

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

5

(nuova serie)

FONDAZIONE VERGA
CENTRO NAZIONALE DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente

GIACOMO PIGNATARO
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico

GABRIELLA ALFIERI

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

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

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Frassica – Università di Princeton
Enrico Ghidetti – Università di Firenze
Vincente González Martín – Università di Salamanca
Giorgio Longo – Università di Lille
Romano Luperini – Università di Siena
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne
Carla Riccardi – Università di Pavia
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia

REDAZIONE: Daria Motta

DIRETTORI: Nicolò Mineo e Gabriella Alfieri

DIREZIONE E REDAZIONE

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

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

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2012 FONDAZIONE VERGA

Finito di stampare nel mese di settembre 2015
da Euno Edizioni - Leonforte (En)
per conto della Fondazione Verga
presso Photograph - Palermo

INDICE

- 7 LUCIANA SALIBRA
Incastri di lingua e dialetto
nel *Mastro-don Gesualdo* di Vaccari
- 49 MANUEL GAMUZZA
La “silenziosa” evoluzione dei protagonisti:
Gesualdo e Bianca tra le due stesure del *Mastro*
- 97 ANTONIO DI SILVESTRO
Capuana e Verga tra ‘plagio’ e riscrittura.
La novella *Quacquarè* e il *Mastro-don Gesualdo*
- 127 SALVINA BOSCO
Le carte rapite
- 153 ANTONIO DI GRADO
Viaggiatori virtuali e scrittori in gita.
Da Verga a Vittorini e oltre
- 167 MODESTINO DELLA SALA
Verga e Del Balzo.
La storia vera ne *Il marito di Elena*
- 183 DARIO STAZZONE
L'imperativo del nome del padre e il «delirio»
ne *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana
- 197 LUIGI DI GIOVANNI
Il volto del paese di Cesare Dorello

open access

LUCIANA SALIBRA

INCASTRI DI LINGUA E DIALETTO
NEL *MASTRO-DON GESUALDO* DI VACCARI

1. L'opera nella paleotelevisione degli anni Sessanta

Il secondo grande romanzo verghiano diventa uno sceneggiato televisivo negli anni 1963-64, trasmesso sul Secondo programma. Girato l'anno precedente a Vizzini, in esterni, il teleromanzo¹ venne proposto agli spettatori in sei puntate dal 2-1-1964 al 6-2-1964. Il regista – morto tragicamente subito dopo il montaggio – era Giacomo Vaccari, che aveva anche firmato con Ernesto Guida la sceneggiatura.² Il *Mastro-don Gesualdo* segnò una pietra miliare nella storia della fiction televisiva. Era infatti la prima volta che si girava su pellicola cinematografica, e con grande spazio riservato agli esterni. Le inquadrature, di grande originalità, erano di tipo espressionistico e schivavano l'apporto della tradizione teatrale alla quale fino a quel momento erano stati debitori i teleromanzi. Osserva opportunamente un esperto del genere come Oreste De Fornari che «quasi mai gli attori occupano il centro dell'inquadratura, schermati magari da qualcuno di quinta. [...] Oppure l'attore è ridimensionato dalla profondità di campo e del grandangolo [...]. O, al contrario, il volto

¹ Facendo riferimento in particolare alle produzioni della paleotelevisione userò indifferentemente i termini *teleromanzo* o (*romanzo*) *sceneggiato*, mentre userò *fiction* (termine entrato nella lingua italiana nel 1963 secondo il GRADIT (*Grande dizionario italiano dell'uso*, diretto da T. De Mauro, Torino, UTET 1999-2000, 2003, 2007, vol. II), nel 1982 secondo altre fonti, cfr. G. ALFIERI - D. MOTTA - M. RAPISARDA, *La fiction, in Gli italiani del piccolo schermo*, a cura di G. Alfieri e I. Bonomi, Cesati, Firenze 2008, pp. 236-238) come termine omnicomprensivo riferito anche alla neotelevisione.

² *Mastro-don Gesualdo*, sceneggiatura di E. GUIDA - G. VACCARI, a cura di S. Zappulla Muscarà - E. Zappulla, dal romanzo di G. Verga, Catania, La Cantinella 2001. Per un raffronto tra testo verghiano, sceneggiatura, parlato eseguito dello sceneggiato – edito mentre questo mio lavoro era in stampa – si veda E. MANTEGNA, «*Mastro-don Gesualdo*» dal parlato scritto sdialettizzato al parlato trasmesso iperveristico, in *Dialetto. Parlatto, scritto, trasmesso*, Atti del Convegno internazionale (Sappada, 2-5 luglio 2014), a cura di G. Marcato, pp. 203-209.

è ingrandito e deformato da primi piani con effetto di maschera».³ Anche sul sonoro e sulle scelte linguistiche questo studioso ha parole di grande apprezzamento per l'innovatività e la genialità dell'opera, rilevando che Vaccari «impavidamente usa il dialetto, almeno per tutti i personaggi minori e [...] spesso due o tre dialoghi si sovrappongono e tutti parlano insieme e fanno confusione, come succedeva nelle commedie all'italiana e come purtroppo non succede più nemmeno al cinema». L'anticonvenzionalità dei dialoghi si spinge fino ad accogliere «sussurri e grida, rappresentativi delle pulsioni e anche del censo. [...] E a volte non si capisce nemmeno chi stia parlando, come durante la processione commentata fuori campo dai nobili».⁴

Elementi di continuità del *Mastro* coi teleromanzi precedenti erano tuttavia l'attingere alla grande tradizione del romanzo ottocentesco – del quale la giovane TV si era fatta divulgatrice –, e la fedeltà della trasposizione; l'impiego di attori teatrali; e inoltre il rispetto di una regola comune agli sceneggiati: l'interrompersi di ciascuna puntata in momenti cruciali della narrazione, su una scena drammatica, in attesa della puntata successiva (le urla di Gesualdo con Diodata dopo l'annuncio dell'imminente matrimonio di lei e, successivamente con Bianca, la prima notte di nozze; il colpo apoplettico della baronessa Rubiera; Gesualdo che urla il suo desiderio di portare con sé la sua «roba»). E l'Ottocento, che il regista aveva frequentato sceneggiando *L'idiota* (1959) e *La Pisana* (1960), era presente anche come omaggio al melodramma di quel secolo: nella puntata dedicata alla morte di Bianca, uccisa dalla tisi, le citazioni musicali della *Traviata* proiettano sull'attesa della figlia da parte della madre morente il ricordo dell'attesa di Alfredo nelle ultime ore di Violetta e sulla promessa di Gesualdo alla moglie di lasciare Vizzini per il possesso di Mangalavite⁵ la memoria di *Parigi, o cara*. Mentre la presenza di un altro Grande del nostro melodramma ot-

³ O. DE FORNARI, *Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati & fiction*, Alessandria, Fal-sopiano 2011, pp. 105-107.

⁴ Ivi, p. 107.

⁵ Presente anche nel gran testo verghiano, seppure a livello di racconto (601). L'edizione del romanzo alla quale si farà riferimento è G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», edizione critica a cura di C. Ricciardi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Il Saggiatore 1979.

tocentesco – e per giunta catanese –, Bellini, è evocata, sempre nella penultima puntata, dal *Suoni la tromba, intrepido* dei *Puritani*, cantato in piazza a Vizzini durante i moti del '48.

Di grande interesse il parere, a caldo, di Achille Campanile: «Ben ridotto, benissimo diretto. Splendidamente recitato. È senza dubbio il migliore fra i romanzi sceneggiati che abbiamo visto alla TV» (1964).⁶ Che aggiunge una riserva che ci interessa particolarmente, in merito alle scelte linguistiche:

Nella riduzione televisiva i dialoghi sono in siciliano, certe volte addirittura in stretto siciliano. Il che non c'è nemmeno nell'opera originale. Verga riesce a dare l'impressione che i personaggi parlino siciliano, facendoli parlare in italiano, e certe volte perfino in un italiano ricercato, con dei toscanismi. [...] E questa è l'arte dello scrittore, il quale, del resto, fece la stessa cosa anche nelle sue opere in teatro.⁷

Se il criterio che muove quest'ultima considerazione è quello della fedeltà, anche a livello di lingua, al romanzo originale, è presente nelle annotazioni di Campanile anche l'idea della televisione come strumento di uniformazione linguistica: «La TV avrebbe il dovere di farsi custode del linguaggio e della corretta pronunzia italiana».⁸

Certamente è enorme la distanza che separa anche da questo punto di vista il *Mastro* televisivo dagli altri teleromanzi dell'epoca, conformi all'ideale pedagogico di «scuola di lingua»⁹ proprio di tutta la televisione statale anteriore agli anni Ottanta (del 1976 è l'irruzione delle TV private, con enormi ricadute anche sul piano linguistico). Rispetto ai quali la trasposizione di Vaccari si colloca, a dir poco, in controtendenza¹⁰ con la sua scelta di inserire il dialetto –

⁶ A. CAMPANILE *Un Gesualdo quasi perfetto*, in ID., *La televisione spiegata al popolo*, a cura di A. Grasso, Milano, Bompiani 1989, pp. 308.

⁷ Ivi, p. 309.

⁸ Ivi, p. 312.

⁹ R. SIMONE, *Specchio delle mie lingue*, «Italiano & Oltre», 2 (1987), pp. 57-59.

¹⁰ G. ALFIERI - D. MOTTA - M. RAPISARDA, *La fiction...*, cit., pp. 248-249: «Contraddistinti da una fedeltà filologica agli archetipi narrativi, i dialoghi dei teleromanzi si riducevano a “vere e proprie parafrasi testuali, o addirittura riassunti” dei testi originali, come nella “riduzione scenica” dei *Promessi Sposi* di Sandro Bolchi (1967) che mirava a diffondere l'italiano fiorentinizzato manzoniano in un'Italia dalla dialettalità

oltretutto un dialetto come il siciliano col quale gli spettatori non avevano dimestichezza, ignorato com'era stato dai film neorealisti e dalle prime commedie all'italiana – nel parlato non solo di personaggi secondari ma anche, contravvenendo a una regola di fatto invalsa nella narrativa e nello spettacolo,¹¹ dello stesso protagonista Gesualdo. Quozienti, modalità e rese variano a seconda dei personaggi e degli attori: perfetto è, ad es., il catanese (dialetto e italiano regionale) di Turi Ferro (il canonico Lupi) e di Ignazio R. Daidone (il barone Zacco); ad un orecchio siciliano appare poi estremamente appropriato l'accento palermitano di Antonio Samonà (duca di Leyra). Lydia Alfonsi recita in italiano ma con rarissimi inserti dialettali nelle puntate relative al «romanzo d'Isabella» e alla morte di Bianca (vedremo più avanti nel corso di quest'indagine quando Bianca, esasperata, schierandosi contro Gesualdo dalla parte della figlia, prorompe in «E lassatila stari!» e quando, morente, lamenta l'assenza della figlia: «Nun veni cchiù!»). Il protagonista – un grande Enrico Maria Salerno – incontra difficoltà nella riproduzione della pronuncia siciliana, “acclimatandosi” – così almeno a me pare – solo nelle puntate finali del romanzo.

Un antecedente cinematografico da non dimenticare è *La terra trema* di Visconti (1948), ispirato all'altro grande romanzo verghiano, *I Malavoglia*, e girato in presa diretta ad Acitrezza; che linguisticamente certo rappresentò una soluzione più radicale di quella adottata da Guida e Vaccari: gli attori erano stati scelti tra i pescatori dialettofoni del luogo e collaborarono ai dialoghi, in assenza di una sceneggiatura prestabilita, sulla base di una trama sottoposta loro dal regista (salvi restando molti elementi inventivi derivanti dal soggiacente testo verghiano).¹² La comprensibilità era affidata all'espedito del commento parlato, scritto da Antonio Pietrangeli e letto dall'attore Mario Pisu, che però «spezza [...] l'incanto sonoro» del

diffusa e dalla didattica linguistica toscanocentrica» (le citazioni sono tratte da Luisella Bolla, 2004).

¹¹ Vedi in merito l'annotazione di Rossi data alla nota 18.

¹² S. PARIGI, *Il dualismo linguistico*, in *La terra trema di Visconti: analisi di un capolavoro*, a cura di L. Miccichè, Associazione Philip Morris, Progetto Cinema 1993, p. 142. Di diverso avviso F. ROSSI, *Dialetto e cinema*, in *I dialetti italiani. Storia struttura uso*, Torino, UTET 1992, p. 1040, che parla di dialoghi scritti prima in italiano e successivamente tradotti in dialetto.

dialetto.¹³ Erano altri tempi, ma soprattutto altro era il mezzo: il cinema che in questo caso si rivolgeva senza ombra di dubbio ad una *élite*, laddove il *Mastro-don Gesualdo* doveva misurarsi con un pubblico televisivo complessivamente meno interessato a degli sperimentalismi. E, comunque, il film di Visconti si risolse in un disastro commerciale: «Un diaframma resistente tra film e spettatore creavano le varietà linguistiche circoscritte e prive di prestigio» (come era appunto il siciliano) annota Sergio Raffaelli.¹⁴

Tornando al nostro *Mastro*: in assenza di una voce fuori campo, come già era stato per *La terra trema*, o delle didascalie, il problema era quello di contemperare mimesi ed espressività con l'esigenza di una lingua comunicativa indirizzata a degli spettatori appartenenti ad un'area ben più estesa della Sicilia.

Questo lavoro si prefigge di analizzare la compresenza di italiano e siciliano nei dialoghi del *Mastro* televisivo, senza dimenticare il gran testo verghiano da cui deriva, ripreso peraltro a piene mani dalla sceneggiatura pubblicata da Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla.¹⁵ Che di sicuro, ben lungi dall'essere quella definitiva, costituisce un'occasione di raffronto col parlato eseguito dello sceneggiato.¹⁶ Possiamo anticipare fin d'ora che gran parte delle varianti del parlato eseguito rispetto al parlato-scritto della sceneggiatura (che ricalca fedelmente il parlato del romanzo), è costituita dall'immissione di segmenti dialettali.

¹³ Ivi, p. 162.

¹⁴ S. RAFFAELLI, *Il dialetto nel cinema*, in ID., *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere 1992, p. 112.

¹⁵ Qui, n. 2.

¹⁶ La sceneggiatura definitiva - utilizziamo qui le indicazioni di Fabio Rossi per il cinema -, che è poi quella consegnata ai doppiatori, non è «quasi mai pubblicata» ed è «desumibile esclusivamente dalla trascrizione del film» (F. ROSSI, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni 1999, p. 22, nota). Sui cambiamenti che intervengono nel parlato eseguito cfr. L. SALIBRA, *Riscrivere. Cinema e letteratura di consumo (Robmer, Moravia, Olivieri, Tomasi di Lampedusa)*, Firenze, Cesati 2008, pp. 15-16, 20-21, 42-44. Più in generale sulla problematica scritto-parlato, con riferimento al dialogo teatrale e/o filmico pagine fondamentali si leggono in G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in ID., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli 1983, pp. 126-179 e dello stesso autore *L'italiano scritto e parlato*, in ID., *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Selier 1989, pp. 235-263.

2. Tecniche di “filtraggio” e integrazione del dialetto

L'integrazione dei tratti dialettali¹⁷ nel contesto italiano e la comprensibilità da parte dello spettatore si realizza attraverso una serie di modalità che possiamo così riassumere:

1) affiancamento del segmento dialettale con una *traduzione* o con una *parafraasi* in lingua;

2) situazione e gestualità chiarificatrici;

3) ripetitività;

4) adozione preferenziale di ibridismi certo più comprensibili a un pubblico non (esclusivamente) siciliano, a spese del crudo dialetto, nell'ambito di un'“interlingua” alla quale concorrono italiano e dialetto, composta da parole italiane foneticamente e/o morfologicamente sicilianizzate (ad es. *lavorari* al posto di *travagghiari*, che pure è più volte attestato) ovvero da parole siciliane “spostate” fonomorfologicamente verso l'italiano (ad es. *fimmine* al posto di *fimmini*, ‘donne’).

5) distribuzione di molte delle battute dialettali, stavolta sprovviste di chiose chiarificatrici, fra i personaggi secondari (nonostante la resa in gran parte siciliana del protagonista, Gesualdo, la “regola” pluridecennale che ha dominato la narrativa e gli spettacoli che fanno uso del dialetto non è certo azzerata!), spesso anche in situazioni corali.¹⁸

¹⁷ Strumenti indispensabili sono stati il vocabolario verghiano per antonomasia, quel Macaluso Storaci notoriamente adoperato dallo scrittore catanese (S. MACALUSO STORACI, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano*, Siracusa, Tipografia Andrea Norcia 1875, siglato MS), e il moderno e più completo G. PICCITTO - G. TROPEA - S.C. TROVATO, *Vocabolario siciliano*, Palermo, Centro di studi di filologia e linguistica siciliani 1977-2002, 5 voll. (siglato P).

¹⁸ Vedi ad es. F. ROSSI, *Le parole...*, cit., p. 12: «Persino nei registi più attenti alla rappresentazione realistica del mondo, anche linguistico (Rossellini e De Sica), è possibile osservare che l'italiano dei protagonisti è molto più sorvegliato, più povero di dialettalismi, di quello delle comparse e dei comprimari. La funzione primaria del dialetto, o meglio dell'italiano regionale, al cinema, sembra dunque essere di sfondo, di colore». Sul differente quoziente diatopico nel parlato di personaggi secondari e personaggi principali nella *Ciocciara* televisiva di Dino Risi cfr. L. SALIBRA, *Riscrivere...*, cit., p. 41. Per quel che riguarda il piano letterario vedi l'annotazione di G. ALFONZETTI, *Commutazione di codice*, in «Enciclopedia dell'italiano», Treccani 2010, in www.treccani.it: «in *Piccolo mondo antico* (1895) di Antonio Fogazzaro, alcuni personaggi secondari parlano nei dialetti di origine, altri commutano tra italiano e dialetto. I personaggi principali, invece, si limitano all'uso di intercalari dialettali (ad es. *neh*, che accompagna i saluti)».

2.1. Traduzioni¹⁹ e parafrasi

Gli esempi sono molteplici. La chiosa, che precede o segue il segmento dialettale, si presenta spesso all'interno di uno stesso turno dialogico:

LIMÒLI:²⁰ *Pacienza...* bisogna aver **pazienza**²¹ a questo mondo...

LUPI: Don Gesualdo/ *ma unni iemu a ffiniri di stu passu?* **non vi pare un po' troppo?**

CIOLLA: [...] La signora Aglae però preferisce don Nini/ **non c'è confronto/ vostru figliu è cchiù bellu! con QUELLA figura!...**

GESUALDO: *Nardu/ tu sè ccà? nci aiu mancu un sordo ora... Se se... ci torniamo a vedere... se ni turnamu a vidiri n'atra volta... Addiu/ mastru Nardu!*

¹⁹ Cfr. A. LONGO, *Il plurilinguismo del "contastorie" Andrea Camilleri*, tesi di laurea, Università degli studi di Roma "La Sapienza", a. a. 2002-3, pp. 124-130, che analizza i meccanismi attraverso i quali Camilleri dà ai suoi lettori non siciliani gli strumenti per decodificare i termini dialettali di cui sono ricchi i suoi testi, a partire dalla traduzione prima o dopo il termine in questione, fino ad arrivare ad una chiosa metalinguistica fatta dal personaggio nel dialogo o dal narratore (cfr. J. VIZMULLER-ZOCCO, *Arrigalari un sognu: la lingua de «Il re di Girgenti»*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, [Palermo, Sellerio 2004], in www.vigata.org/convegni/convegno_palermo_zocco.shtml). La stessa autrice rileva anche l'importanza, ai fini della comprensione dei testi camilleriani, della ricorsività di alcune parole, all'interno di uno stesso romanzo o della narrativa in genere di quest'autore.

²⁰ Nel riportare le battute i personaggi saranno indicati sinteticamente col nome di battesimo (Gesualdo, Bianca, Diego, Isabella, Nini, Nunzio, Santo, Speranza, Diodata) o col cognome, sorvolando sui titoli, qualora il nome non sia esplicitato nello sceneggiato (si vedano anzitutto i parenti nobili di Bianca: Rubiera, Limòli, Zacco, etc.); Lupi e Neri indicheranno rispettivamente il canonico Lupi e il notaio Neri. Ho mantenuto l'accento presente nel romanzo e nella sceneggiatura nei cognomi Limòli e Mèndola.

²¹ Dato l'interesse prevalentemente lessicale, sintattico e pragmatico di questa indagine, la trascrizione del parlato riproduce solo alcuni tratti rappresentativi a livello fonomorfologico e prosodico. Si segnala fin d'ora che la pronuncia di *dd*, *str* è tendenzialmente cacuminale. Espedienti tipografici cui si è fatto ricorso sono: il maiuscolo indica enfasi, i segni + e * prima e dopo una o più parole indicano sovrapposizioni fra un turno e l'altro.

GESUALDO: *Accura*²² *picciotti... attenzione picciotti... piano piano/ v'arringrazju... grazie/ grazie...*

Ma può, più raramente, presentarsi anche in turni diversi, relativi ad uno stesso parlante o a più parlanti:

DIEGO: Bianca! Bianca! **I ladri! I ladri!**

GIACALONE: *Ma chi latrì! U focu! U focu!*

GESUALDO: *U palazzu brucia!*

SANTO: Avete **il fuoco** in casa/ capite?

LIMÒLI: Sì!... È giusto che lo veda// **Lasciatela passare//**

VOCI DEI PARENTI: – Lasciatela!

– *Lassatila trasiri!*

– Lasciatela!

GESUALDO: *... fatti cuntù ca mi fai un regalo a mmia ca staju murennu... eh?*

ISABELLA: Che parole!

GESUALDO: Sì/ sì... un regalo **a tuo padre in punto di morte...**

2.2. *Deissi e gestualità*

Molti segmenti dialettali si accompagnano in maniera evidente ad una precisa gestualità e situazionalità, che coopera in maniera determinante alla decodifica del dialetto. Lo testimoniano, negli esempi che seguono, i deittici *chistu-a*, *chissu*, *ddà ssutta*, *ccà* e l'aggettivo *tanto*, che vale 'grande così':

NANNI L'ORBO: *Chistu è u Siccu/ chista è Ppippinedda/ chista è Krosaria/ e chistu c'a panza accussì ggrossa... iè u zzu Carmine/ e cchista è Ddiodata/ na povera orfana... [...] Un cuore tanto/ don Gesualdu! cc'ba ffattu macar'a dote! Domeneddio pi cchissu l'aiuta!*

²² MS, *s.v. Accura*: « Imperativo di minaccia: *Bada! // Teniri accura, Stari accura*, Stare attenti: *Badare*». Più completo P: «Interiezione per mettere in guardia da un pericolo o per ammonire qualcuno a non fare alcunché: *attenzione! bada bene*». Nel nostro esempio Gesualdo malato e non più autosufficiente si raccomanda ai servitori che lo portano in braccio.

NANNI L'ORBO (con un quaderno in mano): Don Gesualdo / / *u tru-vai ddà ssutta... fra gli ulivi... iè rrobba vostra?*

SPERANZA: *Ccà cci sù i chiavi!* Così non direte che vogliamo tutta la roba /io e mio marito/ *appena chiuri l'occhi nostru patri!*

GESUALDO: Di? / che successe stanotte/ ah? *Macari iù aiu ntisi* (indica Porecchio; *aiu ntisi* potrebbe essere una cattiva riproduzione di *aiu ntisu* 'ho sentito'; cfr. *ntenniri* nell'attestazione di P «sentire, udire» – entrambi i vocabolari riportano *ntisa*, per MS «il senso dell'udire», per P, similmente, «udito».)//

2.3. Ricorsività

Costante antropologica che ricorre in tutto il testo è quella riguardante i pronomi allocutivi, cui si collegano alcune le formule di saluto siciliane.²³ Dei pronomi si parlerà più diffusamente al par.

3.2. *Enunciati mistilingui: analisi grammaticale.*

Legate alla situazione, ma anche ricorrenti nel contesto, e anche per questo quindi comprensibili,²⁴ le formule di saluto tradizionali siciliane degli inferiori ai superiori *sabbenarica*, *voscenza benarica* e, tipico del catanese, *benedicite (biniriciti)*,²⁵ unica tra queste ad essere presente nel romanzo, insieme col trasparentissimo *bacio le mani* o *bacio lemano*,²⁶ e il meno riguardoso *salutamu/ salutiamo*; alternate secondo

²³ Prescindo per il momento da imprecazioni e scongiuri, certamente portatori anch'essi di uno spessore antropologico, trattati qui di seguito tra le commutazioni al par. 3.1.

²⁴ Analogamente A. LONGO, *Il plurilinguismo...*, cit., p. 125 a proposito di Camilleri rileva che «la lettura [...] è facilitata dalla presenza di un nucleo costante di termini siciliani [tra i quali annovera anche alcuni evidenziati in questa ricerca come *jimmina*, *vossia*, *accussì*] e dalla ripetizione di locuzioni, proverbi e modi di dire all'interno di romanzi diversi».

²⁵ G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, L. Pedone Lauriel di Carlo Clausen 1889, vol. II, p. 418.

²⁶ Sono formule di saluto testimoniate in quell'opera di forte spessore antropologico che è il *Liolà* siciliano di Pirandello (cfr. L. SALIBRA, *Pirandello autotraduttore dal siciliano*, tesi di laurea, Università di Firenze, a. a. 1972-73, pp. 44-45, 48-53) e documentate anche in G. PITRÈ, *Usi e costumi...*, cit., pp. 418-419 che attesta come in alcuni

i casi con *salute* o *buon giorno/buona sera*. Limitandoci al protagonista Gesualdo, i saluti variano dal formale e italiano «buona sera», con cui si presenta in casa Sganci la sera della processione e con cui saluta il duca di Leyra nel palazzo palermitano di lui, al *salute vossia* con cui risponde simmetricamente al saluto del notaio Neri, a *Benedicite*, con cui saluta asimmetricamente il canonico Lupi (LUPI: «Salute/ don Gesualdo»), GESUALDO: «*Benedicite/ vossignoria*») e a *sabbenarica*, con cui saluta altrettanto asimmetricamente la moglie del cugino nobile spiantato don Ninì (MOGLIE DI NINÌ: «Vi saluto/ don Gesualdo/ /») GESUALDO: «*Sabbenarica*»). Nel parlato dei contadini si alternano varie formule di saluto rispettoso:

- *Benedicite* a vossignoria!
- *Baciamolemano!*
- *Voscenza benarica!* [...]
- *Sabbenarica a vossia!*

Ricordiamo che il bacio della mano, che nella testimonianza del Pitrè accompagnava i saluti da inferiore a superiore, è presente nel romanzo, ed è quello di Diodata a Gesualdo sposo novello: «Essa, stando due scalini più giù, gli aveva presa la mano di nascosto, e andava baciandola come un vero cane affezionato e fedele: “Benedicite!... Benedicite!...”» (p. 155). E trasferito nello sceneggiato:

DIODATA: ... Tanta salute a vossignoria... E alla vostra sposa *puru/ / Quantu... quantu... quantu vi bbasu la mani*²⁷ / per l'ultima volta... tanto... tanto bene m' avete fatto/ vossignoria!

casi fossero accompagnate dal bacio della mano, «ordinario e abituale da minore a maggiore, da inferiore a superiore», e spiega la «formola» documentata come *Sabbinirica* come contrazione di *Vossia mi binirica*. Questo saluto è presente anche P, ss. *vi. Sabbenedica, Sabbenarica e Sabbinidica*, che lo restringe a forma di saluto riverente con cui ci si rivolge ai preti e agli anziani, eliminando le differenze di sesso. Per *salutamu* il vocabolario del Piccitto annota che, arrivando e incontrandosi, vale «Ti/La/Vi saluto!».

²⁷ Sul *quantu* con valore consecutivo-finale nell'italiano di Sicilia S.C. TROVATO *La Sicilia, in I dialetti italiani. Storia, struttura ed uso*, a cura di M. Cortelazzo et alii, Torino, UTET 2002, p. 878.

2.4. Ibridismi

La mole degli ibridismi, qui riportati in ordine alfabetico, comprende sia parole italiane foneticamente e morfologicamente sicilianizzate, preferite alle corrispondenti parole dialettali, sia parole dialettali “spostate” foneticamente e morfologicamente verso l’italiano.²⁸ Si tratta di un fenomeno presente nel parlato bilingue e abbondantemente utilizzato in letteratura e fiction cinematografica per esigenze legate alla comunicazione.

2.4.1. Sicilianizzazioni

Supporti di riferimento per queste annotazioni sono stati MS, vocabolario d’ispirazione manzoniana del quale lo stesso Verga si servì, e, su base territoriale e sincronica – prendendo cioè in considerazione solo con riserva i numerosi richiami alla lessicografia tradizionale siciliana, sicuramente non esente da detoscanizzazioni²⁹ – P –. I vocaboli e le locuzioni dati qui di seguito sono esclusi da entrambi i repertori (certamente più selettivo il lessicografo siracusano, che programmaticamente elimina «la lunga e noiosa filza di parole e frasi comuni alla lingua nazionale» a favore di «quelle voci e maniere del parlar domestico e comune che sono più proprie e continue in uso, e delle quali non è così facile sapere il corrispondente italiano da sostituirsi»)³⁰ che in alcuni casi riportano invece altre parole siciliane col medesimo significato, che segnalerò tra parentesi. È il caso di *domandari* (MS *addumannari*, al quale P affianca *addumannari* rimandando ad *addimannari*), *entrari* (MS *trasiri*, P, *trasìri* e *tràsìri*), *faticari* (MS e P riportano solo il sostantivo, rispettivamente *fatica*, *fa-*

²⁸ Cfr. G. ALFONZETTI, *Il discorso bilingue. Italiano e dialetto a Catania*, Milano, Franco Angeli 1992, 236-239.

²⁹ In particolare il Mortillaro e il Traina.

³⁰ S. MACALUSO STORACI, *Nuovo vocabolario...*, cit., *Prefazione*, p. IX. Nel dar rilievo all’importanza di questo vocabolario, opera di «un oscuro marginale siracusano» Gabriella Alfieri nota nel contempo come «i noti lessicografi palermitani Mortillaro e Traina» siano «sostenitori di una aleatoria e non verificata toscanità corresponsiva» (G. ALFIERI, *L’italiano nuovo». Centralismo e marginalità linguistici nell’Italia unificata*, Firenze, Accademia della Crusca 1984, p. 151).

tà), *lavorari* (per la forma intransitiva presente nel testo – «UN PAESANO: A *nnuautri* per *lavorari*/ *nun ci dunnunu mancu du sordi*» – MS e P attestano il verbo dialettale, che pure è presente nel nostro testo, rispettivamente *travagghiari* e *tr̄atvaghjari*; P attesta però il significato intransitivo e generico di ‘lavorare’, ricavandolo solo da fonti vocabolaristiche – Malatesta, Del Bono e Traina e altri –, *vergognarisi* (MS e P, *affruntarisi s.v. affruntari*; tuttavia P fa spazio, traendolo da un vocabolario del Settecento – l’*Antico anonimo siciliano*, oltre che da un’attestazione riguardante la remota Pantelleria – anche *virgugnaris*, *s.v.*), *somigghiari* (entrambi i vocabolari danno, nel significato di ‘sommigliare’ solo *assimigghiari*), *succhiari* (MS e P, *sucari*), *svergugnari* (MS e P, *sbrugnari*; il repertorio più recente fa posto anche a *svirgugnari*, attingendolo dal non del tutto affidabile Traina, *s.v.*). E ancora *ci risemmu* ‘ci risiamo’ (sconosciuto ai vocabolari siciliani, al posto del quale mi sembrerebbe più adatto – l’es. è al par. 2.5 – piuttosto *arrerri* ‘di nuovo’, presente in entrambi i repertori).

E inoltre le locuzioni *aviri paura* (MS e P *scantarisi*; P, oltre ad attestare con lo stesso significato *spagnarisi s. v. spagnari*, riporta anche il sostantivo *paura*, ‘timore’, ma assumendolo dai repertori settecenteschi del Del Bono e del Vinci, e la locuzione *aviri paura* che trae dal parimenti settecentesco vocabolario siciliano-italiano dell’Antico Anonimo); *fari bbon visu* (ovviamente, a cattivo gioco: «GESUALDO: E tu non fari *dda* faccia ora/ ora che tornano *av’a* *ffari bon visu*/ *ha’ capitu*/ *bbon visu*!» con cui il dialogo si riallaccia al gran romanzo che lo precede: «Zitta... Non ti far scorgere!... Dinanzi a coloro bisogna far buon visol», p. 253; *visu* è assente da MS, che attesta invece *facci*; P lo riporta esclusivamente all’interno di un proverbio raccolto nell’agrigentino, *cu avi dinari avi visu, rrisu ammazza e nnun è mpisu*, ‘con i soldi si può fare e avere tutto’); *fari prestu* (*prestu* è ignoto ad entrambi i vocabolari siciliani; con questo significato P riporta, *s.v.*, *allèstiri*, il «riflessivo» *allistirisi*, dato anche nelle varianti *allèstirsi* e *allèstisi*; a ciò si aggiunga che in questo caso Diodata dice «*facciu prestu*» anziché «*fazzu prestu*»); *starisi zittu* («E *stativi zittu*»; in MS *zittu* è chiosato esclusivamente come «voce con cui si domanda [in maniera impersonale] silenzio»; lo stesso P *s.v. zittu*, che registra invece, col significato che qui interessa *s.v. mutu*, *statti mutu!*, «sta [sic] zittol». Un’altra possibilità sarebbe stata «E *zittitivu*», con un verbo, *zittitirisi*, registrato da MS). Convince poco, infine, il quantificatore in

Ma cci vulissi macari nu pocu di fiennu, e nelle parole di zio Carmine «*A ggiumenta... cciainu datu pocu di gramigna...*» (*tanticchia*, MS «Un poco, un tantino», P «una piccola quantità di checchessia», ma questo secondo repertorio registra anche *pocu*, seppur con valore di aggettivo e con esempi provenienti quasi tutti da Pantelleria e in parte anche dal Traina e dal Trischitta).

2.4.2. Italianizzazioni

Un altro gruppo di ibridismi si compone di parole comuni all'italiano e al siciliano, che presentano caratteri fonomorfolo­gici intermedi (anche stavolta segnalato tra parentesi la dizione di MS e P). Si vedano, a puro titolo di esemplificazione, *digginnu* (la parola dialettale è data in MS come *dijunu* [esponente principale], o *dinnu*; P riporta solo la formula *dinnu*), *dopu* (MS *doppu*, in P dato come *ddoppu*), *fimmine* (al posto del plurale siciliano in *-i*), *megghio* (*megghiu*, presente in entrambi i vocabolari), l'infinito *metticci* (GESUALDO: *Bedd'affari chi ffici/ a mmetticci* tutti sti grilli in capo!) al posto di *mittiricci*, *more* 'muore' (*mori*), *ppiu* (*cbiu*), al quale è alternato, presente in MS *s.n. cbiu* [sic] e in P. *s.n. cbiu*), *saccio*, compresente nella stessa battuta con *sacciu* (GESUALDO: *Eeh... e che ci pare che nun lu saccio quanto fanno? U sacciu... u sacciu... vossignoria*), *sunu* di prima persona (*sugnu*, al quale è alternato nel testo), *vene* 'viene' (*veni*).

Un caso a parte è il sintagma *pe nnui* in «*prega pe nnui*» dell'invocazione delle contadine alla Madonna in occasione dell'epidemia di colera. Il *nui* di prima persona plurale è attestato in P; se dobbiamo dar credito a MS, che riporta *nuatri* ma non *nui*, e alla *Grammatica siciliana* del Pitre,³¹ più consono all'uso siciliano è *nuantri* o *nuatri* (parimenti presenti nei nostri due lessici di riferimento, in P, esponente principale *niantri*, con dovizia di attestazioni sul campo³²). Il nesso sintattico suonerebbe dunque «*pi nnuatri*» o «*pi nnuatri*».³²

Da segnalare il frequentissimo *magari* alternato alla forma foneticamente siciliana *macari* (ad es. nella battuta di Gesualdo rivolta a

³¹ G. PITRÈ, *Grammatica siciliana*, Palermo, Sellerio 2008 (2ª ed.), p. 77.

³² A. LONGO, *Il plurilinguismo...*, cit., p. 62 evidenzia anche in Camilleri la preferenza per le forme composte nei pronomi di prima e seconda persona plurale.

Bianca «Vuoi bere? Avrai sete magari tu/ no?»; uno sguardo alla sceneggiatura ci mostra come il sicilianismo non sia di prima mano:³³ «Devi aver sete anche tu», p. 230, che riprende pari pari il testo verghiano, p. 258); “falso amico”, perché adoperato nel significato siciliano di ‘anche’ anziché nei significati italiani di ‘volesse il cielo che’, ‘perfino’, ‘forse’.

La presenza massiccia di italianizzazioni e sicilianizzazioni sembra avvalorare anche nel nostro caso la conclusione di Fabio Rossi, che vede nell’ibridismo «la cifra stilistica e comunicativa propria del cinema italiano»³⁴ – alla cui «simulazione di parlato» possiamo affiancare la riduzione televisiva del *Mastro*. E in anni più recenti, del resto, di tali ibridismi è stato rilevato l’apporto in un personaggio televisivo assai famoso: il Catarella della serie Montalbano.³⁵

2.5. *Personaggi secondari, corralità*

Spesso le voci dei popolani sono sullo sfondo; il regista sembra preoccuparsi più dell’insieme che della comprensione di tutte le parole da parte dello spettatore. Ecco le battute fuori campo dei derelitti che per sfuggire al colera si sono accampati a ridosso del podere di Gesualdo, a Mangalavite; con la rappresentazione di tutto un mondo di poveretti, che si difende come può dal contagio, la cui forza prescinde dal significato di tutti i singoli enunciati:

VOCI FUORI CAMPO: – *Turiddu! Turiddu!* Come ti sei sistemato?
– Lassù c’è na grotta/ se ci volete andare/ c’è n posto...

³³ Sugli scarti del parlato eseguito del film rispetto alla sceneggiatura, anche per quanto riguarda tratti regionali e dialettali cfr. L. SALIBRA, *Riscrivere...*, cit., pp. 42-44 e qui, al penultimo paragrafo.

³⁴ F. ROSSI, *Le parole...*, cit., p. 6.

³⁵ Il fenomeno è evidenziato in G. ALFIERI et alii, *Il parlato oralizzato della fiction tra paleo- e neoit*, in *L’italiano televisivo 1976-2006*, Atti del Convegno, Milano 15-16 giugno 2009, a cura di E. Mauroni - M. Piotti, Firenze, Accademia della Crusca 2010, p. 145, con riferimento al «maccheronico italiano» con cui Catarella etichetta il suo stesso linguaggio e anche all’«italiano bastardo» con cui il questore definisce la lingua di Montalbano, nella quale rientrano l’unione di morfemi italiani alle basi siciliane, gli enunciati mistilingui e il ricorso ad elementi caratteristici dell’italiano regionale come la prevalenza del passato remoto.

- E *l'acqua unni si po' pigghiari?*
 – *Dietr'ò muro c'è n fossu... però cercate di non dare fastidio!*
 – *Ma cci vulissi macari n pocu di fiennu...*
 – *Certo/ le bestie muoiono di fame...*
 – *E domandatilu a ddon Gesualdu/ è tantu bbonu!*
 – *Assassinu!*
 – *Saridda! Pippinedda/ unni iti? nun v'alluntanati!/ viniti ccà! Nò ggiaddinu³⁶ nun ci at'a gghiri/ ata capito? Saridda! Saridda/ T'aiu rittu veni ccà...*
 – *Nun capisciunu nenti... (confuso)*
 – *Ma comu si pò ccampari na sti condizzioni!*
 – *Arringrazia don Gesualdo che ci ha permesso di venire qua/che volete prendere il colera? Se lo vuoi prendere/ vattene al paese!*
 – *(confuso)*
 – *E allora non parlare!*

Se poi dalle comparse e dalle voci fuori campo passiamo a osservare i personaggi secondari, constatiamo che, se è vero che la grossa novità linguistica del *Mastro* televisivo consiste nell'irruzione del dialetto nella parlata del protagonista, a maggior ragione molti di essi, di estrazione popolare, sono largamente debitori nei confronti del siciliano. Nello spezzone di dialogo che segue, gli attori sono Speranza e Santo, fratelli di Gesualdo, e Burgio, marito di Speranza; coi quali ovviamente Gesualdo adopera prevalentemente il siciliano:

SPERANZA: *Iddu era u capu di casa/ non semu tutti figghi soi? finora avete avuto le mani in pasta voi/ sempre/ comprare la terra a famiglia/ a fattoria sono forse caruti rô celu ['dal cielo']? ora ognunu di nuatri avrà la sua parte/ /*

BURGIO: *Ma nun è chistu u mumentu/ cugnatu/ dicitaccillu vui!*

SANTO: *Lassatila parrari/ u dici ggiustu! / /*

GESUALDO *Sé / megghiu è/è meglio che c'intendiamo subito / ccà / chiddu c'aiu ora è tuttu roba mia/ è frutto del lavoro mio/ e l'aiu fattu in cu sti manu ccà... e NESSUNU cci avi dirittu! Ci semu capiti su chistu/ ah? / Ca poi il bene che v'aiu fattu io continuo a farvelo / chistu... nuatru paru i manichi è / e sarebbe na vera purcaria...*

³⁶ La parola ha qui il significato specifico di 'agrumeto' (S.C. TROVATO, *La Sicilia...*, cit., p. 879).

3. *Commutazioni, enunciati mistilingui*

Il testo del *Mastro-don Gesualdo* televisivo si configura come un testo bilingue, nel quale il passaggio da un codice all'altro è assimilabile a quanto avviene nel parlato-parlato³⁷ di soggetti dotati di una doppia competenza linguistica. Esamineremo in questa parte della ricerca alcuni casi in cui la transizione al siciliano (dando qui per scontato che all'italiano è affidata gran parte dell'istanza comunicativa dell'opera, dato il mezzo televisivo attraverso cui arriva agli spettatori), assolve un compito particolare. In tal caso i linguisti parlano di *commutazioni* o *code-switching*, «passaggio funzionale da un codice o sistema linguistico all'altro all'interno di uno stesso evento comunicativo». ³⁸ Un altro campo d'indagine di cui si parlerà successivamente qui di seguito riguarderà i casi in cui i linguisti parlano di *enunciazione mistilingue* o *code mixing*, «giustapposizione dei due sistemi priva di una funzione comunicativa specifica». ³⁹

3.1. *Usi funzionali del dialetto*

Analizzando il fenomeno della *commutazione*, esaminiamo ora alcuni casi in cui, soprattutto a livello di frase,⁴⁰ il passaggio da un codice all'altro ha un valore pragmatico: può segnalare la presenza di un commento, il rivolgersi ad un altro interlocutore, il cambio d'argomento, la citazione di discorsi d'altri; o può farsi carico di esprimere una particolare emotività del parlante.

³⁷ Mi avvalgo, ovviamente, dell'imprescindibile contributo agli studi sul parlato di G. NENCIONI, *Parlato-parlato...*, cit.

³⁸ G. ALFONZETTI, *Il discorso bilingue...*, cit., p. 16.

³⁹ Ivi, p. 20; G. BERRUTO, *Italiano regionale, commutazione di codice e enunciati mistilingui* in *L'italiano regionale*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Studi (Padova-Venezia, 14-16 settembre 1984), a cura di M.A. Cortelazzo - A. Mioni, Roma, Bulzoni 1990, p. 112 rilevava che «Il *code mixing* costituirebbe [...] il corrispettivo discorsivo dell'interferenza [...], ed è legata a situazioni di incertezza nella scelta del codice o addirittura a sovrapposizioni e "invasioni" delle rispettive grammatiche».

⁴⁰ G. ALFONZETTI, *Il discorso bilingue...*, cit., p. 181: «La frase risulta pertanto la categoria che mostra la più alta propensione ad essere commutata. Prevale al suo interno la direzione dall'italiano al dialetto».

Per quanto riguarda il *commento* si veda:

CIOLLA: Com'è allegra la tua padrona/ eh? / *meggbi'accussì/ /*

GESUALDO: Ah! c'è *me patri* che sta male/ *aiu* andari alla Canziria / eh! ma *iu vain e tornu/ /* e intanto tu stai attenta alla ragazza/ ah! *bed-d'affari chi ffici/a mettici* tutti sti grilli in capo! *aiu mannatu a scola* perché è ricca/ e proprio perché è ricca c'è tanta gente che ci fa i pensieri sopra! eh/chi sa che s'immagina lei e *l'àutri/ serpi nella manica sunu!* [...]

Nell'esempio che segue è il *cambio di interlocutore* a motivare il passaggio dall'italiano al dialetto. Gesualdo si rivolge prima al canonico Lupi, in italiano, poi usa il dialetto rivolgendosi a sua moglie Bianca:

GESUALDO: E se ci capita di fare lo sgambetto... a qualcuno di... di quei signoroni che non hanno voluto sapere di *mia*/manco dopo che mi sono maritato a una di loro... (guardando Bianca) ah/ *chistu nun lu dicu pi ttia/ u sai ...*

E successivamente, rimasto solo con la moglie, visibilmente incinta, continua ad adoperare il dialetto:

GESUALDO: *Ti s'è fatta cchiù bedda/ ora...*⁴¹

Nella battuta della zia Cirmena data qui di seguito il dialetto segnala il *cambio d'argomento*,⁴² le raccomandazioni a Gesualdo la prima notte di nozze, subito dopo le considerazioni sull'ubriachezza di

⁴¹ L'opposto avviene nell'esempio che segue, in cui la baronessa Rubiera ha una discussione a dir poco animata in siciliano col sensale Pirtuso, interrotta dal saluto in italiano con cui si rivolge al cugino Diego Trao: «RUBIERA: *Latru! assassinu! chi vuliti/ succhiàrimi u sangu?* no no non ci sto no no/ giudeo ladro! ladro! *ma nun aviti cuscenza [...]* vuliti succhiàrimi u sangu! siete un *latru!* un *latru!* un *latru!* *amunì travagghia e'a giurnata curri!* allora/ *chi facemu?* PIRTUSO: Signora baronessa/ve l'ho detto! RUBIERA: **Vi saluto/ cugino Trao/ che andate facendo da ste parti?**». Salvo poi ritornare, con lo stesso interlocutore, al siciliano: «RUBIERA: *Livativi ri cca/ cucinu/ vui nun ci siti abituatu... Ma chi faccia aviti/ sarà u spaventu di sta nuttata...*».

