklorica<sup>22</sup>. Un caso è rappresentato dalle ambientazioni esotiche di alcuni testi: la storia del giapponese Cismè, vestito con un kimono<sup>23</sup>, della principessa Ozikai e del mago Akil-mè oppure il racconto del reuccio che «vestiva robe di velluto adornate di pizzi che venivano dall'Oriente» e che si divertiva a corte con il buffone Buttalà sono paragonabili, per esempio, a quella ben nota del *Sandokan* di Emilio Salgari oppure al *Giaffàh* deIleddiano<sup>24</sup>; in questi casi, come ritiene Fresu<sup>25</sup>, «si tratta di transfert funzional[i], forse, a supportare narrativamente la matrice orientale delle fiabe», ruolo che, nella Messina, è rinforzato dallo stilema della storia nella storia. Un altro esempio è rappresentato dall'albero dai frutti d'oro e dalle foglie di smeraldo in *Bitorzolino*, motivo che si ritrova identico nelle *Aranche d'oro* del Capuana e nell'albero dalle foglie d'oro nello *Turzo d'oro* di Basile. Ancora, la sventura di un Bitorzolino caduto in potere di un orco e messo all'ingrasso rievoca la storia-avventura della bimba protagonista di *Senza orecchie* di Capuana, che richiama, a sua volta, *l'Hänsel e Gretel* dei Grimm. E lo stesso accade per il reuccio, che, come si è detto, ritroviamo nella fiaba calviniana di origini calabresi *Il reuccio fatto a mano*. Senza estendere oltre l'esemplificazione, tali rilievi dimostrano la circolarità di temi e di schemi che, da più rivoli, convergono nella moderna narrazio-

<sup>22</sup> Thompson (S. THOMPSON, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore 1967 [1946], p. 562) definisce *motivo* «il più piccolo elemento di un racconto capace di persistere nella tradizione». Per una classificazione dei motivi novellistici e dei tipi, cfr. A. AARNE e S. THOMPSON, *The Types of the Folktales*, Helsinki, Academia scientiarum fennica 1961 e S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington-Ind., Indiana University Press 1955-1958.

<sup>23</sup> A testimonianza del gusto esotico che andava maturando in quegli anni e che, talvolta, confluiva nei prodotti letterari, si segnala che la parola *kimono*, al netto della prima attestazione del 1708, si diffuse nelle lingue europee tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. In italiano la voce è per la prima volta lemmatizzata da Panzini (1905, s.v. *kimonò*), da cui si evince la mutuazione dal francese.

<sup>24</sup> R. FRESU, «*Sedetevi in circolo, miei piccoli amici*». *La pubblicistica per l'infanzia di Grazia Deledda: proposte di analisi linguistica*, in «*Sento tutta la modernità della vita*». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, a cura di D. Manca, Cagliari, AIPSA Edizioni 2022, pp. 101-128.

<sup>25</sup> Ivi, p. 112.

ne messiniana, in cui, però, si piegano, quale cifra distintiva della scrittrice palermitana, a una funzione pedagogica che riesce a coniugare clima fantastico e spirito mimetico.

Un'incursione di realtà, e una maggiore aderenza agli schemi veristi, si intravede, invece, nelle ambientazioni contadine, dove incantesimi e mostri si introducono in esistenze talvolta precarie; a differenza della fiaba toscana, che genera la dimensione fantastica prevalentemente avvalendosi della descrizione, «la ricca immaginazione di meraviglie della fiaba siciliana si dispiega su una gamma piuttosto ristretta di motivi, e spesso con un punto di partenza realistico (quante famiglie affamate, che si mettono a cercar erbe per la minestra nella campagna!)»<sup>26</sup>. Secondo Fedi, è «una specie di fiabesca (ma non del tutto irrelata) vita dei campi», all'interno della quale i personaggi rappresentano «un "mondo piccino", come avrebbe detto Verga, magicamente in relazione con il meraviglioso»<sup>27</sup>; nelle pagine messiniane lo scorgiamo nelle «cinque bocche spalancate» di Bitorzolino e dei suoi fratelli, che la mamma «povera povera» non sa come sfamare, nella tessitrice Dorina «che non si vuole maritare», nella povera Scricciolina «che si mise a fare la sarta per guadagnare qualche quattrino», nella mamma di Fiorita, Fiorina e Fiorella, che hanno fretta di consegnare la tela che stanno tessendo e «guadagnare i bei quattrini che servivano a fare la provvista del grano».