⁴² G. ALFONZETTI, *Il discorso bilingue...*, cit., pp. 98-105; G. ALFONZETTI, *I giovani e il 'code-switching' in Sicilia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Di-

Ciolla e gli altri:

CIRMENA: Don Gesualdo/ non *ci* date retta... sono ubriachi! sono ubriachi! [...] *E mi raccumando/ semu fatti di n'otra pasta/TUTTA/ la famigghia...* andate/ ora mi calmo /ora mi calmo...

E si veda ancora nell'esempio che segue la *citazione* di discorsi d'altri⁴³ – la lettera del duca di Leyra, il proverbio⁴⁴ –, ma anche dei commenti («È *ggiustu u pruverbiu*», «*cci arrubbau la dote e... e la figghia... assassinu*»), intrisi di emotività:

GESUALDO: Eeh! si dispera... si continua a disperare/ pe... per sua figlia/ah/ ah! ah/un vero porco/ il signor duca! *ma comu/ avi tre mmisi* che scrive/ *vinemu oggi/ vinemu domani/* almeno farci vedere la *figghia/* per l'ultima volta/ no?/ come se *avis'a vivere... n'autri cent'anni/* sta poveretta! ah! è *ggiustu u pruverbiu ca dici... luntanu da Pocchi/ luntanu dô cori! eh...ci arrubbau la dote e... e la figghia... assassinu!*

In molti casi, infatti, il segmento dialettale ha una valenza enfatico-espressiva:⁴⁵

GESUALDO: Ah/ lo vedi come suoni bene la trombetta/eh? *pari na palomba/ pari!*

GESUALDO: Ah (ride) e perché/che ti credi/ eh... se non avevo tutta questa roba... quando mai avrei potuto vedere una processione al-

partimento di scienze filologiche e linguistiche, Università degli Studi di Palermo 2012, pp. 141-42.

⁴³ G. ALFONZETTI, *Il discorso bilingue...*, cit., pp. 119-137, G. ALFONZETTI, *I giovani...*, cit., pp.128-138.

⁴⁴ Caro, tra l'altro, allo scrittore, che lo usa sia nel corrispondente passo del romanzo che ne *I Malavoglia* (Cfr. C. RICCARDI, *Note al «Mastro-don Gesualdo»*, in G. VERGA, *I grandi romanzi*, a cura di ID., Milano, Mondadori 1983, p. 832).

⁴⁵ «Un altro tipo di commutazione che presuppone e sfrutta il diverso valore socio-simbolico dei due codici è quello che svolge funzione espressiva: cambiare codice cioè serve per segnalare coinvolgimento emotivo, modificare il tono in senso ironico o scherzoso o mettere in primo piano i sentimenti del parlante. In tutti questi casi la direzione prevalente è dall'italiano verso il dialetto» (G. ALFONZETTI, *Commutazione di codice...*, cit.; cfr. G. ALFONZETTI, *Il discorso bilingue...*, cit., pp. 138-163).

lato... *cu ttutti i megghiu signuruni?* ... eh? (ride)

GESUALDO: Avanti su/ ora leva su/su sta testa ora/andiamo/ fammi vedere questa faccia!... *E SANGU DI GIUDA! E SANGU DI GIUDA! CORPO DI SANGUE INFAME!* *sventuratu ca sugnu/ sta* sorte mia maledettissima! *tutti contru di mia/* sempre! *sempr'a mmia m'an'a capitari...* *maledettu u iornu...* (confuso) *e sbinturi...* (la musica di fine puntata copre parte delle parole; i tre esempi che precedono s'inquadrano nella scena dell'incontro notturno tra Gesualdo e Diodata, tra tenerezza, compiacimento di Gesualdo per la sua già iniziata ascesa sociale e l'imminente matrimonio con Bianca, rabbia per il dolore che legge in faccia a Diodata).

GESUALDO: Bel partito che m'avete scovato/ marchese! *mi vonnu manciari vivu!* *chistu* viene da Palermo/ per bersi il sangue mio!

Bianca è sin dall'inizio un personaggio sofferente; ma solo nella 4.a e 5.a puntata utilizza, seppur parcamente, il dialetto; funzionale alla resa, col marito dialettologo Gesualdo, del suo dolore di madre per Isabella vittima del dispotismo paterno, che non rivedrà neppure in punto di morte:

BIANCA: La vostra robba! io non ho che questa figlia mia... *lassatila stari!*⁴⁶

BIANCA: Isabella dov'è? dov'è Isabella? sempre a Palermo? *nun veni cchiù!* non la rivedrò più! [...]

Un discorso a parte merita la zia Cirmena, che padroneggia in maniera perfetta l'italiano, ma che in alcuni momenti drammatici della narrazione – l'incendio in casa Trao, le doglie di Bianca in concomitanza con la morte del fratello Diego, la cacciata da Mangalavite insieme al nipote Corrado durante l'epidemia di colera – è autrice di battute interamente dialettali:

⁴⁶ L'enunciato dialettale è presente anche nel turno successivo dello stesso personaggio: «BIANCA: *Ma lassatila stari!* ma non vedete che non vi sente neppure?».

CIRMENA: *Ti pari ggiustu chistu Bianca? no/ cosi di pazzi sunu! cose di pazzi!
zi! a mmia/ a mmia ca sugnu L'UNICA/ ca ti sono stata sempre vicina!
[...] to maritu chistu a mmia nun me l'avia a ffari/ ab! a mmia! a mmia!
a ddu povero orfano di Corrado/ cò pericolo du colera! e unni mi nni vaiu ora?
ni caccia via/ capisci? Ni caccia via/ na pedata e fora! cose di pazzi sunu!
cose di pazzi sunu! non è ggiustu! non è ggiustu!*

Se finora l'esemplificazione ha guardato alla frase (o addirittura come nel caso che precede a battute intere comprensive di più enunciati), non si può ignorare la commutazione inerente ad «allocutivi, interiezioni, riempitivi, intercalari, *tags* propriamente detti, tutti quei segmenti, cioè, che sono meno strettamente legati con il resto della frase, dal momento che la loro posizione è totalmente o relativamente libera al suo interno».⁴⁷

Si vedano ancora, o all'inizio della battuta o come sua chiusura:

GESUALDO: *Ah! Bedda matri santissima! ma mettitivi un poco nei panni miei/ don canonico mio/ ab?*

GESUALDO *Corpu di sangu infame! ogni occasione è buona pi ttia per rinfacciarmi d'avere mandato Isabella nò megghiu colleggiu di Palermo// e Matri Santissima!*

GESUALDO: *Eh io... io lo vedo bene/ macari tu non sei felice/ ah?... matri mia!*

Se MS si limita a registrare *corpu* col significato di 'colpo apoplettico', l'imprecazione *corpu di sangu* è documentata in P alla voce *corpu* 'colpo' come «esclamazione per imprecare contro qualcuno, *ti venga un accidente*», che nella fattispecie può essere «apoplessia, paralisi; epilessia». *Matri santa!* con ovvio riferimento alla Vergine, è presente nello stesso repertorio, che sempre alla stessa voce *matri* riporta anche *matri mia!* o *bedda matri!* come «esclamazioni di meraviglia, di stupore, o di spavento». Per quella che è la mia competenza, la prima, *matri mia*, coincide con l'italiano «mamma mia», la seconda, *bedda matri*, che pure riscontriamo nel testo,⁴⁸ è un riferimento alla Ma-

⁴⁷ G. ALFONZETTI, *Il discorso bilingue...*, cit., p. 177.

donna, madre bella per antonomasia (e registrato sempre in P *s.z.* *beddamatri*).

Presenti anche formule di scongiuro e di giuramento:

CONTADINO: Due mesi/ due mesi di febbre/ **che dio ce ne scanzi**⁴⁹/ vossignoria me la deve fare questa carità/ vede come sono ridotto/ il giorno senza pane e la sera senza lume!

GESUALDO: Beh,/ va/ ah... ringraziando a Dio è finita/ *ab?* eh... eh ce n'è voluta magari ma/ *finiu* però! parola d'onore che se dovessi tornare indietro... *mi ponu cascari l'occhi* ma/ non lo rifaccio più sai/

Lo scongiuro è documentato in entrambi i repertori siciliani (MS, *dinniscanzì*, «*Dio non voglia, Tolga Iddio*», P, *ddimiscanzì*, attestato ampiamente per il catanese). *Mi ponu cascari l'occhi* è catalogabile fra le «vere e proprie imprecazioni che chi giura manda a se stesso caso mai verrà meno alla verità, alla promessa» di cui parla il Pitre nei suoi *Usi e costumi*. Tra le quali riporta la similare *orbu di l'occhi* o *di tutti du' occhi*;⁵⁰ e anche P alla voce *orbu* riporta «*mi sugnu orbu!* o semplicemente *orbu i n'occhiu!* Formula di giuramento».

Per quanto riguarda gli allocutivi nominali, anch'essi oggetto di commutazione, particolarmente numerose le escursioni dall'italiano al dialetto.⁵¹ È usato con una certa frequenza *picciotti*, preferita al catanese *carusi*,⁵² certamente regionalismo tra i più popolari fuori dall'isola (non fosse altro che per la risonanza garibaldina), e dunque svincolata da qualsiasi chiosa di contesto (nell'esempio qui di seguito, infatti, questa parola, a differenza di altre dello stesso turno, è replicata senza essere tradotta, senza alcun timore di incompre-

⁴⁸ E ancora, inserita in un contesto dialettale: «DON LUCA: Fa *scrusciu u vostru matrimoniu!* don Gesualdu! *scrusciu fa/ scrusciu fa!* Bedda Matri/ *fa scrusciu*».

⁴⁹ Poco prima lo scongiuro in veste completamente dialettale, meno evidente nel contesto siciliano, compariva nelle parole della servetta Mena, in fuga dalla casa di Gesualdo a causa della malattia della moglie: «MENA: Tisica è/ *ddiu ci nni scanzi!* *aiu paura!* don Gesualdu! *scusatimi tantu*».

⁵⁰ G. PITRÈ, *Usi e costumi...*, cit., p. 413.

⁵¹ Ricontriamo cioè un fenomeno opposto a quello osservato per il parlato-parlato catanese in G. ALFONZETTI, *Il discorso bilingue...*, cit., pp. 163-171.

⁵² Che tuttavia compariva subito in due occorrenze nella scena concitata dell'in-

sibilità da parte dello spettatore).

GESUALDO: *Accura picciotti... attenzione picciotti... piano piano v'ar-ringrazziu... grazie/ grazie...*

E, ancora, *santo cristiano* (ibridismo per *santu cristianu*, 'benedet-t'uomo'):

LUPI: Ma ora no! *uora* avete da perdere voi/ *santo cristiano!*/oggi vogliono le terre del comune/ e domani vorranno le vostre/ e le MIE/ eh? (laddove la sceneggiatura aveva «cristiano santo», p. 209).

Assente da MS, *santu cristianu!* o *santa cristiana!* è presente in P s.u. *cristianu*: «benedetto uomo! benedetta donna! (detto con tono di affettuoso rimprovero o compatimento)».

Infine, il *bedda mia* con cui Gesualdo si rivolge a Diodata: «eh... danaro è virtù; bedda mia»; (mentre risulta meno convincente il *bedda chi ssei*, indirizzato da Gesualdo a Isabella adolescente) per il quale non ho riscontri vocabolaristici, ma ben presente alla mia competenza siciliana.

Tra gli allocutivi di parentela notiamo *figghiu/figghiu miu*, e *figghia mia* rivolto da Gesualdo a Isabella:

NUNZIO: Io penso/ di fatti *veggogna* a tavola/ *figghiu/* sono un vecchio zotico/ mangio con le mani!

GESUALDO: No... coso... Corrado/ questo libro l'*aiu* trovato ehm... sotto l'*alivo/* che è tuo? ti voglio dare un consiglio/*figghiu miu/ sti cosi cà* tutto tempo perso è//

GESUALDO: Isabella/ *figghia mia...* come ti sei fatta... *precisa*⁵³ una duchessa mi pari...

Il passaggio al dialetto investe anche quei segnali discorsivi che

endio. L'allocutivo dialettale *carusi* è esemplificato in G. ALFONZETTI, *Il discorso bilingue...*, cit., p. 165 (e successivamente nel parlato dei giovani in *I giovani...*, cit., p. 64).

presiedono al controllo della ricezione di quanto detto, evidenziano la convergenza o il disaccordo, o riempiono le esitazioni del parlante. L'esemplificazione è imponente. Per frequenza, s'impone su tutti il fatismo *ab?*, più volte rintracciabile in questi esempi, sia per chiudere e rinforzare una domanda:

GESUALDO: Ma che fa/ non mangi tu? che ti senti male? *ab?* devi avere fame pure tu!

GESUALDO: Ma che state dicendo/ voi? di che eredità parlate/ *ab?*

sia per controllare la convergenza dell'altro su una propria asserzione (P: «interrogativo, quasi a chiedere approvazione di quel che si è affermato»):

GESUALDO: Beh, va/ ah... ringraziando a Dio è finita/ *ab?*

VOCE DI UN POPOLANO: Che bella *fimmina* però/ *ab?*

Attestato, seppur sporadicamente, il fatismo *va?* con cui, nell'esempio che segue, Gesualdo cerca di scuotere Bianca dal suo mutismo, che corrisponde a *ebi* del romanzo e della sceneggiatura:

GESUALDO: Parola d'onore che se dovessi tornare indietro... mi *ponnu cascare l'occhi* ma / non lo rifaccio più / sai te lo dico io *va?* sto parlando con te// perché non dici niente *ab/ che fù?*

A proposito del quale documenta P *s.v.* *và!*: «inter. Esprime meraviglia, stupore, incredulità: *và!* (o anche *va?* e *và!?*) non ci credo!, davvero?, dici sul serio?».

Altri segmenti, costituiti da vere e proprie frasi, sono catafore che introducono enfaticamente quanto si sta per dire:

RUBIERA: Eeeh/LA NASCITA... LA NASCITA... L'ANTENATI... tutte *così*

⁵³ Il significato è quello dialettale di 'perfettamente somigliante', del quale trovo traccia in P, che registra l'uso avverbiale di *precisu!* (ma riporta anche *precisu!* «avv. proprio così»), riprendendolo dall'Avolio.

beddi... ma gli antenati che fecero mio figlio barone volete sapere quali sono? vultiti sapiri? ah? vultiti sapiri?

GESUALDO: Signori miei parliamoci in verità/ [...] *però ai'a ddiri la mia macari in?*

O anafore che ribadiscono quanto già affermato da chi parla:

GESUALDO: Chi è dei due che ti corre dietro la sottana/ *ah?*

DIODATA: Gesummaria!

GESUALDO: *Ma u saccio/ io/* parlo per parlare/ *stupida!*

ZACCO: Peseranno/ per adesso... (intende i soldi, da elargire ai popolani in rivolta per aver salva la vita; poco prima lo stesso barone ha chiesto a Gesualdo: «denaro contante *nn'aviti?*»).

GESUALDO: No/ no/ *i pigghiu* a schioppettate...

ZACCO: Peseranno vi dico/ *ascutat'a mmia!* (*ascutari* è attestato in P: «dar retta, seguire, ad es. un consiglio»).

In altri casi si riallacciano, confermandole, alle affermazioni di un altro personaggio:

NERI: Quello/ se lo lasciano fare/ di qui a un po' diventa il padrone del paese/ *ve lo dico io!*

ZACCO: *U sintiti/ marchisi?*

GESUALDO: Ah (ride) si vede che *magari* ci piacciono... pure a lei/ le poesie/ *ma/ giusto per passatempo/ [...]* ma per lei/ c'è chi ha lavorato al sole e al vento/*però/ ah?*

CIRMENA: *Raggiuni ha/ raggiuni ha* don Gesualdo! // tu/ figlio mio/ non capisci NIENTE! don Gesualdo parla per *lo* (sic) tuo bene!

o dell'interlocutore:

DIODATA: *Vossignoria siti lu patruni / /*

GESUALDO: *U sacciu...* giusto per parlare con te... che mi sei affezionata... ma non è che ho stabilito niente... [...]

BIANCA: Me la volete ammazzare *sta* figlia mia! non vi basta? Ma NON VI BASTA?

GESUALDO: *E sissignuri/ aviti rraggiuni/ e ssugnu* io il tiranno/ è vero/ ma vuol dire *che* io ho *travagghiatu tantu* per gettare ogni cosa in bocca ai lupi/il mio sangue/ la mia roba...

Altri segmenti esprimono disaccordo:

LUPI: Rivoluzione vuol dire rivoltare il cesto/ e quelli che c'erano sotto venire a galla/ gli affamati/ i nullatenenti!

GESUALDO: *E picchi?* e io che ero vent'anni fa?,⁵⁴

magari con un'interruzione:

PIRTUSO: *A ccinci e bbintunu/ va bene! u sangu* mi levate!/ non c'è *mancu* un tari di guadagno/ ma *stu negoziu* s'ha concludere! Sennò (confuso) *stam'a* discutere / voglio approfittare!

LUPI: *E stativi zzzittu...*⁵⁵ tanto si sa per chi comprate... è per mastro-don Gesualdo! (ibridismo, questo, già segnalato; la sceneggiatura riporta il letterario «E tacete» ripreso dal romanzo, rispettivamente pp. 104 e 210)

Attestato il riempitivo *chi ssacciu* (o *che ssaccio*):⁵⁶

ZACCO: Ma l'avete avvertito?

GESUALDO: *Ma comu/ nun l'ain avvertitu?* allora? ma niente/ forse pensa che... non è ora ancora/*chi ssacciu...*/ e intanto sta sventurata... si dispera/ e *sta mmurennu...*

L'esempio è interessante dal punto di vista pragmatico anche perché contiene una ripetizione dialogica,⁵⁷ con la quale Gesualdo ripropone, contestandola, la domanda inopportuna del suo interlocutore, che vuole sincerarsi che Isabella sia stata avvertita delle gra-

⁵⁴ In altri esempi *E picchi* è inglobato in un contesto siciliano.

⁵⁵ G. ALFONZETTI, *I giovani...*, cit., p. 95, in cui il passaggio al dialetto (*Ma statti mutu!*) segnala il disaccordo tra gli interlocutori.

⁵⁶ A inizio di battuta in un contesto tutto siciliano: «MOGLIE DI NINI: Ma almeno avete una speranza? GESUALDO: *Chi ssacciu... a vultu viriri?*».

vissime condizioni della madre (fornendo poi quella che secondo lui è la motivazione del mancato arrivo della figlia: «[...] forse pensa che... non è ora ancora»).

Se, come questo paragrafo ha cercato di mostrare, ci sono elementi di convergenza con commutazioni che si verificano nel parlato reale, è però da sottolineare che gli incastri di italiano, essenziale alla comprensibilità del testo, e siciliano, funzionale all'espressività e ad una patina di realismo, specie per quanto riguarda i monologhi del protagonista sono continui e vanno anche al di là di questa griglia esemplificativa:

GESUALDO: Ah *veni veni ccà... veni... veni figghia mia veni/ ah... veni ccà... io... t'aiu a parlari ora/ vieni... vene ccà... eccu/ accussì... assettitti ccà/ veni... ma non... non devi piangere figghia mia... se ccuminciamu accussì non si combina niente... avanti/ veni... veni/ assettitti ccà // senti mi... ah... ora pi mmia... pi mmia è finita uora/ in... t'aiu... t'aiu a parlari/ ab? ti dispiace... pur'a ttia/ ab? eh ti dispiace/ sì... (piange) io... t'aiu vultu bene come... come ho potuto e... quanto ho potuto... sai/ e quando uno... fa tutto chiddu che pò...veni ccà... veni ccà ah.../ ah.../ non... non ti faccio male ab? come quando eri piccola/ ab/ t'arricordi/ ab? non ti faccio male/ ora? ah... basta ora su/ basta/ eh... nun putemu perdere tempo ora... ora parlamu... dei nostri affari / eh... non possiamo perdere tempo in chiacchiere/ora...*

3.2. *Enunciati mistilingui: analisi grammaticale*

Il passaggio al dialetto, dunque, non si verifica solo su segmenti dotati di una specifica funzione comunicativa e pragmatica. Osserviamo ora, a un livello più minuto, grammaticale, la transizione al siciliano all'interno della frase (semplice o complessa), per la quale i linguisti preferiscono usare il termine *enunciazione mistilingue*. Li registriamo qui partendo dall'articolo fino ad arrivare a proposizioni coordinate o subordinate.

⁵⁷ Sulla ripetizione come indice di disaccordo C. BAZZANELLA, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia 1994, pp. 210 e 215.

ARTICOLI

Raramente presenti nel testo al di fuori dei sintagmi nominali. Nel secondo esempio qui di seguito la macchia dialettale non è circoscritta all'articolo, ma è costituita, inoltre, anche dal sintagma preposizionale *cà*:

CANALE: Don Gesualdo/ c'è qua *u* barone Rubiera che vi vuole stringere a mano!

VOCE (F.C.): Don Gesualdo! è arrivato *u* portalettere *cà* [con la] posta! Don Gesuaddo!

NOMI E SINTAGMI NOMINALI

LIMÒLI: Già/ **st'***acquazzina* ha... ridotto le strade/ una pozzanghera! (ride)

Se MS per *acquazzina* si limita al significato di 'rugiada', P riporta, come prima accezione, 'acquerugiola', più adatta al contesto.

CAPITANO: **Le** *fimmine!* ve le do io **le** *fimmine* (ibridismo per «i fimmini»)! via!

POPOLANO: *Comu* si chiama *st'attrici?*

ALTRO POPOLANO: *Aglae/ /*

POPOLANO: Che bella *fimmina* però/ *ah?*

PORTINAIO: Intanto io vado a chiudere *u purtun?*

Figgheu e *figghia*, che abbiamo visto come allocutivi, sono presenti più volte anche in funzione referenziale:

RUBIERA: *Me figghiu* ha la sua roba/ e io la mia! se ha fatto delle sciocchezze *me figghiu* pagherà/ se può pagare/ ma io non pago/ no! (ride)

CIRMENA: *Macari* voi /barone Mëndola/ al battesimo della *figghia* di mastro-don Gesualdo?

Vedremo tra poco, altro nome di parentela, «un *maritu*».⁵⁸

AGGETTIVI

LUPI: Avanti/ che aspettate? che siete rimasto/ *priccantatu*?

GRAZIA: *Accussì* è la vita/ uno nasce e uno muore/ povero don Diego... era *accussì bbonu/ mischinu*...⁵⁹

L'aggettivo del primo esempio, italianizzato nella desinenza, vale, nell'attestazione di MS, «fermato in un luogo: *Piantatu*», *s.v. appriccantatu*; P attesta *appriccantatu* «immobile, quasi inchiodato da un sortilegio», e *pircantatu* e *priccantatu*, «incantato, affascinato», ma anche «allibito, stupito».

Vedi anche, in uno degli es. dati qui di seguito, l'ibridismo «Un cuore *tanto* [‘tanto grande’]», «*chiusu nâ cammaredda* [‘chiuso nella cameretta’]».

Presenti al completo anche i dimostrativi (*stu* ‘questo’,⁶⁰ *ssu* ‘codesto’, *ddu* ‘quello’):

GESUALDO: Di chi è *ssa* lettera?

CIRMENA: Eh/ tutto il giorno con un libro in mano... e la notte... *chiusu nâ cammaredda* che scrive... scrive... ne riempie di fogli *ddu* benedetto ragazzo...

I possessivi dialettali sono quasi sempre in giunzione con un sostantivo pure in dialetto e sono raramente isolabili:

GRAZIA: *Me* marito mi dice che il confessore verrà domani!

⁵⁸ Qui a p. 38.

⁵⁹ Vedi ancora: «GESUALDO: ...quella *mischina* non voleva morire senza prima vederti un'ultima volta». Compare anche sotto forma di ibridismo: «DON LUCA: È molto innamorato/ *meschino*/ che volete farci?».

⁶⁰ «GESUALDO: Sissignore/chi garantisce *pe stu* [ibridismo per *pi stu*] barone Rübiera?», «CIRMENA: Ma che è sempre questione di denaro/ *a stu munnù*!».

PRONOMI

RUBIERA: Cugino... cugino... sentite/ don Diego sono madre *macari iu/* farò *chiddu chi possu* per Bianca/ sono madre *macari iu/* la mariteremo a un galantuomo...

DON LUCA: Grazie... grazie... *nuiautri* non siamo venuti per i dolci...

GESUALDO: *Allura vuiautri dui/*andate con *gnà Lia/*

Per il pronome siciliano di prima persona singolare si alterano nello sceneggiato le varianti *iù* e *iu* (entrambe registrate in P ss. *vi*. Abbiamo già segnalato come ibridismo «prega *pe nnuì*» (anziché *pi* + il pronome rinforzato) nella preghiera delle donne del paese con cui si apre la 4.a puntata, quella del colera.⁶¹ Per quanto riguarda la seconda persona plurale, MS registra *vui* e le varianti rinforzate *vua-tri*, *vuautri*; P dà sia *vui* sia *vuiautri*, catalogando il primo come «pronome allocutivo di 2° persona singolare; in passato era anche adoperato nel rivolgersi ai genitori o tra marito e moglie». Più esplicito il Pitrè: «*Vui* si adopera parlando a persona a cui si dia il *voi* alla maniera francese: uso comunissimo in Sicilia. Parlando a più persone si dice *vuiàtri*, *vuautri*, *viàtri*, ecc.).⁶²

Tra i clitici, sporadicamente attestata anche l'enclitica *-ni* al posto di *-ci*:⁶³

VOCE F.C.: Madonna santissima! salvani dal colera!

E, comune anche all'italiano regionale, il *ci* complemento di termine⁶⁴ di terza persona singolare e plurale:

AGRIPPINA: *Ci* dovrete vedere le mani...

GESUALDO: Tutti d'invidia *an'a cripari/*tutti sti disgraziati che ora ridono e si divertono alle nostre spalle *ah/ ci* faccio vedere io!

⁶¹ Qui, p. 19.

⁶² G. PITRÈ, *Grammatica siciliana...*, cit., p. 77.

⁶³ G. ALFONZETTI, *Il discorso bilingue...*, cit., p. 226: «Anzi, *ni* dispiace che siamo (.....) [elementi incomprensibili]».

Per quanto riguarda gli allocutivi di cortesia, oltre a *vossignuria* (spesso italianizzato in *vossignoria*) mutuato dal romanzo, costruito col verbo alla seconda persona plurale, sono presenti i pronomi tipicamente siciliani *vossia* e *voscienza*, col verbo alla terza persona singolare (come avviene con l'italiano *Lei*) che non di rado sono l'unica macchia di sicilianità nel discorso:

GESUALDO: Ma anche un'altra cosa... *vossia* si ricorda il discorso *ca mi fici* la sera della festa del santo patrono?

NANNI L'ORBO: *Voscienza*... scusa ... don Gesualdo... va bene/ va TUTTO bene/ la mia pelle è vostra se la volete ma... Diodata/ è madre di *famiglia*/ se *ci* capita qualche malattia *dio ce ne scanzi* / se piglia la malattia di vostra moglie... *nuiatri puvireddi semu!*

In questo esempio sono però alternati l'accordo alla terza singolare e quello alla seconda plurale (*volete, vostra*).

MS li riporta entrambi, chiosando alla voce *voscienza* che «è titolo che i contadini ed altre persone di basso ceto danno, parlando, ai civili ed ai nobili» (cfr. qui, par. 3.3). P attesta l'uno e l'altro (il secondo alla voce *voscienza*), dandoli entrambi come asimmetrici da inferiore a superiore, ma senza specificare eventuali differenze di area. La mia competenza mi suggerisce l'area orientale per *voscienza*, l'area occidentale per *vossia*, non a caso adoperato nel *Liolà* pirandelliano in dialetto agrigentino).

Il parlato della fiction si allinea al romanzo per quanto riguarda gli allocutivi asimmetrici tra marito e moglie: Gesualdo, nonostante l'originaria differenza di censo, dà del *tu* a Bianca, che lo ricambia col *voi*. Si tratta di un'usanza siciliana legata al mondo contadino, che a suo tempo rilevai documentata nel *Liolà* di Pirandello,⁶⁵ e convalidata dagli studi etnografici di Pitrè e Guastella.

Altre occorrenze di pronomi dialettali riguardano, come nel ca-

⁶⁴ Il fenomeno è evidenziato in G. ALFIERI, *La Sicilia*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, Torino, UTET 1992, p. 851 e G. ALFIERI, *La Sicilia...*, cit., p. 835, che evidenzia per il dialetto e l'italiano regionale di Catania *ci chiami* nel significato di 'le telefoni'; cfr. anche S.C. TROVATO, *La Sicilia...*, cit., p. 878.

so degli aggettivi corrispondenti, i tre dimostrativi siciliani *chistu* 'questo', *chissu* 'codesto', *chiddu* 'quello' (spesso inseriti in segmenti dialettali più lunghi):

GESUALDO: Ah canonico! *chisti* qua sono i miei soci!

UNO DEI PARTECIPANTI ALL'ASTA: Ma che cosa ci ha in testa *chissu*?

GESUALDO: Giacché vedo che mi parlate col cuore in mano/ vi spiego il mistero in quattro parole/ le terre me le *pigghiu* tutte io/ tutte le terre comunali/ *macari chiddi* della contea...

Attestato anche l'indefinito *autru*:

GESUALDO: *Aiu mannatu* a scola perché è ricca/ e proprio perché è ricca c'è tanta gente che ci fa pensieri sopra! chi sa che s'immagina lei e *l'autri*! eh! serpi nella manica *sumu!*

Presenti anche i relativi:

ZACCO: Quand'è così!... quand'è così!... giacché è puntiglio!... giacché è puntiglio!... buon giorno a *cu* resta!

GESUALDO: Signori miei/ dunque/ è cosa *ca* si può guarire *chista*/ sì?

Cu è presente anche come interrogativo:

GESUALDO: Sissignore// *cu* è che garantisce per il barone Rubiera// la roba di sua madre è//

VERBI E SINTAGMI VERBALI

⁶⁵ L. SALIBRA, *Pirandello autotraduttore...*, cit., pp. 46-47. L'asimmetria nella pronominazione allocutiva, anche se limitatamente al tu-voi, è documentata in G. PITRÈ, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Rist. anast. dell'ed. di Palermo del 1870-1913, Bologna, Forni 1969, p. 36: «Nella contea di Modica il contadino è in casa l'autocrate; la moglie gli dà del *voi*, lo serve a tavola prima che essa sieda».

Si veda, in un es. dato poche righe sopra, «tutti d'invidia *an'a cri-pari* ['devono crepare']». Qualche altro esempio ancora:

GESUALDO: Eh/ roba fine *sì* tu/ non sei cosa *pe* Giacalone e Nanni l'Orbo/tu//

DONNA CHIARA: Sette... sette mesi... *nasciu* prematura// ma per fortuna è viva//

BARONESSA ZACCO: Lavinia *ci misi* ['le ha messo'] una reliquia sotto il cuscino/ [...] Basta avere un poco di fede...

AVVERBI E SINTAGMI AVVERBIALI

Abbiamo già incontrato negli esempi *uora* (qui, pp. 28, 32). E ancora:

GESUALDO: Eh no/ no/ signora/ un *maritu* ci vuole! eh/ tu sei giovane/ non è che puoi restare *accussì*... [...] ⁶⁶

CIRMENA: *Masennò* sai che ti dico? me ne lavo le mani *macari* io... e ognuno a casa sua...

NANNI L'ORBO: Scusate/ don Gesualdo se... mi sono permesso di disturbarvi/ ma... vi volevo dire *na* parola da solo a solo/ *caffora*...

NANNI L'ORBO: Ho visto donna Isabella *ddassupra*... ho visto don Corrado andare da quella parte/ sotto gli ulivi...

Masinnò è registrato in MS: «*Altrimente, Se no*», e con lo stesso significato in P. *Masennò* è ancora una volta un'italianizzazione, come *manco* dato qui di seguito.

CONGIUNZIONI

⁶⁶ È attestato sia in MS che in P; è presente nel testo anchenella variante *daccussì*, in un'impennata enfatico-espressiva della zia Cirmena: «Poi uno è quello che è/ mezzo scemo/ e l'altro... pensa solo alla lite... [...] tutti *daccussì/sti Trao/ sti scimuniti*...».

CIRMENA: Vi ricordate la sera dell'Immacolata *ca* nevicò tanto? [...]

GESUALDO: Sempre meglio stare dalla parte del mestolo *picchè* con un po' di giudizio... e un po' di denaro... *sacciu in chiddu ca si ppò ffari...*

Si era già segnalato *magari* tra gli ibridismi; possiamo qui aggiungere che sia la forma siciliana che quella italianizzata sono certamente tra le parole più frequenti dello sceneggiato. Attestato, pur sporadicamente, il costrutto *magari che* col valore di 'anche se' [*macari ca*]:⁶⁷

GESUALDO: Ma... ma che credi... che *magari che* io... mi sposo *ah?*...ti lascio così/sola/in mezzo a una strada... senza aiuto...?

PREPOSIZIONI E SINTAGMI PREPOSIZIONALI

LUPI: Che avete visto *a* mastro-don Gesualdo?

PEPERITO: Ma siccome il coraggio di guardarmi in faccia non ce l'ha/ e non si vuole incontrare *cu mmia*/ noi ci dobbiamo sorbire la compagnia di mastro-don Gesualdo...

NANNI L'ORBO: Un cuore *tanto*/ don Gesualdo! Le ha fatto anche la dote// Domeneddio *pi cchissu* l'aiuta!

GESUALDO: *U viristi* che gente/ah? che parenti affezionati? *ma a mmia* non mi si mettono *nt'a* [dentro la] tasca sai?

Per quanto riguarda le INTERIEZIONI v. gli esempi dati al par. 4.2.

IL PERIODO TRA PARATASSI E IPOTASSI

Sorvolando sui casi, alcuni dei quali già visti al par. 3.1 in cui un'intera battuta e/o un intero periodo è in siciliano,⁶⁸ analizzeremo negli esempi che seguono la transizione *intrafrasale* al dialetto a livello di paratassi e ipotassi, soppesando, in questo passaggio, l'incidenza di entrambe. È stata condotta un'analisi sistematica sulla prima puntata.

⁶⁷ Per l'italiano regionale siciliano S.C. TROVATO, *La Sicilia...*, cit., p. 878 ricorda *anche che*.

A livello di **proposizioni principali**, si riscontrano tre diverse tipologie: 1) un primo segmento in dialetto cui fa seguito una coordinata in italiano 2) l'opposto: il primo segmento in italiano con la coordinata in dialetto⁶⁹ 3) la principale in dialetto, con la subordinata in italiano.

NANNI L'ORBO: *I latril! unu u visti in cull'occhi mei/* voleva scappare dalla finestra di donna Bianca!

RUBIERA: No// *aiu troppa carni ô focu* e al mondo si può sempre avere bisogno//

GESUALDO: *Unu* dorme da una parte/ *chidda dall'antra!*

GESUALDO: Ma sì sì/ non è che dico di no/ una cosa seria è/ *ma cc'haiu a pinzari...*

ROSARIA: Signora baronessa! *sent'u cani* che abbaia! sarà tornato don Nini...

GESUALDO: Neri! Neri! *unn'è ssu figghiu di malafemmina* che portò il gesso! ah! *sangu di Ggiuda!* ma che credete che li vado a rubare i soldi/io! *ah?*

CONTADINO: *Benedicite/* signor don Gesualdo... come sta vossignor-la? *iav'assai* che lo cerco!

Più complesso il caso che segue, in cui al secondo elemento della frase composta, in dialetto, è agganciata una subordinata pure in dialetto:

⁶⁸ Possiamo citare a titolo d'esempio le proposizioni complesse composte da principale + subordinata: «SANTO: Avete il fuoco in casa/ capite? *ringraziati a me frati si nn'abbrucia tuttu!* («ringraziate mio fratello se non brucia tutto!»); «CARMINE: *Levatevi di cà/ maledetti!* è roba di don Gesualdo! *quannu veni don Gesualdo facem'i cuntib!*; «DIO-DATA: **Facci prestu** don Gesualdo/ *quantu vi preparu quacchi cosa da manciari*».

⁶⁹ Gli esempi dati di seguito nel testo riguardo a questi due primi casi concerneranno frasi composte provviste o no di congiunzione coordinante, dunque anche frasi giustapposte.

RUBIERA: Che dite? che volete dire// *ab?* spiegatevi cugino/ *sapiti c' aiu tantu chiffari!*

A livello di **subordinazione**, il passaggio al dialetto si può osservare spesso, ma non solo, in nessi relativi:

RUBIERA: Figuratevi stanotte/ *quannu i campani sunarunu ô focu/ vado in camera sua e non lo trovo//*

RUBIERA: Cugino... cugino... sentite/ don Diego... sono cristiana *macari iu/ farò chiddu chi possu* per Bianca/ sono madre *macari iu/* la mariteremo a un galantuomo...

LUPI: E poi... una perla! una ragazza che *un sapi iantru* [‘non sa altro’] ... casa e chiesa... non vi costerebbe nulla/ perché certo non è avvezza a spendere... che spende? uh?

Nell'esempio che segue, estratto dal parlato del protagonista, fatto di battute di una certa lunghezza, quando non addirittura di monologhi, la tassellatura lingua-dialetto offre disegni più complessi:

GESUALDO: Bravi *picciotti!* ah bravi! così mi piace... la fortuna viene dormendo,/ eh? [...] e intanto quanto lavoro *facistuvu* oggi? assassini! guardate! per questo che vi riposate adesso? dovete essere stanchi,/ sangue di Giuda! *pi quantu... pi quantu... aviti faticatu/ mi rrvvinnu pi tutti vuantri...* per farvi dormire e riposare! sangue di Giuda! (prima una subordinata in siciliano che fa seguito ad una principale in italiano e subito dopo, all'inverso, una subordinata in italiano che segue una principale in dialetto)

In definitiva, analizzando le escursioni dialettali a livello intrafrasale, possiamo affermare che l'incidenza del siciliano si distribuisce in maniera tendenzialmente uguale all'interno di paratassi e ipotassi.

4. Uno sguardo alla sceneggiatura e al romanzo

La sceneggiatura che ho avuto la possibilità di consultare ricalca notevolmente il parlato dei personaggi del romanzo. La prima impressione è stata quella di un abbozzo di dialogo ricavato ritagliando le battute del testo verghiano: traccia approssimativa di quello che poi sarà il parlato eseguito del teleromanzo. Al quale possiamo ipotizzare che, come avvenne coi pescatori di *La terra trema*, abbiano dato un imprescindibile contributo gli attori siciliani presenti sul set. I dialoghi definitivi sono “depurati” delle parole letterarie e dei toscanismi, spesso d'impronta manzoniana, che Verga aveva profuso nel romanzo;⁷⁰ quasi sempre passivamente assunti nella sceneggiatura, e che certo avrebbero costituito una stonatura.⁷¹

Vediamo così che soprattutto nel parlato eseguito il termine “ostico” in quanto poco convincente dal punto di vista diatopico e diastratico viene espunto o sostituito con uno più colloquiale (come è il caso dell'ibridismo «E stativi zzittu...» al posto di «E tacete»), se non addirittura siciliano. Raramente già la sceneggiatura (qui siglata con M1, mentre il parlato recitato dagli attori sarà siglato con M2) opta per la modifica. Ciò avviene, ad es., nella battuta del canonico Lupi «Mi rammento qui!... Dove è andata la ricchezza dei Trao?» (nel romanzo, p. 14), ripresa in M1 (p. 98) ed M2 con la variazione «Mi ricordo». Nella maggioranza dei casi il cambiamento interviene solo in sede di parlato eseguito. Così «vi rammentate?» detto dalla zia Cirmena permane in M1, ed è cambiato in «vi ricordate» in M2, che però mantiene la convergenza toscosiciliana *limòsina*. E ancora *uscio*, nelle parole di Don Diego (p. 31, ripreso in M1, p. 110) diventa *porta*. Da notare, ancora, che l'allocutivo *babbo* non ha cittadinanza tra le parole dello sceneggiato: «Ah, babbo, babbo!... che parole!» di Isabella (p. 477, in M1, p. 320) sarà in M2 semplicemente «Che parole!» (dove poco dopo Isabella usa l'allotropo *papà*: «No... no... sarebbe un malaugurio... No, papà!...»), peraltro presente già in M1, p. 320. Nella celebre frase con cui il cinico servitore commenta l'agonia di Gesualdo «Cos'è? Gli è venuto l'uzuzzolo adesso? Vuol passar mattana! Che cerca?» (p. 479) M1 offre un grado intermedio di elaborazione espungendo il secondo toscanismo («DOMESTICO: Cos'è? Gli è venuto l'uzuzzolo adesso? Che cerca?», p. 321); la battuta man-

⁷⁰ Cfr. L. SALIBRA, *Il toscanismo nel 'Mastro-don Gesualdo'*, Firenze, Olschki 1994.

⁷¹ Ivi, p. 231.

cherà del tutto in M2. Se in tutti questi casi le modifiche nel parlato eseguito puntano all'*eliminazione* di parole e modi di dire che non si confacevano all'ambientazione della storia, in moltissimi altri sono rivolte anche all'*immissione* del dialetto nel testo. Ciò vale, ad es., per il già visto *Pari na palomba/ pari!* con cui Gesualdo si riferisce a Diodata⁷² che non era presente nella sceneggiatura (p. 139), né tantomeno nel romanzo (p. 84), che contengono invece la metafora adoperata da Gesualdo del suonare la trombetta per 'bere a boccia'. Nel corso dell'analisi grammaticale abbiamo già riscontrato il sostantivo *acquazzina*, assente nel romanzo e nella sceneggiatura che hanno *pioggerella* (rispettivamente pp. 143 e 176), e l'aggettivo *priccantato* assente insieme con tutta la battuta («LUPI: Che siete rimasto/ *priccantato?*») in entrambi i testi scritti. Ma vediamo, in maniera più distesa, come viene forzato in direzione del siciliano il testo verghiano di partenza, attraverso alcuni "assaggi" – due momenti diversi della vita di Gesualdo: con Bianca, la sera delle nozze; con Nanni l'Orbo che lo sorprende con Diodata la sera che rischia di essere arrestato in occasione dei moti del '21.

GESUALDO: Ah! se Dio vuole, è finita! Ce n'è voluto... ma è finita, se Dio vuole!... Non lo fo più, com'è vero Iddio, se si ha a ricominciare da capo!... [...] Ehi?... Perché non dici nulla?... Cos'hai?... [...] Senti... s'è così... se la pigli su quel verso anche tu... Allora ti saluto e vo a dormire su una sedia, com'è vero Dio!... [...] Brava! Brava! Così mi piaci! Se andiamo d'accordo come dico io, la nostra casa andrà avanti... avanti assai! Te lo dico io! Faremo crepare gli invidiosi... (pp. 157-58)

M1 GESUALDO: Ah! se Dio vuole, è finita! Ce n'è voluto... ma è finita... Non lo fo più, com'è vero Iddio, se si ha a ricominciare da capo!... Ehi?... Perché non dici nulla?... Cos'hai?... Senti... s'è così... se la pigli su quel verso anche tu... allora ti saluto e vo a dormire su una sedia, com'è vero Dio!... Brava! brava! Così mi piaci... Se andiamo d'accordo come dico io, la nostra casa andrà avanti... avanti assai! Faremo crepare gli invidiosi!... Te lo dico io! Faremo crepare gli invidiosi... (p. 188)

⁷² Qui a p. 24.

M2 GESUALDO: Beh, / *va*/ ah... *ringraziando a Dio* è finita / *ab?* eh... eh ce n'è voluta magari ma / *finiu* però! parola d'onore che se dovesse tornare indietro... mi *ponu cascari l'occhi* ma / non lo rifaccio più sai / te lo dico io / *va?* sto parlando con te / perché non dici niente / ora? *ab / che fu?* ah *matri mia...* e se lo pigghi... *macari tu su stu versu ab...* allora... *va a ffiniri ca mi mi nni vaiu a ddormiri su una seggia* sai / parola d'onore *ca lu fazzu* / perdio... lo *fazzu* / sai... oh / brava! ah... e brava brava / *accussì* mi piaci! eh! *si ni truvamu d'accordu nuatri due* / d'accordo come dico io / *ab?* la nostra casa ne deve fare di strada assai / sai / ma proprio assai! *avimu a ffari cripari tutti st'invidiusi...*

Possiamo notare che il testo di M1 è sostanzialmente uguale al testo verghiano. In M2, a parte la sostituzione dei toscanismi *fo* con *rifaccio* e *vo* con *vaiu*, si può osservare quella del fatico *Ehi?* con *va?*, del segmento *com'è vero Iddio* con *mi ponu cascari l'occhi*, formula di giuramento-imprecazione siciliana della quale abbiamo già avuto modo di parlare, come del resto dell'interiezione *matri mia*. Mentre il verbo *pigliare*, convergenza toscosiciliana più volte adoperata dallo scrittore, non ignorato tra l'altro dal Manzoni della quarantana, viene mantenuto, seppur in veste dialettale. «Ringraziando a Dio» è calco di un modo di dire siciliano (sta per *Ringraziann'a Ddiu*; altri segmenti del romanzo e di M1 sono invece riproposti in dialetto, a cominciare da *finiu* al posto di *è finita, che fu?* al posto di *cos'hai?*

Sicuramente il personaggio linguisticamente più ostico per uno spettatore non siciliano è il protagonista, che non solo è sempre di scena, ma che spesso è autore, come si è già ricordato, di battute particolarmente lunghe. L'esempio mostra come nel suo parlato sono giustapposti segmenti in italiano e dialetto, con una transizione continua dall'uno all'altro.