### 3.2 *Alterati e reduplicazioni per rivolgersi ai piccoli*

La lingua di Maria Messina risponde in maniera assai evidente alla necessità di adeguarsi al pubblico dei piccoli. Questo accomodamento si manifesta, *in primis*, in un impiego molto consistente di suffissi alterativi<sup>28</sup>, influenzati anche dal toscano parlato

<sup>26</sup> CALVINO, *Introduzione*, cit., p. xxx.

<sup>27</sup> FEDI, *Capuana scrittore di fiabe*, cit., pp. 215-216.

<sup>28</sup> Si dà di seguito l'elenco dei suffissati alterativi più significativi: alterati diminutivi in *-ino*, *-icino*, *-iello*, *-icello* e *-olo* come *berrettini* (FUS 117), *berrettino* (PI 106), *bestioline* (FUS 45), *capino* (RC 166), *caraffine* (FUS 87), *collanina* (FUS 104), *cuoricino* (RC 18, 73), *fantoccino* (RC 28), *farfallina* (FUS 42), *fichini* (PI 48), *fratellini* (FUS 31), *gambine* (FUS 21), *giapponesino* (RC 32), *gonnellino* (FUS 22), *grandicello*

ma adoperati soprattutto in funzione affettiva, a cominciare dai nomi dei personaggi, come *Lillina*, *Piuccia*, *Scricciolina*, *Marinella*, che appaiono sempre in forma diminutiva. I passi che seguono esemplificano efficacemente il procedimento seguito, in base al quale il suffissato rinvia di solito a un referente animato, nei confronti del quale un altro personaggio manifesta amore e cura o verso cui ci si dispone con atteggiamento affettuoso:

(1a) Improvvisamente Lillina si sentì chiamare. Era Piuccia, che, avendola riconosciuta, le veniva incontro. Proprio Piuccia coi suoi capelli neri neri, ma con una veste chiara. Le due *amichine* si baciarono e si abbracciarono (RC 58);

(1b) La povera Scricciolina, per nutrire i suoi *figliolini*, lavorava anche la notte, fino a non poterne più (FUS 16);

(1c) Alla povera principessina – costretta da molto tempo a restare in una stanza chiusa – parve di essere nel bosco. Parve alla *malatina* di sentire lo stormir delle foglie, il canto degli uccellini, la voce grave e profonda del vento (FUS 74);

(1d) E Tora-San che mentre lavorava non faceva mai entrare nessuno – perché temeva gli potessero rubare l'arte – lasciò che Cismè restas-

(RC 9), *grembiolino* (FUS 36), *lettino* (RC 115), *lucertoline* (FUS 49), *manatina* (FUS 65), *manina* (FUS 109), *manine* (FUS 14; RC 47), *micine* (FUS 115), *momentino* (RC 38), *monetina* (RC 110), *odorino* (FUS 25), *piedini* (RC 57), *posticino* (FUS 90), *principessina* (FUS 74), *porticina* (FUS 113), *ranocchino* (RC 107), *regalino* (FUS 104), *roselline* (RC 84), *sacchettino* (FUS 64), *salottino* (PI 20), *sartina* (FUS 87), *scimmiottino* (RC 129), *sciocchina* (FUS 70, 107), *serpicina* (FUS 46), *sgabellino* (FUS 89), *sorelline* (FUS 104), *sottanine* (FUS 117), *storielle* (RC 28), *studiolo* (RC 40), *testina* (FUS 41), *topolino* (RC 115), *vecchina* (RC 112), *vestina* (FUS 81), *vestitino* (FUS 105), *vocina* (RC 26); alterati vezzeggiativi in *-etto*, *-otto*, *-iccio*, *-uccio* e *-ncello* del tipo *amichetta* (RC 43), *boccuccia* (RC 163), *borsetta* (PI 9), *buffoncello* (RC 131), *casetta* (RC 115; PI 26), *casette* (RC 44), *cristianuccio* (RC 113), *cuffiette* (FUS 117), *cuginette* (RC 61), *discorsetto* (FUS 31), *figlietto* (FUS 13), *figliollette* (FUS 103), *figlioleto* (FUS 12; RC 9), *golosetta* (FUS 104), *luciollette* (RC 139), *macchietta* (FUS 64), *malaticcio* (RC 9), *nuvoletta* (RC 157), *occhietti* (RC 115, 163), *orecchietti* (RC 163), *peccatucci* (RC 50), *predichetta* (RC 50), *scimmiotta* (FUS 81), *uccelleto* (RC 10), *vecchietto* (RC 27, 129), *vecchiotti* (RC 77), *visetto* (RC 14), *vocetta* (RC 70, 73), *zoccoletti* (FUS 36, 105), *zufoletti* (FUS 67); diminutivi-vezzeggiativi come *bricchettino* (RC 44), *ciocchettina* (RC 137), *colpettino* (RC 25), *cosettino* (RC 115), *occhietтини* (FUS 40), *passerottino* (RC 135), *stanzettina* (FUS 113); peggiorativi in *-accio* come *gattaccio* (FUS 107), *libracci* (FUS 9), *coltellacci* (RC 113), *versacci* (FUS 88; RC 52); alterati accrescitivi in *-one* del tipo *contentoni* (FUS 98), *lucertolone* (FUS 49), *micione* (FUS 113), *seggiolona* (FUS 84) *testoni* (FUS 21), *vo-cione* (RC 114, 117); peggiorativi-accrescitivi come *omaccione* (FUS 22).

se acchioccolato accanto a lui, per intere giornate. Il grande pittore non temeva che quel bambino malaticcio, dagli occhi estatici pieni di malinconia, potesse essere un *ladroncello* (RC 12).

Lo stesso può accadere, anche se più raramente, con un accrescitivo dai toni affettuosi:

(1e) Nel salone c'era un tepore che ristorava dopo tanto cammino e dopo tanto freddo. E Marinella, evitando di mettere i piedini su' soffici tappeti, si accostò timidamente al focolare dove bruciava un ceppo. Aveva a pena messo la pasta sulla cènere calda, fra gli alari, che due signore, magnificamente vestite, entrarono seguite da un *vecchione* bianco e da un bellissimo giovane (RC 72).

In altri casi il suffissato è un sostantivo che designa referenti non animati, ma che si colloca in un contesto di complessiva amorevolezza:

(2a) Aprendo il balcone gli giungeva una *vocetta* lontana lontana che ripeteva [...]. Era la stessa voce che udiva nel sogno. [...]. La voce – l'avete già capito! – era di Dorina che abbiamo lasciata nel suo *lettuccio* (RC 163);

(2b) Tornò la mamma e poi venne anche il papà del bimbo. Tutt'e due erano molto meravigliati. – Possibile che abbia tanta fame! – diceva il papà. – È il secondo poppatoio che vuota in un momento! – rispondeva la mamma. – Che si senta male? – Gli daremo una *purghettina!* (RC 86);

Un ruolo connotato in senso emotivo-affettivo riguarda talvolta anche i peggiorativi; nel passo che segue, per esempio, quasi a parteggiare per il personaggio, si definisce *villanaccio* il protagonista Pirichitto in uno snodo della vicenda in cui la trasformazione in 'villano' lo aiuterà a recuperare i beni che gli sono stati sottratti con l'inganno:

(3) Al mattino si svegliò col sole e coi passerì, come al buon tempo antico; [...]. Poi colse i più bei fichi neri e grossi, poi s'imbrattò tutto di fango e di terra, s'arruffò i capelli, si tolse le scarpe e le calze per parere proprio un *villanaccio*, e entrato in città cominciò a gridare sotto le finestre della signora (PI 45-46).

In altri luoghi si nota, invece, come un effetto di tenerezza sia dato dalla densità con cui si presentano gli alterati; nel brano che segue, per esempio, in cui il diminutivo *ombrellino*, sebbene prevalentemente usato (ma non desemantizzato) per indicare l'ombrello femminile, contribuisce ad accrescere il tono impresso da *colpetto*, introdotto a brevissima distanza, acquisendo così un'accezione emotiva riflessa, che riecheggia nell'intero passaggio:

(4) La signora Violante usciva, tutta in ghingheri, con un gran cappello piumato. Vide Belliscia sulla panchina. – Impertinente! – esclamò. Sei qui?! Me la devi pagare! E con l'ombrellino le diede un colpetto. Belliscia ruzzolò per terra (FUS 95).

Non mancano, comunque, casi in cui gli alterati sono adoperati nella loro funzione primaria:

(5) L'ufficiale pagò senza troppo stiracchiare, fece mettere Cismè in una *scatolina* di cartone e se lo portò via (RC 29).