NANNI L'ORBO: Padron mio! [...] a che giuoco giuochiamo? Questa non è la maniera!...

GESUALDO: Bestia! [...] Ho la forca dinanzi agli occhi, e tu vieni a parlarmi di gelosia! [...]

NANNI L'ORBO: Che figura fo dinanzi a loro, padron mio? In coscienza quel po' che avete dato a costei per maritarla è una miseria, in confronto alla figura che mi fate fare!

GESUALDO: Tacì! Farai correre gli sbirri con quel chiasso! Che

vuoi? Ti darò quello che vuoi!...

NANNI L'ORBO: Voglio l'onor mio, don Gesualdo! L'onor mio che non si compra a denari! [...]

GESUALDO: Vuoi la chiusa del Carmine?... un pezzo che ti fa gola! (p. 199)

M1 NANNI L'ORBO: Padron mio! A che gioco giochiamo? Questa non è la maniera!...

GESUALDO: Bestia! Ho la forza dinanzi agli occhi, e tu vieni a parlarli di gelosia!/ ora? [...]

NANNI L'ORBO: Che figura fo dinanzi a loro, padron mio? In coscienza, quel po' che avete dato a costei per maritarla è una miseria, in confronto alla figura che mi fate fare!

GESUALDO: Sta' zitto! Farai correre i soldati, con quel chiasso! Che vuoi? Ti darò tutto quello che vuoi!...

NANNI L'ORBO: Voglio l'onor mio, don Gesualdo! L'onor mio che non si compra a denari!

GESUALDO: Vuoi la chiusa del Carmine?... Un pezzo di terra che ti fa gola! Ma sta' zitto! (p. 211)

M2 NANNI L'ORBO: Padron mio! ma a che gioco giochiamo? *ma chi è chista a manera?*

GESUALDO: Ma che *vai dicennu* tu ora/ bestia? *cc'aiu la* (confuso) **sutta Pocchi/** e tu mi *vai parlannu* di gelosia/ora? [...]

NANNI L'ORBO: Ma che figura ci faccio davanti alla gente/eh? che cos'è quel poco che avete dato a *sta cristiana* per maritarla! una miseria è/ in confronto alla figura *ca mi faciti fari!*

GESUALDO: *E statti zzzittu!* che ti possono sentire i militari *cu ttuttu stu chiassu!* avanti / *chi bboi?* ti do *tuttu chiddu chi bboi!*

NANNI L'ORBO: Che mi DATE? che mi DATE? io L'ONOR MIO voglio/ don Gesualdo! e l'onor mio non si compra con i denari! io L'ONOR MIO voglio! +L'ONOR MIO! L'ONOR MIO! *

GESUALDO: +Bestia! (confuso, sovrapposto) bestia!* avanti/ *quantu costa chist'onore tuo? ah?* *t'abbasta* la chiusa del Carmine/ *ah?* è una terra *chi t'ha ffattu* sempre gola/ eh? è tua! *e ti stai zzzittu!*

La sceneggiatura si sbarazza dei letterari *giuoco* e *giochiamo*, optando per la riduzione del dittongo, ma mantiene il toscanismo *fo*. Sin-

golare il mantenimento, anche nel parlato eseguito, di «padron mio», di sapore letterario (due esempi per tutti: Lorenzo Da Ponte, che lo usa in senso letterale nel *Don Giovanni*; Manzoni, che lo adopera in senso lato nel famoso «padron mio colendissimo» riferito a Padre Cristoforo), con un'apocope che non appartiene all'italiano di Sicilia, che ritroviamo subito dopo nel più volte ripetuto *onor*. Da notare che nel siciliano imperfetto parlato da Salerno il dimostrativo *chistu* («*chist*'onore tuo») è usato impropriamente, in quanto pronome (l'aggettivo è *stu*). Convincente risulta l'adozione dei costrutti di significato durativo *vai dicennu, vai parlannu*,⁷³ tipici del siciliano, e la sostituzione del letterario *costei*, adottato anche dalla sceneggiatura, con *sta cristiana*.

5. Conclusioni

Abbiamo esaminato in alcuni dei paragrafi che precedono le modalità, in gran parte comuni al parlato reale di soggetti bilingui, attraverso le quali il siciliano irrompe nei dialoghi italiani del *Mastrodon Gesualdo* televisivo; e, prima ancora, nei paragrafi iniziali, si è osservato come questo siciliano sia in qualche modo “filtrato” in maniera da risultare in qualche modo integrabile in un processo comunicativo (traduzioni e parafrasi, attribuzione di molte delle battute completamente dialettali a personaggi secondari o addirittura a comparse, ibridismi consistenti nella sicilianizzazione di parole italiane - *entrari* anziché *trasiri*, *aviri paura* anziché *scantarsi* - e nell'italianizzazione di parole dialettali - *fimmine* anziché *fimmini*, *meggghio* e *sacciu* al posto di *meggghiu* e *sacciu* -, ecc.). Non possiamo non condividere, estendendolo anche all'ambito televisivo, quanto affermato da alcuni linguisti, a cominciare da Sergio Raffaelli, sulla non riproducibilità del dialetto nel mezzo cinematografico, non fosse altro che per l'emarginazione dal mercato che toccherebbe alla pellicola per la sua mancata comprensibilità da parte del pubblico e per le esigen-

⁷³ Presenti in un capolavoro della letteratura dialettale siciliana: il *Liolà* pirandelliano originariamente scritto in agrigentino e successivamente tradotto in italiano (cfr. L. SALIBRA, «*Liolà*»: *Pirandello autotraduttore dal siciliano*, in EAD., *Lessicologia d'autore. Studi su Pirandello e Svevo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1990, pp. 44-46).

ze estetiche che presiedono all'opera d'arte, distogliendola dalla mera riproduzione di uno specifico linguaggio.⁷⁴ Ricordando anche quanto incisivamente affermato da Giorgio Raimondo Cardona:

il dialetto conta per l'informazione complessiva che dà all'ascoltatore, è una citazione di se stesso, non deve essere un saggio dialettale, e tutti sappiamo attraverso quali rimaneggiamenti e mediazioni nasce un copione.⁷⁵

E il *Mastro* televisivo – qui riprendiamo anche la riflessione di Rossi sulla dignità che il nostro neorealismo cinematografico diede all'uso del dialetto, a prescindere dalle approssimazioni con le quali esso venne riprodotto –⁷⁶ ha dato coraggiosamente spazio e valore al siciliano, che non aveva certo il prestigio del romano o del napoletano, fortemente legati al cinema neorealista. Ciò è avvenuto certamente in modo più sfumato – poiché come abbiamo visto il parlato eseguito si avvale di tutta una serie di compromessi – rispetto all'annotazione di Campanile dalla quale eravamo partiti («Nella riduzione televisiva i dialoghi sono in siciliano, certe volte addirittura in stretto siciliano»), che ben riflette, comunque, lo sconcerto di gran parte del pubblico, anche colto, di fronte ad una così eclatante trasgressione dell'idea di televisione come scuola di lingua e di fronte all'«infedeltà» ad uno scrittore, che, pur pervaso da una forte

⁷⁴ S. RAFFAELLI, *Cinema e dialetto: lineamenti di storia e prospettive di studio*, in «Bollettino dell'Associazione italiana di Cinematografia scientifica», numero monografico (giugno 1985), pp. 8-9; ID., *Il dialetto...*, cit., pp. 45-144. Sulla selettività delle scelte linguistiche del neorealista *Umberto D.* di De Sica, mirante alla comprensibilità da parte delle grandi platee, pur nell'ambito di «uno spaccato veritiero, oltre che artisticamente funzionale» del parlato romano di quegli anni, visto nelle sue gradazioni, si veda il fondamentale S. RAFFAELLI, *La lingua di Umberto D.*, in Carlo Battisti, *glottologo e attore neorealista*, Atti della Giornata di Studio nel centesimo anniversario della nascita di Carlo Battisti (Trento, 14 novembre 1992), a cura di E. Banfi, Trento, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze filologiche e umanistiche 1993, p. 51. Riguardo all'uso non realistico del dialetto (e in particolare del siciliano) nel cinema, interessante, poi, la considerazione di Coveri: che annota come il siciliano dei film di mafia «sia quasi sempre catanese e non palermitano, una sorta di "siciliano per il cinema"» (L. COVERI, *Film in versione napoletana con sottotitoli*, in «Il secolo XIX», 25 maggio 1995, p. 8).

⁷⁵ G. R. CARDONA [Intervento senza titolo], in «Bollettino dell'Associazione italiana di Cinematografia scientifica», numero monografico (giugno 1985), p. 36.

⁷⁶ F. ROSSI, *Dialetto e cinema...*, cit., p. 1040.

componente regionale nei suoi capolavori, non aveva mai voluto scrivere in dialetto. Il *Mastro di Vaccari* è insomma lontano anni-luce dagli sceneggiati d'epoca, in cui si registra una bipolarità tra italiano letterario da una parte e «macchia di colore» dialettale opportunamente chiosata dall'altro,⁷⁷ ma direi anche dalle fiction di oggi, che prevedono ancora una divaricazione tra personaggi principali e personaggi secondari (vedi l'utilizzazione del dialetto nell'idioletto del piantone Catarella in *Montalbano*).⁷⁸ Si è compiuta, in definitiva, in quest'opera singolare e geniale di Vaccari, un'operazione pionieristica non solo unica nella storia della paleotelevisione, ma anche ineguagliata nella storia della televisione in genere.

⁷⁷ G. ALFIERI - M. RAPISARDA, *La componente diatopica nella fiction «all'italiana» (1995-2006). Tra rispecchiamento sociolinguistico e stilizzazione caratterizzante*, in *Dialetto, memoria e fantasia*, a cura di G. Marcato, Padova, Unipress 2007, pp. 128-129.

⁷⁸ Cfr. G. ALFIERI et alii, *Il parlato oralizzato...*, cit., p. 145; v. qui p. 20 e n. 35.

MANUEL GAMUZZA

LA “SILENZIOSA” EVOLUZIONE DEI PROTAGONISTI:
GESUALDO E BIANCA TRA LE DUE STESURE DEL *MASTRO*

All'indomani della pubblicazione de *I Malavoglia* (1881) Verga è già al lavoro per la scrittura del *Mastro-don Gesualdo* (d'ora in poi *MdG*), romanzo che per la tortuosa quanto travagliata elaborazione (durata nove lunghi anni, fino alla pubblicazione dell'edizione del 1889 conosciuta oggi come definitiva) merita un accostamento ad alcuni dei più illustri esempi della grande narrativa europea, tra cui i *Promessi Sposi* e *l'Éducation sentimentale*. Ma il primo risultato di questa lunga gestazione, il *MdG-88*, non rispetta evidentemente le attese del suo autore, il quale ha piena consapevolezza dei limiti di questa prima stesura dell'opera già durante la sua scrittura, quasi non fosse la concretizzazione di ciò che realmente aveva in mente: lo scarso spessore del protagonista non individuato come tale, dominato piuttosto che dominatore («una specie di Cesare, un marito di Elena di ascendenza flaubertiana, inibito e intimidito da una passione non corrisposta»);¹ la parallela dimensione eccessiva di Bianca, una donna fredda e autoritaria, di gran lunga più energica e decisa di Gesualdo; la storia amorosa tra Isabella e Corrado portata avanti per intere pagine tra toni lirici e lunghi monologhi, quasi fosse un “romanzetto” dentro il romanzo e che da esso si allontana pericolosamente e ne rischia di incrinare il nucleo narrativo centrale; il declino fisico e la malattia di Gesualdo che precipitano frettolosamente verso la soluzione finale, senza che il protagonista riesca ad avanzare in primo piano, imponendo la sua presenza sulla scena. Insomma, ancor prima del completamento del *MdG* apparso nella rivista *Nuova Antologia*, Verga matura l'idea di scrivere una seconda e rimaneggiata versione dell'opera.

¹ C. RICCARDI, *Introduzione* a G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1993, pp. V-LVIII, a p. XX.

Ad ogni modo, la revisione del *MdG-88* da parte dell'autore si è rivelata piuttosto ardua, procedendo dai primi otto capitoli, più lavorati ed organici, agli otto della seconda metà (meno sviluppati, probabilmente a causa del ritmo affannoso della stesura imposto dalla tipografia Treves che ne attendeva ansiosa il completamento), in cui si avverte già in corso d'opera la volontà taciuta, da parte dello scrittore, di adoperarli come abbozzi per una riscrittura completa dell'opera. Malgrado la ristrettezza dei tempi accusata precedentemente, neppure l'ultima rilettura del *MdG* (dicembre 1889) si limita ad un lavoro tecnico; infatti Verga, approfittando delle possibilità offerte dalle bozze, giunge a produrre un'opera profondamente diversa dalla precedente, rinnovata in molte sue parti, in definitiva un'opera nuova come alcuni dei suoi protagonisti. A tal proposito, seguire il rifacimento del romanzo in relazione ai ritocchi apportati ai personaggi maggiori rappresenta un'interessante lettura del secondo episodio del *Vinti*.

Il *MdG-88* risente di un'affrettata elaborazione dovuta principalmente alle già accennate pressioni editoriali per la sua pubblicazione: la seconda metà è seccamente sviluppata e presenta molte parti abbozzate più che enunciate, quasi fosse un romanzo-didascalia, mentre la successione lineare di capitoli, secondo lo stile de *I Malavoglia*, s'è detto, si rivela inadatta allo scioglimento di una trama molto vasta e complessa (alcune scene sono ritmate da contrasti evidenti e in alcuni casi grossolani, come la contemporanea presenza di don Nini e Corrado La Gurna alla nascita di Isabella, un errore di cui lo scrittore è perfettamente consapevole già durante la stesura dell'opera: «Verga [...] rifiuta il drammone, il romanzo d'intrigo troppo scoperto, a forti tinte e giocato su coincidenze grossolane: ricerca psicologica, ma sfumata, non ad effetto».)² Gli esiti di questo precipitoso sviluppo del romanzo coinvolgono anche alcuni tra i personaggi maggiori, a parte qualche caso isolato: come Diodata, figura ancorata agli stilemi malavoglieschi e residuo di «quell'elegia della sconfitta che a tratti donava tensione lirica»,³ rimasta sostanzialmente invariata nel passaggio dalla prima alla seconda stesura

² C. RICCARDI, *Introduzione* a G. VERGA, *MdG*, cit., p. XI.

³ G. MAZZACURATI, *Introduzione* a *Mastro-don Gesualdo 1889*, Torino, Einaudi 1992, pp. XIII-XLII, a p. XVIII.

del *MdG*. Viceversa, a risultare profondamente mutate sono le figure di Bianca e Gesualdo: il ruolo eccessivo della prima e l'estrema energia e durezza che possiede nel *MdG-88* lasciano ora il posto – nella seconda edizione – all'umiltà di una donna rassegnata al suo destino, consapevole della necessità del suo sacrificio sentimentale; e all' "indietreggiamento" corrisponde ora una decisa avanzata in primo piano del "nuovo" Gesualdo. Protagonista indiscusso del nuovo romanzo ed autentico eroe della "roba", l'arrampicatore sociale è ormai spoglio delle vecchie contraddizioni, che ne facevano un dominato piuttosto che dominatore. Sembra opportuno, dunque, osservare direttamente sul testo come muta la forma di queste figure nel *MdG-89*.

Gesualdo è certo il personaggio più direttamente coinvolto dalla revisione della stesura del 1888, dove ancora è nelle vesti del tipico avaro arricchito, contadinesco nei modi che richiamano alla mente il modello di Mazzarò (uno dei protagonisti delle *Novelle Rusticane* e, in buona parte, stadio embrionale del futuro protagonista del *MdG*). Tuttavia, la sua dipendenza da modelli precedenti deve essere apparsa eccessiva a Verga, o quantomeno troppo scoperta: molte parti vengono dunque soppresse o riutilizzate per caratterizzare altri personaggi, come nell'esempio seguente:

La Roba ⁴	N.A., II ⁵	Tr., I, 2 ⁶
[...] egli era un omiciattolo, diceva il lettighiere, che non gli avreste dato un baiocco, a vederlo; [...] e si ch'era ricco come un maiale; ma aveva la testa ch'era un brillante, quell'uomo.	In quel momento veniva dal magazzino mastro-don Gesualdo bianco di pula anch'esso, e così rattoppato che non gli si sarebbe dato un baiocco [...]. Lui duro, perfino nella barba che gli	In quel momento veniva dal magazzino il sensale, bianco di pula, duro, perfino nella barba che gli tingeva di nero il viso anche quand'era fatta di fresco: gli occhietti grigi come due tari d'argento,

⁴ G. VERGA, «*La roba*», in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 280.

⁵ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*» 1888, a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier 1993, p. 26.

⁶ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, cit., p. 26.

Infatti, colla testa come un brillante, aveva accumulato tutta quella roba, dove prima veniva da mattina a sera a zappare, a potare, a mietere; col sole, coll'acqua, col vento; senza scarpe ai piedi, e senza uno straccio di cappotto.

tingeva di nero il viso anche quand'era fatta di fresco: gli occhietti grigi come due tari d'argento, sopra le sopracciglia agrottate dal continuo stare al sole e al vento in campagna e sul ponte delle fabbriche, dove aveva fatto i denari.

sotto le sopracciglia agrottate dal continuo stare al sole e al vento in campagna.

Appare qui evidente il debito del protagonista in *NA* nei confronti del personaggio Mazzarò, e addirittura un'espressione della novella *La Roba* («che non gli avreste dato un baiocco») è qui riproposta con una piccola variante per adattarla al nuovo contesto: «che non gli si sarebbe dato un baiocco». Ma anche quel «rattoppato» sembra rimandare agli indumenti laceri e miseri di Mazzarò, «senza scarpe ai piedi, e senza uno straccio di cappotto». Sotto quell'abbigliamento i segni del duro lavoro rimarcano la “parentela” tra i due personaggi, e se Mazzarò andava «da mattina a sera a zappare, a potare, a mietere; col sole, coll'acqua, col vento», non da meno è Gesualdo, con il suo «continuo stare al sole e al vento in campagna e sul ponte delle fabbriche».

Nell'edizione Treves tale descrizione è soppressa a causa della diversa collocazione dell'entrata in scena di Gesualdo (non più all'altezza del secondo capitolo ma sin dalle prime battute del romanzo: le parole pronunciate da mastro Nunzio nel primo capitolo del *MdG-88* appartengono adesso al protagonista); ma è comunque riutilizzata dallo scrittore per presentare il sensale Pirtuso che – nella nuova stesura – contratta in prima persona con la baronessa Rubiera (nella prima versione la sua presenza, insieme a quella di Giacalone, era una semplice garanzia della ricchezza di Gesualdo agli occhi degli altri). Sono diverse le ipotesi fatte dalla critica in merito all'interscambiabilità tra i due personaggi, ma quella di Giancarlo Mazzacurati sembra la più soddisfacente:

Verga non mancava certo di altre possibili maschere da adattare a

Pirtuso, una volta che aveva deciso di avvicinarlo nel ruolo; se gli lascia quella predisposta per Mastro-don Gesualdo, senza serbarla per il suo avvento, è probabilmente perché ha rinunciato a fargli un ritratto da fermo, per disseminare i suoi tratti e la sua iconografia dentro le occasioni della narrazione, per ritrarlo cioè in movimento, per acquisizioni progressive. [...] Le facili vie della deformazione somatica, l'eccesso di raffigurazione, avrebbero rischiato di creare forse nel lettore una predisposizione negativa, una resistenza, quasi come di fronte a un connubio grottesco, innaturale [...] Per questo forse Pirtuso gli ruba quasi per intero l'effigie.⁷

Ad ogni modo, nel suo rifacimento Verga s'impegna a eliminare accuratamente dalla prima edizione una serie di espressioni e di parole che sembrano quasi suscitare una sorta d'antipatia del lettore nei confronti di Gesualdo; ma non sempre si rivela necessaria l'espunzione di intere frasi. In alcuni casi è sufficiente un piccolo ritocco al vecchio testo:⁸

N.A., III
Mastro-don Gesualdo allora ritrovò tutta la sua petulanza di villano cucito d'oro; e rispose con una risatina che mostrava i denti bianchi ed affilati...
– Che volete, signor Marchese?
... (p. 37).

Tr., I, 3
Mastro-don Gesualdo volse un'occhiata in giro su tutta quella gente che rideva, e rispose tranquillamente:
– Che volete, signor Marchese? (p. 39).

La descrizione del *MdG-88* («la sua petulanza di villano cucito d'oro») sembra troppo pomposa e genera quasi ritrosia nei confronti del protagonista; così come vagamente altezzosa e antipatica risulta la «risatina che mostrava i denti bianchi ed affilati». Nel *MdG-89* troviamo invece un Gesualdo sicuro di sé, padrone assoluto dei propri gesti e delle parole («rispose tranquillamente»), spoglio di quelle espressioni ampollose che lo caratterizzavano precedente-

⁷ G. VERGA, *MdG*, a cura di G. Mazzacurati, cit., pp. 49-50

⁸ Cfr. F. NICOLOSI, *Il «Mastro-don Gesualdo», dalla prima alla seconda edizione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1966, p. 14.

mente. Si noti inoltre che le sei occorrenze del termine «tranquillamente» a lui riferite nella stesura definitiva (quella sopra citata è la seconda) compaiono tutte negli episodi in cui il protagonista parla dei propri affari: emblematica la scena dell'asta, dominata da un Gesualdo sicuro dei propri mezzi, intento a «fare *tranquillamente* i suoi conti nel taccuino», nel parapiglia generale degli altri personaggi.⁹

La necessaria freddezza dell'uomo economico che bada al proprio interesse scompare nella vita privata, lasciando il posto a una vulnerabilità evidente; ma anche in questo caso la tenerezza di Gesualdo e la sua apertura nei confronti della figura femminile sono ripulite dalla stucchevole dolcezza del *MdG-88*. Si osservi come cambia l'episodio della prima notte di nozze nel passaggio dal primo al secondo *MdG*:

N.A., VI

– Come ti deve battere il cuore, poverina! ... Anche a me! ... Son rozzo... ma qui dentro ti sento e ti comprendo quanto sei fine e delicata! ... È che non so dire... non trovo la parola giusta... Tu m'insegnerai, Bianca! ... Mi dirai cosa debbo fare per piacerti...

Allora, come le sollevava il capo dolcemente, si sentì scorrere un brivido per le ossa. Ella si asciugò gli occhi febbrilmente, col viso tuttora contratto dolorosamente.

– Ah! ... Chi ti fa piangere! ... Com'è vero Dio! ... (p. 99).

Tr., I, VII

Rideva tutto contento colla risata grossolana, nell'impeto caldo che cominciava a fargli girare il capo, balbettando e anfanando, in maniche di camicia, [...] e come le sollevava il capo dolcemente si sentì cascar le braccia. Ella si asciugò gli occhi febbrili, col viso tuttora contratto dolorosamente.

– Ah! ... che gusto! ... Aveva ragione la zia Cirmena! ...bel divertimento! ...Dopo tanti stenti, tanti bocconi amari! ... tante spese fatte! ... Si dovrebbe essere così contenti qui... due che si volessero bene! ... Nossignore! neanche questo mi tocca! Neanche il giorno delle nozze, santo e santissimo! ... Dimmi almeno che hai! ... (p. 108).

⁹ Per le restanti occorrenze, oltre le due sopra citate, vedi G. VERGA, *MdG*, a cura di C. Riccardi, cit.: «Sì signore – rispose *tranquillamente* don Gesualdo», p. 38; «Si discorreva della gabella delle terre... – disse don Gesualdo *tranquillamente*», p. 120;

I passi qui citati sembrano i ritratti di due personaggi totalmente differenti tra loro. I modi affettati e leziosi del primo Gesualdo, la sua apprensione quasi caricaturale nei confronti della moglie («Son rozzo... ma qui dentro ti sento e ti comprendo quanto sei fine e delicata!»); la timida sottomissione sentimentale a Bianca («Tu m'insegnerai, Bianca! ... Mi dirai cosa debbo fare per piacerti»): sono tutti atteggiamenti e stilemi di scuola manzoniana, cancellati dall'attenta revisione del testo del 1888 e che dunque non hanno seguito della versione successiva. In quest'ultima si legge un Gesualdo adesso cionico, concreto (nella sua pur sempre presente vulnerabilità, s'è detto, nel privato), pronto a sbottare nelle situazioni deludenti («santo e santissimo! ... Dimmi almeno che hai!»: si osservi l'alta frequenza di queste imprecazioni nel *MdG-89*, tipiche di quel linguaggio "gesualdesco" - dal tono deciso e impositivo - che Carla Riccardi definisce «parlato-gridato».¹⁰

Adesso il protagonista è diretto nei riguardi della moglie, senza i troppi addobbi sdolcinati della precedente versione, e mira alla concretezza tipica dell'uomo che sposa la logica economica e, tramite essa, guarda il mondo circostante: «questa è appunto la logica della vita di Gesualdo: di non avere un attimo di tregua e di serenità mai, neppure il giorno delle nozze [«Neanche il giorno delle nozze»]. Le esigenze della *roba* lo inducono sì al successo pubblico ma anche allo scacco privato: in questo caso a un matrimonio con una donna che non lo ama e istintivamente gli si rifiuta».¹¹ Si noti, per ultimo, come l'opposizione tra l'avverbio «dolcemente» e l'espressione successiva «cascar le braccia» (anch'essa assente nel *MdG-88*) riveli lo stato d'animo contraddittorio di Gesualdo: il suo desiderio di intimità e tenerezza domestica viene respinto dalla moglie in lacrime (sembra inevitabile il richiamo alle lacrime di Diodata, di poco precedenti nel capitolo, causate dal congedo dal padrone); sfociando nell'amarezza e in una profonda delusione: «bel divertimento! ...Dopo tanti stenti, tanti bocconi amari! ... tante spese fatte! ... Si

«Don Gesualdo invece se la rideva *tranquillamente*, sdraiato sul suo bel canapè soffice», p. 121; «Don Gesualdo stava a sentire *tranquillamente*.», p. 171. Nel *MdG-88* ritroviamo soltanto una delle occorrenze presenti nel *MdG-89*, vedi G. VERGA, *MdG-88*, a cura di C. Riccardi, cit.: «Si signore – rispose *tranquillamente* don Gesualdo.», p. 36.

¹⁰ C. RICCARDI, *MdG*, cit., p. XXIV.

¹¹ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», Milano, Mondadori 1992, p. 147.

dovrebbe essere così contenti qui»: in queste parole è preannunciata tutta la futura infelicità della vita coniugale del protagonista che avvertirà una distanza incolmabile dalla moglie.

Dalla revisione del settimo capitolo del *MdG-88* Verga ricava i primi due della seconda parte dell'edizione Treves, in cui si legge la scena dell'asta che rappresenta l'apice dell'ascesa economica del protagonista. Le due versioni di questo episodio sono pressoché identiche, eccetto alcuni passi inseriti *ex-novo* nel testo revisionato, che danno un maggiore spessore alla figura del protagonista:

N.A., VII

– Don Gesualdo! ... Qui non siamo per scherzare! ... Sarete ricco ... non dico di no ... Ma è una somma enorme ...Pensateci bene! ... Sono circa cinquecento salme ... Fanno ...fanno... – e si mise gli occhiali scrivendo cifre sopra cifre.
– So quel che fanno; e ci ho pensato bene, – rispose sullo stesso tono mastro-don Gesualdo (p. 102).

Tr., II, 1

– Don Gesualdo! ... Qui non stiamo per scherzare! ...Avrete denari ... non dico di no ... ma è una bella somma ... per uno che sino a ieri portava i sassi sulle spalle ... [...] Pensateci bene! ...Sono circa cinquecento salme... Fanno ...fanno ...
– E si mise gli occhiali, scrivendo cifre sopra cifre.
– So quel che fanno, - rispose ridendo mastro-don Gesualdo. – Ci ho pensato portando i sassi sulle spalle... Ah! signor don Filippo, non sapete che soddisfazione, essere arrivato sin qui, faccia a faccia con vosignoria e con tutti questi altri padroni miei, a dire ciascuno le sue ragioni, e fare il suo interesse! (p. 112).

Il dialogo tra don Filippo Margarone e Gesualdo è visibilmente più esteso nel *MdG-89*, in cui si legge un'inedita apertura emotiva del protagonista nel bel mezzo di un "negozio". In questo caso la giunta di Verga non riscuote unanimità tra i critici, e in particolar modo Mazzacurati giudica infelice l'intervento dello scrittore, rispetto ad altri disseminati nel romanzo:

In *MdG-88* [...] il dialogo tra Margarone e MdG è assai più asciutto e (ci permettiamo un parere critico) più efficace e consono allo spirito complessivo del protagonista, che di rado esibisce sentimenti, rivalse, memorie personali, in occasioni come queste, dove le regole del conflitto non ammettono che il linguaggio nudo delle cifre; e che proprio con questo suo tono asciutto, impermeabile ad ogni retorica, guadagna un'identità inconfondibile, tra le varie maschere degli altri.¹²

Cercando di adottare la medesima prudenza, si potrebbe tentare una chiave di lettura alternativa rispetto a quella sopra citata. Sembra, infatti, che proprio questo nuovo paragrafo immesso nella scena dell'asta renda chiaro – più di molti altri lungo il testo – lo spessore che il protagonista acquista rispetto al *MdG-88*; Gesualdo ha raggiunto la piena consapevolezza delle proprie forze e – partendo dalla coscienza delle sue umili origini – diventa simbolo di quella borghesia produttiva in aperta lotta con la radicata nobiltà paesana: si osservi con quanta schiettezza, nel *MdG-89*, il protagonista spezzi il linguaggio prettamente economico di Margarone - quello «nudo delle cifre» come lo definisce Mazzacurati - con una battuta ironica («Ci ho pensato portando i sassi sulle spalle»; si potrebbe credere che possa trattarsi anche di una vaga regressione emotiva), ammettendo la gratificazione personale per la propria ascesa economica («non sapete che soddisfazione, essere arrivato sin qui, faccia a faccia con vossignoria e con tutti questi altri padroni miei»). Nessun accento di rabbia, nessun impeto di rivalsa da parte dell'eroe della «roba», ma assoluto dominio delle situazione e freddo e oculato calcolo degli interessi («So quel che fanno»), che provoca nel lettore una «fremente soddisfazione interiore»¹³ e «un'adesione soddisfatta e impaziente»,¹⁴ mentre in quel «padroni miei» si scorge una latente ironia nei confronti di coloro che gli ricordano, con cattiveria, le sue origini («ma è una bella somma ... per uno che sino a ieri portava i sassi sulle spalle»).

¹² G. VERGA, *MdG*, a cura di G. Mazzacurati, cit., p. 191.

¹³ G. PETRONIO, *Lettura di «Mastro don Gesualdo»*, in *Dall'illuminismo al verismo. Saggi e proposte*, Palermo, Editore Manfredi 1962, p. 258.

¹⁴ *Ibidem*.

Romano Luperini offre un'analisi critica di ancor più ampio respiro sull'episodio in questione del *MdG-89*, affermando che «al Verga sarà ora possibile, puntando su tale personaggio, esercitare tutta la sua capacità critica e conoscitiva di scrittore verista, servendosi come mezzo per tentare e provocare nuove situazioni atte ad illuminare l'essenza storica di un'intera società». ¹⁵ Sembra, dunque, che proprio questa esibizione dei sentimenti da parte del protagonista, più che minare alle fondamenta quell'«identità inconfondibile» di cui parla Mazzacurati, ne esalti maggiormente la coscienza di energico lottatore, contribuendo ad allontanare Gesualdo da quei vecchi modelli precedenti di cui Mazzarò è l'esempio più vicino.

La revisione dello scrittore non si ferma a questo paragrafo nell'episodio dell'asta, ma interviene anche poche pagine dopo, questa volta più brevemente, per cancellare quei segni del protagonista che potrebbero rivelarne la debolezza e la vulnerabilità: nel momento di maggiore confusione nella sala del comune, tra lo stupore generale dei presenti - ai quali s'aggiunge mastro Nunzio con le sue grottesche, quanto velleitarie pretese di potere patriarcale («...sono il padre, sì o no? ... comando io, sì o no? ...») ¹⁶ - don Gesualdo, nel *MdG-88*, cerca di placare gli animi con una fervida preghiera: «Per l'amor di Dio! Per l'amor di Dio! - supplicava Gesualdo cercando di calmare or questo or quella». ¹⁷ Si tratta evidentemente di un'immagine distorta del protagonista, cioè di colui che appena qualche riga prima «rimaneva seduto al suo posto come un sasso», ¹⁸ cinico, senza scomporsi tra le urla impazzite e le imprecazioni dei partecipanti all'asta; e che qui invece smarrisce, per un momento, il carattere di lottatore (si noti, poco dopo, come Gesualdo richiami l'aiuto del canonico, iniziando a urlare insieme agli altri: «- Canonico, se mi volete bene ... conduceteli via! ... Conduceteli via! ... - S'era messo a gridare anche don Gesualdo, perdendo la pazienza». ¹⁹ Tutta l'espressione è soppressa nel *MdG-89*, o se si vuole capovolta in una più eloquente, alcune pagine dopo: «Ma don Gesualdo si osti-

¹⁵ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Torino, UTET 2009, pp. 203-204.

¹⁶ G. VERGA, *MdG*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 115.

¹⁷ ID., *MdG-88*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 105.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 106.

nava, col suo risolino sciocco, il solo che non perdesse la testa in quella baraonda».²⁰ Nel *MdG-89* Verga mantiene inalterata l'esclamazione, ma questa volta ne affida la pronuncia al canonico Lupi («–Per l'amor di Dio! Per l'amor di Dio! – supplicava il canonico, correndo dall'uno all'altro»),²¹ ritenendolo più adatto all'interiezione che non Gesualdo. Il protagonista è l'unico a restare impassibile tra la canea urlante, immobile e freddamente concentrato sul proprio taccuino («Ho fatto i miei conti. Non mi scaldo la testa, io»), e la sua unica preoccupazione è quella di aumentare l'offerta per le terre, non certo di calmare i concorrenti.

La seconda parte del romanzo subisce dunque notevoli rimaneggiamenti, probabilmente perché Verga deve sentirla meno riuscita delle altre: il centro della narrazione viene occupato dagli amori del baronello Rubiera e dal fitto pettegolezzo del paese (che rimanda alla tecnica corale rodada ne *I Malavoglia*, e dunque estranea alla struttura del nuovo romanzo che ruota attorno alla figura di Gesualdo). Lo scrittore cerca di porre rimedio a questo allontanamento dal *focus* della storia, e sebbene alcuni segni evidenti della prima redazione sopravvivano anche nella seconda, le riscritture e le ripuliture di alcuni episodi, come s'è visto precedentemente, sono consistenti. Si osservi l'episodio della congiura carbonara – i cui primi accenni si trovano all'altezza del I capitolo del *MdG-89* – e quanto sia diversa l'impostazione con la versione precedente:

N.A., VII

Verso due ore di notte, don Gesualdo stava per mettersi a cenare, quando venne a cercarlo in gran mistero il canonico, travestito da pecoraio. Donna Bianca fu lì li per abortire dallo spavento.

– Ho da parlarvi in gran segreto, don Gesualdo. Volete essere Carbonaro?

Tr., II, 1

– [...] parliamo di cose serie! – interruppe il canonico che s'era rannuvolato in viso. [...] Non sapete che a Palermo hanno fatto la rivoluzione? Andò a chiudere l'uscio in punta di piedi, e tornò cupo, nero in viso.

– La Carboneria, capite! ... Anche qui hanno portato questa bella novità! Posso parlare giacché non l'ho

²⁰ G. VERGA, *MdG*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 117.

²¹ Ivi, p. 115.

L'altro si mise a ridere.

– Non scherzate, perché ne va della testa!

– Eh? ... Cosa dite? – balbettò don Gesualdo.

Il canonico allora spiegò di cosa si trattasse: far legge nuova, e buttar giù quelli che avevano comandato sino quel giorno. – Una sètta, capite?

– Siete impazzito? ... Adesso che ci ho tanto da perdere! ...

– Appunto! Per non lasciarsi buttar giù di sella! ... Bisogna mettersi alla testa, se non vogliamo che i villani si servano con le loro mani. Avete visto quel che bolle in pentola? Il fermento che c'era oggi in piazza? ...

– Grazie! grazie tante! Oggi vogliono le terre del Comune, e domani poi vorranno anche le mie!

Il canonico batté le mani, e si fece piccino piccino, con un certo sorrisetto che avrebbe fatto capire la ragione a un ragazzo:

– E l'hanno avute forse le terre comunali? Ma non deve pigliarsele neppure il barone Zacco e la baronessa Rubiera in barba nostra! ... Avete capito? (pp. 115-116)

avuta sotto il suggello della confessione. Abbiamo la sètta anche qui! E spiegò cos'era la faccenda: far legge nuova e buttar giù coloro che avevano comandato sino a quel giorno. [...]

Don Gesualdo, ch'era stato ad ascoltare con tanto d'occhi aperti, scappò a dire:

– S'è così... ci sto anch'io! non cerco altro! ... E me lo dite con quella faccia? Mi avete fatto una bella paura, santo Dio!

L'altro rimase a bocca aperta: - Che scherzate? O non sapete che voglia dire rivoluzione? Quel che fanno in Francia, capite? Ma voi non leggere la storia...

– No, no, - disse don Gesualdo. – Non me ne importa.

– Me ne importa a me: Rivoluzione vuol dire rivoltare il cesto, e quelli ch'erano sotto salire a galla: gli affamati, i nullatenenti! ...

– Ebbene? Cos'ero io vent'anni fa?

– Ma adesso no! Adesso avete da perdere, cristiano santo! Sapete com'è? Oggi vogliono le terre del comune, e domani poi vorranno anche le vostre e le mie! Grazie! grazie tante! Non ho dato l'anima al diavolo tanti anni per...

– Appunto! Bisogna aiutarsi per non andare in fondo al cesto, caro canonico! Bisogna tenersi a galla, se non vogliamo che i villani si servano colle sue mani. Li conosco... so fare, non dubitate (pp. 122-123).

Nel *MdG-89* Gesualdo tenta di convincere il canonico Lupi a prendere parte al moto rivoluzionario, laddove, nel VII capitolo del *MdG-88* (come altri assai congestionato per la moltitudine di eventi e temi trattati), era lo stesso canonico che cercava di persuadere un riluttante e intorpidito protagonista. Questa variante è tutt'altro che insignificante: è l'ennesima prova di come Verga abbia voluto ripulire il testo di buona parte dei segni di vulnerabilità di Gesualdo, come s'è detto, attorno al quale adesso si impernia l'intero racconto.

Il canonico del *MdG-88* appare invece il vero motore di ogni ardua iniziativa, il vero centro dell'azione («Bisogna mettersi alla testa, se non vogliamo che i villani si servano con le loro mani») e si dimostra acuto e cinico quando propone a Gesualdo di entrare nella setta («Volete essere Carbonaro?»): si noti come, ancora una volta, la domanda del canonico sia diretta e senza alcuna sfumatura, e come arrivi immediatamente sulla pagina, laddove, nel *MdG-89*, la storia è più latente, quasi s'inserisse di sbieco nell'episodio: «Non sapete che a Palermo hanno fatto la rivoluzione.». La paura che fa ballettare Gesualdo di fronte a quella proposta si trasforma - nel testo revisionato - in audacia e spregiudicatezza («S'è così... ci sto anch'io! non cerco altro!»), contro l'adesso restio canonico: Verga evidenzia l'aspetto combattivo del protagonista, e l'inversione delle parti rispetto al *MdG-88* ne isola la figura del grande lottatore che non dimentica, ancora una volta, le proprie origini («Cos'ero io vent'anni fa?»). Del resto, il piano machiavellico del protagonista è chiaro: «La partecipazione alla rivoluzione è soltanto un modo per ottenere, con altri strumenti, quanto non era riuscito a raggiungere col matrimonio: la neutralizzazione dei nobili e dei potenti del paese». ²² Ancora una volta, il movente intimo dell'azione di Gesualdo e di tutti gli altri personaggi del romanzo è di natura prettamente economica, e anche l'adesione ad una congiura carbonara si svuota di significato storico (si noti l'osservazione del canonico: «Ma voi non leggete la storia», alla quale sembra fare da contraltare quella di Gesualdo: «so fare, non dubitate»): il protagonista si dimostra più cinico e concreto di ogni altro nel fronteggiare il moto rivoluzionario, pur privo di conoscenze storiche) per riempirsi di quell'incondizionato amore per la «roba»: un chiaro tentativo di «dare il gambetto a tutti quei pezzi

²² G. VERGA, *MdG*, a cura di R. Luperini, cit., p. 169.

grossi che non era riuscito ad ingraziarsi neppure sposando una di loro». ²³ Nella revisione del romanzo Verga decide dunque di affidare la maschera della rivoluzione direttamente a Gesualdo, figura dominante della nuova realtà della borghesia siciliana, rendendolo attore principale di una sorta di «simulazione democratica a fini privati». ²⁴ La conclusione del capitolo è significativa della piena coscienza che adesso, rispetto al *MdG-88*, Gesualdo acquista non solo della propria forza; ma anche del fallimento e dello scacco al quale va inesorabilmente incontro:

Già i figliuoli sono un gran legame. Speriamo almeno che abbiano ad esser felici loro, giacché io... Volete che ve lo dica, eh, canonico, come in punto di morte? Mi sono ammazzato a lavorare... Mi sono ammazzato a far la roba... Ora arrischio anche la pelle, a sentir voi! ... E che ne ho avuto, eh? ditelo voi! ... ²⁵

Nel capitolo in cui il protagonista trionfa nella sfera pubblica (l'asta delle terre comunali), e raggiunge il massimo successo economico, s'inserisce una delle sue prime riflessioni – assente nel *MdG-88* – sul fallimento privato; e il momento in cui raggiunge l'apice della sua scalata sociale corrisponde alla presa di coscienza della propria sconfitta, resa nei termini dell'autodistruzione («Mi sono ammazzato a lavorare... Mi sono ammazzato a far la roba»).

La revisione del *MdG-88* porta anche – direi soprattutto – ad una diversa distribuzione del materiale (di cui la suddivisione in quattro parti, anziché in un flusso continuo di capitoli, è la prova più evidente) e all'adozione di diverse strategie narrative: tra queste, una delle più evidenti nel *MdG-89* è quella della sfumatura psicologica di personaggi ed eventi; una sorta di *suspense* adesso ricercata con maggiore frequenza. S'è detto precedentemente che Verga rifiuta il romanzo eccessivamente scoperto, quello che spiattella sulla pagina tutti i suoi eventi, frontalmente e senza mezze tinte; rischiando di dare vita a meccanismi narrativi grossolani e quasi grotteschi (si pensi al già citato episodio della nascita di Isabella nel *MdG-88*,

²³ G. VERGA, *MdG*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 124.

²⁴ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di G. Mazzacurati, cit., p. 212.

²⁵ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, cit., pp. 124-125.

al quale prendevano parte sia don Ninì che Corrado La Gurna). Nel II capitolo della parte II si trova un chiaro esempio di come lo scrittore abbia voluto "occultare" alcuni di quegli episodi che nella stesura precedente apparivano fin troppo evidenti; ed è insomma possibile cogliere dal vivo «la restrizione dell'accumulo di informazioni analitiche»,²⁶ uno dei procedimenti tipici della revisione:

N.A., VIII

In quella entrò compare Nardo, trafelato.

– Signor don Gesualdo! ... Vostro cognato! ... Gli hanno portato il viatico! ...

– Mio cognato? ... Ho altro per il capo adesso! ... Per quel che gliene importa a lui di me! ... – Poscia, come rimase solo con Diodata, tornò a sfogarsi:

– Per quel che gliene importa a lui di me! ... E anche a mia moglie! ... Come fossi un servitore! ... (p. 122).

Tr., II, 2

Udivasi infatti un vociò di comari, un correre di scarponi grossi, strilli di ragazzi. Diodata s'arrampicò sino all'abbaino del granaio per vedere. Poi Nanni venne a dire:

– È il viatico, Dio liberi! ... Va in su verso Sant'Agata. Ho visto il canonico Lupi che portava il Signore...cogli occhi a terra! ... una faccia da santo, com'è vero Iddio! (p. 135).