Una sfumatura alterativa è veicolata anche dall'uso di infissi in voci verbali del tipo *becchicchiare* (RC 138) e *tossicchiando* (RC 85) e caratterizza, infine, la gran parte dei nomi propri dei personaggi (*Bitorzolino* RC 107, *Dorina* RC 151, *Dottorino* FUS 14, *Fata Rosellina* FUS 44, *Lillina* RC 43, *Martorina* RC 69, *Marmottina* RC 79, *Micio Nerino* FUS 118, *Micia Rossina* FUS 114, *Sapientino* FUS 12; *Piuccia* RC 43; *Violetta* RC 44; *Marinella* RC 69).

Un secondo tratto ricorrente, ancora una volta connotato in senso emotivo e bambinesco, è il superlativo per reduplicazione<sup>29</sup>; il costruito è adoperato come mezzo intensificatore e forma sia reduplicati aggettivali (*accosti accosti* RC 166, *chiotto chiotto* FUS 106, *duro duro* FUS 99, *fiacco fiacco* RC 125, *fine fine* FUS 15, *grandi grandi* RC 111, *mogi mogi* FUS 34, *neri neri* RC 56, *piccina piccina* FUS 115,

<sup>29</sup> Il raddoppiamento per copia è una delle caratteristiche del *baby-talk* (C.A. FERGUSON, *Baby-talk as a simplified register*, in C.E. SNOW - C.A. FERGUSON, a cura di, *Talking to children*, Cambridge, Cambridge University Press 1977, pp. 209-235) ed è usato di frequente nel linguaggio infantile «come manifestazione di intensificazione, probabilmente perché accresce l'iconicità del segno linguistico (l'intensificazione del significato corrisponde all'incremento della 'quantità' della forma)» (R. SIMONE, *Fondamenti di linguistica*, Roma-Bari, Laterza 1999, p. 161).

*povera povera* FUS 11, RC 69, 107, *quatto quatto* RC 133, *sola sola* RC 166, *solì solì* FUS 21, *solo solo* FUS 9, RC 32, *stenti stenti* RC 147, *vecchia vecchia* RC 61) sia reduplicati avverbiali (*adagio adagio* FUS 100, 111-112, 120, *a pena a pena* RC 154, *lemme lemme* FUS 88, *lontano lontano* FUS 25, RC 14, 70, 93, 112, *mai mai* RC 181, *piano piano* FUS 23, 84, *pochino pochino* FUS 109, *subito subito* RC 47).

La reduplicazione riguarda, inoltre, le forme del verbo, generando costruzioni del tipo *cammina cammina* (FUS 40, 105; RC 23, 71, 83, 111, 120, 126, 142, 164, 166). Si tratta di un costrutto tipico dello stile fiabesco e dell'oralità toscana; tra le prime attestazioni di 'cammina cammina', si rinviene l'occorrenza nella fiaba-apologo *La serpicina* (1847) di Francesco Domenico Guerrazzi («cammina, cammina, ecco farsi incontra a loro un cane che veniva via a scavezzacollo»). Successivamente è adoperata da altri autori, ma non nella produzione per l'infanzia maggiormente connotata in senso letterario come quella di Ida Baccini e di Emma Perodi. Le attestazioni nella Quarantana («Cammina, cammina: arrivò dove la campagna coltivata moriva in una sodaglia di felci e di scope») e nelle *Avventure di Pinocchio* («Cammina, cammina, cammina, alla fine sul far della sera arrivarono stanchi morti all'osteria del Gambero rosso») avvalorano l'ipotesi della doppia matrice fiabesca e toscana<sup>30</sup>. Altre forme dello stesso tipo sono *volò volò* (RC 160) oppure *corri e corri* (FUS 110, 113), *piangeva e piangeva* (RC 81), *cercava e cercava* (RC 99), *camminò e camminò* (RC 102), *fruga di qua e fruga di là* (RC 113), *pensa e pensa* (FUS 10), *guizza e guizza* (FUS 53), *bolli e rimesta, rimesta e bolli* (FUS 56), *succia e succia* (FUS 92), *camminava e camminava* (RC 16), *struggere e struggere* (RC 24), *vola e vola* (RC 47), *volò e volò* (RC 57), o ancora *camminando camminando* (FUS 18), *gonfiandosi gonfiandosi* (RC 76). All'interno del discorso fiabesco, i costrutti iterativi, molto frequenti non solo nel racconto popolare ma anche

<sup>30</sup> Gli esempi di Guerrazzi, di Manzoni e di Collodi sono tratti da C. DE SANTIS, *Cresci, cresci, cresci...* La reduplicazione espressiva come strumento di espressione di relazioni transfrastiche, in C. DE SANTIS - A. FERRARI - G. FRENGUELLI et alii, *Le relazioni logico-sintattiche. Teoria, sincronia, diacronia*, Aracne, Roma 2014, pp. 181-207, a cui si rimanda per un'ampia panoramica su usi, valori e funzioni delle forme di reduplicazione in prospettiva sintattica.

nella fiaba d'autore<sup>31</sup>, svolgono più funzioni allo stesso tempo: anzitutto, «segnala[no] la contrazione del tempo reale all'interno del testo»<sup>32</sup>; in seconda istanza, assolvono a una funzione di tipo testuale, vale a dire segnalare il passaggio da una sequenza narrativa all'altra, configurandosi, in questo senso, come «modalizzator[i] della narrazione orale che ritorna in un contesto di oralità simulata»<sup>33</sup>; suscitano, infine, «l'interesse e la partecipazione dei bambini»<sup>34</sup>, perché accrescerebbero il senso di attesa per gli sviluppi della storia;

(6a) E si dicesse, pieno di speranza, alla ricerca del proprio focolare. *Trotta e trotta* nella notte buia, egli riconobbe il castello alto e solenne, cinto di pioppi neri, e vi bussò trepidante (RC 99-100);

(6b) C'era una volta, in Giappone, un ricco mercante che aveva un solo figlioletto e una moglie piccina e bellina come una bambola di cera. Rimasto improvvisamente vedovo, si volle riammogliare. *Cerca e cerca*, sposò una donna rissosa e cattiva che coglieva tutte le occasioni per litigare col marito [...] (RC 9).

In alcuni luoghi testuali alterazione e reduplicazione si sommano in sintagmi nominali che conferiscono alla lingua una carica affettiva raddoppiata; è il caso di *lattughine verdi verdi* (PI 29), *manine delicate delicate* (RC 156), *scarpine piccine piccine* (RC 176), *topino piccolo piccolo* (RC 115), *vocetta fine fine* (RC 32), *vocetta lontana lontana* (RC 163), *vecchietto piccino piccino* (FUS 64).

<sup>31</sup> Per le costruzioni iterative del Capuana favolista, cfr. C. LAVINIO, *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia 1993, p. 63.

<sup>32</sup> Vedi Cristiana De Santis (*Cresci, cresci*, cit., p. 187), che segnala, a sua volta, l'affermazione di Simone: un bambino che legge una storia «si aspetta un ordine testuale che sa omogeneo rispetto all'ordine reale, e si aspetta anche che la grana dell'intervallo temporale tra un evento e l'altro sia sempre la stessa; per capire che le cose non stanno così deve cogliere alcuni segnali testuali» (R. SIMONE, *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano, Garzanti 2012, p. 69).

<sup>33</sup> Cfr. De Santis (DE SANTIS, *Cresci, cresci*, cit., p. 188), che rimanda a C. LAVINIO, *La fiaba tra oralità e scrittura: aspetti linguistici e stilistici*, in G. CERINA et al. (a cura di), *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Roma, Bulzoni 1982, pp. 91-114.

<sup>34</sup> L. PIZZOLI, *Sul contributo di Pinocchio alla fraseologia italiana*, in «Studi Linguistici Italiani», 24, 2 (1998), p. 171.

### 3.3 Il discorso indiretto libero

Per quanto riguarda la sintassi, una menzione merita l'uso del discorso indiretto libero (DIL)<sup>35</sup>, che, com'è noto, caratterizza vistosamente la narrativa verista, in particolare quella verghiana. La sua presenza, frutto della fascinazione della scrittrice nei confronti del verismo, appare del tutto insolita nella letteratura per l'infanzia, dove la narrazione non manifesta, di norma, una pluralità di punti di vista e lettura e visione del mondo sono di solito poco variate. Gli esempi mostrano che la Messina, senza uscire dalla versione canonica, adopera il DIL per riportare in forma indiretta il pensiero di un personaggio, ricorrendo alla terza persona dell'indicativo imperfetto:

(14a) La signora rassetto il kimono, riappiccico con bel garbo il par-rucchino e poi andò a posare Cismè su una cantoniera del salotto. Il salotto fu chiuso e Cismè restò solo solo fra un gatto di lana e un servizio da caffè. Era peggio assai di quando si trovava nello scatolo! Almeno, dallo scatolo, aveva sperato di uscirne! Mentre lì sarebbe rimasto in eterno (RC 32-33).