Il capitolo è dedicato al moto rivoluzionario che scoppia a Vizini, e l'episodio riguarda la notizia dell'imminente morte di don Diego Trao. Si noti, tuttavia, quante differenze vi siano tra le due stesure: nel *MdG-88* l'episodio è trattato frontalmente e le relative cause sono messe subito in vista («Signor don Gesualdo! ... Vostro cognato! ... Gli hanno portato il viatico!»), in modo che il lettore non compia nessuno sforzo per comprendere a chi fosse destinato il viatico (la comunione amministrata ai fedeli gravemente malati); mentre nella seconda redazione non si legge nessun riferimento simile, né tantomeno la successiva polemica di Gesualdo – ormai soppressa – contro lo stesso cognato e la moglie («Per quel che gliene importa a lui di me! ... E anche a mia moglie! ... Come se fossi un servitore!»); ma solo le parole di paura e soggezione di Nanni l'Or-

²⁶ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di G. Mazzacurati, cit., p. 42.

bo a quella visione («È il viatico, Dio liberi!»). La notizia dell'imminente morte di don Diego non arriva nemmeno successivamente: il ragazzo mandato dal sagrestano per portare «un'ambasciata di gran premura»²⁷ al marchese Limòli (peraltro sordo) è confuso, balbetta e torna «sempre a ripetere la stessa cosa, rosso dalla soggezione»,²⁸ ma nel testo non è detto cosa. Soltanto nelle urla di Bianca («Ma Bianca mise un grido straziante, un grido che fece rimanere lo zio a bocca aperta, e scappò per la casa a cercando il manto»)²⁹ è possibile rintracciare qualche indizio su ciò che sta per accadere, nel finale del capitolo: ciò che il marchese non ha precedentemente inteso a causa della sua sordità, è stato invece ben compreso dalla nipote, che si prepara a correre dal fratello morente. Dunque, il viatico di cui parlava Nanni l'Orbo era per Diego Trao, ma questa conclusione contribuisce a creare una sorta di clima sospeso, aumentando l'attesa attorno ad un evento mai nominato: si noti anche che dal capitolo VIII del *MdG-88* – troppo congestionato di episodi, come tanti altri nel romanzo – Verga ne ricava due, il II e il III della parte II del *MdG-89*, rendendo più naturale e meno contorto lo scioglimento dei nodi narrativi (in questo caso quello della morte di don Diego).

Il nuovo Gesualdo appare dunque privo – almeno in parte – di quello spiccato carattere polemico che nel *MdG-88* lo avvicinava a Mazarò (s'è visto prima il tono di aperta accusa nei confronti della moglie e del cognato, poi soppresso nel *MdG-89*), e molti passi disseminati lungo il testo revisionato sono la chiara testimonianza di questa trasformazione. Si osservi il passo seguente, tratto dell'episodio del battesimo di Isabella:

N.A., IX

La sua bambina se la passavano di mano in mano. [...] La zia Rubiera, per far la pace con Gesualdo, venne a posargli la bimba sulle ginocchia, facendogli un bel sorriso: – Eccovi Isabella Trao. Il regalo di

Tr., II, 5

La zia Sganci trionfante gli mise sulle braccia la figliuola: - Eccovi Isabella Trao!
– Motta e Trao! Isabella Motta e Trao! – corresse il marchese. Zacco soggiunge ch'era un innesto. Le due

²⁷ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, cit., p. 136.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

vostra moglie!
 – Io mi chiamo Gesualdo Motta, e mia madre si chiamava Rosaria, – Balbettò lui facendosi rosso stavolta (pp. 148-149).

famiglie che diventavano una sola. Però don Gesualdo tenendo la bambina sulle braccia rimaneva alquanto imbroncito (p. 170).

Le differenze tra le due versioni dell'episodio sono evidenti: nel *MdG-89* a consegnare la piccola Isabella al padre è la zia Sganci, ladove precedentemente era la baronessa Rubiera a porgere ironicamente la bambina a Gesualdo («Il regalo di vostra moglie!»: si ricordi che la baronessa è a conoscenza della precedente relazione tra Bianca e il figlio don Nini, e dunque della paternità di Isabella); mentre il marchese, prima mancante dalla scena, interviene prontamente per precisare il cognome della bambina («Motta e Trao! Isabella Motta e Trao! – corresse il marchese»): unico personaggio che cerca di evitare la suscettibilità del protagonista. L'«innesto» di cui parla subito dopo Zacco – che è qui considerato realizzabile – non può non ricordare l'amara presa di coscienza alla quale arriverà più tardi il protagonista (parte III, capitolo I), espressa con una sua massima: «Le pesche non si innestano sull'olivo».³⁰ Una sorta di proverbio popolare che vuol rendere l'idea dell'inassociabilità alla quale le due famiglie Motta e Trao sono fatalmente condannate: il germe di questa resa sembra qui risiedere in quel broncio di Gesualdo e nel suo successivo silenzio, reazione diversa da quella del protagonista rosso del *MdG-88* assalito dalla vergogna, rosso in viso mentre rivendica le proprie origini («Io mi chiamo Gesualdo Motta, e mia madre si chiamava Rosaria»: si noti che questa osservazione è la medesima fatta da mastro Nunzio al figlio che gli presenta la giovane nipote: «Tua madre si chiamava Rosaria...»),³¹ espressione mantenuta anche nella seconda stesura, ma qui sotto forma di risentito e polemico rimprovero: «Tua madre però si chiamava Rosaria!»).³²

Nonostante i profondi interventi nel tessuto della narrazione, il lavoro di revisione verghiano in molti casi si limita ad una riscrittura stilistica che dà ben altro vigore ai personaggi e al testo, mantenen-

³⁰ G. VERGA, *MdG*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 184.

³¹ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*» 1888, a cura di C. Riccardi, cit., p. 164.

³² G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, cit., p. 194.

do un sostanziale accordo tra le due redazioni. Si noti il passo seguente:

N.A., XI
Ancora sei giovane...Non capisci nulla di quel che ci vuole a far la roba... Domeneddio non te l'ha fatto provare, per fortuna tua! ... E poi, vedi, tutti son lì ad invidiartela, a tentare di carpiartela... Il mondo è fatto così... Credi a me, che lo conosco il mondo! Tutti corriamo dietro al guadagno. (p. 187)

Tr., III, 3
Ancora sei giovane...Certe cose non le capisci... Il mondo, vedi, è una manica di ladri... Tutti che fanno: levati di lì e dammi il fatto tuo... Ognuno cerca il suo guadagno... (p. 223)

Il linguaggio di Gesualdo nel *MdG-88* appare freddo, quasi burocratico e privo di rilievo («E poi, vedi, tutti son lì ad invidiartela, a tentare di carpiartela»), profondamente diverso dalle aspre parole di rimprovero ricalcate sul dialetto siciliano e rivolte alla figlia Isabella, nel *MdG-89* («Il mondo, vedi, è una manica di ladri... Tutti che fanno: levati di lì e dammi il fatto tuo»).

Ancora una volta nei momenti cruciali della narrazione, soprattutto quando la coscienza del fallimento si acuisce, Gesualdo espone la propria filosofia di vita («Ognuno cerca il suo guadagno»): il mondo è dominato da un gretto egoismo, da coloro che cercano esclusivamente di curare il proprio interesse; senza dimenticare che «in questo caso, attraverso il personaggio, è l'autore stesso che espone le sue convinzioni più profonde». ³³ D'altronde non è questa la prima volta che il protagonista si abbandona a momenti di razionalizzazione e fa ricorso al proprio credo economico: si pensi all'episodio del prestito al baronello Rubiera e al suo matrimonio riparatore con la signora Alòsi, e quanto siano diversi i commenti di Gesualdo da una redazione all'altra:

³³ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di R. Luperini, cit., p. 288.

N.A., X

– Un matrimonio di ragione! – Osservò la signora Capitana che parlava sempre in punta di forchetta. Il cavaliere, furibondo, andò propalandone di cotte e di crude. La signora Aglae, incerrettata, dipinta, carica di piume e di gioielli corse a ricorrere dal giudice insieme al signor Pallante, dicendo ch'era stata sedotta, mostrando in prova una bambina frutto innocente dell'amorosa colpa.

– È giusto! – Andava predicando mastro-don Gesualdo. – Chi rompe paga. – Per altro il baronello è ricco e può pagare (p. 157).

Tr., III, 1

La Sganci che aveva combinato il negozio stava zitta con le amiche le quali andavano apposta a farle visita. Don Gesualdo ne sapeva forse più degli altri, ma stringevasi nelle spalle e se la cavava con simili risposte:

– Che volete? Ciascuno fa il suo interesse. Vuol dire che il barone Rubiera ci ha trovato il suo vantaggio a sposare la signora Alòsi.

La verità era che don Ninì aveva dovuto pigliarsi l'Alòsi per salvare quel po' di casa che don Gesualdo voleva espropriargli (p. 188).

La predica di Gesualdo nel *MdG-88* («Chi rompe paga») e le sue affrettate sentenze («Per altro il baronello è ricco e può pagare») sembrano allontanarsi troppo dal personaggio freddo e cinico che l'autore ha in mente nel momento della revisione, e nel *MdG-89* il commento del protagonista è riportato nei ranghi del suo credo economico che si diceva prima («Ciascuno fa il suo interesse»), variante dell'espressione meno incisiva della prima edizione: «Io fo il mio interesse»;³⁴ questa massima è ripetuta più volte nel corso del romanzo). Proprio per questo Gesualdo, che conosce i motivi che spingono don Ninì al matrimonio con la signora Alòsi («Don Gesualdo ne sapeva forse più degli altri»), non si scandalizza per le mosse dei suoi concorrenti, né si sbilancia in conclusioni simili a quelle della precedente versione; ma ancora una volta ricorre alla propria filosofia di vita («Vuol dire che il barone Rubiera ci ha trovato il suo vantaggio a sposare la signora Alòsi») che non lo redime, tuttavia, dalle meschine trame economiche che coinvolgono tanto lui quanto gli altri personaggi del romanzo: si ricordi, infatti, che don Ninì Rubiera contrae un debito a usura con don Gesualdo («Il

³⁴ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*» 1888, a cura di C. Riccardi, cit., p. 157.

debito intanto ingrossava d'anno in anno»),³⁵ per il quale, dunque, anche questa forma d'arricchimento diventa legittima in coerenza con la sola logica da lui conosciuta: quella del possesso e del potere economico.

Sembra evidente che Verga nella sua opera di revisione miri a sopprimere con cura tutte quelle espressioni del testo che non aderiscono al suo nuovo punto di vista obiettivo. Il passo seguente ne è un'evidente prova:

N.A., XII

Era la Madonna dell'Idria. Un gran concorso di devoti quell'anno alla festa, perché non pioveva dall'ottobre. Don Gesualdo ci aveva più di cento salme di terra seminata che faceva piangere gli stessi sassi. Era andato in chiesa perciò anche lui, con un cero di quattro libbre ed una grossa limosina per giunta (p. 189).

Tr., III, 4

Fu il due di febbraio, giorno di Maria Vergine. C'era un gran concorso di devoti quell'anno alla festa, perché non pioveva dall'ottobre. Don Gesualdo era andato in chiesa anche lui, a pregare Iddio che gli togliesse quella croce d'addosso. Invece il Signore doveva aver voltati gli occhi dall'altra parte quella mattina (p. 229).

Le espressioni che si leggono nel *MdG-88* sono tipiche di un commentatore rusticano che guarda con una certa ironia il proprio personaggio («con un cero di quattro libbre ed una grossa limosina per giunta.»), tale da scadere quasi nella caricatura. Viceversa, nel *MdG-89* lo stile si fa più sobrio e severo («Don Gesualdo era andato in chiesa anche lui, a pregare Iddio che gli togliesse quella croce d'addosso.»), e determinate espressioni sono adesso espunte: è il caso della frequente «faceva piangere gli stessi sassi», che «invece di commentare la scena descritta [...] veniva anzi a turbare il pathos drammatico della narrazione».³⁶ Ma si osservi anche la descrizione di un ormai malato Gesualdo:

³⁵ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, cit., p. 189.

³⁶ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo...*, cit., p. 201.

N.A., XV

Egli era col naso fra i lenzuoli, coperto di cataplasmi, mugolando fra i denti peggio di un vitello che portano a macellare (p. 224).

Tr., IV, 4

[...] balzò dal letto così come si trovava, col fazzoletto in testa e il cataplasma sullo stomaco, infilandosi i calzoni a casaccio, mettendo da parte i suoi malanni [...] (p. 284).

Le espressioni presenti nell'edizione in *NA* («col naso fra i lenzuoli», «mugolando fra i denti peggio di un vitello che portano a macellare») sono tipiche – soprattutto la seconda – del mondo rusticano, e nell'edizione definitiva sono soppresse in favore di una descrizione più precisa e minuta («col fazzoletto in testa e il cataplasma sullo stomaco»): la scena revisionata risulta priva di forzate esagerazioni («coperto di cataplasmi») che rischiano di trascinare l'immagine del protagonista in una grottesca caricatura.

S'è detto precedentemente quanto siano importanti gli sforzi compiuti da Verga per sopprimere i segni di debolezza e di scoramento del protagonista del *MdG-88*; nello stesso momento in cui insiste, nel *MdG-89*, sulla vitalità di Gesualdo e sui toni drammatici che assume la sua lotta contro la morte. Si osservi il passo seguente tratto dall'episodio della morte di Bianca, in cui è possibile rintracciare alcuni degli aspetti salienti della revisione verghiana:

N.A., XIV

Passava dalla strada una folla urlante, formicolante, [...] il capitano al braccio del notaio, levando il viso furibondo per vociare: - Viva! ... abbasso! ... morte! ... - Eh? Cosa vogliono? - chiese Limòli tendendo l'orecchio.
- Vogliono la mia roba! - balbettò don Gesualdo sventolando il fazzoletto bianco, e gridando viva. - Possano ammazzarli tutti quanti! Si udì un calpestio affrettato di là. Donna Agrippina passò correndo, colla tonaca color pulce che le bat-

Tr., IV, 2

Don Gesualdo, accasciato sulla seggiola, colla chicchera in mano, seguitava a scrollare il capo, a stringersi nelle spalle, pallido come la camicia, ridotto un vero cencio. Il marchese assolutamente voleva sapere cosa cercasse quella gente laggiù: - Vogliono la vostra roba! - esclamò infine il barone Zacco fuori dei gangheri. Il marchese si mise a ridere dicendo: - Padroni! padronissimi! - In quel momento passò di furia donna Agrippina Macri, colla tonaca color pulce che le sbatteva dietro,

teva dietro. All'improvviso fu spalancato l'uscio della camera di Bianca, e la zia Macri, pallidissima, li chiamò tutti agitando le due mani in aria (p. 215).

e nella camera della moribonda si udì un gran trambusto, seggiole rovesciate, donne che strillavano. Don Gesualdo s'alzò di botto, vacillando, coi capelli irti, posò la chicchera sul tavolino, e si mise a passeggiare innanzi e indietro, fuori di sé, picchiando le mani l'una sull'altra e ripetendo:

– S'è fatta la festa! ... s'è fatta! ... (p. 270).

Ancora una volta l'autore tende ad eliminare le residue tracce di scoraggiamento che presenta il suo protagonista nel *MdG-88*: la «roba» che l'inferocita folla rivendica dalle strade è quella – almeno in questa scena, e in modo evidentemente ironico – del marchese Limòli («Vogliono la vostra roba!»), laddove, nella precedente versione, era direttamente Gesualdo ad impaurirsi udendo le urla della gente («Vogliono la mia roba! – balbettò don Gesualdo»). Sebbene queste espressioni siano state espunte, il protagonista del testo definitivo, nella seconda parte del romanzo, mostra evidenti segni di resa, incapace com'è di agire di fronte agli eventi che si consumano sotto i suoi occhi («seguitava a scrollare il capo, a stringersi nelle spalle, pallido come la camicia, ridotto un vero cencio») e si riduce ad un ruolo di passività che contrasta con la caparbia vitalità che aveva mostrato nella prima parte dell'opera (grazie proprio alle espunzioni sopra citate).

Gesualdo è un personaggio nuovo, consapevole dell'ormai inevitabile declino al quale è fatalmente condannato e ora in primo piano in quegli episodi in cui, nella precedente versione, appariva defilato: nel *MdG-88* la conclusione del quattordicesimo capitolo è affidata ai segnali di richiamo di un personaggio minore («da zia Macri, pallidissima, li chiamò tutti agitando le due mani in aria»); mentre la dolorosa, quanto meccanica espressione che suggella la scena nel *MdG-89* («S'è fatta la festa! ... s'è fatta!») non solo è di Gesualdo, ma è anche pienamente “gesualdesca”.³⁷

³⁷ Cfr. nota 9.

Le correzioni apportate all'edizione definitiva del *MdG* sembrano, dunque, evidenziare l'aspetto eroico e combattivo di Gesualdo, mettendone in ombra le passate insicurezze e ampliando la sua solitaria grandezza. Tuttavia, è proprio nel momento di maggior sicurezza dell'arrampicatore sociale che il fallimento della sua vita diventa più tragico, e più drammatico è ora lo scacco finale:

Se maggiore è stato il suo esteriore successo, e dunque la sua compromissione con la società del tempo, tanto più profonda, e più coerentemente motivata, è ora la sua sconfitta: che è appunto l'interiore sconfitta dell'uomo che tutto ha voluto subordinare al successo sociale e alla logica esclusivamente economica della società in cui si trova a vivere.³⁸

In questo senso le immissioni di episodi e spunti *ex-novo* nel testo – assai più numerosi nella seconda parte del romanzo – acquistano un significato particolare e forniscono un contributo non indifferente ai fini della comparazione delle due stesure dell'opera. Si legga l'aggiunta dell'episodio di mastro Nardo nella scena della partenza di Gesualdo per Palermo, in cui emergono alcune sfumature di indubbio valore artistico:

N.A., XV
 Dei visi indifferenti guardavano dentro gli sportelli, vedendo passare la lettiga, e quelli che lo conoscevano lo salutavano sbadatamente, ciascuno andando pei fatti suoi, ora che la calma era tornata in paese. Verso la Masera, alle ultime case, si udì gridare: – Fermate! fermate! – Era Diodata, che voleva dargli il buon viaggio, lì, davanti alla sua porta affumicata. Il pove-

Tr., IV, 4
 Le case note, dei visi di conoscenti che si voltavano appena, sfilavano attraverso gli sportelli della lettiga. [...]
 Ah, Diodata... Sei venuta a darmi il buon viaggio? ... – disse lui. Essa fece segno di sì, di sì, cercando di sorridere, e gli occhi le si riempirono di lagrime.
 – Povera Diodata! Tu sola ti rammenti del tuo padrone...

³⁸ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo...*, cit., p. 206.

raccio, debole com'era per la malattia, si senti commuovere.

– Ah! ah! Diodata! ... tu ti rammenti ancora del tuo padrone, ah! ...

– Sissignore, – rispose lei semplicemente, e accompagnava le parole col capo. – Sissignore! fate buon viaggio, vossignoria! ...

S'era fatta proprio vecchia, povera Diodata! – Ti rammenti, eh? ti rammenti? Quando mi parlavi dei tuoi orfanelli? ... Adesso sono forse anche loro fra quelli che gridano per le strade, e vogliono morte a quello e morte a quell'altro! ... (p. 229).

Affacciò il capo allo sportello, cercando forse degli altri, ma siccome pioveva lo tirò indietro subito.

- Guarda che fai! ... sotto la pioggia... a capo scoperto! ... È il tuo vizio antico! Ti rammenti, eh, ti rammenti?

– Sissignore, – rispose lei semplicemente, e continuava ad accompagnare le parole coi cenni del capo. – Sissignore, fate buon viaggio, vossignoria.

Si staccò pian piano dalla lettiga, quasi a malincuore, e tornò a casa, fermandosi sull'uscio, umile e triste. Don Gesualdo s'accorse allora di mastro Nardo che l'aveva seguito sin lì, e mise mano alla tasca per regalargli qualche baiocco.

– Scusate mastro Nardo... non ne ho... sarà per un'altra volta, se torniamo a vederci, eh? ... se torniamo a vederci... – E si buttò all'indietro, col cuore gonfio di tutte quelle cose che si lasciava dietro le spalle, la viottola fangosa per cui era passato tante volte, il campanile perduto nella nebbia, i fichi d'india rigati dalla pioggia che sfilavano di qua e di là della lettiga (pp. 299-300).

Si noti subito una frase di grande delicatezza aggiunta nella versione definitiva: «Affacciò il capo allo sportello, cercando forse degli altri»: Gesualdo cerca con lo sguardo i figli naturali avuti con Diodata, un particolare questo appena suggerito e che aumenta il senso di drammaticità dell'episodio; ben diverso dalla scialba constatazione del protagonista nel *MdG-88*: «Adesso sono forse anche

loro fra quelli che gridano per le strade, e vogliono morte a quello e morte a quell'altro!». Diodata sembra conservare un'autentica umanità e una dimensione «umile e triste» che la oppone al cinismo e all'egoismo degli altri personaggi, la «contadina che nel nome stesso è di nessuno»³⁹ e il cui amore incondizionato (l'unico autentico del romanzo) per il vecchio padrone riesce qui a stabilire – anche se per un solo momento – un contatto con la memoria di Gesualdo («sotto la pioggia... a capo scoperto! ... È il tuo vizio antico! Ti rammenti, eh, ti rammenti?»): un ricordo della loro antica intesa, di grande dolcezza anch'esso, di cui non vi è traccia nella versione precedente. Sembra che Verga abbia dato vita ad una figura femminile unica nel suo genere, come afferma Petronio: «non c'è nessuna sua donna, anzi, in nessun altro suo libro, e nemmeno Eva, che sia dipinta con mano tanto delicata e leggera, con un'affettuosità così risentita, che vaglia le parole più dolci e lievita la prosa alla morbidezza soffice della poesia».⁴⁰ Tuttavia, il vero scarto tra il *MdG-88* e il *MdG-89* è tutto in quell'episodio *ex-novo* di mastro Nunzio che corre a salutare il padrone in partenza: Gesualdo fruga nelle tasche per cercare qualche moneta («mise mano alla tasca per regalargli qualche baiocco»), in un inedito moto di generosità incondizionata, ma s'accorge con doloroso rammarico di non avere nulla da offrire («Scusate mastro Nardo... non ne ho... sarà per un'altra volta»): la severa legge del contrappasso condanna Gesualdo all'impotenza economica, e colui che aveva avuto la possibilità di posare ed esibire «sul tavolo un sacco di doppie»⁴¹ – per garantire le sue offerte per le terre comunali – è ora privato dalla logica della «roba» di ogni forma di possesso:

è un po' la vendetta della norma economica su chi ne è stato il coerente seguace: cosicché l'accettazione della legge dell'interesse sembra imprigionare per tutta la vita l'individuo, negargli fatalmente, con ogni speranza di uscire dall'egoismo, la possibilità di riscatto, impedirgli fino all'ultimo ogni forma di generosità, sia pure elementare quale il sentimento della riconoscenza.⁴²

³⁹ G. PETRONIO, *Lettura di MdG...*, cit., p. 238.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, cit., p. 112.

⁴² R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo...*, cit., p. 206.

L'impotenza e la condizione di passività di Gesualdo sono ribadite anche alla fine del capitolo dell'edizione Treves: si noti innanzitutto il ritorno del verbo *sfilare* («Le case note [...] sfilavano attraverso gli sportelli della lettiga», «[...] che sfilavano di qua e di là della lettiga»), che rende l'idea della dipartita del protagonista. Gli scenari che si susseguono ai due lati della strada sono chiare immagini di morte: «la viottola fangosa per cui era passato tante volte, il campanile perduto nella nebbia, i fichi d'india rigati dalla pioggia»; aumentano la dimensione tragica del viaggio del personaggio verso la morte (di cui è emblema l'augurio di Diodata: «fate buon viaggio, vossignoria»).

Gesualdo è un vinto e come tale resta sconfitto nel suo sforzo di scalata sociale, resa ancora più amara dalla grande sicurezza di sé che egli acquista solo nel *MdG-89*. Così come «tutte quelle cose che si lasciava dietro le spalle», anch'egli resta, adesso, scaraventato ai margini dall'onda del progresso, sul ciglio della strada, su cui l'umanità continua incessante il proprio cammino, ed ancora una volta non possiamo eludere la lucida analisi condotta da Luperini:

Come sono stati accentuati, nell'opera di revisione, gli aspetti caratterizzanti la tenacia combattiva di Gesualdo, quella sua tempra di lottatore che gli permette il trionfo nella società, così nell'edizione in volume è posto in maggior risalto il motivo del tragico stravolgimento dei sentimenti umani ad opera della logica economica, e con maggiore chiarezza viene enucleandosi la certezza della necessaria sconfitta di chi vi si adegua. Cosicché, alla fine, anche per questa via, anche dal confronto con le diverse stesure, chiarissimo risulta il senso della parola narrativa del romanzo: nella redazione definitiva appare ancor più perentoriamente distrutta la favola dell'arrampicatore sociale.⁴³

Un'ultima spunto di riflessione sull'evoluzione della figura del protagonista al quale si vuole qui brevemente accennare è il tema del doppio e l'uso che ne fa l'autore nel romanzo, considerando anche la poetica della ripetizione di cui si nutre la narrazione del *Mastro-don Gesualdo*. Quando si parla di doppio ci si riferisce, ovviamente

⁴³ Ivi, pp. 206-207.

te, alle vite parallele di Gesualdo e della baronessa Rubiera, la quale rappresenta in un certo senso l'*alter ego* del protagonista e la sua immagine speculare. Uno “sdoppiamento”, questo del protagonista, non certo casuale, ma che affonda le proprie radici in una precisa scelta narrativa dell'autore:

Se infatti da Scott a Flaubert e ai Malavoglia il ritmo nasceva in vario modo dal confronto tra generi diversi, [...] ora lo scrittore cerca di ottenerlo da una specie di riscrittura interna: non avendo quelle alternative a disposizione, che nel mondo reale non sembrano più trovare spazio, recupera la tensione duplicando il suo protagonista, ponendogli cioè di fronte un altro personaggio con una storia che fa da specchio alla sua ma che è diversa pur nella similarità.⁴⁴

Le parti più ampie del *MdG-89* dedicate alla baronessa Rubiera – le cui caratteristiche fondamentali restano pressoché invariate nel passaggio da una redazione all'altra – si concentrano all'inizio della prima parte e alla fine della seconda, ossia nella metà del romanzo in cui s'assiste all'ascesa sociale ed economica di don Gesualdo. Nello stesso tempo, l'avida e severa baronessa (più vicina al vecchio Mazzarò che non, probabilmente, il “nuovo” Gesualdo) giunge a conoscenza della tresca amorosa tra il figlio e Bianca, e arriva a sventare il pericolo di matrimonio tra i due, economicamente sfavorevole. Tuttavia, non riesce ad arginare lo sperpero di denaro da parte di don Ninì, il quale – per finanziare la propria passione amorosa per l'attrice Aglae – stipula un prestito oneroso con don Gesualdo. La notizia del debito contratto dal figlio condanna la baronessa Rubiera ad una paralisi fisica che la costringe, per il resto della vita, all'immobilismo su di una sedia.

Dunque, all'ascesa del proletario Gesualdo corrisponde la parallela decadenza della nobile baronessa, ma le loro origini non sono tanto distanti come si potrebbe credere: anche la vigorosa donna di origine contadina, infatti, sposa un barone impoverito – come il protagonista sposerà la decaduta Bianca Trao – e con il proprio lavoro e il proprio denaro risolve le sorti della famiglia, proprio co-

⁴⁴ R. BIGAZZI, *Romanzo e riscritture*, in *Le risorse del romanzo: componenti di genere della narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi 1996, p. 216.

me farà Gesualdo. Entrambi i personaggi sono i campioni della nuova borghesia che avanza, specchio l'uno dell'altro: al figlio di sesso maschile della baronessa corrisponde la figlia femmina di Gesualdo; e come don Ninì colpirà la madre dilapidando il suo patrimonio, così il protagonista resterà vittima dello sperpero del proprio denaro da parte della figlia (precisamente del marito, il duca di Leyra). Da qui prende avvio una sorta di spirale narrativa che è possibile tradurre con quella poetica della ripetizione di cui s'è detto: come Bianca era stata sedotta dal baronello Rubiera e costretta poi a sposare Gesualdo, ora Isabella replica la storia della madre e – invaghitasi del cugino Corrado – si vedrà obbligata dal padre a sposare il duca di Leyra; mentre, dall'altra parte, don Ninì ricalca la sorte del padre, mandato in rovina dalle proprie avventure galanti e poi costretto a sposare una contadina arricchita per non soccombere economicamente.

Appare molto interessante il dato che emerge da questa serie di ripetizioni: nonostante l'apparente stravolgimento degli ordini sociali, nulla cambia nel mondo verghiano, e i proletari arricchiti (Gesualdo e la baronessa) – dopo aver donato nuova linfa alle case nobiliari – vengono cancellati, spazzati via dall'immobilismo sociale nel quale i personaggi verghiani sono congelati:

I nobili sono solo apparentemente in decadenza. Di fatto, la figlia di contadini ha dato potere economico non tanto a sé quanto ai Rubiera, dei quali suo figlio prosegue la linea maschile, così come Gesualdo ha ridato forza ai Trao e darà poi i soldi ai Leyra. È giusto quindi che Isabella nasca nella casa avita della madre [...]. E Gesualdo, che disconosce i figli avuti con la contadina Diodata, e ha rapporti travagliati con i consanguinei Motta, deve rassegnarsi al nome Trao della figlia [...], restando così privato di una discendenza sua, borghese, come d'altronde ne è priva la baronessa, perché suo figlio è nobile.⁴⁵

Si potrebbe affermare che Verga arricchisce di nuove sfumature – e in modo innovativo – la struttura binaria del doppio, in cui adesso due personaggi speculari vivono la stessa storia, e sono condan-

⁴⁵ R. BIGAZZI, *Romanzo e riscritture...*, cit., p. 218.

nati al medesimo scacco finale; laddove, nel tipico romanzo ottocentesco (si pensi anche a *I Malavoglia*), un personaggio era diviso tra due o più storie differenti tra loro. La riscrittura di una stessa storia nel medesimo romanzo è la dimostrazione – una delle tante lungo l'opera – che nulla cambia, e la baronessa Rubiera non fa altro che percorrere per prima la strada della sconfitta, indicandola a Gesualdo. Anche la possibilità di un autentico amore è negata ai personaggi verghiani (si pensi alla schietta predica che il Marchese Limòli rivolge a Isabella: «Figliuola mia, quando uno non è ricco, non può darsi il gusto di innamorarsi come vuole»,⁴⁶ che traduce il credo economico – comune a tutti i personaggi – che vuole il denaro anteposto a tutti i sentimenti) e nessuna forma di genuino affetto è possibile, nemmeno quello familiare: si pensi allo stesso Gesualdo, respinto sia dalla sua famiglia d'origine che da quella della moglie, e disinteressato all'unico grande sentimento, quello di Diodata; o all'amore soppresso tra Bianca e don Nini; e ancora, a quello speculare tra Isabella ed il cugino Corrado, in una ripetizione senza fine. Del resto, l'amore è una religione non contemplata nella visione gesualdesca della vita, e proprio da questo mancato riconoscimento ha origine il conflitto con la figlia Isabella che, viceversa, disprezza la logica dell'interesse alla quale dovrà comunque piegarsi e che alimenterà il rancore nei confronti del genitore.

Alla luce della palese impossibilità del cambiamento, questa coazione a ripetere che coinvolge tutto il romanzo sembra avere il suo punto di forza, s'è detto, nel rapporto parallelo tra don Gesualdo e la baronessa Rubiera. Da questa specularità emerge un'altra gradazione della piena coscienza che il protagonista ora possiede nel *MdG-89* rispetto alla precedente stesura, e che lo nobilita a personaggio pienamente tragico; ma questo statuto – che alla Rubiera viene negato – non può tuttavia salvarlo dal fallimento al quale è condannato anche lui, come tutti gli altri personaggi.

La riscrittura della figura di Gesualdo, ed il suo conseguente ingrandimento, non poteva non implicare la revisione di un altro personaggio ad esso legato, quello di Bianca Trao: nello stesso momento in cui il protagonista è ora diventato, nel *MdG-89*, il centro nevralgico del racconto per la sua adesso evidente – quanto caparbia

⁴⁶ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 234.

– vitalità, l'autore deve necessariamente arginare, dall'altra parte, quell'antica velleità di protagonismo della donna fredda e autoritaria, riducendone così il ruolo eccessivo che essa aveva nel *MdG-88*.

Nel suo insieme, è tutta la figura di Binaca a risultare profondamente trasformata dal lavoro di revisione: la donna volitiva, eccessivamente energica, e a tratti dura della «Nuova Antologia» lascia il posto ad una creatura umile e rassegnata, priva di quell'astio interiore precedente che ne dettava le scelte (nel *MdG-88* Bianca sposa don Gesualdo per dispetto nei confronti del proprio parentado, in una sorta di vendetta contro chi aveva impedito il suo amore con don Nini). Sin dal primo capitolo del *MdG-89* appaiono evidenti i segni della trasformazione del personaggio, nella scena dell'incendio in casa Trao; in cui don Diego scopre la relazione amorosa della sorella con il baronello Rubiera:

N.A., I

In quel momento s'apri l'uscio, e comparve donna Bianca, come una morta, con le trecce disfatte, gli occhi stralunati, le mani lacere e con le unghie rotte, che tremavano talmente da non potersi agganciare al vestito.

[...] stesa sul letto, con delle convulsioni terribili.

Come avesse il tetano, Dio liberil' tutta la persona vibrante di spasimo, e le carni che scappavano bianche e frementi dagli strappi del vestito. Bastavano appena quattro persone a trattenerla [...] (pp. 7, 10).

Tr., I, 1

Allora si aprì l'uscio all'improvviso, e apparve donna Bianca, discinta, pallida come una morta, annaspando colle mani convulse, senza profferire parola, fissando sul fratello gli occhi pazzi di terrore e d'angoscia.

[...]

Bianca era stata presa dalle convulsioni: un attacco terribile; non bastavano in quattro a trattenerla sul lettuccio. (p. 10, 11).

Nel *MdG-88* Bianca è rappresentata in modo decisamente crudo e quasi violento, con un'exasperazione dei tratti («con le trecce disfatte, gli occhi stralunati, le mani lacere e con le unghie rotte») che è decisamente attenuata nella nuova versione («discinta, pallida come una morta»), ed il dramma della “scoperta” che si consuma in

questo inizio del romanzo si fa adesso più interiorizzato. Ma si noti ancora come viene ridotta la descrizione degli attacchi isterici della donna: nella prima stesura i particolari descrittivi sono quasi clinici, ed eccessivamente esasperati («tutta la persona vibrante di spasimo, e le carni che scappavano bianche e frementi dagli strappi del vestito»); mentre nel *MdG-89* sembra cala una sorta di censura sull'episodio, e quel che resta dei passi precedenti è soltanto una semplice constatazione di ciò che sta accadendo («Bianca era stata presa dalle convulsioni: un attacco terribile»).

In questo modo, l'autore cerca di arginare quella che, nel *MdG-88*, era quasi diventata la scena principale del capitolo, riportando ora l'attenzione sul motivo fondamentale del romanzo, quello economico. D'altronde, s'è già visto come Verga usi un metodo di rappresentazione diverso per la nuova stesura, cancellando una serie di effetti che rendevano eccessivamente scoperti molti episodi nella prima edizione, e questo è uno di quelli: «Verga sembra voler spegnere gli eccessi di colore, richiudere o comprimere il dramma piuttosto che esporlo tutto in vista, come aveva fatto prima, quando si era affidato allo sguardo (e all'orecchio) del suo narratore e commentatore, che ora vede notevolmente ridotto il suo resoconto dello scandalo e reso più neutrale il suo ruolo».⁴⁷

La descrizione delle convulsioni di Bianca nel *MdG-88* non si ferma al passo sopra citato, ma riprende qualche pagina dopo:

Ma donna Bianca sbattuta dalla convulsione, cogli occhi stralunati, i denti che scricchiolavano, una tensione spasmodica della persona intera, non si lasciava scappar nulla; stringendo talmente i pugni da ficcarsi le unghie nella carne, tutto il sangue ora che le avvampava il viso; il buon sangue dei Trao.⁴⁸

Lo spasmo violento dei muscoli altera i tratti di Bianca a tal punto da farle scricchiolare i denti e lacerare le mani con le unghie, una visione questa evidentemente eccessiva per essere mantenuta nelle versioni definitiva, in cui il ruolo della donna viene reso più neutrale e meno drammaticamente esposto. Ma la parte in cui Bianca appare

⁴⁷ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*» 1889, a cura di G. Mazzacurati, cit., p. 18.

⁴⁸ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, cit., p. 11.

in piena luce per la prima volta è nell'episodio del ricevimento in casa Sganci, contemporaneamente all'ingresso di don Gesualdo tra i pezzi grossi del paese. Si noti la profondità dell'opera di revisione dal confronto tra le due edizioni:

N.A., III

– Cos'hai? ti senti male? – disse il marchese, vedendo la nipote pallida da far paura.

– Non è nulla... È il fumo che mi fa male... Non dite nulla, zio! Non voglio che se ne accorgano!

E tutto il tempo che durarono i fuochi, rimase ferma in mezzo alla sala, fingendo d'essere attentissima allo spettacolo anch'essa. Solamente aveva il viso un po' contratto, e la mano rimasta libera, agitata da un lieve tremito (p. 35).

Tr., I, 3

– Cos'hai? ti senti male? – disse il marchese, vedendo la nipote così pallida.

– Non è nulla... È il fumo che mi fa male... Non dite nulla, zio! Non disturbate nessuno! ...

Di tanto in tanto si premeva alla bocca il fazzolettino di falsa batista ricamato da lei stessa, e tossiva, adagio adagio, chinando il capo; il vestito di lanetta le faceva delle pieghe sulle spalle magre. Non diceva nulla, stava a guardare i fuochi, col viso affilato e pallido, come stirato verso l'angolo della bocca, dove erano due pieghe dolorose, gli occhi spalancati e lucenti, quasi umidi. Soltanto la mano con la quale appoggiavasi alla spalliera della seggiola era un po' tremante, e l'altra disteso lungo il fianco si apriva e chiudeva macchinalmente: delle mani scarne e bianche che spasimavano (pp. 36-37).

Dal *MdG-89* sembra emergere una Bianca ora più timida e delicata, che si preoccupa di non dare a vedere i sintomi della propria condizione di salute precaria («Non disturbate nessuno!») laddove, nella «Nuova Antologia», una donna molto più dura e tenace cercava di nascondere ai parenti il segno della propria debolezza («Non voglio che se ne accorgano!»). Dal capoverso successivo Verga inserisce una descrizione che – assente nella precedente stesura – si contrappone a quella precedente di Fifi Margarone, potenziale pre-

tendente del barone Rubiera: alla rappresentazione tipica di «una bestia da preda»⁴⁹ della rivale d'amore («più verde del solito, colla faccia arcigna che voleva sembrar commossa, il busto piatto che anelava come un mantice, gli occhi smarriti dietro le nuvole di fumo, i denti soli rimasti feroci») corrisponde quella patetica di Bianca («tossiva, adagio adagio, chinando il capo; il vestito di lanetta le faceva delle pieghe sulle spalle magre»); con un'inversione anche nel linguaggio, ora più sfumato e indefinito («Non diceva nulla, stava a guardare i fuochi, col viso affilato e pallido, come stirato verso l'angolo della bocca, dove erano due pieghe dolorose, gli occhi spalancati e lucenti, quasi umidi»), da cui trapela anche il punto di vista pietoso dell'autore.

Ad ogni modo, il mutamento del registro linguistico sembra evidente ogni volta che Bianca è presente sulla scena, come nel seguente episodio dell'incontro col cugino e amante Nini Rubiera:

N.A., III

Come Bianca, rimasta sola col cugino sul balcone, gli si accostava...

– No! no! bada, ci osservano! – esclamò sottovoce don Nini.

Bianca gli posò una mano sul braccio, tremante e risoluta:

– Sentì! per l'amor di Dio! ... Se non ti parlo qui, è finita! ...

– Lo so quello che vuoi dirmi, lo so! ... Anch'io non chiudo occhio, la notte... da quel giorno! ... Ti sembra che non ci pensi? ...

Guardava giù nella piazza, ora spopolata, onde evitare gli occhi disperati della cugina che gli passavano il cuore, un po' triste, cogli occhi quasi umidi anch'esso (pp. 38-39).

Tr., I, 3

Bianca posò la mano sul braccio del cugino, il quale stava per svignarsela anche lui sul balcone, dolcemente, come una ragazza, come una preghiera; tremava tutta, colla voce soffocata nella gola:

– Nini! ... Sentì, Nini! ... fammi la carità! ... Una parola sola! ... Son venuta apposta... Se non ti parlo qui è finita per me... è finita! ...

– Bada! ... c'è tanta gente! ... – esclamò sottovoce il cugino, guardando di qua e di là cogli occhi che fuggivano. Ella gli teneva fissi addosso i begli occhi supplichevoli, con un grande sconforto, un grande abbandono doloroso in tutta la persona, nel viso pallido e disfatto, nell'atteg-

⁴⁹ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*» 1889, a cura di G. Mazzacurati, cit., p. 71.

giamento umile, nelle braccia inerti che si aprivano desolate.

– Cosa mi rispondi, Nini? ... Cosa mi dici di fare? ... Vedi ... sono nelle tue braccia ... come l'Addolorata! ... Egli allora cominciò a darsi dei pugni nella testa, commosso, col cuore gonfio anch'esso, badando a non far strepito e che non sopraggiungesse nessuno nel balcone. (pp. 40-41).

Si noti subito la ripetizione del *come* nel passo della seconda ste-sura, espediente utilizzato dall'autore – e non solo in questo caso, ma in maniera più vasta lungo il romanzo – per aumentare l'accorato dolore e la fine delicatezza del gesto di Bianca («posò la mano sul braccio del cugino, [...] dolcemente, *come* una ragazza, *come* una preghiera»); si noti anche quella immediatamente successiva: «Se non ti parlo qui è *finita* per me... è *finita!*»); come già osservato da Luperini: «La tecnica dell'iterazione è impiegata frequentemente da Verga a enfatizzare il momento patetico». ⁵⁰

Cancellato ormai ogni residuo di risolutezza del *MdG-88* («Bianca gli posò una mano sul braccio, tremante e risoluta»), l'autore descrive ora lo sconforto di Bianca – e la sua imminente rassegnazione di fronte ad un amore negato – con espressioni toccanti («fammi la carità!») e con una commozione resa più profonda da una descrizione prima assenti («Ella gli teneva fissi addosso i begli occhi supplichevoli, con un *grande* sconforto, un *grande* abbandono doloroso in tutta la persona, *nel* viso pallido e disfatto, *nell'*atteggiamento umile, *nelle* braccia inerti che si aprivano desolate»); come già prima, anche questo periodo è scandito da ripetizioni).

Differente rispetto alla sua prima apparizione, che era stata scandita più che altro dalla vergogna di un amore segreto venuto allo scoperto e dai successivi attacchi convulsivi, da qui in avanti Bianca inizia ad interpretare il ruolo di vittima, condannata a soccombere ancor prima di ogni altro personaggio del romanzo. Tuttavia, il fallimento di coloro che adesso si presentano come vincitori

⁵⁰ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*» 1889, a cura di R. Luperini, cit., p. 57.

per aver aderito ai cinici e meschini meccanismi che regolano la società – come lo stesso Gesualdo – è soltanto rimandato, come s’è visto precedentemente: il mondo verghiano è privo di sbocchi liberatori e non permette di sottrarsi al comune destino di sconfitta. Ma se Verga guarda a molti personaggi con amaro e ironico distacco (si pensi a mastro Nunzio, ad esempio), la scrittura che qui circonda Bianca è invece densa di trattenuta commozione («sono nelle tue braccia ... come l’Addolorata!») e richiama alla mente altri figure femminili, come quelli di Mena e della Longa ne *I Malavoglia*.

Il sincero sentimento di Bianca è controbilanciato dall’opportunità di Ninì Rubiera, reso ora più evidente nella sua vile natura: egli sembra scosso non meno della cugina, e ostenta la propria commozione che – a dire il vero – sembrerebbe esagerata («Egli allora cominciò a darsi dei pugni nella testa, commosso»); tuttavia, non solo non riesce a guardare la cugina negli occhi («guardando di qua e di là cogli occhi che fuggivano»), sentendosi in colpa per aver già deciso di sposare donna Fifi; ma la sua maggiore preoccupazione sembra esser rivolta a non farsi vedere in colloquio con la cugina («badando a non far strepito e che non sopraggiungesse nessuno nel balcone»), proprio per non compromettere il fidanzamento con la Margarone.⁵¹

Un altro episodio di indubbia importanza per comprendere a fondo la “nuova” Bianca sembra essere quello in cui si legge il breve colloquio col fratello Diego, durante il quale la donna confessa di voler sposare Gesualdo Motta: se prima era mossa dalla voglia di vendetta nei confronti dei propri parenti, adesso la sua decisione ha radici profondamente diverse; in relazione al diverso temperamento che la distingue dalla precedente stesura. Si osservi il passo seguente:

N.A., V
Il pover’uomo esitò ancora prima di aggiungere quel che gli restava da dire, fissando la sorella con un dolore più pungente e profondo. Poscia le prese le mani, agitando il

Tr., I, 6
Il pover’uomo esitò ancora prima di aggiungere quel che gli restava da dire, fissando la sorella con un dolore più pungente e profondo. Poscia le prese le mani, agitando il ca-

⁵¹ *Ibidem*.

capo, movendo le labbra senza arrivare a profferir parola.

– È per lui? ... Perché lui sposa la Margarone? ... – balbettò infine come se le parole gli togliessero il poco fiato che aveva in corpo.

– No! – accennò Bianca scuotendo il capo vivamente. – No! no! no!

Egli lasciò ricadere adagio adagio le mani della sorella, quasi un abisso si scavasse fra di loro.

– Dunque lo vuoi proprio, Bianca? ... Lo vuoi proprio? ...