(14b) Dopo avere viaggiato per tutta la terra, una sera il pellegrino fu assalito dal desiderio pungente di rivedere la propria casa. Chi sa che sedendo accanto all'antico focolare, non ritroverebbe la pace perduta? (RC 99);

(14c) Che – Che vuoi? Perché sei tornato? Allora, pieno di dolore, si nascose il viso tra le mani. Poi, ripreso dalla disperata impazienza che lo rodeva, scese nel giardino. Oh! se avesse potuto trovare un minuto solo di pace e di riposo! Se avesse potuto incontrare un'altra volta sola, la sciagurata vecchia che gli aveva portato la disdetta! (RC 101-102);

(14d) – Io credo – disse Dottorino – che il mondo non sia tanto piccolo come pareva a vederlo sul globo! Anche Sapientino la pensava così. Ebbene, nel mondo tanto grande nessuno avrebbe dato loro un

<sup>35</sup> Per una descrizione del costrutto in termini grammaticali e dei suoi fini stilistici, anche con un confronto tra Verga e i narratori coevi e successivi, cfr. G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni 1963. Un'ampia valutazione sullo stato dell'arte nell'ambito della critica letteraria è contenuta in G. NENCIONI, *La lingua dei Malavoglia*, in ID., *La Lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89.

pezzetto di pane? Possibile?! Bisognava andare in cerca di miglior fortuna (FUS 25).

### 3.4 Tratti stilistico-retorici

Un tratto di tipo stilistico che si ravvisa di frequente nelle pagine dell'autrice è la struttura verbo + avverbio; la soluzione, soprattutto nei casi di forme verbali semanticamente dense, amplia il significato e arricchisce la scrittura: *ammirarono sinceramente* (RC 180), *ammonì affettuosamente* (PI 22), *aspettava pazientemente* (FUS 86), *aspettò ansiosamente* (RC 103), *ballare goffamente* (RC 26), *cessò bruscamente* (RC 49), *coprendolo copiosamente* (RC 20), *disse allegramente* (FUS 72), *disse bonariamente* (RC 72), *fermò cortesemente* (FUS 45), *fu preso delicatamente* (RC 34), *gridando rabbiosamente* (CR 82), *incitò dolcemente* (RC 51), *mangiarono avidamente* (FUS 39), *mangiarono lautamente* (PI 22), *morivo lietamente* (RC 22), *offriva affabilmente* (RC 82), *passteggiavano gravemente* (FUS 29), *piangeva amaramente* (RC 115), *ricevette festosamente* (FUS 58), *rimproverarono aspramente* (PI 34), *rimproverava dolcemente* (RC 62), *risonava allegramente* (RC 129), *rispose altezzosamente* (RC 95), *rispose gravemente* (RC 110), *rispose ironicamente* (RC 85), *rispose placidamente* (RC 44), *s'affollarono avidamente* (RC 148), *salutò graziosamente* (RC 81), *si accostò timidamente* (RC 72), *si ammalò gravemente* (FUS 16), *si appartarono superbamente* (FUS 28), *sospirò dolorosamente* (RC 22), *spinse dolcemente* (FUS 43), *supplicava timidamente* (RC 26), *toccò lievemente* (RC 131), *trillando allegramente* (RC 49), *uscì cautamente* (RC 121).

Un tono ricercato è ottenuto anche con l'ausilio, all'interno di dettagliate descrizioni, di un'aggettivazione ricca, dove le coppie di aggettivi che si susseguono, in qualche caso con anteposizione marcata (in senso letterario) del determinante, rendono l'andamento piano e disteso. L'espedito impreziosisce la lingua e le conferisce, al contempo, una leggerezza che favorisce un clima di sogno e di fascinosa immaginazione:

(17a) La casa, fresca, linda e silenziosa pareva un convento. Lillina vide le cellette luminose coi candidi lettini, e poi fu condotta in una vasta cucina piena di sole. Intorno a una gran tavola di marmo, delle graziose fanciulle, vestite di bianco, erano occupate a preparare biscotti, caramelle e delicati budini (RC 59);

(17b) Il vecchione che l'aveva interrogata portava una papalina tutta ricamata d'oro e una veste da camera gridellina tutta bioccolini d'argento; le sue mosse erano lente e il viso grave ma bonario. Il giovane indossava una veste d'un colore bizzarro che Marinella non aveva mai veduto, e che rassomigliava un po' a quello di certe foglie macchiate di ruggine, di bianco, di rosso; il suo viso esprimeva una gran mestizia, ma gli occhi neri, luminosi, pareva sorridessero. Le signore, che stavano insieme, più lontano, erano tutte e due giovani: l'una florida e vigorosa, vestita di rosso, aveva un portamento da regina; l'altra ancora fanciulla, delicata e sottile, era vestita di verde chiaro chiaro, e guardava Marinella con occhi dolcissimi e ridenti (RC 73-74);

(17c) Era una bellissima fata ancora fanciulla: il suo vestito candido, da' riflessi d'argento, era cosparso di violette, e i capelli biondi erano adornati da una ghirlanda di viole rugiadoso; le sue guance erano fresche come foglie di rosa e gli occhi splendevano come topazi turchini; i piedini leggeri portavano delle meravigliose scarpine fatte di margherite bianche che per fibbie avevano due libellule; le piccole mani ingemmate tenevano una bacchettina d'oro (RC 140-141);

(17d) Fu portato al reuccio un ricco abito di velluto chermisino; gli fu data una cena con panna montata, datteri, e budini di fagiolo: e poi fu lasciato riposare su un bellissimo letto che aveva le materasse di piume di cigno, e il baldacchino di legno di rosa addobbato di arazzi antichi (RC 160);

(17e) Erano belli e ben fatti, avevano lunghi e ricciuti capelli e portavano robe di velluto turchino, scrpette chiare con fibbie d'oro. Non si trovavano più in una cupa grotta, ma in un chioschetto di muschio e di rose che stava in mezzo a un prato fiorito. Nel prato, leggiadre deliziose fanciulle, dalle tuniche rosee, azzurre, smeraldine, intrecciavano ghirlande e coglievano mammole e primule (FUS 57).

Negli esempi riportati si vede come la ricercatezza sia favorita dalla presenza di aggettivi di colore, che compaiono nel *corpus* in maniera sistematica e ricorrente, andando a comporre una scala cromatica assai variegata; a titolo esemplificativo ne riportiamo qualcuno: *bigio* (FUS 113), *color acqua di mare* (FUS 41), *color fuliggine* (FUS 13), *dorato* (FUS 55), *nericcio* (FUS 15), *rosea* (FUS 41), *rossastra* (RC 23), *rossiccia* (FUS 46; RC 47), *scarlatta* (FUS 22; PI 10), *scarlatte* (RC 26), *smeraldine* (FUS 55), *turchino* (FUS 57), *verdolina* (RC 47), *violacea* (FUS 22), *violetta* (RC 23).

In qualche caso, nei passi che si connotano per un'ambizione di ricercata letterarietà, si osserva un nozionismo e uno scolastico

interesse per le tassonomie, che talvolta sconfinano in una precisione definitoria quasi specialistica<sup>36</sup>:

(18a) Gli uccelli ciangottavano allegramente scambiando chiacchiere e salutando la luce. Un gruppo di passeri concertava l'assalto di un granaio; tre verdoni si disputavano un vermiciattolo; un beccafico offriva con bel garbo un piccolo seme a un ciuffolotto; due tordi parlavano di certe coccole di ginepro, vedute il giorno avanti. Dorina tese l'orecchio alla conversazione di uno scricciolo e di un rosignolo. Diceva il rosignolo gorgheggiando: Io vorrei... (RC 166-167).

(18b) Tuff... tuff... schioccava la spola correndo su e giù. Frr... frr... ronzava il fuso sgusciando dalle mani di Fiorita e prillando. Frr... pa... frrr... pa... cigolava l'arcolajo girando a mulinello davanti a Fiorella (FUS 108)<sup>37</sup>.

Molto frequente è il ricorso alla figura della similitudine:

(19a) restò a guardarli [i bambini] fino a che volarono via come una nuvolata di farfalle (RC 57);

(19b) staccò la farina che volò nell'aria come polvere d'argento e si posò sulla màdia come neve d'aprile (RC 153);

(19c) un bellissimo fanciullo da' capelli biondi come l'oro e dagli occhi azzurri come turchesi (RC 160);

(19d) un signore bello come il sole e ricco come un re (PI 20);

(19e) ma la signora lo pregò tanto e poi tanto con una voce dolce come il miele (PI 22);

<sup>36</sup> Non si dimentichi che la scuola italiana unitaria aveva ereditato dalle scuole austriache un'attenzione considerevole per la nomenclatura, che fu intesa come premessa all'insegnamento grammaticale e costituì uno dei perni intorno ai quali era incardinato l'insegnamento scolastico della lingua italiana (MORGANA, *Modelli di italiano*, cit., pp. 272-273).