Essa, accasciata sulla seggiola, ma ostinata, chinò il capo in silenzio di nuovo due o tre volte.

Il fratello volse le spalle e se ne andò senza aggiungere una parola neppur lui, curvo, strascicando le gambe (p. 79-80).

po, movendo le labbra senza arrivare a profferir parola.

– Dimmi la verità, Bianca! ... Perché vuoi andartene dalla tua casa? ... Perché vuoi lasciare i tuoi fratelli? ... Lo so! lo so! ... Per quell'altro! ... Ti vergogni a stare con noi, dopo la disgrazia che t'è capitata! ...

Continuava ad accennare del capo, con uno struggimento immenso nell'accento e nel viso, colle lagrime amare che gli scendevano fra i peli ispidi e grigi della barba.

– Dio perdona... Ferdinando non sa nulla! ... Io... io...Bianca! ... Come una figliuola ti voglio bene! ... Mia figlia sei! ... Bianca! ...

Tacque sopraffatto da uno scoppio di pianto.

Ella più morta che viva scosse il capo lentamente e biascicò:

– No... no...Non è per questo...

Don Diego lasciò ricadere adagio adagio le mani della sorella, quasi un abisso si scavasse fra di loro.

– Allora! ... Fa quello che vuoi... fa quello che vuoi...

E volse le spalle, curvo, senza aggiungere altro, strascicando le gambe (p. 91).

Lo scarto maggiore tra la Bianca astiosa e vendicativa del *MdG*-88 e quella umile e vinta della seconda stesura è tutto in questo episodio: nella «Nuova Antologia» una Bianca piena di rancore – «accasciata sulla seggiola, ma ostinata» – accetta di sposare il ricco Gesualdo per umiliare gli aristocratici parenti, ma il suo carattere volitivo porta a pensare anche ad un atto di ripicca nei confronti del cugino Nini (dubbio, questo, che sorge anche al fratello Diego: «È per

lui? ... Perché lui sposa la Margarone?)). Viceversa nel *MdG-89* una donna ora più delicata – e ormai prima di ogni segno di rivalsa – decide di sposare un uomo che non ama per sfuggire alla miseria della sua famiglia e per dare un padre alla figlia che porta in grembo, e non già per il senso di vergogna che il fratello pensa che essa provi («Ti vergogni a stare con noi, dopo la disgrazia che t'è capitata!»): una diffusa concezione patriarcale del tempo portava a credere, infatti, che il disonore di cui si macchiava un componente della famiglia ricadesse indifferentemente su tutti i familiari («si pensi, nei *Malavoglia*, alla decisione di Mena di non sposarsi dopo la caduta di Lia o, soprattutto, a quella, in parte simile a questa a cui pensa Diego, di 'Ntoni di non rimanere nella casa del nespolo dopo essere uscito dalla prigione»).⁵²

Alla fine don Diego comprende che le ragioni di Bianca sono altre, e «lasciò ricadere adagio adagio le mani della sorella, quasi un abisso si scavasse fra di loro»: dialoghi come questi – in cui, a un disperato tentativo di comunicazione, segue un'irrimediabile chiusura dei personaggi ed il loro conseguente fallimento – costituiscono alcuni degli apici di tutto il romanzo: si pensi al colloquio estremo tra un Gesualdo morente e la figlia Isabella; o ancora, tra il protagonista e la moglie Bianca, ormai prossima alla morte. E come in quei casi (dei quali s'è parlato nel precedente capitolo), anche qui il dialogo è suggellato da un gesto estremo di rifiuto e polemica da parte dei personaggi in fin di vita (don Diego è malato di tisi, come tutti i Trao, ed il suo destino è dunque segnato): «E volse le spalle, curvo, senza aggiungere altro, strascicando le gambe»; conclusione diversa da quella del *MdG-88*: «Il fratello volse le spalle e se ne andò senza aggiungere una parola neppur lui, curvo, strascicando le gambe».

S'è detto precedentemente di quanto collegate siano tra loro le riscritture delle figure di Bianca e Gesualdo, e di come all'avanzata in primo piano del protagonista corrisponda, nel *MdG-89*, il ridimensionamento di una donna adesso sottomessa al marito. Emblematico di questa doppia e parallela trasformazione sembra essere l'episodio del matrimonio:

⁵² Ivi, p. 125.

N.A., VI

Bianca volle regalare con le sue mani stesse una scatola di confetti al cognato Santo.

– Per vostra sorella e i suoi ragazzi...

– Dì che gliela manda lei stessa...la cognata... – soggiunse Gesualdo tutto contento, con un sorriso di gratitudine per lei.

– Sì, – aggiunse Bianca, – diteglielo pure, se volete.

Erano un po' in disparte, mentre tutti gli altri si affollavano attorno alla tavola. Egli allora le disse piano, con una gran tenerezza:

– Grazie Bianca!

– Pensate al sagrestano; – disse lei;

– è lì che aspetta con sua moglie (p. 89).

Tr., I, VII

Bianca pure regalò con le sue mani stesse una scatola di confetti al cognato Santo.

– Per vostra sorella e i suoi ragazzi...

– Dì che gliela manda lei stessa...la cognata... – soggiunse Gesualdo tutto contento, con un sorriso di gratitudine per lei.

Erano un po' in disparte, mentre tutti gli altri si affollavano intorno alla tavola. Egli allora le disse piano, con una certa tenerezza:

– Brava! mi piaci perché sei giudiziosa, e cerchi di metter pace in famiglia... Non sai quel che c'è stato! ... Mia sorella specialmente! ... M'hanno fatto tutto in veleno anche il giorno delle nozze! ...

Com'essa gli spirava confidenza, col viso buono, stava per sfogarsi del rimanente, senza avvedersene, quando la zia Cirmena venne ad interromperlo dicendogli:

– Pensate al sagrestano; è lì che aspetta con sua moglie (p. 99).

Nella versione definitiva le aggiunte a questo episodio sono minime, ma al contempo sembrano fondamentali per individuare la diversa complessità dei personaggi. L'unica modifica che si legge nel primo periodo di questo passo è «Bianca pure regalò», che sostituisce quella precedente «Bianca volle regalare»: il ritratto della donna è ora molto più dolce e delicato, sintomatico di una timidezza assente nel *MdG-88*, in cui quel «volle» è indicativo di un carattere più fermo e deciso. La risposta successiva di Bianca in *NA* («Sì, – aggiunse Bianca, – diteglielo pure, se volete») è adesso eliminata, ladove esprimeva una sorta di passività e sufficienza che non hanno più posto nel fragile carattere della nuova figura.

Ma non possiamo non notare la parallela trasformazione di Gesualdo: il goffo e reverente protagonista della prima edizione («Grazie Bianca!») acquista ora una sfumatura più dolce e delicata, e si rivolge alla moglie «con una certa tenerezza» («– Brava! mi piaci perché sei giudiziosa, e cerchi di metter pace in famiglia... Non sai quel che c'è stato! ... Mia sorella specialmente! ... M'hanno fatto tutto in veleno anche il giorno delle nozze!»); pronto a valorizzare il gesto della moglie con un atteggiamento che dimostra un profondo bisogno d'affetto che, tuttavia, non arriverà mai, rendendo più amara la sconfitta finale. Infine, anche il brusco ordine di provvedere al sagrestano e a sua moglie («Pensate al sagrestano») non è più dato da Bianca, ma dalla zia Cirmena che interrompe il dialogo, o verrebbe da dire, piuttosto, il monologo, di Gesualdo. Con l'intento di definire con chiarezza la nuova dimensione dei personaggi sembra sensato, dunque, analizzare queste brevi aggiunte nel testo della nuova stesura, piuttosto che i casi in cui il romanzo cambia radicalmente.

Nel *MadG-89* Bianca vive dunque all'ombra di un marito adesso individuato come tale, e verso il quale nutre un timore reverenziale prima assente: la donna della prima edizione, mossa dal desiderio di vendetta nei confronti della propria famiglia, cede ora il posto a una timida e fragile fanciulla sottomessa all'uomo che ha sposato, ma che non ama. Si osservi il seguente confronto:

N.A., VII

– Nipote mio! L'avete fatta grossa! Avete suscitato l'inferno in tutto il parentado! ... Sicuro! La moglie del cugino Zacco è venuta a farmi vedere i lividori! ... Sembra ammattito il barone... E tua zia Rubiera, Bianca! ... Vediamo, aiutami tu... Cerchiamo d'accomodarla...
 – Sono affari di mio marito, zia, – rispose Bianca. – Io non c'entro.
 – Ah! ... Quand'è così! ... Se volti le spalle alla famiglia anche tu!
 [...] Ora a voi, don Gesualdo. Fate questo regalo a vostra moglie.

Tr., II, 1

– Nipote mio! L'avete fatta grossa! Avete suscitato l'inferno in tutto il parentado! ... Sicuro! La moglie del cugino Zacco è venuta a farmi vedere i lividori! ... Sembra ammattito il barone! ... Prende a sfogarsi con chi gli capita...Ed anche la cugina Rubiera...dice ch'è un proditorio! [...]
 Son venuta apposta a discorrerne con Bianca...Vediamo, Bianca, aiutami tu. Cerchiamo d'accomodarla. Voi, don Gesualdo, le farete questo regalo, a vostra moglie. Eh? che ne dite?

– Mia moglie è la padrona, signora donna Mariannina [...]

– Io non entro negli affari di mio marito, zia, – ripeté Bianca.

– Ho inteso...Sei diventata una Motta anche tu! ... Hai voltato le spalle alla famiglia...Scusate l'incomodo! ...

Bianca l'accompagnò sino all'uscio.

– Mi dispiace, zia, che siate venuta inutilmente la prima volta in casa mia...

– È una vipera! Ha serbato in corpo il veleno! – mormorava fra di sé la zia Sganci umiliata scendendo le scale.

– Brava! – disse don Gesualdo sorridendo alla moglie, sempre un po' timido con lei... – Siete una donna di giudizio! ... Però...se volete...a riguardo dei vostri parenti...

– No! – rispose lei. – No! Non voglio! (pp. 110-111).

Bianca guardava timidamente ora lei ed ora il marito, rannicchiata in un cantuccio del canapè, colle braccia sul ventre e il fazzoletto di seta in testa, che s'era messo in fretta onde ricevere la zia. Aprì la bocca per rispondere qualche cosa, messa in soggezione da donna Mariannina, la quale continuava a sollecitarla: – Eh? che ne dici? Adesso sono anche affari tuoi.

Bianca tornò a guardare il marito, e tacque imbarazzata. Ma egli la tolse d'impiccio.

– Io dico di no, – rispose semplicemente.

– Ah? ah? Dite così? ...

Donna Mariannina rimase a bocca aperta lei pure un istante. Poscia divenne rossa come un gallo: – Ah! dite di no? ... Scusatemi...Io non c'entro. Ero venuta a parlarne con mia nipote, perché non vorrei liti e questioni fra parenti [...]

– Che volete farci? – rispose don Gesualdo. – Non tutti i negozi riescono bene. Anch'io, se avessi saputo...Non parlo per la moglie che ho presa, no! Non me ne pento! ... Buona, interessata, ubbidiente [...] Ma quanto al resto...lasciamo andare! [...] Adesso siete marito e moglie, come vuol Dio. Anch'essa è la padrona...

– Sissignore, è la padrona. Ma io sono il marito...

– Vuol dire che ho sbagliato, – disse la Sganci punta al vivo.

– No, non avete sbagliato vossigno-

ria. È che Bianca non se ne intende, poveretta. È vero, Bianca, che non te ne intendi, di? Bianca disse di sì, chinando il capo, ubbidiente (pp. 119-120).

In questa scena – successiva all’asta che ha visto la definitiva affermazione economica di Gesualdo – s’assiste all’ultimo e disperato tentativo da parte delle famiglie nobili, tramite la portavoce Sganci, di convincere il protagonista ad un compromesso per la spartizione delle terre. Tuttavia, la reazione di Gesualdo, ma soprattutto quella di Bianca, è profondamente diversa: nel *MdG-88* l’astiosa donna risponde seccamente, e a più riprese, alla zia che vorrebbe il suo appoggio per convincere il marito («Sono affari di mio marito, zia»; «Io non c’entro»; «Io non entro negli affari di mio marito, zia»); mentre nel *MdG-89* ogni sua precedente parola è soppressa («Bianca guardava timidamente ora lei ed ora il marito»); ogni sua azione è ormai dettata e influenzata da Gesualdo («Bianca tornò a guardare il marito, e tacque imbarazzata»). Ancora una volta – come succede spesso lungo il romanzo – ogni tentativo di dialogo si atrofizza, e l’unico linguaggio possibile diventa quello del corpo: «Aprì la bocca per rispondere qualche cosa [...] Bianca disse di sì, chinando il capo, ubbidiente» (si noti la ripetizione, a breve distanza, dell’aggettivo «ubbidiente» riferito a Bianca, a sottolineare la sua natura ossequiosa che ne fa quasi una fedele servitrice del marito).

La soggezione che la nuova Bianca prova nei confronti di Gesualdo è tale da paralizzarne anche ogni movimento fisico, oltre che la parola («rannicchiata in un cantuccio del canapè, colle braccia sul ventre e il fazzoletto di seta in testa»); ben diversamente dalla riottosa donna del *MdG-88* che, quasi infastidita, conduce la zia alla porta: «Bianca l’accompagnò sino all’uscio». L’esagerazione del ruolo della donna nel *MdG-88* («È una vipera! Ha serbato in corpo il veleno») è in parte dovuta, all’impacciato Gesualdo («sempre un po’ timido con lei»), come s’è detto prima, quasi ch’egli fosse il dominato anziché il dominatore («Mia moglie è la padrona») che si mostra addirittura disposto a rinunciare ai propri interessi («Però...se volete...a riguardo dei vostri parenti») al fine di conquistare l’affetto della moglie (in evidente contrasto con la sua imma-

gine di avido accumulatore di ricchezze). Siamo dunque lontani dal caparbio lottatore dell'edizione Treves («Sissignore, è la padrona. Ma io sono il marito»), che alla «roba» sottomette ora ogni altra forma di affetto possibile e per il quale anche il matrimonio con Bianca è stato uno dei suoi tanti commerci, seppur sbagliato: «Non tutti i negozi riescono bene».

Nell'episodio dei moti carbonari la Bianca della «Nuova Antologia» conferma il suo rancore nei confronti dei parenti e, pur di infierire contro di essi, spinge un impaurito Gesualdo ad aderire alla rivoluzione:

N.A., VII

Il canonico spiava con quegli occhi da topo l'effetto delle sue parole sul volto di donna Bianca. [...]

– Se c'è il figlio del Re, perché non potete esservi anche voi? – disse infine Bianca.

– Caspita! ... Al figlio del Re non gliela tagliano la testa, se mai! ...

– Allora! ... – concluse il canonico fingendo d'andarsene. – Se volete stare sotto i piedi del barone Rubiera e della sua combriccola! ... e farvi togliere di mano la gabella e tutto il resto...

– Aspettate! – interruppe Bianca.

– Se v'ha detto che viene con voi! (p. 116).

Tr., II, 1

– Eh? che dite? ... un sacerdote!

– Lasciate stare, canonico! ... Poi se vi è il figlio del Re, potete esserci anche voi!

– Caspita! Al figlio del Re non gliela tagliano la testa, se mai!

– Non temete, che non ve la tagliano la testa! Già, se è come avete detto, dovrebbero tagliarla a un paese intero. [...] So io quello che dico.

Bianca cominciò allora a balbettare:

– Oh Signore Iddio! ... Cosa pensate di fare? ... Un padre di famiglia! ...

– il canonico, indeciso, la guardava turbato, quasi sentisse il laccio al collo. Don Gesualdo per rassicurarlo soggiunse:

– No, no. Mia moglie non sa cosa dice...Parla per soverchia affezione, poveretta – (p. 124).

Il rimaneggiamento dell'intero episodio è qui evidente, ma del resto si è già parlato del cambiamento di Gesualdo – cosciente, nel *MdG-89*, di aderire alla setta carbonara – così come di quello del canonico, di cui Verga cancella i tratti di *deus ex machina* della prima stesura; ma ciò che è qui fondamentale è notare la trasformazione

subita da Bianca. La giovane donna del *MdG-88* appare determinante nel convincere lo scettico marito («Se c'è il figlio del Re, perché non potete esservi anche voi?»), il quale si mostra talmente riluttante alla proposta del canonico, da permettere alla moglie di decidere al posto suo («Aspettate! – interruppe Bianca. – Se v'ha detto che viene con voi!»). Il coinvolgimento della timorata donna della seconda stesura, viceversa, si riduce ad una battuta d'angoscia: «Oh Signore Iddio! ... Cosa pensate di fare? ... Un padre di famiglia!».

L'apprensione di Bianca è evidente, ma, nonostante dimostri affetto al marito, essa conserva pur sempre un istintivo moto di repulsione nei suoi confronti, che non le permetterà mai di amarlo (l'ennesima dimostrazione che qualsiasi forma di sentimento amoroso nel romanzo è destinata ad un'inesorabile sconfitta), motivo per cui si potrebbe tentare una lettura alternativa dell'episodio: la preoccupazione che affiora dalle parole sopra citate non sembra tanto quella di una moglie devota ma, piuttosto, la naturale apprensione di una madre che scorge un concreto pericolo per la figlia che ha in grembo (quello di crescere senza un padre, considerando anche le già precarie condizioni di salute, minate dalla tisi). D'altronde, s'è già visto questo istinto materno nella decisione di Bianca di sposare Gesualdo, al fine di sfuggire alla miseria e assicurare un padre alla futura figlia, e non già – come accade nel *MdG-88* – per il profondo astio verso il parentado. Diversa è l'interpretazione del protagonista rispetto alle parole della moglie, riportate a conclusione del capitolo dell'edizione Treves: «Comincia ad affezionarmisi. Già i figliuoli sono un gran legame. Speriamo almeno che abbiano ad esser felici e contenti loro»: ⁵³ ancora un esempio di «vulnerabilità segreta e ben nascosta, che renderà più amara la disillusione» ⁵⁴ finale del protagonista.

In un altro episodio nella parte finale del romanzo è possibile notare ancora lo scarto tra le due edizioni: la scena descrive la malattia di Bianca, infetta da tubercolosi ormai da tempo, probabilmente a causa delle precarie condizioni in cui è stata costretta a vivere nel fatiscente palazzo dei Trao (si ricordi che don Diego muore a causa della stessa malattia). I segni della tisi sono ormai evidenti nel corpo della donna:

⁵³ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, cit., p. 125.

⁵⁴ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di R. Luperini, cit., p. 137.

N.A., XIII

Era assai mutata, docile e rassegnata al suo destino, come vinta da una stanchezza che la disaffezionava da ogni cosa. Aveva desiderato per un gran pezzo d'andare a Palermo dalla figliuola. Il marito glielo aveva anche promesso d'anno in anno. Poscia non ne aveva più parlato. [...] A misura che le mancavano le forze Bianca sentiva dileguare anche quella speranza, e farsi dolorosa, trasformarsi in un rimpianto amaro, pungente, scurato, che la faceva ruminare dei progetti di viaggio [...] Inchiodata in quel letto che le piagava le carni; arsa dalla febbre che la consumava; squassata dalla tosse che la faceva ricadere sul guanciale, sfinita, ansante, con gli occhi deliranti d'angoscia in fondo alle occhiaie livide, con la bocca spalancata e avida, annaspando, quasi volesse attaccarsi alla vita che sentiva fuggire con le povere braccia scarne (p. 196).

Tr., IV, 1

Era ridotta uno scheletro, docile e rassegnata al suo destino, senza aspettare o desiderare più nulla. Soltanto avrebbe voluto rivedere la figliuola. Suo marito glielo aveva anche promesso. Ma siccome erano in disappore col genero non ne aveva più parlato. [...] A misura che le mancavano le forze, Bianca sentiva dileguare anche quella speranza, come la vita che le sfuggiva, e sfogavasi a ruminare dei progetti futuri, vaneggiando, accendendosi in viso delle ultime fiamme vitali, con gli occhi velati di lagrime che volevano sembrare di tenerezza ed erano di sconforto [...] Il letto le mangiava le carni; la febbre la consumava a fuoco lento. Adesso, quand'era presa dalla tosse, si metteva ad ansare, sfinita, colla bocca aperta, gli occhi smaniosi in fondo alle occhiaie che sembravano fonde fonde, branciando colle povere braccia stecchite quasi volesse afferrarsi alla vita (pp. 244-45).

Si osservino le espressioni piene di pietà e compassione del *MdG-89*: «Inchiodata in quel letto che le piagava le carni; arsa dalla febbre che la consumava; squassata dalla tosse»; «con gli occhi deliranti d'angoscia»; «con la bocca spalancata e avida, annaspando, quasi volesse attaccarsi alla vita che sentiva fuggire con le povere braccia scarne». Nella versione definitiva il registro linguistico è notevolmente mutato, e il tono di malinconica compassione si fa ora più intimo e sobrio, meno gridato: così si legge «il letto le mangiava le carni» al posto di «le piagava le carni»; «la febbre la consumava a fuoco lento», immagine più intensamente drammatica della prece-

dente «arsa dalla febbre che la consumava»; mentre l'espressione troppo generica «squassata dalla tosse» è ora soppressa, o meglio sostituita con «quand'era presa dalla tosse, si metteva ad ansare», più diretta e immediata. Ma ancora: «gli occhi deliranti d'angoscia» sono ora «gli occhi smaniosi in fondo alle occhiaie che sembravano fonde fonde», e si noti la forza drammatica che questa nuova espressione trasmette attraverso l'aggettivo *smaniosi*.⁵⁵ Infine, le «braccia scarne» sono ora «braccia stecchite», ed anche qui il nuovo aggettivo *stecchite* risulta di gran lunga più idoneo alla dimensione drammatica della scena; concretizzando l'immagine non solo dell'asciuttezza delle braccia della malata (come si limitava a fare il precedente *scarne*), ma anche di un vago senso di morte ormai imminente: «mentre ogni soluzione patetica è decisamente scartata, il linguaggio si è fatto più cattivo e incisivo, meno letterario e più concreto nella sua vigorosa capacità di cogliere e di sottolineare obiettivamente gli aspetti più desolanti della malattia».⁵⁶

Gli istanti che precedono la morte di Bianca sono descritti anch'essi con sostanziale diversità nelle due stesure del romanzo, e anche qui il puntuale lavoro di rielaborazione lascia tracce evidenti nel testo. Si veda il breve confronto seguente:

N.A., XIV

La povera malata era più morta che viva. Ogni momento voleva sapere che cosa fosse avvenuto, e dopo la mezzanotte peggiorò assai. Dovettero mandare pel medico a quell'ora. [...]

L'inferma non parlava più, immobile, cogli occhi sbarrati, il viso come velato da un'ombra. [...]

C'era un silenzio che stringeva il cuore. [...] cos'era mancato a quella poveretta? che non avrebbe fatto il

Tr., IV, 2

Era diventata tale e quale una bambina, sospettosa, irascibile, capricciosa. [...] Il pensiero della figlia era un altro tormento [...] Intanto la povera madre non sapeva darsi pace, e se la pigliava con don Gesualdo e con tutti quanti le stavano vicino. Ci voleva una pazienza da santi. [...] Essa aveva certe occhiaie nere che non le aveva mai visto. Con certo suono che non le aveva mai udito nella voce rauca, essa gli diceva:

⁵⁵ Cfr. *ivi*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 314.

povero marito per tenerla in vita? E don Gesualdo soffocava il pianto nel fazzoletto pensando a tutto ciò. Don Ferdinando [...] toccò la fronte della sorella moribonda, senza dire una parola, cogli occhi spenti e il viso smorto. Piangevano anche i sassi (pp. 212, 214).

– Mi avete tolto mia figlia...anche adesso che sono in questo stato! ... Ve lo lascio per scrupolo di coscienza! ... – Oppure gli rinfacciava di averle messo fra i piedi quell'altra gente...Oppure non rispondeva affatto, col viso rivolto al muro, implacabile. [...] Bianca ora stava supina, cogli occhi sbarrati, il viso velato da un'ombra. [...] Piangevano tutti quanti (pp. 258-259, 267).

Appaiono evidenti, si diceva, i sostanziali tagli e le aggiunte nel *MdG-89*: nella prima stesura l'agonia di Bianca è caricata di accenti lacrimevoli ed esageratamente patetici («La povera malata era più morta che viva»; «C'era un silenzio che stringeva il cuore»; «cos'era mancato a quella poveretta?»; ma si noti anche la commozione prorompente del marito: «E don Gesualdo soffocava il pianto nel fazzoletto», sostituita dalla più sobria espressione «col cuore gonfio anche lui»),⁵⁷ lasciando trasparire anche velati accenti d'ironia, contrastanti con il triste tono dell'episodio («Piangevano anche i sassi»; questa espressione è felicemente sostituita con «piangevano tutti quanti», di gran lunga più spontanea e naturale).⁵⁸ Inoltre, sembra instaurarsi una sorta di processo inverso tra i due *MdG*: la moribonda Bianca del *MdG-88* – dopo aver ripetutamente esternato, lungo tutto il romanzo, la propria riottosità – non riesce più a profferire parola, ormai vinta dalla malattia («L'inferma non parlava più, immobile, cogli occhi sbarrati»); mentre nell'edizione Treves il silenzio e l'ubbidienza di una moglie devota trovano ora sfogo negli ultimi polemicissimi sussulti («non sapeva darsi pace, e se la pigliava con don Gesualdo e con tutti quanti le stavano vicino»).

La «sposa amorevole e ubbidiente»⁵⁹ spezza le catene del silenzio, ma soltanto per muovere un gesto d'accusa nei confronti di chi

⁵⁷ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, cit., p. 267.

⁵⁸ Cfr. R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo...*, cit., p. 201; ed anche F. NICOLOSI, *Il Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 42.

⁵⁹ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, cit., p. 106.

l'ha privata di Isabella («Mi avete tolto mia figlia...anche adesso che sono in questo stato! ... Ve lo lascio per scrupolo di coscienza!»); per ricadere subito dopo in un silenzio ostinato e perenne, pieno di rancore e polemica nei confronti del mondo esterno: «non rispondeva affatto, col viso rivolto al muro, implacabile» (s'è già visto che questo estremo gesto di repulsione, a cui non si sottrae nemmeno Bianca nel *MdG-89*, accomuna tutti i moribondi verghiani): si tratta, a ben vedere, di un geniale ritorno del rimosso.⁶⁰

In conclusione, sembra lecito affermare che le figure di Gesualdo e Bianca offrono una delle più valide testimonianze della profonda revisione del *MdG*, nello stesso momento in cui lo studio della loro riscrittura costituisce una lente d'ingrandimento utile ad osservare da vicino i cambiamenti che intervengono tra le due stesure del romanzo: «Più che nei grandi tagli e rimontaggi, il senso profondo della revisione si coglie in questa nuova complessità dei personaggi, nella più duttile psicologia delle grandi figure, sottratte alla maschera automatica dei ruoli che spesso gli rimaneva addosso, nel *MdG-88*».⁶¹ Dunque, il ridimensionamento del ruolo di Bianca, creatura umile e rassegnata laddove, nel *MdG-88*, appariva «fredda e come sdegnosa», sembra rientrare con prepotenza tra le tappe decisive della rielaborazione del *MdG*; senza trascurare il fatto che Verga ha voluto stringere l'intero romanzo intorno alla figura di Gesualdo – ora individuato come assoluto protagonista – mediante l'espunzione di tutti quei motivi che sembravano dispersivi nella precedente stesura.

Con il *Mastro-don Gesualdo* Verga esaurisce la propria ispirazione narrativa (se si esclude quel poco che resta della *Duchessa di Leyra*), e l'ambizioso progetto della serie dei *Vinti* è destinato a restare in-

⁶⁰ Vedi S. FREUD, *Il perturbante*, in «Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio», Torino, Bollati Boringhieri 1991, p. 293: «[...] se la teoria psicoanalitica ha ragione di affermare che ogni affetto connesso con una commozione, di qualunque tipo, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev'esserci tutto un gruppo in cui è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che *ritorna*. Una cosa angosciosa di questo tipo costituirebbe appunto il perturbante [...]»; ma anche F.W.J. SCHELLING, *Filosofia della mitologia* (1846), a cura di L. Procesi, Milano, Mursia 1990, p. 474: «È detto *unheimlich* tutto ciò che potrebbe restare [...] segreto, nascosto, e che è invece affiorato».

⁶¹ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di G. Mazzacurati, cit., p. 172.

completo: secondo romanzo di un vasto e articolato progetto letterario, il *MdG* denuncia l'approdo pessimistico e veristico della scrittura verghiana, ma allo stesso tempo resta l'ultimo grande "sussulto" narrativo dello scrittore siciliano prima del silenzio e della sua rassegnazione; un ultimo sussulto di cui restano – pur con gli evidenti limiti della prima stesura – due grandi prove artistiche, perfettamente incarnate nei suoi protagonisti.

ANTONIO DI SILVESTRO

CAPUANA E VERGA TRA 'PLAGIO' E RISCrittURA.
 LA NOVELLA *QUACQUARÀ* E IL *MASTRO-DON GESUALDO*

La storia del sodalizio tra Verga e Capuana è affidata a una corrispondenza epistolare in cui convivono in armonica intermittenza rigore di giudizio letterario e culto dell'amicizia, perseguimento di un ideale artistico connotato come «fede» e desiderio di evasione nel sogno e nella fantasticheria, coscienza di vivere in «un'atmosfera di Banche e di Imprese Industriali» (come recita la prefazione a *Eva*) e nostalgia della «grand'aria» di una Milano dipinta con le sfumature (le «mezze tinte») della trasfigurazione immaginativa e della seduzione.

Senza rinunciare al rigore del 'metodo', e tuttavia scongiurando il rischio di un'esegesi arida e impersonale, Verga e Capuana dialogano sui propri testi, suggeriscono correzioni, avanzano obiezioni linguistiche, nello spirito di quella «fratellanza artistica e morale» che si profila come un laboratorio comune di scrittura e riflessione, una vera e propria officina letteraria.¹

Talvolta i suggerimenti e i pareri di lettura lasciano traccia nelle carte d'autore, come accade per l'autografo dei *Semiritmi*, parcamente annotato da Verga.² In questa sede si vuole invece riflettere su quelli che si potrebbero definire dei 'plagi in buona fede'. L'episodio più eclatante, anche per i toni con cui è narrato nel carteggio, si riferisce al 'furto' che a parere dell'amico Capuana avrebbe compiuto

¹ Una dimensione, questa, che si concreta nel dialogo tra Capuana e De Roberto attraverso la revisione, affidata allo scrittore mineolo, del manoscritto della *Sorte*. Tale autografo si può considerare, per sistematicità di annotazioni, osservazioni linguistiche, emendamenti e proposte di correzione, un documento significativo di quella «officina verista» che, grazie a un importante studio di Rosaria Sardo («*Al tocco magico del tuo lapis verde*». *Capuana, De Roberto e l'officina verista*, Catania, Fondazione Verga 2008), si configura come un terreno di indagine assai fecondo di sviluppi.

² Ci permettiamo di rinviare, per questo specifico aspetto, al nostro *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno 2012, pp. 211-217.

to, scrivendo *Malìa*, di «una o due scene della *Lupa*». I rilievi verghiani («qualche toscaneria che mi stuona coll'insieme») sono in questo caso marginali rispetto al principale capo d'imputazione:

Porco, infame, assassino! Che mi hai fottuto una o due scene della *Lupa* ma è la cosa più bella che tu abbi fatto, la più bella cosa che si sia fatta da qualche tempo a questa parte, e sarà un vero successo.³

Nella sua risposta Capuana parla delle difficoltà legate alla messinscena della commedia, a causa delle somiglianze, notate dai capocomici, non tanto con *La Lupa* quanto con *Cavalleria rusticana*, e si scusa di «aver sciupato involontariamente qualche scena della *Lupa*».⁴ In realtà, poiché al momento della lettera Verga non aveva pubblicato né il testo teatrale (che uscirà, insieme a *Cavalleria* e a *In portineria*, nell'edizione Treves del 1896), né il libretto (che vedrà la luce addirittura nel 1919),⁵ non si può stabilire se Capuana avesse attinto all'uno o all'altro. L'unico dato certo di cui disponiamo è che in quel torno di tempo (come testimonia la corrispondenza con De Roberto relativa agli anni 1892-1894)⁶ Verga stava lavorando alla riduzione librettistica, fatto attestato da una ricca tradizione manoscritta autografa e idiografa parallela a quella concernente l'elaborazione del dramma.⁷ Proprio rivolgendosi al futuro coautore del libretto Verga ridimensionava l'entità di quel 'plagio', cosciente di partecipare, insieme al sodale Capuana, di una comune ricerca e sperimentazione letteraria: «La scena e le situazioni *anche identiche*

³ Cfr. la Lettera di Verga a Capuana del 9 gennaio 1892, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizione dell'Ateneo 1984, p. 340.

⁴ Lettera di Capuana a Verga del 13 gennaio 1892; ivi, pp. 340-41.

⁵ G. VERGA - F. DE ROBERTO, *La lupa. Tragedia lirica in due atti*, Palermo, Tipografia Barravecchia e Balestrini 1919.

⁶ Tale corrispondenza si può leggere, anche se per *excerpta*, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979.

⁷ Si rinvia, per la descrizione delle testimonianze manoscritte conservate presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, al regesto critico di F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI - G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga*. Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170, a pp. 157-162. I testimoni non presenti presso il Fondo Verga della B.R.U.C. sono conservati in riproduzione fotografica nel microfilm XIV della Fondazione Mondadori.

non importano; giacché venti mani diverse possono *manipolare* in modo diverso».⁸

Possiamo assumere queste parole di Verga a esergo della vicenda testuale di *Quaquarà*, la novella capuaniana pubblicata dapprima in *Fumando* (Catania, Giannotta, 1889), confluita successivamente nelle *Paesane* (Catania, Giannotta, 1894) e infine, con variante anche del titolo (*I Majori*), in *Dalla terra natale* (Palermo, Sandron, 1915). L'interesse di questo testo sta non solo e non tanto nell'esistenza, presso il Fondo Capuana della Biblioteca Comunale di Mineo, di una doppia stesura autografa (dinamica compositiva comune a non poche novelle), ma soprattutto nella presenza, all'interno della prima versione, della «variante» di un episodio, realizzata dall'autore in seguito a un'«appropriazione indebita» di alcuni particolari da parte di Verga. A questo proposito postilla Capuana:

Questa variante fu fatta perché il Verga si era servito, a mia insaputa, degli stessi particolari da me narrategli [*sic*] tempo fa, nel suo Mastro don Gesualdo. [ms. 13460]

Le stesse parole sono riprsee in una lettera di Capuana a De Roberto spedita da Roma e recante il bollo postale del 22 marzo '89:

Caro Federico,

Ti mando una variante pel *Quacquarà*. Sostituiscila tu stesso al posto dove va. Credo sia tra la 12^a e la 13^a cartella. Il brano da sostituire comincia colle precise parole della variante. Ho dovuto far questo perché Verga, nel Mastro-don Gesualdo si era servito, a mia insaputa, degli stessi particolari da me raccontatigli tempo fa. Fortunatamente la nuova *lezione* è più interessante della prima. Mi affretto a mandarla per evitare noie alla stamperia.⁹

Ricostruiamo, a partire dall'appunto autografo e dalla lettera, la cronologia dei testi. La novella reca (non sugli autografi, ma in calce

⁸ Lettera di Verga a De Roberto, 13 aprile 1894, in G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 299.

⁹ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta, Sciascia 1984, pp. 318-319.

al testo edito in *Fumando*) la data «Roma, giugno 1889». La pubblicazione in volume del *Mastro*, dopo la conclusione dell'edizione a puntate il 16 dicembre 1888, vedrà la luce nel dicembre 1889. Agli inizi del marzo di quest'anno, come attesta una lettera di Treves, la revisione del testo in rivista era circa a metà.¹⁰ Sulla base di una lettera del proto e dell'esame dell'autografo utilizzato per la nuova redazione del romanzo, si desume inoltre che già prima del 12 febbraio Verga aveva spedito una prima *tranche* di carte (cc. 1-82), contenenti i primi cinque capitoli.¹¹

Verga aveva dunque iniziato assai presto il rifacimento dell'opera, quando la pubblicazione sulla «Nuova Antologia» era da poco iniziata, e si rivolgeva all'amico chiedendogli di rivedere le bozze dell'ultima puntata,¹² ringraziandolo poi per le correzioni apportate.¹³ Capuana è pertanto l'interlocutore privilegiato, il depositario del laboratorio verghiano già a partire dalla complessa gestazione degli abbozzi, e in quanto lettore 'ideale' sarà stato messo a conoscenza dell'orchestrazione della complessa macchina narrativa anche in quei dettagli di cui l'epistolario non reca traccia, ma che appartengono al quotidiano commercio di idee tra i due scrittori.

Non è da escludere che Verga possa aver fatto propri alcuni elementi del racconto capuaniano per la revisione del capitolo che, come rivelerà l'esame testuale, sembra essere quello maggiormente chiamato in causa, ossia il I della prima parte. Esso pertanto (sulla base della ricostruzione fatta dalla curatrice dell'edizione critica) era stato già rivisto tra la fine dell'88 e il febbraio dell'89 (e in questo senso la citata lettera di Capuana a De Roberto costituisce un *terminus ad quem*).

C'è tuttavia un episodio della vicenda elaborativa del *Mastro* che

¹⁰ Per la ricostruzione della vicenda elaborativa del romanzo in volume si rinvia all'introduzione di Carla Riccardi a G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1993, pp. IX-XXXIII (cfr. pp. xv e xxv).

¹¹ Ivi, p. XXIV.

¹² Lettera del 10 dicembre 1888, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 308.

¹³ «Ti ringrazio per le correzioni fatte alle ultime pagine del romanzo. Ma sembrami di non aver scritto né *zanno* né *zanni*. Sono tranquillo però che ad ogni modo la frase camminerà, corretta da te» (lettera del 17 dicembre; ivi, p. 309).

potrebbe essere implicato nella 'sibillina' postilla capuaniana. In una lettera a Treves del 18 maggio '89 (citata dalla Riccardi)¹⁴ Verga si scusa del ritardo nella revisione della parte rimanente del volume, impegnandosi a consegnare tutto a giugno, ma nello stesso tempo rifiutandosi di lasciare intatti i capitoli non ancora consegnati fino al «X [della «Nuova Antologia], II della Parte terza». In particolare l'autore accenna a un «dubbio» sollevato da Capuana quando aveva letto «la parte stampata col vecchio», dubbio che lo aveva indotto a lavorare senza sosta passando dei «brutti giorni». La «parte stampata» è probabilmente quella cui si riferiva il proto, ossia la revisione inviata a Treves prima del 12 febbraio, corrispondente a circa metà delle puntate edite in rivista. Tuttavia non sussistono elementi testuali che consentano di chiarire cosa riguardasse il «dubbio» dello scrittore mineolo. È senz'altro vero che egli avvertiva «il contrasto tra le prime parti rifatte e quanto restava della redazione di *NA*»;¹⁵ tuttavia è plausibile che a 'turbarlo' sia stata la somiglianza di alcuni particolari tra la rinnovata veste del primo capitolo della Parte prima e il racconto che egli si apprestava a raccogliere in volume, e che avrebbe pertanto modificato sugli autografi dopo aver effettuato la collazione dei capitoli del 'vecchio' e 'nuovo' *Mastro*.

Ma perché proprio il *Mastro-don Gesualdo*? La novella capuaniana ha per protagonisti i fratelli Majori, figli di mastri notai caduti in disgrazia da quando «era uscito dall'inferno quel gastigo di Dio chiamato codice napoleonico». Dopo la morte del padre Mario e Ignazio vivono nell'ostinata fedeltà a un passato di decadenza orgogliosamente assunto a emblema di una discendenza da non tradire. Una decadenza che è (per dirla in termini bufaliniani) al contempo stigma e stemma, e che investe *in primis* gli spazi abitativi (il palazzo) e soprattutto il vestiario, elemento quest'ultimo di identificazione simbiotica per i due fratelli, assai vicini ai verghiani Diego e Ferdinando Trao:

E morto di crepacuore il padre - per quel codice scomunicato senza formole latine, e che voleva intestati gli atti in nome del re - i due

¹⁴ La studiosa non riporta il testo integralmente, annunciandone in nota l'imminente pubblicazione a cura di G. Resta sul n. 8 degli «Annali della Fondazione Verga» (C. RICCARDI, *Introduzione...*, cit., p. XV nota 16). Il testo a quanto ci risulta non è mai stato edito.

¹⁵ Ivi, p. XXV.

fratelli vivacchiarono di quel poco da essi ereditato, ma altieri della loro onesta povertà; ma rigidamente fedeli al passato anche nel vestire; giacché continuarono per un pezzo a indossare gli abiti vecchi, tenuti con gran cura, senza badare che non fossero più di moda e li rendessero ridicoli.¹⁶

Al centro del racconto vi è dunque la raffigurazione, a tratti espressionistica, di un'araldica degradata, dissacrata, ridotta a una meccanica di gesti che sostanziano un'esistenza vuota, un agire burocratico. L'*incipit* della narrazione, che nella seconda lassa recupera analetticamente il passato familiare di questi "galantuomini", consta di una descrizione-enunciazione, e offre, attraverso l'ottica degli abitanti del paese, un primo ritratto di don Mario:

Povero don Mario! Appena lo vedevano apparire dalla cantonata della Mercede con quella tuba rossiccia, alta due palmi, a tese strette, col soprabito dalle ali lunghe fino ai piedi e ondeggianti al vento, prima i ragazzi, poi gli adulti, gli sfaccendati di Piazza Buglio e fino i galantuomini del casino cominciavano a fargli, da ogni lato, il canto della quaglia: - Quacquarà! Quacquarà! - perché sapevano che ci s'arrabbiava.¹⁷

Don Mario, rispetto al fratello, testimonia in modo ancora più tenace questo attaccamento a emblemi ormai svuotati di senso. Mentre Ignazio, di fronte al logorio ormai irrimediabile dei vecchi abiti, decide di liberarsene, egli continua ad indossare la veste da camera del padre, e rimane fedele «alla foggia di mezzo secolo addietro»,¹⁸ rinchiudendosi in una deliberata prigionia quando non può più mettere la sua vecchia tuba e il soprabito.¹⁹ È dedito alla pulizia delle vecchie stanze, e vuole assolvere questo compito quasi si trattasse di un precetto divino;²⁰ comincia la sua giornata andando a

¹⁶ Le citazioni sono tratte da L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno 1973, vol. I, p. 230.

¹⁷ Ivi, p. 228.

¹⁸ Ivi, pp. 230-31.

¹⁹ Cfr. ivi, p. 239.

²⁰ Ivi, p. 231.

messa e recitando meccanicamente le preghiere della congregazione,²¹ finché muore con l'incubo di non aver potuto ripulire dalle erbacce i cornicioni del palazzo dei vicini.

Il ritratto di don Mario, vero protagonista della vicenda, nonché bersaglio del verso-ingiuria che fornisce il titolo al racconto, richiama, per la tecnica di identificazione per successivi dettagli, le 'istantanee' dei fratelli Trao consegnate al capitolo d'apertura del *Mastro*. La somiglianza di questa modalità descrittiva si coglie ad esempio da questo 'scorcio' iniziale di don Diego, focalizzato proprio sui particolari del copricapo e dei capelli arruffati, che fungono da sostituto sineddochico del personaggio e da soggetto grammaticale della scena:

Dietro alla faccia stralunata di don Ferdinando Trao apparve allora alla finestra il berretto da notte sudicio e i capelli grigi svolazzanti di don Diego.²²

Più incline al macchiettistico e al grottesco è la variante della «Nuova Antologia», che sembra aver maggiormente influenzato la descrizione capuaniana di don Mario:

Finalmente si udì aprire una finestra, stridendo, cigolando, e si affacciò un berretto da notte sudicio, ritto su di una testa che sembrava fatta di cartone, sparuta, con un gran naso, degli occhietti gonfi, i capelli grigi, per aria, la barba lunga di otto giorni.²³

Sono gli abiti ad accentuare la caratterizzazione dei personaggi in chiave grottesca. Essi costituiscono il simbolo di uno *status* ritenuto imm modificabile, e per questo assurgono a prolungamenti del corpo. Si pensi alla «vecchia palandrana» in cui è «infagottato» don Ferdinando²⁴ e «seppellito vivo» don Diego,²⁵ il quale appare dopo

²¹ Ivi, p. 232.

²² G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*», a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1992, parte I, cap. I, p. 8. Da questa edizione viene citato il testo della «Nuova Antologia», posto dal curatore in Appendice.

²³ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo* 1888, ivi, *Appendice*, cap. I, p. 482.

²⁴ Ivi, Parte I, cap. I, p. 10.

²⁵ Cfr. le osservazioni, comprensive di un confronto con *Quacquarà*, di G. OLIVA, *Sulla tipologia del personaggio: i fratelli Trao*, in AA. VV., *Il centenario del «Mastro-don*

tanti giorni al balcone come un «Lazzaro risuscitato».²⁶ La palandrina, autentico correlativo oggettivo, ‘resiste’ tenacemente fino all’estrema decadenza della famiglia, allorché «non teneva più insieme» a don Ferdinando, che si sorregge vicendevolmente con Gesualdo, e per tale ragione suscita il proverbiale commento della folla: «La morte e l’ignorante».²⁷

Alla semantica dell’abbigliamento si aggiunge, nel caso di don Ferdinando, l’uso di similitudini zoomorfe:

In cima alla scala, don Ferdinando [...] ripeteva come un’anatra: –
Di qua! Di qua!²⁸

Di don Mario il narratore dice semplicemente che «diventava rosso come un tacchino, smaniando e gesticolando, con la schiuma alle labbra».²⁹ Nell’edizione a puntate del *Mastro* l’onomatopea riferita a don Ferdinando è più esplicita di quella della redazione definitiva, celata dietro l’iterazione avverbiale: «Don Ferdinando col lume in cima alla scala, che strillava: - Qua! qual! come una papera».³⁰ Non sappiamo se Capuana abbia modellato l’ingiuria rivolta a don Mario, analoga al canto della quaglia, su questa accusata onomatopea verghiana. È tuttavia probabile che egli possa essere stato suggestionato dalle similitudini zoomorfe che ritraggono i Trao quasi sempre insieme nel corso del romanzo e che appaiono già nel primo capitolo, ad esempio nella «voce chioccia»³¹ di don Ferdinando.

Come in Verga, anche in questo Capuana la decadenza di una genia è soprattutto logoramento degli oggetti, *in primis* degli spazi vitali. Così il narratore descrive questa orgogliosa fedeltà alle rovine, che diviene, nella grottesca ‘missione’ dei due fratelli, simbiosi assoluta:

Gesualdo». Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 15-18 marzo 1989, Catania, Fondazione Verga 1991, pp. 255-266, a p. 259.

²⁶ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., Parte II, cap. III, p. 233.

²⁷ Ivi, Parte IV, cap. II, p. 402.

²⁸ Ivi, Parte I, cap. I, pp. 10-11.

²⁹ L. CAPUANA, *Racconti*, cit., p. 228.

³⁰ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* 1888, Ivi, *Appendice*, cap. I, p. 482.

³¹ Ivi, Parte I, cap. I, p. 12. Il sintagma è ripetuto anche più avanti, nel cap. II della Parte III.

Da anni ed anni non v'erano state fatte riparazioni di sorta; e le imposte si reggevano appena sui gangheri; due solai erano sprofondati e bisognava passare sui tavoloni, posti a mo' di ponticelli, per andare da una stanza in un'altra; i tetti di parecchie stanze, ridotti la più parte quasi senza tegole, versavano acqua da tutti i punti, quando pioveva. [...]

Gli scaffali, tarlati e sfasciati, ridotti a ripostiglio di piatti, di tegami, di utensili d'ogni sorta, restavano, ai loro occhi, testimoni quasi viventi dell'antico splendore.³²

E preferivano di lasciar crollare ogni cosa; quasi studio notarile, camera della nonna, stanza dei ritratti formassero parte integrale del loro corpo; quasi, col vendere anche un solo palmo di quella casa, essi cessassero d'essere di quei Majori mastri notai da parecchi secoli, di padre in figlio!³³

Si veda a confronto la descrizione del palazzo Trao in fiamme, in cui, con modalità cinematografiche, l'occhio del narratore indugia in una minuziosa perlustrazione di interni ed esterni:

Ma nessuno osava avventurarsi su per la scala che traballava. Una vera bicocca quella casa: i muri rotti, scalcinati, corrosi; delle fenditure che scendevano dal cornicione sino a terra; le finestre sgangherate e senza vetri; lo stemma logoro, scantonato, appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta.³⁴

Era un correre a precipizio nel palazzo smantellato; donne che portavano acqua; ragazzi che si rincorrevano schiamazzando in mezzo a quella confusione, come fosse una festa; curiosi che girandolavano a bocca aperta, strappando i brandelli di stoffa che pendevano ancora dalle pareti, toccando gli intagli degli stipiti, vociano per udir l'eco degli stanzoni vuoti, levando il naso in aria ad osservare le dorature degli stucchi, e i ritratti di famiglia [...]³⁵

³² L. CAPUANA, *Racconti*, cit., pp. 236-37.

³³ Ivi, p. 238.

³⁴ G. VERGA, *«Mastro-don Gesualdo»...*, cit., Parte I, cap. I, p. 11.

³⁵ Ivi, p. 13. Questa immagine di un degrado senza ritorno viene ripresa in oc-

Un dettaglio che in Verga sembra assumere un valore simbolico e prolettico è quello dell'«erba sino a mezza gamba», segno di incuria di un luogo che svela la sua lenta corrosione ancor prima di sverarsi nei suoi fatiscanti interni. Proprio le erbacce che infestano il portone dei vicini sono la vera ossessione di don Mario, disposto a sopportarle maggiormente qualora esse fossero state dei «cirri allo stomaco» (ossia delle forme tumorali maligne).³⁶ Un'ossessione che è l'estremo e paradossale risvolto della volontà di sottrarre gli antichi blasoni all'usura e al degrado del tempo.

Un interno del palazzo che per certi versi ricorda quelli verghiani è in *Quaquarà* la stanza dei ritratti:

Stava schierata alle pareti mezza dozzina di tele incorniciate, annerite dagli anni e dal fumo, dalle quali scappavano fuori qua la testa maschia e severa di don Gaspare Majori, del 1592, rosso di capelli, in gran toga scura e con un rotolo di carte in una mano; là, gli occhi grigi, i baffi bianchi e il pizzo di don Carlo, del 1690; accanto, la parrucca e il viso tondo e raso di don Paolo, del 1687; più in là, la testa scarna e allungata di don Antonio, incastrata nel bavero enorme, con il collo fasciato da un cravattono bianco e i ciondoli pendenti fuori dalle due tasche del vistoso panciotto, del 1805; don Mario sapeva a memoria vita, morte e miracoli d'ognuno, e don Ignazio pure.

– Dobbiamo scacciarli di casa noi? È possibile?

casione della visita di Isabella, reduce dal collegio, allo zio Ferdinando: «Allorché la condussero dallo zio don Ferdinando, Isabella che soleva spesso rammentare colle compagne la casa materna, negli sfoghi ingenui d'ambizione, provò un senso di sorpresa, di tristezza, di delusione al rivederla. Entrava chi voleva dal portone sconquassato. La corte era angusta, ingombra di sassi e di macerie. Si arrivava per un sentieruolo fra le ortiche allo scalone sdentato, barcollante, soffocato anch'esso dalle erbacce. In cima l'uscio cadente era appena chiuso da un saliscendi arrugginito; e subito nell'entrare colpiva una zaffata d'aria umida e greve, un tanfo di muffa e di cantina che saliva dal pavimento istoriato col blasone, seminato di cocci e di rottami, pioveva dalla volta scalcinata, veniva densa dal corridoio nero al pari di un sotterraneo, dalle sale buie che s'intravedevano in lunga fila, abbandonate e nude, per le strisce di luce che trapelavano dalle finestre sgangherate. In fondo era la cameretta dello zio, sordida, affumicata, col soffitto sconnesso e cadente, e l'ombra di don Ferdinando che andava e veniva silenzioso, simile a un fantasma» (Ivi, Parte III, cap. I, p. 311).

³⁶ L. CAPUANA, *Racconti*, cit., p. 240 e nota.

– No, non è possibile! –³⁷

In apertura del *Mastro* il palazzo «smantellato» rivela, nei suoi vuoti anditi, una inquietante galleria di «ritratti di famiglia»: «tutti quei Trao affumicati che sembravano sgranare gli occhi al vedere tanta marmaglia in casa loro». ³⁸ A differenza che in Capuana, questi ritratti non sono un inerte *décor* (manca ad esempio una presentazione dettagliata degli antenati), ma assumono, come ha finemente notato Mazzacurati, un punto di vista spregiativo (ne è spia il sostantivo «marmaglia»), «quasi i loro sguardi si fossero per un istante rianimati e le loro figure dipinte fossero tornate a vedere la profanazione della casa avita». ³⁹ E sempre in modo altezzoso altre icone incartapecorite si rivolgono a Gesualdo, da poco entrato in casa Sganci a sancire «il suo ingresso fra i pezzi grossi del paese»: «[...] esitava alquanto, intimidito, in mezzo alla gran sala tappezzata di damasco giallo, sotto gli occhi di tutti quei Sganci che lo guardavano alteramente dai ritratti, in giro alle pareti». ⁴⁰ Quello dei ritratti «affumicati», e quindi del «fumo», è un motivo-emblema che ritorna più avanti, allorché il sagrestano don Luca cerca di convincere Bianca dell'opportunità delle nozze di contro alla resistenza dei fratelli, rivendicando la forza della roba contro le inutili reliquie di un'anacronistica albagia nobiliare:

– Giacché i miei fratelli hanno detto di no...

– Una sciocchezza hanno detto! Avrei voluto condurli per mano alla Canziria, e fargli vedere se non vale tutti i vostri ritratti affumicati!... Scusatemi, donna Bianca!... parlo nell'interesse di vossignoria... I vostri fratelli tengono al fumo perché sono vecchi... hanno i piedi nella fossa, loro!... ⁴¹

Ritorniamo, a partire da questa serie di analogie tra il racconto e il romanzo (espressione di una istanza rappresentativa radicata, pur

³⁷ Ivi, pp. 237-238.

³⁸ G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*»..., cit., Parte I, cap. I, p. 13.

³⁹ G. MAZZACURATI, commento *ad loc.*, p. 13.

⁴⁰ Ivi, Parte I, cap. III, p. 52.

⁴¹ Ivi, parte I, cap. VI, p. 146.

nella diversità degli esiti, in una comune matrice di poetica), alla questione del presunto ‘plagio’ verghiano, riguardante il brano della novella in cui i fratelli Majori respingono concordemente la possibilità di vendere una parte della casa (lo studio notarile, la camera della nonna, la stanza dei ritratti). Nella «I veste» di *Quacquarà* (dicitura presente alla c. 17^v del ms. 13460, che chiamiamo *A*), alle cc. 11-12, è presente il brano che verrà poi rielaborato da Capuana nelle cc. 11 bis e 11 ter (*ex* 12 e 13) dello stesso autografo. Trascriviamo di seguito la redazione definitiva della prima versione di tale brano (*A1*), registrandone in apparato genetico le varianti:⁴²

Vendete! Era presto detto! Che vendere?... La stanza dello antico^(a) studio notarile?

Oh! – esclamava don Mario, indignato.

La camera della Nonna? Una stanza misteriosa chiusa da mezzo secolo perché [...] ^(b)

L’archivio non c’era più: i grossi volumi rilegati di pelle^(c) se l’era presi il governo, ma c’erano tuttavia gli scaffali tarlati^(d) che servivano a molti usi.

I due fratelli si guardavano in viso... Era possibile?...

La stanza dei [...]? ^(e)...

La chiamavano così perché dalla^(f) finestra di essa si vedevano passare le più^(g) solenni processioni, quella di Corpus, quella di S.^a Agrippina, quella della Regina degli angioli^(h), quella del Cristo morto, il⁽ⁱ⁾ Venerdì santo... Era possibile?...

Si trovavano^(l) d’accordo: non era possibile!

E preferivano di lasciarla crollare a poco a poco, come se l’antico^(m) studio, la stanza dell’orologio⁽ⁿ⁾ col pupù, la stanza della processione fossero^(o) parte integrante del loro corpo, come se vendendone anche^(p) una sola^(q) essi non fossero più stati di quei Maiori regi no-

⁴² Sono state adoperate le seguenti didascalie: *agg. in interl.* = aggiunta interlineare; *in interl. sopra xyz cass.* = lezione scritta nell’interlinea al posto di quella cassata in rigo; *precede cass.* = parola precedente cassata in rigo; *segue cass.* = parola successiva cassata in rigo; *su* = parola ricalcata su un’altra. Si adoperano, nel caso di fasi correttorie multiple, i numeri arabi in esponente a ciascuna di esse (la lezione di ogni fase precedente al testo finale è da intendersi cassata). La sbarretta obliqua separa lezioni successive cassate in rigo. Per le parole illeggibili vengono adoperate terne di puntini tra parentesi quadre: [...] = una parola; [... ...] = due parole; [...] = tre o più parole.

tai da parecchi secoli, di padre in figlio^(f). Il primo mastro^(s) notaro della famiglia, don Gaspare Maggiori, era del 1524!

Gli era succeduto^(t) don Carlo, a questo^(u) don Paolo nel 1601!... a questi don Matteo, nel 1639...^(v) Don Mario li sapeva tutti a memoria e don Ignazio pure! Ed erano vissuti tutti lì^(z), e avevano tabelionato lì, di generazione in generazione, fino al padre loro Don Antonio Majori!...

È impossibile? – ripetevano insieme don Mario e don Ignazio...

E spegnevano il lume e andavano a letto.

Tanto, ne abbiamo per poco! Siamo vecchi, Mario!

Tu hai due anni più di me!

Domani verrà^(aa) notar^(bb) Patrizio, per farsi leggere^(cc) una scrittura antica.

Così comprerò^(dd) mezzo chilo di carne.

Saverio il macellaio truffa nel peso. Aprirò tanto d'occhi. ^(ce)

Ho prestato il mattarello a^(ff) comare Nina...

Il vino lo prenderò^(gg) da Scatà, di quello di Vittoria... Paternostro... Avemmaria!

E si addormentarono.

^(a) antico] *agg. in interl.*

^(b) La camera...perché [...] ¹La stanza (*in interl. sopra La camera cass.*) dell'orologio col pupù? ²La stanza (*unica lezione non cass. e utilizzata nelle fasi correttive seguenti*) dove era [...] ³L'archivio? ³La stanza dov'è / dell'archivio? / dell'Archivio? ⁴La stanza dov'era ⁵*Come a testo. A perché segue cassato con un segno di rinvio* morta la nonna [...] e il nonno [...]

^(c) rilegati di pelle] *agg. in interl.*

^(d) tarlati] *precede cass. polverosi e*

^(e) stanza dei [...]?] *in interl. sopra camera delle processioni?*

^(f) dalla] *sotto / dalla*

^(g) si vedevano...le più] *in interl. sopra tutte le più cass.*

^(h) Regina degli angioi] *in interl. sopra Madonna cass.*

⁽ⁱ⁾ Cristo morto, il] *agg. in interl. con segno di inserzione*

^(l) trovano] *segue cass. o*

^(m) l'antico] *agg. interl. sopra lo non cass.*

⁽ⁿ⁾ dell'orologio] *agg. in interl.*

^(o) fossero] *segue cass. una*

^(p) anche] *agg. in interl.*

- (^q) sola] *agg. in interl.*
- (^r) da parecchi...figlio] *è presente un segno di inversione dei due sintagmi*
- (^s) mastro] *agg. in interl.*
- (^t) Gli era succeduto] *in interl. sopra Poi cass.*
- (^u) a questo] *in interl. sopra poi cass.*
- (^v) a questi...1639...] *agg. in interl.*
- (^z) Ed...li] Ed [...] tutti erano vissuti lì Poi tutti *cass. e riscritto in interl. tra erano e vissuti*
- (^{aa}) verrà] *in interl. sopra ti vuole cass.*
- (^{bb}) notar] *precede cass. il*
- (^{cc}) per farsi leggere] *per leggerli poi agg. farsi e leggere modificato in leggergli*
- (^{dd}) Così comprenderò] *Compremeremo poi Così agg. in interl. e comprenderò modificato in comprenderemo*
- (^{ee}) Saverio...occhi] Bada: Saverio il macellaio truffa!... *poi cassato Bada, agg. nel peso dopo il punto esclamativo non cass. e agg. in interl. Aprirò tanto d'occhi sopra Allora starò att cass.*
- (^{ff}) a] *su al*
- (^{gg}) lo prenderò] *su compralo*

A1 viene ricopiato da Capuana, con alcune varianti, alle cc. 11 e 12 (quest'ultimo numero sarà poi corretto in 14) della seconda «*veste*» della novella (ms. 2369; *B*). Indicheremo questa sequenza ricopiata in pulito con *B1* (il testo presenta una sola correzione):

[11] Vendete! È presto detto! Che vendere?... La stanza dello antico studio notarile?

Oh!... – esclamava don Mario, indignato.

La stanza dov'è l'orologio col pupù?

I due fratelli si guardavano in viso: era possibile?

La stanza delle processioni?

Le davano questo nome perché dalle finestre di essa si vedevano passare le più solenni processioni, quella di Corpus, quella di S.a Agrippina, quella della Regina degli Angioli, quella del Cristo morto, il venerdì santo... Era possibile?...

[12 > 14] Si trovavano d'accordo: Non era possibile!

E preferivano di lasciarla crollare a poco a poco, come se l'antico studio, la stanza dell'orologio col pupù, la stanza delle processioni fossero parte integrale del loro corpo; come, se vendendone anche

una sola, essi non fossero rimasti più di quei Majori mastri notai, per parecchi secoli, di padre in figlio! Il primo mastro notaro della famiglia, don Gaspare Maggiori, visse nel 1524! Gli era succeduto don Carlo, nel 1562; a questo, don Paolo nel 1601; a questo don Matteo nel 1639... Don Mario li sapeva tutti a memoria e don Ignazio pure. Ed erano vissuti tutti lì, e li avevano tabellionato, di generazione in generazione, fino al padre loro don Antonio Majori!...

È possibile? – ripetevano insieme don Mario e don Ignazio...

E spensero il lume, e andarono a letto.

[*continua come in A1*]

La «variante» che chiameremo *A2* è vergata sulle cc. 11 bis e 11 ter di *A*. Queste due carte, di dimensioni inferiori rispetto alle altre (rispettivamente mm. 180 x 135 e 170 x 135, di contro alla norma di mm. 210 x 135), sono state incollate lateralmente, tramite striscioline di carta bianca, alla c. 11; la postilla capuaniana citata all'inizio si trova sul verso della c. 11 bis.

A2 viene ricopiato, senza sostanziali mutamenti (che segnaliamo di seguito, eccetto le modifiche interpuntive, in apparato evolutivo), alle cc. 12-13 di *B* (indicheremo questa copia in bella con *B2*). Queste carte sono state evidentemente aggiunte in seguito, come prova la rinumerazione a matita dei fogli successivi (12>14, 13>15, 14>16, 15>17), ma in ogni caso contestualmente al rifacimento dell'episodio in *A*.⁴³ Per inserire nella copia in pulito della novella questa nuova versione Capuana cancella inoltre con due tratti diagonali il brano di *B1* scritto a c. 14 (*ex* 12), ossia quello compreso tra «Si trovavano d'accordo: Non era possibile!» e «- È possibile? – ripetevano insieme don Mario e don Ignazio...».

Riportiamo il testo di *A2* con relative varianti in apparato genetico e con le modifiche intervenute in *B2* in apparato evolutivo:

[11 bis] Vendete! Era presto detto! Che vendere? La stanza dell'antico studio notarile?

– Oh! – esclamò don Mario, indignato.

⁴³ Non ci sono elementi codicologici che attestano un inserimento 'tardivo' delle cc. 12-13, in quanto i 17 fogli di *B*, che si presentano attualmente sciolti, erano originariamente cuciti in un punto posto sul margine superiore, punto presente in tutte le carte.

È vero⁽¹⁾ che i grossi volumi, rilegati in pelle scura, non trovavansi⁽⁴⁾ più negli scaffali attorno – se li era presi il governo, quasi^(b) fossero stati roba sua e non dei mastri notai stipulatori di tutti quegli atti ma che importava? Gli scaffali, tarlati e sfasciati, ridotti a ripostiglio di piatti, di tegami, di piccoli arnesi d'ogni sorta, restavano ai loro occhi testimoni quasi viventi dell'antico splendore. I due fratelli si guardavano in viso:

– Era possibile? Vendete! Una parola!... Che vendere? La camera della nonna? –

Una camera^(c) misteriosa, chiusa da settant^(d)anni, della cui serratura s'era fin perduta la chiave. Vi era morta la moglie del nonno, una^(e) vera santa; il nonno^(f) aveva⁽²⁾ ordinato che^(g), in segno di perpetuo lutto, la stanza rimanesse chiusa per sempre, e così era stato fatto. Ogni notte, in quella stanza, i topi facevano un ballo indiatoato⁽³⁾; ma che importava? Un mastro notaio Majori aveva voluto che nessuno l'aprisse e nessuno l'aveva più aperta.

– Dovevano profanarla loro?... Era possibile?

Si trovavano d'accordo: non era possibile!

– Vendete! Che vendere?... La stanza dei ritratti?

Vi pendevano dalle pareti mezza dozzina di tele incorniciate, anneri[11 ter]te dal tempo e dal fumo^(h), dalle quali scappavano fuori qua la testa maschia e nera di don Gaspare⁽⁴⁾ Majori dal 1592⁽⁵⁾, rosso di capelli con la gran toga scura^(l) e un rotolo in mano; là gli occhi grigi^(m) i baffi bianchi e il pizzo, di don Carlo⁽ⁿ⁾ dal 1660⁽⁶⁾; accanto^(p), la parrucca^(q) e il viso tondo, raso di don Paolo^(t) del 1697⁽⁷⁾; più in là la testa scarna⁽⁸⁾ e allungata di don Matteo incastrata nel bavero enorme, col collo fasciato da un cravattono bianco, e coi⁽⁹⁾ ciondoli pendenti fuori dalle due tasche del vistoso panciotto 1730^(u)⁽¹⁰⁾... don Mario⁽¹¹⁾ sapeva d'ognuno, a memoria^(s) vita morte e miracoli e don Ignazio pure.

– Dovevano scacciarli di casa loro? Era possibile?

– No, non era possibile! –

E preferivano⁽¹²⁾ lasciar crollare ogni cosa, come se lo studio notarile, gli scaffali⁽¹³⁾, la camera della nonna, la camera dei ritratti⁽¹⁴⁾ formassero parte integrale del loro corpo; come se, vendendo anche un solo palmo di quella casa, essi non fossero più rimasti di quei Majori mastri notai, da parecchi secoli, di padre in figlio! Tutti erano vissuti lì, avevano tabellionato lì, di generazione in generazione,

fino al padre loro don Antonio Majori.
 – È mai possibile? – ripetevano insieme don Mario e don Ignazio.
 E spensero il lume (etc. etc. etc.)
 [continua come nella versione precedente]

- (a) trovavansi] *in interl. sopra erano cass.*
 (b) quasi] *in interl. sopra come se cass.*
 (c) camera] *su stanza*
 (d) settant'] *in interl. sopra cinquant' cass.*
 (e) una] *segue cass. donna*
 (f) il nonno] *precede cass. se*
 (g) ordinato che] *segue cass. quella stanza*
 (h) [anneri]te dal tempo e dal fumo] *agg. sul marg. sup. della carta*
 (i) 1592] *su [...]*
 (l) rosso...scura] *in interl. sopra sotto una gran berretta rossa e la toga scura*
Alla parola rosso precede cass. col, mentre scura è scritto al posto di nera cass. nel-
P'interl.
 (m) grigi] grigi, *virgola cass.*
 (n) Carlo] *cass. e riscr. in interl.*
 (o) 1660] *su [...]*
 (p) accanto] *cass. e riscr. di seguito*
 (q) parrucca] *segue cass. [...]*
 (r) Paolo] *in interl. sopra Matteo cass.*
 (s) memoria] *segue cass. in interl. sapeva*
 (t) 1697] 97 *su 09*
 (u) 1730] *agg. in interl. Segue cass. in rigo tutti*

VARIANTI DI B2

- (1) È vero] Era vero
 (2) il nonno aveva] quegli aveva
 (3) Ogni notte... indivolato] Ogni notte i topi facevano lì dentro un ballo
 indivolato
 (4) Gaspare] *in interl. sopra Gaetano cass.*
 (5) dal 1592] del 1592 *con 92 su [...]*
 (6) 1660] 1640 *con 640 su [...]*
 (7) 1697] 1687 *con 8 su [...]*

⁽⁸⁾ scarna] *cass. e sost. in interl. da magra*

⁽⁹⁾ coi] *cass. e sost. in interl. da con i*

⁽¹⁰⁾ 1730] del 1730 *con 7 su 6*

⁽¹¹⁾ don Mario] *segue cass. [...]*

⁽¹²⁾ preferivano] preferivano di

⁽¹³⁾ gli scaffali] *manca*

⁽¹⁴⁾ camera dei ritratti] stanza dei ritratti

Schematizziamo il ‘percorso’ testuale del brano discusso:

A [ms. 13460] **B** [ms. 2369]

I fase A1 —————> B1

II fase A2* —————> B2**

* [sulle cc. 11 bis e 11 ter aggiunte] ** [con cancell. di un brano di B1]

Da un confronto tra le stesure finali dei due brani (*B2*, come si evince dalla seconda fascia dell’apparato, differisce per minime varianti da *A2*), si vede come, pur lasciando inalterata la sequenza logico-narrativa, l’autore operi un incremento a livello descrittivo-digressivo, al fine di arricchire di nuovi dettagli la storia di casa Majori. Viene così introdotto un ‘ritratto’ degli scaffali dello studio notarile, decaduti dal loro ufficio di custodi di carte e volumi, degradati a mere scansie di utensili, anche se, agli occhi dei due fratelli, «testimoni quasi viventi dell’antico splendore». Inoltre una più ‘neutra’ «stanza delle processioni» viene sostituita da quella camera della nonna che si erge a custode di un «perpetuo lutto», reliquiario inviolabile da non profanare, e tuttavia svilita nella sua funzione di sacro dal diuturno «ballo indiavolato» dei topi.

La sequenza rielaborata si caratterizza infine per quello che ci sembra l’elemento più connotato in senso ‘verghiano’, ossia la stanza dei ritratti degli antenati, identificati sia da tracce fisiognomiche, sia da precisi riferimenti cronologici, già presenti in *B1* all’interno di un brano che in *A2* [*B2*] viene spostato quasi alla fine. Poniamo a confronto le due versioni:

B1

[11] [...] Vendete! È presto detto! Che vendere?... La stanza dello antico studio notarile?

Oh!... – esclamava don Mario, indignato.

La stanza dov'è l'orologio col pupù? I due fratelli si guardavano in viso: era possibile?

La stanza delle processioni?

Le davano questo nome perché dalle finestre di essa si vedevano passare le più solenni processioni, quella di Corpus, quella di S.a Agrippina, quella della Regina degli Angioli, quella del Cristo morto, il venerdì santo... Era possibile?...

[12 poi 14] Si trovavano d'accordo: Non era possibile!

E preferivano di lasciarla crollare a poco a poco, come se l'antico studio, la stanza dell'orologio col pupù, la stanza delle processioni fossero parte integrale del loro corpo; come, se vendendone anche una sola, essi non fossero rimasti più di quei Majori mastri notai, per parecchi secoli, di padre in figlio! Il primo mastro notaro della famiglia, don Gaspare Maggiori, visse nel 1524! Gli era succeduto don Carlo, nel 1562; a questo, don Paolo nel 1601; a questo don Matteo nel 1639... Don Mario li sapeva tutti a memoria e don Ignazio pure. Ed erano vissuti tutti lì, e lì avevano tabellionato, di generazione in generazione, fino al padre loro don Antonio Majori!...

– È possibile? – ripetevano insieme don Mario e don Ignazio...

E spensero il lume, e andarono a letto.

A2 [B2]

[11 bis] Vendete! Era presto detto! Che vendere? La stanza dell'antico studio notarile?

– Oh! – esclamò don Mario, indignato.

È vero che i grossi volumi, rilegati in pelle scura, non trovavansi più negli scaffali attorno - se li era presi il governo, quasi fossero stati roba sua e non dei mastri notai stipulatori di tutti quegli atti! ma che importava? Gli scaffali, tarlati e sfasciati, ridotti a ripostiglio di piatti, di tegami, di piccoli arnesi d'ogni sorta, restavano ai loro occhi testimoni quasi viventi dell'antico splendore. I due fratelli si guardavano in viso:

– Era possibile? Vendete! Una parola!... Che vendere? La camera della nonna? –

Una camera misteriosa, chiusa da settant'anni, della cui serratura s'era fin perduta la chiave. Vi era morta la moglie del nonno, una vera santa; il nonno aveva ordinato che, in segno di perpetuo lutto, la stanza rimanesse chiusa per sempre, e così era stato fatto. Ogni notte, in quella stanza, i topi facevano un ballo indiatolato; ma che importava? Un mastro notaio Majori aveva voluto che nessuno l'aprisse e nessuno l'aveva più aperta.

– Dovevano profanarla loro?... Era possibile?

Si trovavano d'accordo: non era possibile!

– Vendete! Che vendere?... La stanza dei ritratti?

Vi pendevano dalle pareti mezza dozzina di tele incorniciate, anneri[11

– Tanto, ne abbiamo per poco! Siamo vecchi, Mario!
 – Tu hai due anni più di me!
 – Domani verrà notar Patrizio, per farsi leggere una scrittura antica.
 – Così comprerò mezzo chilo di carne.
 – Saverio il macellaio truffa nel peso. Aprirò tanto d’occhi.
 – Ho prestato il mattarello a comare Nina...
 – Il vino lo prenderò da Scatà, di quello di Vittoria... Paternostro...
 – Avemmaria!
 E si addormentarono.

ter]te dal tempo e dal fumo, dalle quali scappavano fuori qua la testa maschia e nera di don Gaspare Majori dal 1592, rosso di capelli con la gran toga scura e un rotolo in mano; là gli occhi grigi i baffi bianchi e il pizzo, di don Carlo dal 1660; accanto, la parucca e il viso tondo, raso di don Paolo del 1697; più in là la testa scarna e allungata di don Matteo incastrata nel bavero enorme, col collo fasciato da un cravattono bianco, e coi ciondoli pendenti fuori dalle due tasche del vistoso panciotto 1730... don Mario sapeva d’ognuno, a memoria vita - morte e miracoli e don Ignazio pure.
 – Dovevano scacciarli di casa loro? Era possibile?
 – No, non era possibile!
 E preferivano lasciar crollare ogni cosa, come se lo studio notarile, gli scaffali, la camera della nonna, la camera dei ritratti formassero parte integrale del loro corpo; come se, vendendo anche un solo palmo di quella casa, essi non fossero più rimasti di quei Majori mastri notai, da parecchi secoli, di padre in figlio! Tutti erano vissuti lì, avevano tabellionato lì, di generazione in generazione, fino al padre loro don Antonio Majori.
 – È mai possibile? – ripetevano insieme don Mario e don Ignazio.
 E spensero il lume (etc. etc. etc.).

Le integrazioni hanno la funzione di potenziare il messaggio del testo, ma resta la questione posta all’inizio. In cosa l’autore si era sentito ‘plagiato’ scrivendo questo brano nella sua prima forma? La sequenza a cui probabilmente Capuana allude appartiene al cap. I del *Mastro*, nel cui finale il barone Mèndola stigmatizza la riluttanza di Diego e Ferdinando nel conformarsi alle dinamiche che stavano

portando la vecchia aristocrazia ad adattarsi ai tempi nuovi, liberandosi di una parte dei possedimenti ereditati. Ipotizzando, sulla base della postilla di Capuana citata all'inizio, che Verga si sia 'servito' di alcuni particolari della prima versione del brano, leggiamo nell'ordine *B1*, il brano del romanzo (assente nella redazione della «Nuova Antologia») e la «variante» *A2* [*B2*] (in neretto le corrispondenze testuali più esplicite):

B1	MDG, cap. I	A2 [<i>B2</i>]
<p>[11] [...] Vendete! È presto detto! Che vendere?... La stanza dello antico studio notarile? Oh!... – esclamava don Mario, indignato.</p> <p>La stanza dov'è l'orologio col pupù?</p> <p>I due fratelli si guardavano in viso: era possibile?</p> <p>La stanza delle processioni?</p> <p>Le davano questo nome perché dalle finestre di essa si vedevano passare le più solenni processioni, quella di Corpus, quella di S.^a Agrippina, quella della Regina degli Angioli, quella del Cristo morto, il venerdì santo... Era possibile?... [12 poi 14] Si trovavano d'accordo: Non era possibile!</p> <p>E preferivano di lasciarla crollare a poco a poco, come se l'antico studio, la stanza dell'orologio col pupù, la stanza delle</p>	<p>Vendete metà di casa, cugini cari... anche una o due camere... tanto da tirare innanzi!... Ma nossignore!.. Vendere la casa dei Trao?... Piuttosto, ogni stanza che rovina chiudono l'uscio e si riducono in quelle che restano in piedi... Così faranno per la cucina... Faranno cuocere le uova qui in sala, quando le avranno... Vendere una o due camere?... Nossignore... non si può, anche volendo... La camera dell'archivio: e ci son le carte di famiglia!... Quella della processione: e non ci sarà poi dove affacciarsi quando passa il Corpus Domini!... Quella del cucù?... Ci hanno anche la camera pel cucù, capite!</p>	<p>[11 bis] Vendete! Era presto detto! Che vendere? La stanza dell'antico studio notarile?</p> <p>– Oh! – esclamò don Mario, indignato.</p> <p>È vero che i grossi volumi, rilegati in pelle scura, non trovavansi più negli scaffali attorno - se li era presi il governo, quasi fossero stati roba sua e non dei mastri notai stipulatori di tutti quegli atti! ma che importava? Gli scaffali, tarlati e sfasciati, ridotti a ripostiglio di piatti, di tegami, di piccoli arnesi d'ogni sorta, restavano ai loro occhi testimoni quasi viventi dell'antico splendore. I due fratelli si guardavano in viso:</p> <p>– Era possibile? Vendete! Una parola!... Che vendere? La camera della nonna? –</p> <p>Una camera misteriosa, chiusa da settant'anni,</p>

processioni fossero parte integrale del loro corpo; come, se vendendone anche una sola, essi non fossero rimasti più di quei Majori mastri notai, per parecchi secoli, di padre in figlio! Il primo mastro notaro della famiglia, don Gaspare Maggiori, visse nel 1524! Gli era succeduto don Carlo, nel 1562; a questo, don Paolo nel 1601; a questo don Matteo nel 1639... Don Mario li sapeva tutti a memoria e don Ignazio pure. Ed erano vissuti tutti lì, e li avevano tabellionato, di generazione in generazione, fino al padre loro don Antonio Majori!...

– È possibile? – ripetevano insieme don Mario e don Ignazio...

E spensero il lume, e andarono a letto.

della cui serratura s'era fin perduta la chiave. Vi era morta la moglie del nonno, una vera santa; il nonno aveva ordinato che, in segno di perpetuo lutto, la stanza rimanesse chiusa per sempre, e così era stato fatto. Ogni notte, in quella stanza, i topi facevano un ballo indiatolato; ma che importava? Un mastro notaio Majori aveva voluto che nessuno l'aprisse e nessuno l'aveva più aperta.

– Dovevano profanarla loro?... Era possibile?

Si trovavano d'accordo: non era possibile!

– Vendete! Che vendete?... La stanza dei ritratti?

Vi pendevano dalle pareti mezza dozzina di tele incorniciate, anneri[11 ter]te dal tempo e dal fumo, dalle quali scappavano fuori qua la testa maschia e nera di don Gaspare Majori dal 1592, rosso di capelli con la gran toga scura e un rotolo in mano; là gli occhi grigi i baffi bianchi e il pizzo, di don Carlo dal 1660; accanto, la parucca e il viso tondo, raso di don Paolo del 1697; più in là la testa scarna e allungata di don

Matteo incastrata nel bavero enorme, col collo fasciato da un cravattonne bianco, e coi ciondoli pendenti fuori dalle due tasche del vistoso panciotto 1730... don Mario sapeva d'ognuno, a memoria vita - morte e miracoli e don Ignazio pure.

– Dovevano scacciarli di casa loro? Era possibile?

– No, non era possibile!

–

E preferivano lasciar crollare ogni cosa, come se lo studio notarile, gli scaffali, la camera della nonna, la camera dei ritratti formassero parte integrale del loro corpo; come se, vendendo anche un solo palmo di quella casa, essi non fossero più rimasti di quei Majori mastri notai, da parecchi secoli, di padre in figlio! Tutti erano visuti lì, avevano tabellionato lì, di generazione in generazione, fino al padre loro don Antonio Majori.

– È mai possibile? – ripetevano insieme don Mario e don Ignazio.

E spensero il lume (etc. etc. etc.).

L'ordinamento dei testi proposto riflette l'ipotesi avanzata in precedenza sulla cronologia compositiva della novella e del capitolo del *Mastro*. Ad una lettura ravvicinata, si vede come la ripresa verghiana lamentata da Capuana sia per così dire 'nominalistica', in quanto circoscritta ad una sintetica citazione dell'archivio con le carte di famiglia, della stanza della processione e di quella dell'orologio a cucù. Questi due ultimi ambienti erano investiti di un particolare ruolo simbolico-rappresentativo nelle dimore nobiliari, come osserva Mazzacurati:

La «camera della processione», al piano nobile del palazzotto e probabilmente munita di terrazzo, si apriva solo per l'esibizione fastosa della famiglia in pubblico, nelle grandi ricorrenze religiose (come la processione del Corpus Domini) o, più raramente, nelle occasioni civili [...]; ma nella specializzazione ormai patetica dei vari spazi di rappresentanza c'era anche la stanza dell'orologio a cucù, una meraviglia della meccanica, che probabilmente la famiglia aveva acquistato al tempo in cui fiori in Europa la fortuna degli automi, attribuendogli un significato di particolare prestigio rispetto alle usuali pendole degli altri, tanto da dedicargli una sala.⁴⁴

È evidente come Capuana, confrontandosi con il capitolo del *Mastro*, per un verso integri lo scarno riferimento all'archivio con gli atti notarili, facendone un ritratto 'vivente', per l'altro sopprima sia la stanza delle processioni che quella dell'orologio a pendolo. In realtà, leggendo la versione definitiva, si ha l'impressione che lo scrittore mineolo abbia voluto essere più marcatamente 'verghiano', soprattutto per l'attenzione rivolta alla descrizione della stanza dei ritratti. Tuttavia l'intento dell'autore si spinge in una direzione comico-grottesca ancora più radicale di quella con cui Verga narra la storia familiare dei vinti Diego e Ferdinando Trao. Basti pensare all'ossessione maniacale dei fratelli Majori per la pulizia (al cospetto della voluta trasandatezza dei personaggi verghiani), che porta don Mario a uscire di notte per ripulire dalle «erbacce parassite» la casa dei vicini, con il rimorso, fino in punto di morte, di non aver

⁴⁴ G. MAZZACURATI, commento *ad loc.*, in G. VERGA, «*Mastro-don Gesualdo*»..., cit., Parte I, cap. I, p. 22.

potuto ultimare la sua 'missione', perché «la pulizia l'ha ordinata Dominedddio».

Se nella dolorosa parabola discendente dei fratelli Trao l'ottica del narratore esterno giunge ad un sapiente equilibrio di ironia e pietà, nel racconto capuaniano il narratore eterodiegetico 'ingombra' della sua presenza giudicante lo svolgersi della vicenda, rimarcando a più riprese il grottesco dei personaggi. A proposito delle *Paesane*, rispondendo polemicamente a Edoardo Boutet (che, nel distinguere tra una Sicilia «verista» e una «vera», aveva ritenuto che quella di Verga e Capuana fosse «una Sicilia esercitazione letteraria, quindi retorica nel metodo, e nel fine una Sicilia d'osservazione in prima pelle»), l'autore affermava che «in tutto il volume [...] è il lato comico della vita siciliana, o meglio il lato comico di certi caratteri siciliani quello che vien messo in maggiore evidenza». ⁴⁵

Non sussistendo, tra i numerosi saggi e recensioni dedicati a Verga, specifici interventi riguardanti il *Mastro-don Gesualdo*, si potrebbe ipotizzare che Capuana sentisse in quest'opera quell'*umorismo* che, nelle tarde pagine di *Per l'arte*, egli aveva colto nelle *Rusticane*, nelle quali appunto «si accentua più energicamente quell'umorismo fine, quella rappresentazione comica di certe situazioni della vita, dei quali si trova qua e là qualche accenno nei suoi [di Verga] lavori precedenti». ⁴⁶ In effetti «L'*umorismo*, parlando di Verga, non può significare qualcosa di personale, una specie d'intervenzione dell'autore fra i suoi personaggi e il lettore»; piuttosto esso «scaturisce dalle intime viscere della situazione fortissimamente resa: è l'osservazione acuta dello scrittore che prende corpo e vita e s'impone». ⁴⁷

Un rapido sguardo alla versione teatrale in dialetto della novella, ⁴⁸ attestata da un manoscritto autografo datato 1915 e con

⁴⁵ La polemica Capuana-Boutet, che si svolse sul «Don Chisciotte» del 7 gennaio 1894, si può leggere in L. CAPUANA, *Gli «ismi» contemporanei*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri 1973, pp. 198-205 (le citazioni sono tratte dalle pp. 200 e 205).

⁴⁶ L. CAPUANA, *«Per l'arte»*, a cura di R. Scrivano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1994, p. 142.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ La commedia, pubblicata postuma, vide la luce prima in tre puntate sulla «Nuova Antologia» del 1920 (s. 6, vol. 208, pp. 3-17; s. 6, vol. 208, pp. 135-148; s. 6, vol. 208, pp. 247-263) e poi in volume, insieme a *Prima di li milli* (L. CAPUANA, *«Quacquarà. Prima di li milli*»*, Tradotto dall'italiano da Ludovico Capuana, Catania, Giannotta 1921).

interventi di altre mani (tra cui quella della moglie Adelaide Bernardini),⁴⁹ potrebbe fornire, pur nella relativa diversità della trama e nella presenza di altri personaggi, ulteriori chiavi di accesso a questa segreta officina verghiana-capuaniana.

Non si può prescindere, a proposito di questa riscrittura in vernacolo di *Quacquarà*, dal giudizio di Antonio Gramsci (tratto dalle cronache teatrali pubblicate sull'«Avanti»), formulato in occasione di una messinscena dell'opera al Teatro Alfieri nell'aprile 1916; un giudizio fortemente limitativo, che scaturisce però dalla considerazione che quell'opera fosse allo stato di abbozzo, e per tale ragione non ancora pronta per essere presentata al pubblico:

Quacquarà di Luigi Capuana non è altro che una smilza novella d'ambiente diluita in tre atti, inzeppata di dialoghi e controcene che non portano nessun contributo a una perspicua e viva rappresentazione del protagonista. Don Mario Mannuca è un povero deficiente, perseguitato dai monelli del suo paese che lo tormentano rifacendogli dietro il richiamo delle quaglie: quacquarà, quacquarà. È un nobile spiantato, mezzo analfabeta, che scrive dei versi che non tornano e vive di ripieghi e di elemosine larvate. S'innamora di una ricca signorina che sarebbe felicissima di farsene il paravento per un suo più precoce errore, perché ha già 35 anni. Il matrimonio però va anch'esso a monte e Quacquarà registra nel libro dei suoi ricordi e dei pettegolezzi paesani un'altra delusione. Tutta la commedia è un susseguirsi di episodi inorganici, appena abbozzati, pieno di lungagnate verbose. È questo un lavoro che Luigi Capuana, che pure era un forte ingegno e uomo di buon gusto, ha lasciato inedito ai suoi eredi, che non hanno certo reso un omaggio alla sua memoria presentandolo al pubblico.⁵⁰

⁴⁹ La c. 67, ossia l'ultima del terzo atto, è scritta solo sul recto, tagliata a metà e priva della parte superiore. Questa mutilazione dell'autografo è opera della Bernardini, la quale a c. 68r, scrive una nota in cui smentisce l'attribuzione a lei stessa della versione in dialetto: «La mezza pagina che manca su spedita ad Angelo Musco per *provargli* che i tre atti di *Quacquarà* erano stati compiuti dall'autore...».

⁵⁰ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi 1966, p. 238.

In alcune didascalie della commedia si ritrova quell'idea di decadenza su cui nella novella Capuana insiste ripetutamente attraverso le descrizioni degli interni e dell'abbigliamento. Nell'atto primo si legge: «A sinistra, dirimpetto alla *Farmacia*, la casa dei *Mannuca*, di modesta apparenza, con tre finestre sopra la porta. Alle finestre manca qualche vetro sostituito con fogli di carta». ⁵¹ Nell'atto secondo ritornano alcuni di questi dettagli, con l'aggiunta di un ritratto del padre dei due fratelli Mannuca, ritratto che diviene emblema di una condizione storico-sociale e assume un significato simbolico per la vicenda:

Larga stanza in casa dei *Mannuca*. Le pareti, imbiancate a calce, sono in parecchi punti scrostate. Finestra, in fondo, con un vetro sostituito da un foglio di carta oleata. [...] Nel muro, a lato destro della finestra, sono incollate alcune vecchie immagini di Santi. Nell'altro lato, il ritratto ad olio del Notaio *don Gaspare Mannuca*, [...] in abito nero, con bavero alto rovesciato, ciondolo che pende dal taschino del gilet abbottonato quasi fino al collo, e un rotolo di scritte in mano. Testa intelligente, aristocratica, viso lungo, magro, sbarbato. [...] In tutto un'aria di dignitosa povertà. ⁵²

La cura nel caratterizzare il personaggio, il cui profilo sarebbe privo per Gramsci di ogni forma di approfondimento psicologico, è nell'autografo ben più accentuata rispetto al testo a stampa. Infatti nel manoscritto, nelle *Note caratteristiche dei principali personaggi*, si legge a proposito di Don Mariu Mannuca:

Magro, sbarbato, dalla fisionomia mobile, con aria tra umile e orgogliosa. Ha la mania della pulizia in casa e fuori; tanto che in certe notti esce di casa a spazzare la Piazzetta e i vicoli adiacenti. Non ha voluto smettere un vecchio abito, una specie di *redingote* lunga fino ai polpacci, pulitissima, quantunque rapata e in qualche punto rappezzata. Porta un cappello di feltro alla moda antica, a cono, con strettissima falda.

⁵¹ Le citazioni dalla versione teatrale in dialetto sono tratte da L. CAPUANA, «*Teatro dialettale siciliano*», a cura di P. Mazzamuto, Catania, Giannotta 1974, p. 679.

⁵² Ivi, p. 708.