<sup>37</sup> Sulla presenza di ideofoni e fonosimboli nel racconto fiabesco, cfr. LAVINIO, *La magia della fiaba*, cit., pp. 26-27 e pp. 206-207, che riporta esempi da Pitrè (G. PITRÈ, *Novelle popolari toscane*, parte I, Roma 1941 [1885]), da Imbriani (V. IMBRIANI, *La novellaja fiorentina con la novellaja milanese*, Milano, Rizzoli 1976 [1877]) e da Pinocchio. Sull'uso degli ideofoni nelle favole per ragazzi di Capuana, cfr. CIMA-GLIA, *La "forma artistica"*, cit., p. 62.

(19f) tutte e tre, laboriose come api da miele e allegre come allodolette, aiutavano la mamma (FUS 103);

(19g) intorno alla tavola alcune gattine bianche come batuffoli di cotone, tagliavano e cucivano (FUS 115);

(19h) Dorina avrà uno sposo degno di lei [...] ed egli sarà buono come il pane e dolce come il miele... [...] Io l'ò sempre detto. Il suo sposo sarà buono come il pane e dolce come il miele [...] Dorina non si può contentare del mugnaio. Il suo sposo sarà buono come il pane e dolce come il miele (RC 152-154).

La figura retorica della similitudine è molto frequente anche in *Pinocchio*, dove risponde, tuttavia, a una «esigenza di glossa» assente nella fiaba messiniana. Mentre nel Collodi, infatti, si tratta prevalentemente di richiami al mondo esperienziale, contadino («compar Geppetto diventò rosso come un peperone»<sup>38</sup>; «e gli assassini a correre dietro a lui, come due cani dietro a una lepre»<sup>39</sup>; «il mare diventò tranquillissimo e buono come un olio»<sup>40</sup>;) e artigiano («appuntando gli occhi, come fanno i sarti quando infilano l'ago»<sup>41</sup>), nella scrittura di Maria Messina, anche quando introduce elementi reali, arriva a potenziare l'atmosfera spensierata e sognante del racconto.

### 3.5 *Qualche conclusione*

Un aspetto interessante che emerge da questa prima indagine e sul quale ci sembra utile porre l'attenzione, anche in vista di lavori futuri, è il fatto che Maria Messina assume una centralità inaspettata nella storia della fiaba italiana: nel curvare le storie popolari in chiave educativa, la scrittrice dimostra un interesse

<sup>38</sup> C. COLLODI, *Le Avventure di Pinocchio*, edizione critica a cura di O. Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi 1983, cit., p. 7.

<sup>39</sup> Ivi, p. 45.

<sup>40</sup> Ivi, p. 82. Si segnala che nella fiaba *Tì, tiriti, tì* di Luigi Capuana troviamo un calco del traslato collodiano: «lui se la divorava cogli occhi, da un cantuccio, zitto e cheto come l'olio» (CAPUANA, *C'era una volta*, cit., p. 216).

<sup>41</sup> Ivi, p. 150.

genuino nei confronti dei piccoli lettori, ai quali si sa rivolgere con inedita delicatezza di lingua, e la sua affabulazione appare dotata di «uno spirito di grazia e di libertà fantastica»<sup>42</sup> di grande modernità. La valenza educativa della fiaba e la dimensione psicologica del racconto fiabesco sono, come si è detto, attribuzioni estranee alla fiaba popolare, che si sviluppano solo a partire dal XIX secolo, quando contenuti, uso e diffusione della letteratura folklorica furono per la prima volta trasformati in strumenti educativi in grado di orientare l'immaginario infantile, distanziando progressivamente il mondo adulto da quello dei bambini<sup>43</sup>. In tal senso l'autrice palermitana, la cui produzione si colloca in uno snodo cruciale per l'evoluzione del genere, si configura come interprete profondo di questa mutazione.

<sup>42</sup> G.A. BORGESE, *Una scolara di Verga*, in ID., *La vita e il libro*, Terza serie, Bologna, Zanichelli 1928, pp. 164-169. La citazione è a p. 169.

<sup>43</sup> F. CAMBI, *Struttura e funzione della fiaba*, in ID. (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, Pisa, ETS 1999, p. 19.