In casa indossa una vecchissima veste da camera, anch'essa in molti punti rammendata, senza però la più piccola macchia.

Don Mario fa poesia, in dialetto per sfogo passionale e anche per incarico di persone che festeggiano l'onomastico etc. etc. Le tiene bell'e pronte copiate in mezzi fogli di carta *La Briglia*. E non si fa pagare in contanti. Accetta però, dignitosamente regali in natura: frutta, qualche piccione, qualche galletto o cose simili.

È cerimonioso, ma dignitoso. Scioccamente sentimentale quando s'induce a sposare la signorina Rizza sedotta da un contadino, e da lui amata in segreto. È altero quando rifiuta la dote come compenso del bel gesto che fa; palesa tutta la sua fierezza di uomo onesto quando la signorina prende in malo modo il curioso quasi pazzesco avvertimento ch'egli le da sul punto di sottoscrivere il contratto di nozze. Nell'ultimo atto veste tutto di nuovo.⁵³

La didascalia ripropone i tratti comportamentali («Ha la mania della pulizia»; «Non ha voluto smettere un vecchio abito») e gli elementi del vestiario (la «*redingote* lunga fino ai polpacci», la «vecchissima veste da camera») presenti nel testo narrativo, con l'aggiunta, che comporta anche un nuovo assetto della trama, della pratica 'strumentale' della poesia. Quest'ultima, insieme al fascino nei confronti di una nobiltà decaduta, è la molla che spinge la donna trentacinquenne a cercare delle nozze riparatrici ad un matrimonio andato a monte. Il nuovo 'profilo' del personaggio⁵⁴ è mediato anche dal protagonista del racconto *Un cronista* (in *Coscienze*),⁵⁵ che dedica la propria vita alla minuziosa registrazione di tutti gli avvenimenti del paese, e dopo il rogo che distrugge i volumi di diari che egli ha nel tempo archiviato cerca di ricostruirli faticosamente, giorno per giorno, fino a quando quando la morte interrompe il suo tenace proposito.

Il testo teatrale si apre proprio nel punto in cui la novella si chiu-

⁵³ Fondo Capuana, ms. 2322, *Note caratteristiche dei principali Personaggi*, c. 1.

⁵⁴ Nel testo Giannotta, nelle *Note per gli attori*, troviamo due sole righe dedicate al protagonista: «Magro, sbarbato, dalla fisionomia nobilissima, con aria tra modesta e orgogliosa. È cerimonioso, ma dignitosamente» (L. CAPUANA, «*Teatro dialettale siciliano*», cit., p. 677).

⁵⁵ Catania, Battiato 1905.

de, ossia sull'insofferenza di don Mario per le erbacce che infestano il palazzo Rizza, la quale fa sì che egli sia ripreso dalle guardie (Atto I, scena II). L'episodio rielaborato nelle diverse stesure della novella ritorna con alcune varianti in un dialogo tra il farmacista e il protagonista:

Don Mariu Ah, caru spiziali! Chi vinnemu? La cammara di lu Nutariatu? Me' nannu avu, me' nannui, me' patri hannu scrittu ddà l'atti nutarili, di patri 'nfigghiu, supra ddu tavulinu, ccu ddu calamaru... e nun mi nni servu neppure iu, ppi gran rispettu!... Ppi nui, è comu si fussiru ancora vivi. Nni parissi di scacciarili di casa vinnennu dda stanza...

Il Farm.sta Va beni. Nun tucamu la cammara di lu Nutariatu...

Don Mariu (*interrompendolo*) Chi vinnemu? La cammara unni morsi nostra nanna, la nobbili Donna Salvatrici Culonna? Lu nannu la chiusi a chiavi... Su' sissant'anni ca dda cammara è chiusa, e finu ca campamu iu e me' frati, nuddu avirà l'ardiri di grapiri dda porta.

Il Farm.sta Va beni, e su' dui li stanzii...

Don Mariu (*interrompendolo*) Chi vinnemu? La cammara di li ritratti?... Dudici ritratti di Nutari, di Medici, di Avvucati Mannuca, ca pari ca paranu!... Unni li jttamu ddi ritratti onuri di la famigliaa?...

Il Farm.sta E su' tri stanzii!

Don Mariu Chi vinnemu? La cammara di la Prucissioni?

Il Farm.sta Quali Prucissioni?

Don Mariu Chidda unni si vidi passari la gran Prucissioni di

lu *Corpus Domini*; la sula stanza ca havi la finestra
nni la strata, di l'otra parti...⁵⁶

Come si vede, gli ambienti citati sono la stanza del Notariato, della nonna, dei ritratti e infine la camera della Processione. Gli 'oggetti' messi in campo nella riscrittura derivano dunque da una *contaminatio* delle due "varianti" dell'episodio. A quest'altezza cronologica Capuana non si pone probabilmente più il problema di un superamento di residue tracce verghiane, puntando piuttosto ad una rappresentazione totalizzante in cui il comico e il grottesco sono sempre più subordinati ad una volontà di far parlare le cose. Forse che questo estremo Capuana dialettale diviene sempre più (verghianamente) poeta delle *lacrymae rerum*?

⁵⁶ L. CAPUANA, «Teatro dialettale siciliano», cit., pp. 676-687.

SALVINA BOSCO

LE CARTE RAPITE

Nel 1986 Francesco Branciforti, nel saggio *Lo scrittoio del verista*,¹ ci consegnava una straordinaria analisi dei manoscritti verghiani acquistati, dopo lunga e travagliata vicenda, dalla Regione siciliana e affidati, nel 1978, alla Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, insieme all'amarezza, soffusa tra le righe e affiorante dalle note, per quanto era inspiegabilmente perduto, sottratto allo studio e alla ricerca.

A trent'anni dall'acquisto, in occasione dell'edizione digitale del manoscritto de *I Malavoglia*, che consegnava agli studiosi l'opera verghiana per antonomasia, ho voluto dedicare al grande Maestro della filologia verghiana, la pubblicazione del progetto per l'ordinamento del Fondo Verga della Biblioteca Regionale e una prima ricostruzione della sua storia.²

Restava ancora aperta la questione delle carte smarrite, scomparse, forse sottratte. E non c'è niente di più frustrante e doloroso, per chi ha il privilegio e il difficile compito di ricostruire un fondo e si pone l'obiettivo di rendere visibile, fin dalla struttura dell'ordinamento, tutta la ricchezza e la complessità della vita creativa di uno scrittore, che censire mancanze e lacune, segnalare vuoti penalizzanti per la ricostruzione dell'insieme e per gli studiosi. Da qui la necessità di continuare le ricerche sulla storia delle carte verghiane dopo la morte di Verga e di opporre alle mancanze la documentazione della loro esistenza.

La «cattività» degli autografi verghiani, insieme ad un'ampia bibliografia sul tema, ampiamente ricostruita da Raya,³ costituisce il

¹ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI - G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga*. Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170.

² G. VERGA, *I Malavoglia. Edizione digitale dell'autografo*, a cura di S. Bosco, «Biblioteca Digitale. Materiali. 3», Catania, Edizioni della Regione Siciliana 2008.

³ G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Editrice Ciranna 1972.

punto di partenza di questa ricerca e ha consentito di seguire delle direttrici principali nella raccolta della documentazione, costituita sia da una vivacissima e lunga polemica giornalistica che da atti, privati e pubblici, conservati negli archivi.

Questa storia comincia nel 1928 quando, venuto meno De Roberto che, dalla morte dell'amico, ne aveva curato l'integrità e i diritti d'autore, Giovannino Verga, nipote dello scrittore, affida gli autografi dello zio a Lina e Vito Perroni, i quali, col sostegno dell'allora ministro delle arti e delle corporazioni, Giuseppe Bottai, si impegnavano a curarne la pubblicazione. Probabilmente, gli accordi con i Perroni contemplavano anche aspetti economici e la pubblicazione di tutte le opere avrebbe assicurato all'erede diritti considerevoli. Di fatti, l'8 ottobre 1928 Lina Perroni scriveva all'Editore Bemporad proponendogli la pubblicazione di un epistolario di Giovanni Verga e chiedendo, al contempo, la disponibilità ad anticipare diritti sia ai curatori, cioè a lei e al fratello, che agli eredi.⁴

Bemporad esprimeva molti dubbi in merito al vantaggio commerciale che sarebbe potuto derivare dalla pubblicazione di un epistolario e, tuttavia, accettava che gli venisse sottoposto un manoscritto con la trascrizione di una scelta di lettere.⁵ In effetti, il 2 giugno 1929 Lina Perroni, su «Il Corriere di Sicilia» annunciava la prossima uscita del primo volume di «Studi verghiani» e affermava di avere ricevuto dal Ministero della Pubblica Istruzione «l'alto incarico di riordinare le carte del Verga e di curarne la pubblicazione».⁶

Lo stesso anno, tra le pagine iniziali del volume di *Studi verghiani*, si trovava l'annuncio delle Edizioni Bemporad che, avendo acqui-

⁴ Lettera di L. Perroni all'editore Bemporad, datata Firenze, 8 ottobre 1928, in Archivio Giunti. Fondo Bemporad. La lettera è un dattiloscritto, su carta intestata «Studi verghiani», firma autografa.

⁵ Minuta della lettera di E. Bemporad a L. Perroni, da Firenze, 11 ottobre 1928, in Archivio Giunti. Fondo Bemporad.

⁶ L. PERRONI, *Il moschettiere Verga*, in «Il Corriere di Sicilia», (2 giugno 1929). Questo il preambolo di presentazione a cura della redazione: «Esce in questi giorni il primo volume di «Studi verghiani» la magnifica rassegna diretta da Lina Perroni, la quale – come è già noto – ha ricevuto da parte del Ministero della Pubblica Istruzione l'alto incarico di riordinare le carte del Verga e di curarne la pubblicazione. Il primo volume di «Studi verghiani» presenta un vivissimo interesse per la singolare importanza del suo contenuto. Esso di fatto reca [...] una larga scelta di pagine tratte dai due romanzi giovanili «Amore e patria» e «I carbonari della montagna» e infine un buon numero di lettere inedite del Verga.

stato la proprietà esclusiva di tutte le opere dello scrittore, prometteva la ristampa delle già edite (*I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, *Il marito di Elena*, *Storia di una capinera*, *Eva*, *Vita dei campi*, *I ricordi del Capitano d'Arce*, *Don Candeloro e C.*⁷) e la prossima pubblicazione di *Eros*, *Tigre reale*, *Dal tuo al mio*, *Vagabondaggio*, *Per le vie*, *La coda del diavolo*. Grazie ad accordi con «Studi verghiani», per assicurare la massima diffusione delle opere di Verga, i lettori avrebbero goduto di uno sconto del 30 % sui lavori editi dalla stessa casa editrice.

A sostenere Lina Perroni continuava ad essere Giuseppe Bottai che, nel novembre del 1929, in via confidenziale, segnalava ad Arnoldo Mondadori il progetto di pubblicazione delle opere dello scrittore siciliano da parte della società «Studi Verghiani» e gli chiedeva se avesse intenzione di entrare in trattativa con i due fratelli, precisando che l'eventuale Edizione Nazionale sarebbe stata curata da Lina per la parte redazionale e da Vito per la parte tipografica.⁷ Avrà così inizio un lungo rapporto con la Mondadori che vedrà sempre più prevaricante Vito Perroni e in posizione sempre più defilata, fino alla totale scomparsa dalla scena, la sorella.

Questa, intanto, trasferitasi a Roma, nel 1930 pubblicava, su più numeri successivi, le lettere di Verga alla madre su «L'Italia letteraria» ed esprimeva l'emozione della scoperta e il compiacimento del possesso:

Ho tra le mani due grossi fasci di lettere scovate nella casa dei Verga a Catania: lettere che Giovanni Verga scriveva alla madre da Firenze e da Milano, giorno per giorno, con un abbandono e un'intimità affettuosa che non sospettano lettori di epistolari.⁸

⁷ Lettera di G. Bottai a A. Mondadori, da Roma, del 25 novembre 1929, in Archivio Mondadori, Fondazione Mondadori, 2883.

⁸ L. PERRONI, *Lettere di Giovanni Verga a sua madre. I. - Introduzione: da «Giovannino» a Giovanni Verga*, in «L'Italia letteraria», Roma 20 luglio 1930. La corrispondenza con la madre, della quale esiste testimonianza nei microfilms conservati dalla Fondazione Mondadori (bobina XV, fotogrammi 28-35, 40-145, 151-188, 191-211, 214-217, 227-238, 248-288, 298-313, 316-323, 326-333, 336-360, 363-370, 373-380, 383-390, 393-399, 402-422, 425-444, 471-474, 477-480, 483-492, 495-500) e pubblicata sui numeri 29-34 di «L'Italia Letteraria» (Roma 20 e 27 luglio, 3, 10, 17 e 24 agosto 1930) non appartiene al gruppo di documenti riconsegnati agli eredi Verga nel 1978 e acquistati dalla Regione Siciliana, ma è stata notificata nel febbraio 2013 dalla Sovrintendenza ai beni librari della Regione Lombardia.

Nel frattempo giustificava con Bemporad il ritardo nella preparazione dei volumi dedicati alle *Novelle* e ad *Eva* con il mancato arrivo da Catania dei manoscritti necessari per la collazione delle opere.⁹

Nel '32, scaduti i diritti della Bemporad, la Casa Editrice Mondadori cominciava a stampare i romanzi di Verga (*Storia di una capinera* e *Il marito di Elena*); sarebbero seguiti nel '34 il secondo volume di *Studi Critici su Giovanni Verga*, nel '35 *Mastro-don Gesualdo* a cura di Lina e Vito Perroni e nel '39 *I Malavoglia*. In nessuno di questi casi si trattava di edizioni critiche, sempre promesse e mai realizzate dai due fratelli che si rivelavano, con crescente evidenza, inadeguati alla realizzazione del progetto.

Lo aveva lucidamente percepito lo stesso Arnoldo Mondadori, che in una lettera all'erede Verga, dopo aver raccontato di essersi anche rivolto a Bottai per risolvere le inadempienze dei Perroni, suggeriva di chiedere la restituzione dei manoscritti, soprattutto perché i due fratelli si erano rivelati del tutto incapaci di approntarne un'edizione corretta.¹⁰ L'editore, però, non si trovava nelle condizioni di risolvere il contratto e dovette accontentarsi di pubblicazioni parziali dell'opera e dell'epistolario verghiani.

Nel '40 su «La Nuova Antologia» i Perroni davano alle stampe *Storia dei Malavoglia-Carteggio con l'editore e con Capuana*, mentre continuavano a promettere la pubblicazione dell'*Opera Omnia* e a presentarne solo "assaggi".

I terribili anni della guerra segnarono una pausa nell'impegno di Mondadori a pubblicare le opere verghiane, ma, non appena conclusosi il secondo conflitto mondiale, l'editore tornava a puntare il dito contro l'incapacità dei due, scrivendone ancora con foga a Giovannino Verga: il lavoro svolto fino a quel momento era «quasi nullo e di scarso valore scientifico», bisognava riuscire ad avere indietro i manoscritti.¹¹

⁹ Lettera di L. Perroni a Bemporad, da Roma, del 6 febbraio 1930, in Archivio Giunti. Fondo Bemporad. La lettera è un dattiloscritto con firma autografa, su carta intestata «Studi Verghiani».

¹⁰ Lettera di A. Mondadori a G. Verga junior, da Milano, dell'8 ottobre 1938, in Archivio Mondadori, Fondazione Mondadori Milano.

¹¹ Lettera di A. Mondadori a Giovannino Verga, da Milano, del 25 ottobre 1945, in Archivio Mondadori, Fondazione Mondadori Milano.

La forza dei Perroni, di Vito in particolare, avrebbe continuato, ancora a lungo, a risiedere nel possesso esercitato sui manoscritti, complice la debolezza nell'esigere la restituzione dell'erede Verga, che, probabilmente, continuava a sperare nei diritti pattuiti. Su questo punto, invece, insisteva Mondadori ancora nel '47 dichiarando la volontà di usare tutti i mezzi legali per ottenere la restituzione dei manoscritti e riuscire a pubblicare l'*Opera Omnia*.¹² L'intenzione si risolve, però, in un nulla di fatto.

Sarebbero dovuti passare altri otto anni prima che la situazione sembrasse evolvere verso l'esito atteso. Su «L'Isola» del 10 agosto 1955 Vito Perroni annunciava che l'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga per Mondadori stava per vedere la luce e non mancava di riaffermare la sua funzione di custode e conoscitore delle carte verghiane:

Quando nel lontano 1928 facemmo capo alla casa del grande Maestro per quelle ricerche alle fonti che preludevano e tendevano all'attuale impostazione dell'«Opera Omnia», il silenzio circondava (e non solo nello studio di via S. Anna) quelle gloriose carte. Nessuno ci aveva pensato. Non gli editori; non i critici, «nessuno escluso». Nessuno aveva sospettato che come per Leopardi c'era stato un Moroncini, così anche per Verga potesse esistere un'esigenza di rifarsi alle radici del suo grande travaglio.

L'articolo si concludeva senza risparmiare strali contro gli altri critici verghiani, beffardamente definiti «specialisti» con chiaro riferimento a Luigi Russo:

Ma, né durante la sua lunga vita, né per molti degli anni successivi alla sua morte, parve a codesti «specialisti» degna (l'opera verghiana sc.) di meritare siffatta fatica. Solo assai dopo ne ammisero l'esigenza: quando già altri (non avendolo essi fatto allorché potevano) se n'era addossato il peso e cercato l'onore.¹³

¹² Si veda la lettera del 12 agosto 1947 di Arnaldo Mondadori a Giovannino Verga (Archivio Mondadori, Fondazione Mondadori, Milano).

¹³ V. PERRONI, *L'Opera omnia di Giovanni Verga in una edizione nazionale Mondadori*, in «L'Isola» 10 giugno 1955.

L'affermazione centrale, che diventerà ossessivamente ricorrente, in tutti gli interventi di Perroni è in sostanza questa: poiché era stato lui per primo a cercare i manoscritti dello scrittore – e dimentica anche la sorella – a lui e solo a lui spettava studiarli e gli altri non potevano che scrivere sciocchezze poiché non disponevano della fonte primaria.

Mentre la stampa batteva titoli sulla imminente pubblicazione,¹⁴ però, l'editore continuava a lamentare le inadempienze dei curatori e pensava a soluzioni alternative, quali la microfilmatura dei documenti, che gli consentissero di utilizzare i manoscritti aggirando l'ostacolo della gelosa custodia perroniana. L'intenzione è testimoniata dal preventivo per la esecuzione dei microfilms, datato 29 novembre 1956 e conservato presso l'Archivio Mondadori. Venne, così, avviata la microfilmatura dell'epistolario, della quale l'editore chiedeva notizie a Perroni già il 6 dicembre dello stesso anno, nel ricordargli, ancora una volta, la scadenza dei termini contrattuali per la consegna del lavoro.¹⁵

Naturalmente i termini non vennero rispettati e non avvenne nessuna consegna.

La questione cominciava ad assumere una valenza politica oltre che culturale, tanto che Matteo Gaudioso, in veste di deputato, presentava una interrogazione parlamentare nella seduta del 25 novembre 1957, per conoscere quale posizione avesse assunto il Ministero dell'Istruzione in occasione della vertenza giudiziaria tra Giovanni Verga Junior e Lina e Vito Perroni per la restituzione dei manoscritti e se mai fossero stati avviati procedimenti di notifica. A rispondere fu il sottosegretario alla P.I. Maria Jervolino, la quale riferì che i manoscritti erano stati affidati a Vito Perroni, residente a Roma in via Oslavia 37, nel 1927, che la sentenza della vertenza Verga-Perroni era stata favorevole al nipote dello scrittore, ma il materiale

¹⁴ 11 giugno «Il Popolo», L.P., *Non più tabù i manoscritti del Verga*. L'editore Mondadori annuncia la prossima pubblicazione in 10 volumi dell'opera di Verga, compresi gli inediti che erano stati celati agli studiosi dai detentori, I. PETRONE, *G. V. avrà presto la sua Opera Omnia* in «Il Giornale del Mezzogiorno» (Roma, 21 luglio 1956).

¹⁵ Lettera di Alberto Mondadori a Vito Perroni, da Milano 6 dicembre 1956, con la quale chiede notizie dell'esecuzione dei microfilms, in Archivio Mondadori, Fondazione Mondadori, Roma, 29 novembre 1956, Servizio italiano microfilm, preventivo di L.15 a fotogramma negativo per la microfilmatura dell'epistolario verghiano.

non era stato ancora riconsegnato e la Soprintendenza bibliografica di Roma stava accertando la natura dei documenti al fine di emettere la notifica. Tuttavia, lo Stato non avrebbe potuto far altro, trattandosi di materiale di proprietà privata. Gaudioso, non si accontentò della risposta, deplorando l'assenza di determinazione dello Stato in una questione di tanta delicatezza e implorando un intervento decisivo in nome della legge sulla tutela del 1909, affinché i manoscritti potessero essere messi a disposizione degli studiosi e conservati per i posteri.¹⁶

L'intervento di Gaudioso non riuscì a sortire effetti concreti ma ebbe, comunque, il merito di avviare una discussione pubblica sui compiti dello Stato e delle istituzioni e sulla colpevole sottrazione, da parte di Perroni, dei manoscritti allo studio pubblico e alla proprietà materiale dell'erede, sancita dall'esito della vertenza giudiziaria citata dal viceministro Jervolino.

Cominciava a configurarsi il disegno di un Centro di studi vergghiani che avrebbe dovuto custodire i manoscritti e assicurarli alla fruizione.

La Soprintendenza Bibliografica di Roma emise due notifiche, la n. 18 e la 151 rispettivamente del 22 maggio e del 27 marzo 1958. La n.18 del 22 maggio fu notificata al proprietario del bene Sig. Giovanni Verga Patriarca – Catania, via S. Anna, 8, e descriveva manoscritti delle opere e lettere autografe del Verga oltre che lettere autografe al Verga di L. Capuana, G. Giacosa, A. Boito ed altri. Tra le osservazioni, si rilevava che tutto il materiale era detenuto, per motivi di studio, dal prof. Perroni. La n.151 del 27 marzo era già stata notificata al depositario Prof. Vito Perroni – Roma, via Oslavia, 37 – e descriveva più dettagliatamente gli stessi materiali: manoscritti di G. Verga (romanzi, novelle, drammi [*Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Eros, I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, Novelle rusticate, Cavalleria rusticana, La Lupa, In portineria, Dal tuo al mio*]), lettere di G. Giacosa a Verga, lettere di A. Boito a Verga.¹⁷ I documenti descritti corrispondono ai manoscritti che furono poi restituiti all'erede, notificati nuovamente dalla Soprintendenza del Veneto al nuovo

¹⁶ Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura II, 676° seduta, 25 novembre 1957, Roma, 1958, pp. 17-19.

¹⁷ Soprintendenza Bibliografica per il Lazio, Atti.

erede Pietro Verga e acquistati dalla Regione siciliana.¹⁸ Non sono segnalati, invece, altri autografi che, pur essendo stati pubblicati, come le lettere di Verga alla madre già citate, o descritti in ampollose autoesaltazioni del proprio lavoro, come nel caso della presentazione dell'Opera Omnia pubblicata su «L'Isola», non furono mostrati ai funzionari che redigevano l'elenco delle carte da notificare e non furono mai restituiti. Questi documenti furono in buona parte microfilmati proprio a casa Perroni (e i microfilms del Fondo Mondadori ne sono testimonianza), in qualche caso ne appaiono frammenti di immagini proprio nei testi pubblicati dai Perroni e nello stesso articolo su «L'Isola», ma le istituzioni non poterono mai «certificarli».¹⁹

¹⁸ Regione Veneto, Giunta Regionale, Decreto di notifica a Pietro Verga, Via Chieti, 6 - Padova, ai sensi della L. 1089 del 1939 e lettere di trasmissione all'Ufficio centrale per i beni librari di Roma e alla Soprintendenza ai beni librari di Catania. L'elenco delle carte notificate corrisponde a quello redatto dalla Soprintendenza del Lazio nel 1958. Secondo la legge le carte notificate, a tutela della loro integrità, non avrebbero potuto essere spostate dalla sede nella quale si trovavano, cioè casa Perroni, ad altra (abitazione di Pietro Verga a Padova) senza autorizzazione. Infatti, sugli elenchi dattiloscritti è segnato che il materiale fu esaminato a Roma il 27 novembre e a Padova il 3 dicembre del 1977. Le carte già notificate nel 1958 erano garantite. Delle altre, quelle scomparse, Pietro Verga, nipote di Giovannino da parte della sorella, è verosimile non sapesse nulla poiché era bambino quando i manoscritti lasciarono casa Verga. Nessun testimone dell'integrità del fondo di manoscritti verghiani esisteva più, se non le indicazioni fornite dagli stessi Perroni, audacemente, su testi e articoli e le bobine Mondadori. Appare oggi evidente che, sebbene il possesso da parte di Vito Perroni di un numero di gran lunga maggiore di manoscritti, rispetto a quelli mostrati ai funzionari per la notifica, fosse abbondantemente documentabile, le istituzioni non esercitarono la forza del diritto che Gaudioso aveva più volte sollecitato e anche al momento dell'acquisto i funzionari della Regione Siciliana non andarono oltre le carte notificate. In appendice si pubblica un elenco di manoscritti che, da un confronto tra gli inventari dei microfilms Mondadori e gli elenchi delle carte notificate, e poi acquistate dalla Regione siciliana, emerge non siano mai stati sottoposti ai funzionari e mai restituiti.

¹⁹ V. PERRONI, *L'opera omnia di Giovanni Verga...*, cit. L'autore, oltre che a varie redazioni de *I Malavoglia* (mai nominate nei testi delle notifiche) fa riferimento anche alle opere giovanili precedenti *Storia di una capinera* e ad altri autografi di appunti verghiani dei quali fino ad ora non si ha notizia. Così scrive Perroni: «In dodici grandi volumi di 600-800 pagine saranno raccolte nella loro assoluta integralità tutte le opere, compiute e incompiute, le pagine disperse, gli abbozzi, gli schemi, le carte preparatorie. I primissimi romanzi e lavori teatrali (tutti anteriori alla «Storia di una capinera», che Verga ripudiò o non pubblicò del tutto, costituiranno due tomi di «Appendice»). Tutto ciò verrà ancor più illuminato e messo a fuoco da un paio di volumi, di pugno del grande Scrittore, che seguiranno passo passo la sua giornata di uomo e di

Salvatore Rossi, su «Espresso Sera» del 9 febbraio 1960, nel dare l'ennesimo annuncio della pubblicazione dell'opera omnia raccontava la vicenda dell'affidamento delle carte ai Perroni e lamentava l'uso esclusivo dei manoscritti da parte dei due.²⁰

Il contratto con la Mondadori era in scadenza e l'editore, non riuscendo a riconquistare né manoscritti, né microfilms già eseguiti, provvide a stipularne uno nuovo che prevedeva le clausole di restituzione degli uni all'erede Verga e degli altri alla casa editrice. Il Verga, non condividendo alcune clausole, cercò un incontro con l'editore e con Perroni sollecitando la restituzione degli autografi.²¹

Dopo un anno, e mentre Matteo Gaudioso continuava a perseguire la finalità di conquistare i manoscritti al patrimonio pubblico,²² l'avvocato della casa editrice consigliava al Verga di ottenere al più presto la restituzione e di affidare le carte al costituendo Centro di studi verghiani, incaricando ufficialmente della consegna la Mondadori.²³

Le attività per l'istituzione del Centro di studi andavano, però, a rilento tra difficoltà burocratiche e resistenze del Verga. Quest'ultimo, a dicembre del 1966, scriveva al Alberto Mondadori, avendo ricevuto copia del nuovo contratto Mondadori - Perroni, per augurarsi che questa volta fossero rispettati i tempi di consegna delle opere per la pubblicazione, comunicargli di essere al corrente della regolarità del lavoro di microfilmatura e chiedergli un incontro per stabilire le modalità della istituenda Casa Verga.²⁴

Il 31 dicembre di quell'anno segnava lo scoppio di una querelle che avrebbe occupato quasi tutte le testate nazionali per quasi due anni.

artista, le sue battaglie, gli scoramenti, le angustie, l'alta coscienza - e superba - del magistero dolorosamente raggiunto».

²⁰ S. ROSSI, *L'«opera omnia» del Verga sarà pubblicata entro l'anno?* in «Espresso Sera», Catania, 9 febbraio 1960.

²¹ Lettera di Alberto Mondadori a Vito Perroni, da Catania, del 23 marzo 1962, e Lettera di Giovannino Verga ad Alberto Mondadori, in Archivio Mondadori, Fondazione Mondadori, Milano, 1 dicembre 1961.

²² *Deputati in vetrina*, in «Catania Sera», Catania, 16 marzo 1963. Resoconto delle azioni intraprese da Matteo Gaudioso per il recupero delle carte verghiane.

²³ Lettera dell'avv. Paolo Cazzani a Giovannino Verga, in Archivio Mondadori, Fondazione Mondadori, Milano, 10 aprile 1963.

²⁴ Lettera di Giovannino Verga *junior* ad Alberto Mondadori, in Archivio Mondadori, Fondazione Mondadori, Catania, 2 dicembre 1966.

Il 1967 si apriva con l'invocazione di Domenico Magrì, *Sorga finalmente a Catania un centro di studi verghiani*,²⁵ che riferiva della relazione del rettore dell'Ateneo, Cesare Sanfilippo, in risposta agli appelli lanciati dallo stesso giornale e annunciava la prossima costituzione di una fondazione intitolata a Giovanni Verga con la finalità di recuperare gli «inaccessibili manoscritti» dello scrittore. Il 17 gennaio faceva eco Francesco De Felice con un articolo dedicato all'impegno di Matteo Gaudioso nel recupero delle carte verghiane.²⁶ La difesa di Perroni non si fece attendere e apparve su «La Sicilia» del 20 gennaio con i toni dell'accusa rivolta a tutto il mondo intellettuale e politico che in vent'anni nulla avrebbe fatto per onorare la figura dello scrittore. In contraddizione con quanto da lui stesso affermato in precedenti interventi, Perroni asseriva di avere ricevuto i manoscritti nel 1935 e non nel 1928, di esserne il garante e il custode più accreditato, come, sempre a suo dire, avrebbe dimostrato l'incapacità degli altri, istituzioni incluse, di assicurare un adeguato trattamento alle carte dello scrittore. Caso esemplare sarebbe stato quello delle lettere a Dina di Sordevolo, conservate presso la Biblioteca Universitaria di Catania dal 1946 e mai ordinate.²⁷

Perroni rivelava in forme sempre più aggressive, che culmineranno negli interventi dal linguaggio definito «feccioso» da Bocelli, su «La Fiera letteraria» dei mesi successivi,²⁸ il disprezzo difensivo nei confronti del mondo intellettuale che ne metteva in evidenza l'incompetenza e l'incapacità, ormai palese, di curare un'edizione critica e la contromisura adottata, e strettamente connessa al difetto di tenere per sé e solo per sé i manoscritti. Quello che Perroni chiamava adorazione e rispetto per il Maestro si manifestava sempre più chiaramente come chiusura al confronto, affermazione del diritto al privilegio di sentenziare e offendere chiunque in qualità di unico co-

²⁵ In «La Sicilia», Catania, 11 gennaio 1967.

²⁶ F. DE FELICE, *Cattività delle carte verghiane*, in «La Gazzetta del Sud», Messina, 17 gennaio 1967.

²⁷ V. PERRONI, *L'«opera omnia» dell'autore de 'I Malavoglia' è ormai molto vicina alla pubblicazione*, in «La Sicilia», Catania, 20 gennaio (31).

²⁸ A. BOCELLI, *Lettera al Direttore*, in «La Fiera letteraria», Roma, 16 marzo 1967. Replica a Perroni e ne rileva il linguaggio «feccioso», esprime forti perplessità sulle sue doti di studioso e si augura che Mondadori allo scadere del 15 novembre 1967, come promesso, gli tolga la curatela dell'opera omnia e lo costringa a restituire i manoscritti.

noscitore delle carte, arroganza nei confronti delle istituzioni, civili o giudiziarie che fossero, forte del ricatto, espresso a chiare lettere, di tenere in ostaggio l'importante patrimonio.

Della piccineria degli interessi comune a Perroni e al Verga, nonostante fossero in conflitto per il possesso delle carte, è rivelatrice la vicenda dell'attacco a Gino Raya che nel 1962 aveva pubblicato le lettere a Dina, sia nell'aspetto «letterario» delle critiche perroniane, sia nei risvolti giudiziari messi in atto dell'erede.

La contessa di Sordevolo, in gravi difficoltà economiche, nel 1946 aveva venduto lettere ricevute da Verga al Ministero dell'Istruzione che le aveva affidate in custodia alla Biblioteca Universitaria di Catania.²⁹ Qui Raya le aveva studiate e trascritte per poi pubblicarle. La reazione dei due fu immediata e di pari violenza: offensiva e denigratoria da parte di Perroni che sventolava la battaglia della «moralità» che avrebbe dovuto impedire di mettere in piazza la vita intima dello scrittore e dava il pretesto al Verga di recriminare sulla privacy della sua famiglia e sui diritti di stampa, cosa più importante, che gli sarebbero spettati. La sentenza del tribunale di Catania che diede ragione a Raya e affermava la libertà di studio e di stampa, fu recepito dai due come grave lesione dei loro privilegi, di sacerdote dell'opera verghiana per il primo, e di legittimo erede al quale andavano i benefici economici per il secondo. In fondo, Perroni rappresentava per il Verga lo scudo contro la fruizione pubblica delle carte che avrebbe reso più difficile l'esercizio della sua potestà di erede, e c'è da chiedersi perché mai, nonostante le ripetute sollecitazioni della Mondadori e avendo a suo favore la legge, concretamente oggettivata in una sentenza che sanciva la sua proprietà dei manoscritti, non ne sollecitò la restituzione.

Sembra, anzi, a leggere la fitta cronaca di quegli anni, che si inneschi un gioco delle parti nel quale l'erede recita il ruolo della vittima che al momento opportuno fa da spalla al suo carnefice. Il Verga non smentisce e non conferma l'esistenza di un inventario di consegna delle carte sostenuta da Perroni; nega e conferma alternativamente l'incarico conferito da Bottai a Perroni; rende difficili le

²⁹ Sulla polemica Raya-Perroni e l'uso dei manoscritti verghiani si veda P. LICCIARDELLO, *In margine alla polemica verghiana*, in «Gazzetta del Sud», Messina 14 marzo 1967.

trattative col Comune di Catania per l'istituzione della Casa Verga, che avrebbe dovuto essere sede del centro di Studi Verghiani. E, senza una Fondazione dedicata a Verga, non ci sarebbe stato un garante delle carte.

In tale condizione, tutti gli appelli all'esproprio dei manoscritti per causa di pubblica utilità erano destinati a cadere nel vuoto.

Il nucleo della polemica, dunque, diventava il possesso delle carte e ad esso faceva da sfondo la mancata pubblicazione dell'edizione nazionale.

Così, il *Radiocorriere* discuteva della «gelosia» con la quale venivano custoditi i manoscritti verghiani, Eugenio Montale dalle pagine del «Corriere della sera» insisteva sulla necessità dell'edizione critica e sulla mancata promessa di Perroni, Golino su «L'Espresso» deplorava le condizioni in cui versavano le istituzioni culturali, Carli invocava l'espropriazione per pubblica utilità, Licciardello, difendendo Raya, nella collaterale polemica con Perroni, condannava l'uso esclusivo dei manoscritti verghiani, Vecchi chiedeva un provvedimento dello Stato contro il detentore delle carte, che, ormai divenuto anche fonte di ispirazione per l'arte figurativa, sul «Gazzettino di Venezia» appariva in una vignetta, raffigurato come un mafioso che deteneva le carte segrete di Verga.³⁰

³⁰ C. BARBATI, *È scoppiato il caso Verga* in «La Fiera letteraria», Roma, 16 febbraio 1967. Denuncia l'inspiegabile ritardo dell'edizione critica verghiana, con interventi di Perroni, Mondadori, Verga e Bocelli; E. MONTALE, *Parliamo dell'edizione critica (a chi la pretende a chi sonnecchia)*, in «Corriere della Sera», Milano, 19 febbraio 1968M; E. GOLINO, *I geroglifici di zio Giovanni*, in «L'Espresso», 5 marzo 1968; R. CARLI, *Una polemica pluriennale*, in «La Provincia», Como, 8 marzo 1967; M. VECCHI, *Un giallo per i manoscritti di Verga* Roma, in «Vita», 16-22 marzo; e ancora: GRECO, *I manoscritti di Verga*, in «L'Asmodeo», Busto Arsizio, aprile 1967, attacca Perroni per le promesse mai mantenute ed esprime preoccupazione per i manoscritti non microfilmati; S. QUASIMODO, *I manoscritti di Giovanni Verga* in «Tempo», Milano, 4 aprile 1967, riassume tutta la vicenda e deplora Perroni e l'editore per il monopolio esercitato sulle carte verghiane; in «Rassegna di letteratura» (gennaio-agosto 1967) un articolo di CLAUDIO BARBATI su «La Fiera letteraria» con resoconto della polemica e appello all'esproprio delle carte per l'interesse nazionale che rivestono; su «Cronache parlamentari siciliane» (Palermo, dicembre 1967) si ribadisce che la vicenda non è ancora conclusa e Vito Perroni continua a detenere il monopolio delle carte verghiane; DE BONIS PATRIGNANI, *Sempre misteriosi i manoscritti di Verga*, in «Gazzettino dello Ionio», 4 marzo 1968, reitera le proteste per la mancata edizione delle opere verghiane e la cattività dei manoscritti; M. RUSSO, *Gli italiani attendono da quarant'anni l'edizione critica delle pagine di V.*, in «Messaggero veneto», Udine 13 ottobre 1968.

Il contrattacco del protagonista di questa vicenda non si fa attendere ed esplose violentemente sulle pagine di «La Fiera letteraria», che pubblica la lettera prendendo le distanze e con una precisazione-smentita:

Vito Perroni, curatore dell'Opera omnia di Verga e detentore degli autografi dello scrittore, ci ha inviato una lunghissima lettera a proposito del nostro servizio sui manoscritti verghiani («Fiera letteraria» del 16 febbraio 1967) esigendo che sia pubblicata ai sensi dell'art. 8 della legge sulla Stampa. Pur avendo già ospitato in quella occasione una lunga intervista col Perroni, in cui gli si offriva, a riprova della nostra obiettività, il modo di presentare la sua versione dei fatti e di ribattere le obiezioni che gli venivano mosse, aderiamo alla sua richiesta e pubblichiamo il testo integrale della replica, di cui peraltro non condividiamo né la sostanza, né il tono. La virulenza del linguaggio e l'evidente forzatura di molte ritorsioni sono da respingere recisamente. Dell'una e dell'altra, sia chiaro, il Perroni si assume da solo l'intera responsabilità.³¹

Perroni definisce Bocelli incompetente, accusa Russo di essere un giornalista privo di professionalità e Raya di avere fatto sobbalzare Verga nella tomba per aver pubblicato le sue lettere d'amore. Nega di avere avuto alcun incarico né da Bottai né dal nipote Verga e afferma invece di essere stato lui a proporgli l'edizione delle opere, quando nessuno le studiava. A conferma, cita un telegramma del Verga che conferma la sua versione e cioè di avergli consegnato le opere dopo il contratto con la Mondadori e averne redatto l'inventario.

Le incongruenze appaiono evidenti, se ci si ricorda degli annunci pubblici suoi e della sorella pubblicati dal 1929 a 1939 e si tiene in conto la documentazione conservata presso gli Archivi Giunti e Mondadori.

La redazione della «Fiera letteraria», infatti, in calce alla lettera del Perroni replica a ogni punto contraddittorio e conclude:

³¹ «La Fiera letteraria», 9 marzo 1967. Occhietto del redattore.

Il tono della replica di Perroni, come i lettori possono vedere, è assai più violento e contumelioso delle dichiarazioni che l'hanno provocata. E conferma - se ancora ce ne fosse bisogno - il timore condiviso recentemente anche da Eugenio Montale: e cioè che le carte verghiane non siano, purtroppo, in buone mani.³²

Intanto, le istituzioni preposte alla tutela eseguivano le notifiche sia al proprietario che al detentore, ma non riuscivano a mettere fine alla «cattività» delle carte, pur essendo nel 1967 scaduto il contratto Mondadori-Perroni che prevedeva la restituzione di carte e microfilms. La situazione restava stagnante fino al 1973.

Il 25 marzo di quell'anno l'interrogazione presentata dall'onorevole Fausto Bandiera al parlamento rimise in moto la macchina istituzionale: il sovrintendente archivistico per la Sicilia, R. Giuffrida chiedeva al direttore dell'Archivio di Stato di Catania notizie sulle carte di Giovanni Verga e di accertare chi e a che titolo le detenesse e se corrispondesse al vero che costui ne vietava la consultazione. Vennero chiamati a collaborare - e questo intervento sarebbe stato fondamentale - i professori Musumarra, Branciforti e Sipala i quali dichiararono che le carte erano ancora detenute da Vito Perroni a Roma.³³

Nelle ultime settimane di novembre del 1975 si consumò l'ennesimo colpo di mano di Perroni.

Il 5 dicembre il Sindaco di Catania Lucio Sciacca informava il Ministero dell'offerta di vendita, per la somma di 75 milioni di lire, pervenuta da Pietro Verga, nipote da parte della sorella di Giovannino Verga, relativa ai manoscritti ancora detenuti da Vito Perroni, e ne trasmetteva l'elenco in copia, invocando un intervento straordinario dello Stato. Lo stesso giorno il direttore dell'Archivio di Stato di Catania comunicava al sovrintendente archivistico di avere ricevuto dal sindaco la notizia che le carte Verga sarebbero tornate al legittimo proprietario ma al contempo lo informava che il prof. Francesco Branciforti aveva ancora notizia della permanenza dei manoscritti a casa Perroni e ne aveva consigliato il sequestro cautelativo alla sovrintendenza del Lazio. Riferiva, anche, che lo stesso prof. Branciforti aveva espresso l'opinione che Verga e Perroni ave-

³² *Ibidem.*

³³ Archivio del Ministero dei Beni Culturali, Fascicolo sulle carte Verga.

vano raggiunto un accordo per la divisione dei proventi che sarebbero derivati dai diritti di stampa.³⁴

Uno studioso del calibro di Francesco Branciforti non poteva, infatti, credere che i manoscritti offerti in vendita e più volte notificati, per quanto si trattasse di una quantità consistente, fossero tutti quelli detenuti dai Perroni. Ne mancavano all'appello parecchi, pubblicati in più riprese dai detentori e ora assenti per arcani motivi e, quindi, non sottoposti agli atti per la notifica. Si erano volatilizzati, infatti: le prime redazioni de *I Malavoglia*, una redazione del *Maestro*, molti autografi di novelle, prima tra tutte *Fantasticheria*, le lettere alla madre, lavori preparatori e redazioni integrali; tutti documenti radiografati dai microfilms eseguiti a casa Perroni a spese della Mondadori.

Era evidente, per chi, per mestiere consolidato oltre che per sensibilità intuitiva, era capace di incrociare i dati, che Perroni non stesse consegnando tutti i manoscritti. E la memoria corta degli uomini, nel caos conservativo di un fondo dalla consistenza imponente, non riconosceva più le mancanze macroscopiche, la cui esistenza e collocazione fisica, poco tempo prima, era stata resa manifesta dalle pubblicazioni.

Branciforti, con il sostegno delle Istituzioni, scriveva l'atto di nascita della Fondazione Verga e portava a casa un patrimonio importantissimo, ma con l'arezza delle vistose mancanze (più volte denunciate) e dell'impotenza del diritto di fronte a un inganno palese, ma non facilmente perseguibile.

Oggi questi manoscritti riemersi dal passato dovrebbero essere, finalmente, garantiti dal procedimento di notifica per notevole interesse emesso dalla Sovrintendenza della Regione Lombardia e dai procedimenti giudiziari in corso per l'accertamento della proprietà, ma nessuno potrà restituire il tempo perduto e nessuno risarcirà la comunità civile per il rischio altissimo di dispersione al quale è stato sottoposto questo patrimonio.

Per questo la ricerca delle carte «rapite» non si è mai fermata e oggi esse sono garantite da un decreto di notifica per notevole interesse e da una disposizione ministeriale che le assegna temporaneamente al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, diretto da Car-

³⁴ *Ibidem.*

la Riccardi. Le carte, «liberate» dalla efficace, quanto non comune, interazione tra libera ricerca e istituzioni, ci auguriamo si ricongiungano alle altre nella loro sede naturale e con esse, divenute patrimonio pubblico, siano offerte alla fruizione e allo studio. E poiché la ricerca e le istituzioni camminano sulle gambe degli uomini - in questo caso delle donne - a restituire questo grande patrimonio pubblico alla conoscenza hanno concorso Gabriella Alfieri, Presidente del Comitato Nazionale per l'edizione delle opere di G. Verga, Carla Riccardi, Vicepresidente del Comitato, Ornella Foglieni, Soprintendente ai beni librari della Lombardia, Pinella Fatuzzo responsabile della Tutela dei beni culturali della Regione Lazio, Emanuela Virnicchi, Dirigente del Ministero dei beni culturali, Rossana Rummo, Dirigente generale per le Biblioteche e gli Istituti culturali.

Grazie per il supporto e l'aiuto generoso a Gabriella Alfieri (Presidente del Comitato Nazionale per l'Edizione delle Opere di Giovanni Verga), Cristina Grasso (Archivio di Stato di Catania), Ornella Foglieni (Sovrintendente bibliografico della Lombardia), Pinella Fatuzzo (Sovrintendenza bibliografica della Regione Lazio), Mariella Giuliano (Università di Catania), Tiziano Chiesa (Fondazione Mondadori), Aldo Cecconi (Archivio Giunti).

Manoscritti verghiani presenti tra i microfilm Mondadori ma non notificati e non corrispondenti ai manoscritti conservati presso la Biblioteca Regionale di Catania.

L'esame degli indici dei microfilm Mondadori non comprende gli epistolari.

Di seguito al titolo si indicano bobina (B) e fotogrammi di riferimento (ft)

Romanzi

1- Storia di una capinera

cc. 10, inchiostro nero, B. IV, ft. 707-718

2- **Bozzetti sul cuore. Una peccatrice** 28 giugno-8 luglio 1866
cc. 12 inchiostro nero, B. IV, ft. 300-312

3- **Eva - Schizzi del cuore Frine**
cc. 220 inchiostro nero, B. IV, ft. 698-473
cc. 2 inchiostro nero, B.IX, ft. 697-698

4- **Eros**
c. 1 numerata 10, inchiostro nero, B. IX, ft. 603

5- **I Malavoglia**
cc. 63 inchiostro viola, B. VII, ft. 560-632
cc. 5 numerate 31-35, inchiostro viola, B. VIII, ft. 2-6
cc. 106 con numerazione più volte corretta, B. VIII, ft. 7-151
cc. 8, inchiostro viola, B. VIII, ft. 152-160

8- **Il marito di Elena**
cc. 18 inchiostro viola, B. VIII, ft. 404-423
Modifiche, c. 1 inchiostro viola, B. IX, ft. 693

9- **Mastro-don Gesualdo**
Schema, elenco del personaggi, cronologia degli avvenimenti,
cronologia degli altri romanzi del ciclo dei vinti, nomi e attributi
dei personaggi, cc. 24, inchiostro viola, B. IX, ft. 1-35
Parte III, Cap. I, cc. 20, inchiostro viola, B. IX, ft. 36-55
cc. 53, inchiostro viola, B. IX, ft. 77-129
cc. 22 numerate 1-6, 11-12, 7, 8, 13, 14, 9, 10, 15-20, B. IX, ft.
130-151
cc. 14, inchiostro viola, B. IX, ft. 152-165
cc. 22, inchiostro viola, B. IX, ft. 166-187
cc. 2, numerate 3, 6, inchiostro viola, B. XIV, ft. 637-638
cc. 2, numerate 5, 2, cassate, B. XIV, ft. 643-644
cc. 2, inchiostro nero, B. XVI, ft. 272

10- **La Duchessa di Leyra**
Schemi ed elenco dei personaggi, cc. 6, inchiostro viola, B. VIII,
ft. 163-168
cc. 17, inchiostro viola, B. VIII, ft. 169-196

- cc. 19, inchiostro viola e nero, B. VIII, ft. 197-221
cc. 16, inchiostro viola, B. VIII, ft. 222-237
cc. 8, inchiostro viola, B. VIII, ft. 250-257
Schema, c. 1 inchiostro viola, B. IX, ft. 623
Frammenti, cc. 8 con varia numerazione, B. X, ft. 244-651

11- **L'onorevole Scipioni**

c. 1, B.VIII, ft. 238

12- **L'uomo di lusso**

cc. 2, B. VIII, ft. 240-241

Novelle

13- **Nedda**

cc. 2, due righe cassate e poi un brano di Eros, B. IX, ft. 699-700

Primavera

14- **Le storie del Castello di Trezza**

cc. 13 da p. 1 a 12, inchiostro viola e cc. 44 da 2 a 29, inchiostro viola, B. V, ft. 19-75

Vita dei campi

Lettera a Salvatore Farina (cc. 4, inchiostro viola) B. IX, ft. 604-607

7- **Fantasticheria**

cc. 2 numerate 6-7, B. IX, ft. 608-609
cc. 19, inchiostro nero, B. VII, ft. 191-209

- **Jeli il pastore**

cc. 48, inchiostro viola, B. VII, ft. 210-288

16- L'amante di Gramigna

Prefazione, cc. 6, inchiostro viola, B. VII, ft. 310-315

Prefazione, cc. 2, inchiostro viola, B. VII, ft. 316-317

cc. 9, inchiostro viola, B. VII, ft. 318-326

cc. 18, inchiostro viola, B. VII, ft. 322-344

17- San Rocco e S. Pasquale (Viva San Stivale)

cc. 20, inchiostro viola, B. VII, ft. 351-373

18 -Il come il quando e il perché

cc. 30, inchiostro viola, B. VII, ft. 385-414

Novelle rusticane

19- Il Reverendo

cc. 9, inchiostro viola, B. V ft. 78-88

Il Reverendo, 1 carta autografa, inchiostro viola, B. IX, ft. 692

B. V, ft. 105

20- Cos'è il re

cc. 7, inchiostro viola, B. V, ft. 113-119

c. 1 autografa, inchiostro blu e rosso, B. IX, ft. 610

cc. 10 non autografe, inchiostro nero con correzioni autografe,
B. IX, ft. 611-620

21- La Roba

cc. 6, inchiostro viola, B. V, ft. 301-306

23- Pane nero

cc. 58, inchiostro viola, B. V, ft. 373-430

25 -I galantuomini

cc. 5, inchiostro viola, B. V, ft. 495-499

26- Libertà

cc. 6, inchiostro viola, B. V, ft. 517-522

29- Dramma intimo

cc. 15 bozze, B. VI, ft. 658-672

Per le vie

Il bastione di Monforte

cc. 13, inchiostro viola, B. VI, ft. 352-364

Amore senza benda

cc. 3, inchiostro viola, B. VI, ft. 385-387

Sandrino (Amore senza benda), cc. 3, inchiostro viola, B. VI, ft. 382-384

Passare avanti (Amore senza benda), cc. 7, inchiostro viola, B. VI, ft. 388-394

L'osteria dei buoni amici

c. 1, inchiostro viola, B. V, ft. 308

L'ultima giornata

cc. 2, inchiostro viola, B. VI, ft. 474-475

Drammi intimi

28- La Chiave d'oro

cc. 6, inchiostro viola

Ultima visita

bozze, B. VI, ft. 609-611

Vagabondaggio

30- Il Maestro dei ragazzi

bozze di stampa con correzioni, cc. 54, B. VII, ft. 707-820

31- Artisti da strapazzo

Bozze e carte autografe, cc. 36, inchiostro viola, B. VI, ft. 54-93

cc. 68, inchiostro viola, B. VI, ft. 94-161

Comici ambulanti (cc. 14, inchiostro viola), B. VII, ft. 20-33

32- Il segno dell'amore

cc. 2 stampa con correzioni inchiostro viola, B. VI, ft. 162-163

33- Quelli del colera

cc. 9 da 12 a 20, inchiostro viola, B. VI, ft. 303-311

Giustizia di popolo, cc. 20, inchiostro viola, B. VI bis, ft. 146-165

...e chi vive si dà pace

cc. 2 inchiostro viola, B. VI bis, ft. 64-65

cc. 22, inchiostro nero, B. VI bis, ft. 66-87

Il bell'Armando

cc. 10, inchiostro nero e viola, B. VI bis, ft 103-112

Nanni Volpe

cc. 3, inchiostro nero, B. VI bis, ft. 126-128

cc. 16, inchiostro viola, B. VI bis, ft. 129-144

I ricordi del Capitano D'Arce

Poi

cc. 11, inchiostro viola, B. VI, ft. 569-572

Ultima visita

cc. 3, non autografo, B. VI, ft. 612-616

Bozze pp. 159-171 con correzioni autografe viola, B. VI, ft. 674-680

Bollettino sanitario

Bozze pp. 175-187 con correzioni autografe viola, B. VI, ft. 682-688

Don Candeloro e C.ⁱ

Epoepa spicciola

cc. 6, inchiostro viola, B. VII, ft. 120-125

Una capanna e il suo cuore

cc. 9, inchiostro nero, B. VIII, ft. 356-367

Testi, redazioni e novelle non incluse in raccolte

Carne venduta

cc. 3, inchiostro viola, B. VII, ft. 126-128

L'opera della tentazione

cc. 13, inchiostro viola e nero, B. VII, ft. 131-143

Farse tragiche

cc. 18, inchiostro viola, B. VII, ft. 171-188

Diario Lo Bianco (cc.15), inchiostro nero B. VIII, ft. 242-249

Memorandum

cc. 15, inchiostro nero, B. VIII, ft. 258-272

Copia della lettera del Duca della Regina

c. 1, B. VIII, ft. 273

Elenco delle edizioni dei romanzi e delle novelle

cc. 20, inchiostro viola, B. IX, ft. 664-683

Lettera al sig. Negro, Catania, 1866-06-15 8

c. 1, B. IX, ft. 694

Madre addolorata

cc. 6 autografe, inchiostro viola, B. XIV, ft. 628-634

Il figliuoli vengono presto

cc. 2 autografe, inchiostro viola, B. XIV, ft. 635-636

Novella sentimentale

c. 1, numerata 2, B. XIV, ft. 653

cc. 3 autografe, non numerate, inchiostro viola, B. XIV, ft. 654-656

c. 1 autografe, numerata 1, B. XIV, ft. 664-665

Il Carnevale fallo con chi vuoi

cc. 7 autografe, B. XIV, ft. 657-663

*Teatro***Cavalleria rusticana**

cc. 11, inchiostro nero, B. X, ft. 269-278

cc. 29, inchiostro nero e viola, B. X, ft. 279-325

cc. 6, inchiostro nero e numerate con matita rossa, B. X, ft. 326-331

cc. 8, inchiostro nero, B. X, ft. 332-339

Scenografia, cc. 2, inchiostro viola, B. XV, ft. 17-1

Disegno a matita nera, B. XV, ft. 19

La Lupa - Dramma in 2 atti

Titolo, e cc. 86, inchiostro viola, B. XIII, ft. 88-173

c. 1 autografa, non num., inchiostro viola, B. XIII, ft. 508

Manoscritto raccomandato a F. de Roberto + (9, inchiostro viola) e altre cc. 2 B. XIII, ft. 509-520

cc. 29 numerate da 40 bis a 77, inchiostro viola, B. XIII, ft. 527-554

Atto II, cc. 39, inchiostro viola, B. XIII, ft. 555-593

Atto I, c. 1 inchiostro viola, B. XIII, ft. 594

c. 1 non numerata, Atto I, B. XIII, ft. 595

cc. 54, B. XIII, ft. 63-684

In Portineria

c. 1, B. VII, ft. 130

Titolo non autografo, B. XIV, ft. 35

cc. 2 non autografe, personaggi, B. XIV, ft. 36-37

c. 1 autografa, numerata 1, inchiostro viola, B. XIV, ft. 41

c. 1 autografa, non num., inchiostro viola, "Scena 1°", B. XIV, ft. 42

c. 1 autografa, inchiostro viola, "Scena 1°", B. XIV, ft. 43

c. 12 autografe, non num., inchiostro viola, "Varianti alle scene", B. XIV, ft. 44.55

cc. 2 autografe, "Atto primo", B. XIV, ft. 56-57

cc. 47 autografe, inchiostro nero e viola, atto primo-fine, B.

XIV, ft. 93-141

cc. 51 autografe contenenti anche scene de “La Lupa”, B. XIV, ft. 177-261

cc. 29 autografe contenenti anche scene di “Dramma intimo”, B. XIV, ft. 295-323

cc. 7 autografe con frammenti, B. XIV, ft. 378-384

c. 1 cassata numerata 6, B. XIV, ft. 652

Dal tuo al mio

cc. 2 non autografe con elenco dei personaggi, B. XI, ft. 380-381

cc. 41 non autografe, inchiostro nero con correzioni autografe, Atto I, B. X, ft. 382-422

cc. 3 autografe delle 8 aggiunte al manoscritto non autografo di Casa Navarra, B. X, ft. 425-483

cc. 40 autografe “Quando il villano è sul fico”, B. XI, ft. 515-550

cc. 4 autografe, inchiostro viola, Atto III “Quando il villano è sul fico”, B. X, ft. 551-554

cc. 30 autografe inclusi elenco dei personaggi e nota dell’autore, B. X, ft. 641-669

cc. 23 non autografe Atto III, inchiostro nero e correzioni autografe, B. XI, ft. 3-25

cc. 14 non autografe con correzioni autografe, inchiostro nero, Atto III, B. XI, ft. 91-104

cc. 18 autografe, inchiostro nero, Atto III, B. XI, ft. 174-199

cc. 5 non autografe, matita nera, Atto I, B. XI, ft. 403-407

cc. 18 autografe “La scerra ppi la cutra”, B. XI, ft. 403-425

cc. 4 autografe “Prefazione”, B. XII, ft. 107-110

c. 1 autografa con incipit “In casa Navarra”, B. XII, ft. 112

c. 1 serie di titoli, B. XII, ft. 113

cc. 2 autografe, schizzo della selva, B. XII, ft. 114-115

Dramma intimo

cc. 9 autografe, inchiostro viola, segnate due date 22 dic. 1884, 24 marzo 1885, B. XII, ft. 296-320

Dopo

c. 1 autografa, matita nera, B. XII, ft. 321

L'onore

- cc. 22 non numerate, inchiostro nero, B. XII, ft. 322-344
- cc. 2 elenco dei personaggi, B. XII, ft. 345-346
- cc. 20 inchiostro nero + 3 inchiostro viola, Atto I, B. XII, ft. 347-390
- cc. 6 inchiostro viola, Atto II, B. XII, ft. 391-398
- cc. 13 inchiostro viola, Personaggi, B. XII, ft. 404-416
- cc. 3 inchiostro viola, Divisione degli atti, B. XII, ft. 417-419
- cc. 6 inchiostro viola, Divisione delle scene, B. XII, ft. 420-425
- cc. 2, elenco dei personaggi, B. XII, ft. 426-427
- c. 1, argomento generale, B. XII, ft. 428
- cc. 5 autografe inchiostro nero, titolo, personaggi, scena, B. XII, ft. 429-435
- cc. 15 autografe, inchiostro viola e nero, Atto I, B. XII, ft. 436-450
- cc. 5 autografe, inchiostro viola e nero, B. XII, ft. 451-455
- cc. 18 autografe viola e nero, Atto I, B. XII, ft. 456-473

La commedia dell'amore (Il come, il quando e il perché)

- cc. 10 autografe numerate 14-22, inchiostro nero, Atto II, B. XII, ft. 474-483
- cc. 1 autografa numerata 23, inchiostro nero, Atto III, B. XII, ft. 484
- c. 1 autografa numerata 23, inchiostro nero, B. XII, ft. 488
- cc. 14 autografe numerate 1-14, inchiostro viola, B. XII, ft. 499-512
- cc. 12 autografe, numerate 1-12 su bozze romanzo Eros, B. XII, ft. 593-536
- cc. 7 autografe numerate I-VII su bozze di Eros, B. XII, ft. 237-550
- cc. 2 autografe, elenco dei personaggi, B. XII, ft. 557-558
- cc. 2 autografe, B. XII, ft. 583-584
- cc. 4 autografe non num. B. XII, ft. 585-588
- cc. 2 autografe, B. XII, ft. 589-591
- cc. 2 disegni e schemi, B. XII, ft. 592-593
- cc. 32 autografe, inchiostro viola, B. XII, ft. 595-626

Caccia alla volpe

- cc. 13 autografe, numerate 1-14, inchiostro viola, B. XIII, ft. 1-15

cc. 17 autografe, inchiostro nero e viola, numerazione disordinata, B. XIII, ft. 16-32

Caccia al lupo

cc. 19 autografe numerate 1-17, B. XIV, ft. 557-575

cc. 3 autografe, inchiostro nero, B. XIV, ft. 600-602.

ANTONIO DI GRADO

VIAGGIATORI VIRTUALI E SCRITTORI IN GITA.
DA VERGA A VITTORINI E OLTRE

1. *Del viaggiare da fermi*

Che i migliori viaggi siano quelli non fatti, e che i luoghi dell'anima sopravanzino di tanto gli sterili dati del catasto, è cosa che dovrebbe apparire scontata a chi pratici la letteratura e non solo i pedestri ragguagli dei viaggiatori: a chi sia convinto, per dirne una, che il miglior libro mai scritto in Italia sulle "città del mondo" – e uno dei più bei libri scritti in Italia in assoluto – sia la *Storia della Compagnia di Gesù* del gesuita seicentesco Daniello Bartoli, che mai visitò nessuno dei tanti e remoti paesi da lui descritti con perizia d'antropologo *avant lettre* e stile di scrittore di razza; a chi sappia, del resto, che dall'immoto *voyage* settecentesco *autour de ma chambre* alla novecentesca vertigine del *voyage au bout de la nuit*, è ben da fermi che si esplora l'universo, per conquistarlo («Ma quanto desiderio d'avere cose! [...] Terre anche! Isole!», dirà Vittorini, che di "città del mondo" se ne intendeva, mentre sdraiato in una *chaise-longue* fingerà di visitare la Sardegna) o per farsene inghiottire, e lasciarsi risucchiare – fatale resa o estrema sfida – in quel notturno, orroroso "cuore di tenebra".

E perciò è di viaggi immaginari – e di viaggi immaginari in Sicilia – che preferisco trattare. A cominciare da Stendhal. E dallo Stendhal "adorabile" di Leonardo Sciascia. Che ci racconta come lo scrittore francese abbia mentito, narrando i suoi viaggi – nella realtà mai compiuti – in «quella parte dell'Africa che chiamiamo Sicilia». Viaggi puramente virtuali, dunque; e per di più – a detta di Sciascia – modellati sull'altrettanto virtuale trasferta siciliana (per «vedere la patria di Proserpina, e sapere perché il diavolo ha preso moglie proprio in quel paese») di Paul-Louis Courier, il "vignaiolo della Turenna", il *pamphlétaire* altrettanto caro allo scrittore di Racalmuto.

E Sciascia così conclude, opportunamente, la sua dotta *réverie*:

«E qui cade in taglio dire che tutto ciò che della Sicilia angustia e angoscia ogni siciliano di retto sentimento e di ragione, per Stendhal sarebbe stato motivo di attrazione, di amore, di esaltazione. E c'è da immaginare quali pagine avrebbe scritto sulla mafia, sui mafiosi, sui loro interessi e sui loro delitti, gli aneddoti che avrebbe raccolto o inventato. Come il “fosco Alfieri” in cerca della “pianta uomo”, nel mafioso ne avrebbe visto il più esaltante rigoglio».

Che è conclusione appropriata alle esuberanti aspettative che l'autore delle *Cronache italiane* e di *Roma, Napoli e Firenze* riponeva nell'ardore erotico e nella potenzialità criminosa serpeggianti nelle alcove patrizie e negli abituri plebei della penisola; ma è anche, a mio avviso, considerazione da estendere a tutta o quasi la letteratura di viaggi in Sicilia, da Brydone e Goethe a Roger Peyrefitte e Lawrence Durrell: Dio non voglia che certe nostre legittime e anzi doverose consacrazioni di quei grandi scrittori consacrino altresì, molto meno legittimamente e doverosamente, quei grandi nostri difetti, quelle tare che per l'appunto ci angosciano e che è penoso riconoscere, imbellettate e rinverginata, negli sgargianti *tableaux* dei viaggiatori.

Ma torniamo a Stendhal. Che profetizzò, com'è noto, lo sbocciare della sua fama postuma intorno agli anni '80 dell'Ottocento e agli anni '30 del Novecento. Ma non poteva certo immaginare che ciascuno di questi due appuntamenti avrebbe avuto luogo, peculiarmente, in Sicilia. E cioè, all'altezza del primo, nella Sicilia dello stendhaliano Navarro della Miraglia ma pure di Verga e De Roberto, questi ultimi altrettanto ma diversamente votati – per istintiva sintonia, per concitato narrare ed ellittico storicizzare il primo, per studio di testi e scavo d'anime il secondo – al culto di Stendhal.

E non è un viaggio immaginario anche il viaggio in Sicilia del milanese Verga, fantasticato per sedurre una dama del gran mondo o suscitato da una dissolvenza sulle capriole delle braci in un focolare borghese? Una “fantasticheria”, appunto; una Trezza più inventata che conosciuta, vagheggiata perciò con sembianze piuttosto agresti, più a portata di memoria, che marinare; e uno scoglio cui forse le ostriche, certo non i “vinti” sradicati dai primi grandi flussi migratori, potevano rimanere abbarbicate.

Un'utopia, quella Sicilia sognata da lontano: quella d'una casa del nespolo da salvare dai marosi della modernizzazione, quella d'una pasoliniana civiltà delle lucciole da ricordare con rabbia nei

tempi dell'omologazione. Etimologicamente, un luogo che non c'è: ripiego della memoria offesa dal presente, mito da opporre *in absentia* («pieni gli occhi ma vuote le mani del ricordo di lei»), aveva cantato l'isola perduta l'arabo-siculo Ibn Hamdis) alle effettuali prepotenze della storia.

Al secondo appuntamento con Stendhal, negli anni '30 dello scorso secolo, sono i siciliani Vittorini e Brancati a presentarsi. E ad apprenderne non solo la lezione di stile, ma anche l'attitudine alla mistificazione: è un giovanissimo ma già perentorio e carismatico Vittorini a scrivere, nei suoi cinque saggi stendhaliani del '29-'30, di un «desiderio di camuffarsi», per congenita insoddisfazione, che avrebbe portato Stendhal a mutar abito e connotati di romanzo in romanzo, affidando tutt'al più la propria labile identità a una inconfondibile «maniera di pronunciare», magari a una «strizzata di occhi» assolutamente vittoriniana.

A quell'inclinazione, ammiccante se non proprio dichiarata, all'impostura si può attribuire anche l'autoconsacrazione dello scrittore a «viaggiatore», «dolce condizione d'*esprit*» piuttosto che scelta da praticare, di cui Vittorini parla in un altro di quei saggi, sottolineando che Stendhal «si adoprò in mille modi per rimanere negli uffici, e tutte le sue sciabolate, forse ingenuamente promesse prima della partenza di Francia [...], si ridussero entro il limite di due brevi soggiorni nel Veneto». Come a dire, per quel che c'interessa, che inventarsi un viaggio in Sicilia era come aggirarsi con Fabrizio Del Dongo a Waterloo o tra papi e briganti coi protagonisti delle *Cronache italiane*. O come star seduti in ufficio. Perché è sulla pagina, seduti e comodi, che si viaggia.

Non altrimenti lo stendhaliano Vittorini viaggerà e converserà in una Sicilia «come Persia e Venezuela»: favoleggiato regno ancestrale delle dee-Madri, «mondo offeso» dalle intollerabili oltranzes della storia, teatro di «furori» irrimediabilmente «astratti». Un viaggio tutto in verticale, nelle oscurità ctonie del mito e nell'inguaribile sofferenza del «genere umano». E circolare, giacché puntualmente si ripiega, al culmine di ogni sequenza, su se stesso, ritornando all'inevitabile, dolorosa, deludente «quiete» iniziale.

Anche Brancati, e anche prima di modellare la sua elegia dell'impotenza sull'*Armance* stendhaliana, vanificherà le velleitarie fughe dei suoi personaggi condannandoli a un paralizzante *nóstos* nel tem-

po azzerato e nello spazio contratto della provincia siciliana. La possibilità stessa del viaggio è negata da un eterno, frustrante ritorno: come quello dei protagonisti del racconto di Sciascia *Il lungo viaggio*, emigranti truffati che alla fine d'un viaggio immoto si ritroveranno, anziché nell'agognata America, nella desolata Sicilia che s'illudevano d'aver lasciato.

Una metafora, quel "lungo viaggio", d'irredimibile staticità. E dire che altrove, non nella Sicilia vagheggiata da stranieri illusi e isolani delusi, poteva germogliare da quella stessa inerzia il miracolo di un vertiginoso superamento delle distanze del tempo e dello spazio, e capitare di ritrovarsi a Venezia incespicando nel selciato del cortile del palazzo parigino dei Guermantes: ma questa è un'altra storia.

2. Trezza come metafora

D'un "Verga europeo" quanto a qualità e modalità della scrittura nessuno oserebbe dubitare, ma di una ricezione europea della sua produzione è lecito tutt'oggi, purtroppo, dubitare. Tanto più in quell'ultimo scorcio dell'Ottocento, nonostante gli isolati ma volenterosi tentativi di un intellettuale come Edouard Rod, docente di letterature moderne all'Università di Ginevra, romanziere di successo e saggista non meno fortunato (i suoi *Etudes sur le XIX siècle* furono scrupolosamente compulsati dall'attento e curioso De Roberto), ma anche – e più conta per noi – traduttore francese de *I Malavoglia*.

E viaggiatore in Sicilia, sulle orme impresse da tanti *globetrotter* d'oltralpe, ultimo – pochi anni prima – Gaston Vuiller. Consegnate nel '98 a una rivista transalpina, "Cosmopolis", le sue note di viaggio ci regalano una ghiotta sorpresa, e cioè una gita a Trezza in compagnia nientemeno che di Giovanni Verga, e in costante dialogo con l'evocatore di quella remota *tranche* di vita paesana. Questa è apparsa al traduttore, per il tramite della mediazione letteraria, «*une mine inépuisable d'observations, de réflexions, de rêveries*». E quanto all'obiettiva natura di quelle osservazioni e riflessioni, egli si propone ora di verificare l'originalità antropologica di quel quadro ambientale («*un certain caractère collectif qui les marque et les distingue*») o, come diremmo oggi, le forme d'una resistenza all'omologazione che incuriosiva lo studioso e affascinava il letterato. Ma più stupisce il fatto

che alle ragioni della verifica sul campo Rod, quasi che intuisse la genesi di quei dati nella trasognata mondanità della “fantasticheria” verghiana, associ quelle altrettanto urgenti di un’ammaliante – e ben poco scientifica – *rêverie*.

E similmente sdoppiato, infatti, gli appare lo scrittore catanese, nei panni del “galantuomo” quanto mai alieno e pur curiosamente tentato dalla radicale diversità di quel mondo primitivo, e sullo sfondo prima della «*belle maison patrimoniale*» e poi dei colori e dolori di Trezza intravisti dalla vettura; ecco (e d’ora in avanti traduciamo) come: «È un gentiluomo, elegante, distinto, che ha conosciuto da presso gli ambienti aristocratici e mondani che ha messo in scena nei suoi primi romanzi. Come ha avuto l’idea d’applicarsi a descrivere creature così differenti da lui, e da lui separate da tutta la sua grande cultura?».

Glielo chiede; e la risposta è sobria, per non dire deludente. Come al fedele De Roberto intento a redigere lo “stato civile” delle opere del maestro, Verga ribadisce a Rod gli umili dati di una genesi meramente autobiografica: l’epidemia di colera, la fuga a Vizzini. «Così – mi dice – mi mescolai alla vita dei contadini; ebbi compagni della mia età, la cui storia e il cui carattere mi colpirono; fui diretto spettatore dei drammi della loro miseria o delle loro passioni; mi legai alla brava gente che vedevo ogni giorno; mi sforzai istintivamente di comprenderli. Più tardi, quelle impressioni giovanili mi sovvennero con una forza assai viva. Fu allora che provai a fissarle [...]».

Ma a Rod non sfugge la signorile sprezzatura che governa quel resoconto così scopertamente banalizzante: egli sa che Verga «è di quelli che non amano parlare dell’opera loro», e perciò si astiene dall’interrogarlo oltre e preferisce abbandonarsi alla *rêverie*. Figure e luoghi rimbalzano dalle pagine verghiane amorosamente rievocate alle più vistose oltranzes del paesaggio che intanto scorre in concitate sequenze d’immagini, e da queste a quelle ritornano, in un «incantamento degli occhi» e in una «ebbrezza di profumi e colori» in cui pare schiudersi «tutta l’abbondanza dispiegata d’una terra feconda, generosa all’eccesso, che riversa all’esterno quanto ha di meglio, il tesoro dei suoi succhi, dei suoi colori, delle sue verzure».

Ma il consueto controcanto realistico di Verga – del “galantuomo” che diffida costantemente degli eccessi del poeta che in lui risosamente coabita – sopraggiunge a interrompere con più solidi ar-

gomenti la fantasticheria dell'amico, sottraendolo a quelle epifanie prodighe d'incanti e d'inganni: «E c'è gente – mi dice – che ritiene che la nostra isola non sia coltivata! Non s'abbandona la terra che laddove, mancando l'acqua, non si può più nulla. Ma qui, vedete cosa si è fatto! Giacché, infine, gli aranci non germogliano da soli; perfino i fichidindia esigono delle cure. Non crediate che la natura ci regali tutto ciò senza che glielo si chieda; il lavoro dei nostri contadini non è certo estraneo alla sua munificenza».

Non v'è natura incontaminata, mitizzabile come protettivo guscio d'ostrica e cuore della *rêverie*, laddove predominano i segni corposi e cruenti delle opere e dei giorni del lavoro contadino; e non v'è idillio né immedesimazione *naïve* né ispirata facilità in una scrittura che pedina e mima quei segni a prezzo di altrettanto faticose e studiate oltranze.

Eppure Rod si ostina a inseguire quelle illusioni, e appena giunto a Trezza non fa certamente caso al progressivo disincantamento che quella materia ha subito nelle *Rusticane* e nel *Mastro*, bensì al primitivo incanto d'un porto franco guadagnato *en touriste* all'altezza dell'originario approccio mondano di *Fantasticheria*. Il che gli consente, fra l'altro, acuti rilievi sulla cui lungimiranza occorrerà tornare più in là (come quando osserva, confrontando quelle immagini coi dati della tragedia dei Malavoglia, che quei villaggi marinari «non suscitano affatto, visti da vicino, una nera idea di miseria»), ma lo impaccia altresì di tutti i luoghi comuni d'una ricezione tardo-romantica e “campagnola” alla George Sand (e converrà ricordare che anche il giovane De Roberto non trovava di meglio, per puntellare la spericolata svolta del maestro, che ricorrere a modelli rassicuranti quali un Berthold Auerbach e un Francis Brett Harte).

Ma seguiamo direttamente quel verboso pellegrinaggio: «Inginocchiate al lavoro, delle lavandaie sbattono la biancheria della settimana; e io penso a quei tipi gagliardi di donna che il grande romanziere siciliano ha così ben descritto, laboriosi, coraggiosi, infaticabili, ben degni, in virtù della loro perseverante energia, delle patrone che venerano, della loro santa Lucia, della loro sant'Agata. Ci fermiamo davanti alla bottega dove si vendono i manufatti del paese, – anfore dalle antiche forme; entriamo nella chiesetta dove tante candele bruciano durante le orazioni, dove tante lacrime scorrono dinanzi alle immagini venerabili. Torme di mocciosi ci attorniano,

familiari, curiose e gaie come uno sciame di mosche...» – e cita, a riscontro, *Fantasticheria*.

E quando non cita, palesemente ricalca quel modello: «Mi sembra di riconoscerli, dico a Verga indicandogli alcune figure. Quel vecchio, così pittoresco e così fiero, non è il vostro bravo padron 'Ntoni? Ecco Alfio, il malinconico carrettiere, i cui occhi, mentre la mula si riposa, cercano Mena, così buona e saggia, tra le lavandaie. E quella che chiacchiera con tanta foga, non sarebbe la Mangiacarubbe? – Le avventure dei miei personaggi sono fittizie, mi dice Verga: solo i tipi sono veri, senza che alcuno d'essi corrisponda puntualmente alla realtà».

Tutto qui, e non è molto: la poetica verghiana appiattita alla sua fase iniziale; e la scandalosa irruzione di quei “vinti” omologata, a monte, al romanticismo campagnolo e, a valle, agli esiti estetizzanti e pseudo-primitivi di certo revisionismo post-verghiano (e si pensi al D'Annunzio pescarese). L'ambigua *rêverie* di *Fantasticheria* (o la dissolvenza iniziale di *Nedda* o, più avanti, la recidiva e scaltrita rivisitazione mondana di quelle coordinate geo-letterarie in *Di là del mare*) autorizzava un approccio siffatto proponendo quell'impatto, di lì a poco ben altrimenti traumatico, negl'innocui termini di un'effimera vacanza, di un inedito “spettacolo”: l'una e l'altro offerti a un'interlocutrice femminile come occasioni rigeneranti e più come figure della seduzione – di quella donna, delle donne, del pubblico.

E se nelle pagine di *Fantasticheria* l'archetipo di Luca Malavoglia poteva ancora figurare come «un David di rame, ritto con la sua fiocina in pugno, e illuminato bruscamente dalla fiamma dell'ellera» – e morire a Lissa «levando in alto il berretto, e salutando un'ultima volta la bandiera col suo maschio e selvaggio grido d'isolano» –, non meraviglia che quel pubblico mondano, da sedurre mediante tali enfatiche evocazioni, alla luce di queste leggesse (e vanificasse) i successivi e ben più audaci esiti di quelle temerarie esplorazioni rurali. Né può negarsi che quelle logore icone allunghino un'ombra di sospetta letterarietà perfino su quegli esiti indiscussi, contribuendo a configurare l'accreditatissima Trezza dei *Malavoglia* non altrimenti che come un toponimo ideale, come un luogo dell'anima geograficamente e sociologicamente indistinto: una metafora, un illusionistico sipario che si leva sull'evanescente teatro, tramato d'incorporee analogie e labili intermittenze del cuore, della memoria letteraria.

Abituale frequentatore dei teatri della memoria, Leonardo Sciascia ha sapientemente riletto in questa chiave *Fantasticheria*: la memoria come poetica, come materia e forma, insieme, della narrazione. E forse non è un caso che Giacomo Debenedetti implicitamente associasse, nella sua appassionata meditazione, la “necessità di scrivere” del giovane Verga all’immane progetto di riscatto del *temps perdu* operato da Proust tramite le dissolvenze della memoria involontaria; e che, pur senza dichiararlo, leggesse la vicenda artistica e umana dello scrittore catanese usando proprio la *Recherche* come insolito *Baedeker*.

Trezza come Combray o come Balbec? Ci mancherebbe altro! Trezza, semmai, come mito centripeto: come inattuale e inattendibile ostrica abbarbicata a una statica dimora isolana da cui, nella realtà effettuale, si sradicavano e muovevano i primi consistenti flussi migratori; Trezza come trincea eretta, contro le minacce esterne provenienti dal “mare amaro” e recanti insalubri venti di modernizzazione, sui contrafforti di un’isola ignara di avventure centrifughe e che, anzi, ostinatamente volge le spalle a quel mare e guarda solo in direzione d’un suo immoto “centro” come a una fonte di senso e di valori essiccata da un ineluttabile “disincantamento del mondo”.

Le osservazioni di Rod sulla effettiva floridezza di quei villaggi marinari, e i ricordi esibiti da Verga e risalenti al limitato impatto infantile con la miseria contadina di Vizzini e delle sue campagne, sembrano deporre a favore di questa tesi, del resto recentemente corroborata da analisi storiografiche che attestano come la Trezza dei *Malavoglia* presenti una struttura socio-economica presa in prestito da una comunità rurale, certo più presente alla memoria – e funzionale all’ideologia – dello scrittore siciliano.

Trezza, allora, come Vizzini. O come “natura” – almeno nei limiti dello spazio sacro (violato ma poi rifondato) della casa del nepolo – ancora incontaminata dalle offese arrecate dalla storia, che di lì a poco travolgerà quel precario porto franco, quell’isola nell’isola, omologandoli, all’altezza delle *Rusticane*, a un universo orrendo privo di scampi idillici, di rifugi nostalgici, di regressive malie.

Ben prima che Rod si recasse in quel mondo a cercarvi i colori scintillanti evocati dal Verga mondano, lo scrittore catanese aveva già ridotto quella ricca e accattivante tavolozza a un unico, bruciato e soffocante, registro cromatico; parecchi decenni dopo, Luchino Visconti deciderà coerentemente di avviluppare quei luoghi nel

bianco e nero luttuoso – e sontuosamente decadente – del suo *La terra trema*.

3. «*La più bella di tutte le città del mondo*»

Uno degli anni in cui noi uomini di oggi si era ragazzi o bambini, sul tardi d'un pomeriggio di marzo, vi fu in Sicilia un pastore che entrò col figlio e una cinquantina di pecore, più un cane e un asino, nel territorio della città di Scicli.

Questa sorge all'incrocio di tre valloni, con case da ogni parte su per i dirupi, una grande piazza in basso a cavallo del letto d'una fiumara, e antichi fabbricati ecclesiastici che coronano in più punti, come acropoli barocche, il semicerchio delle altitudini. È a pochi chilometri da Modica, nell'estremità sud-orientale dell'isola; e chi vi arriva dall'interno se la trova d'un tratto ai piedi, festosa di tetti ammucchiati, di gazze ladre e di scampanii; mentre chi vi arriva venendo dal non lontano litorale la scorge che si annida con diecimila finestre nere in seno a tutta l'altezza della montagna, tra fili serpeggianti di fumo e qua e là il bagliore d'un vetro aperto o chiuso, di colpo, contro il sole.

Al culmine della sua duratura attività di scrittore, di mitografo e di leader, Elio Vittorini ritrova nelle *Città del mondo*, e consacra in questo sontuoso *incipit*, la Scicli in cui aveva per qualche tempo vissuto, seguendo le migrazioni del padre ferroviere, negli anni remoti della prima infanzia: quelli – aveva scritto in *Conversazione in Sicilia* – in cui «uno non conosce i mali del mondo, non il dolore e non la non speranza, non è agitato da astratti furori, ma conosce la donna». Che è «certezza del mondo, immortale».

E Scicli è donna, è la donna: quella che impasta il pane nel grembo scuro del forno, quella che poco più in alto stira sprizzando fiamme, entrambe avvistate e vagheggiate dal figlio, altrettanto bambino e altrettanto incantato, del pastore. È la donna fiera e spregiudicata, liberata e libertaria, che dal regno sotterraneo di *Conversazione*, governato dalle primitive dee-Madri e dalla madre-Concezione in nome d'una appassionata commiserazione del «mondo offeso», emerge nella luce dispiegata d'un mondo non più “offeso”, an-

zi festoso, solare, musicale: della musica di belati e remoti rintocchi che s'insinua di notte nel sonno di padre e figlio ed esplose al mattino stupefacendoli:

Ma al risveglio si accorsero che in quella musica vibrava uno strano miele come se un'orchestra suonasse davvero da qualche parte: o di sopra a loro nella profondità del cielo, o di sotto a loro nella profondità della terra in cui sedevano. Istintivamente, sollevarono gli occhi a cercarla entro il culmine dell'azzurro. [...] Era come qualcosa che arrivasse lassù a un compimento immortale da uomini lontani di migliaia di anni o di migliaia di chilometri.

E invece quella musica arriva dalla città, dal suo cuore vitale e ciarliero, dalla folla che ne assiepa le piazze: «e in essa indicò l'origine della musica che s'udiva vibrare ogni tanto, filtrata dalle diecimila stanze vuote e dalle gole d'organo della montagna». È la musica segreta che Vittorini confessava, nella prefazione del '48 alla ristampa del *Garofano rosso*, di cercare come una risolutiva modalità espressiva, e che sarà da lì a poco l'incantatore Muso-di-Fumo de *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus* a modulare sul suo zufolo, per liberare il sopito vigore del nonno-elefante e del mondo del lavoro di cui costui è il campione e l'archetipo. E proviene dall'assordante brusio d'una nuova ma quanto diversa "conversazione", non più notturna e timorosamente bisbigliata come in *Conversazione in Sicilia* e ne *La garibaldina*, bensì animata da quei capannelli di figurine nerovestite e multiloquenti che un tempo popolavano di commenti e sentenze le piazze isolate e che nel febbraio del '50 Vittorini aveva fatto fotografare a Luigi Crocenzi per l'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*.

Quell'edizione fu pubblicata da Bompiani nel '53, mentre il progetto delle *Città del mondo* iniziava a prender forma; e vi campeggiavano volti e scorci paesani e agresti, e crocchi d'anziani assorti in severi conciliaboli, prevalentemente ripresi tra l'entroterra ennese e gli Iblei, e molti proprio in quella Scicli che ai due pastori delle *Città del mondo* apparirà addirittura «la più bella di tutte le città del mondo» o «la Città per eccellenza: Gerusalemme o altro che si chiamasse»: favolose iperboli, in cui il linguaggio stuporoso del bambino coincide come una forma in cavo con l'attitudine mitizzante dello scrittore, prestando nuovi toponimi fiabeschi a quella geografia fantastica

che Vittorini trapianta nella sua Sicilia «come Persia o Venezuela», dove far risuonare, tra sassi e sterpi, le antiche denominazioni e l'eco fastosa di Ninive o di Samarcanda.

La più bella, quella città trasfigurata, perché “contenti” sono i suoi abitanti: «E la gente è contenta nelle città che sono belle». Contenti, cioè finalmente liberi da quell'ombra luttuosa che avvolgeva il “mondo offeso” di *Conversazione* e ne obbligava gli ospiti, stretti nella morsa di “astratti furori”, a condividere un'inerte compassione o tutt'al più a sognare “nuovi doveri” affilati come lame. Per l'ultimo Vittorini milanese, per la sua ormai inverata utopia illuministica, è un fatto compiuto l'affrancamento dall'isola arcaica e immota da cui era fuggito ragazzo, ma che continuò a lungo a fornirgli il bagaglio di miti e simboli d'un passato ancestrale e d'una natura incontaminata dalle “offese della storia” da contrapporre all'ottimismo vitalistico e al fiducioso progressismo del Vittorini-Robinson e uomo della “frontiera”.

E infatti l'isola delle *Città del mondo* è il teatro finalmente mobile non solo delle peregrinazioni dei personaggi del romanzo, ma come dietro le quinte, come un rumore di fondo, delle cavalcate notturne dei contadini che vanno a occupare le terre, gli stessi che Visconti avrebbe voluto protagonisti di quell'irrealizzato ciclo il cui primo capitolo s'intitolò, non a caso, *La terra trema*; e già nel '53, insoddisfatto dalle foto di Crocenzi, Vittorini aveva pensato d'integrarle proprio con le immagini di quel film.

Tra quelle foto collezionate da Vittorini e Crocenzi per la loro *Conversazione* illustrata non poteva certo mancare la Madonna a cavallo, la Signora delle Milizie che al culmine della festa e nel fragore della fiera brandisce a Scicli la sua spada, dall'alto d'un destriero, contro gl'infedeli invasori. Quella vergine guerriera, che aveva suggestionato la sua infanzia, svetta in tutta la sua indomita fierezza nel giovanile *Garofano rosso*, prestando alla duplice iniziazione sessuale e politica di Alessio Mainardi le sue ambivalenti insegne di prepotente femminilità e di furente intemperanza.

«Tu sei la Madonna a cavallo! [...] Ti amo. Tu sei la Madonna a cavallo!», grida il ragazzo Alessio alla regale prostituta Zobeida. E spiega:

era in un paese attraversato da un fiume di sassi dove facevano la

fiera. [...] E la Madonna a cavallo era solo lì. Io ero bambino, no? E la vidi sopra il cavallo impennato che pestava i saraceni, una Madonna così diversa dalle altre. Mi dicono che non esistono Madonne a cavallo... Ma io mi ricordo che a quella fiera c'erano banchi e banchi di piccole Madonne a cavallo...

Zufoli di terracotta, quelle piccole Madonne da fiera: prototipi del piffero che il Vittorini del "Politecnico" si rifiuterà di suonare per la rivoluzione e dello zufolo da cui, invece, il patetico incantatore del *Sempione* riuscirà a sprigionare il suono liberatore. Donna emancipata e bellicosa Madonna, la Scicli di Vittorini, incubatrice d'una *rêverie* edipica e matriarcale che troverà compimento in *Conversione in Sicilia*. E non a caso il dominio sotterraneo e fieramente libertario delle dee-Madri, e il tempio la cui sacerdotessa ha il nome tutt'altro che misterioso di Concezione, la divinità tutelare sul cui altare è officiato il rito della memoria e del compianto del "mondo offeso", avrà se non il nome le riconoscibili sembianze proprio di Scicli e anzi di un suo ben preciso e connotato, e presto tristemente noto, quartiere.

Le tappe del *voyage au bout de la nuit* di Silvestro sono tutte dichiarate tranne l'ultima, quella del dominio materno e del mondo infero che Silvestro attraverserà, al seguito della madre guaritrice, nel "giro delle iniezioni" che gli farà scoprire il "genere umano malato", il "genere umano dei morti di fame". Basterebbero queste sequenze, ambientate in abituri rupestri e in tuguri ingrottati, a ricondurci a Scicli trascurando altre vistose spie come la cavalcata di san Giuseppe. Eccone un frammento:

da un lato erano piccole case che, nei loro orti, sorgevano contro il cielo e la montagna lontana; dall'altro, al sole, splendente e pur spento, erano anditi di abitazioni scavate nella roccia sotto le casupole e gli orti di più sopra. [...] Era una piccola Sicilia ammonticchiata, di nespole e tegole, di buchi nella roccia, di terra nera, di capre, con musica di zampogne che si allontanava dietro a noi, e diventava nuvola o neve, in alto. [...] Non camminammo che un minuto o due, e mia madre bussò a un'altra porta, e di nuovo io mi trovai nel buio, su un terreno di ineguale terra nuda, in un odore di pozzo abbandonato.

Si tratta, evidentemente, delle grotte di Chiafura, l'arcaico insediamento rupestre abitato, fin quasi agli anni Sessanta dello scorso secolo, da una brulicante popolazione di derelitti. Delle loro penose condizioni si occuparono, nel dopoguerra, alcuni giovani intellettuali riuniti intorno al foglio progressista «L'Organetto» e al circolo culturale «Vitaliano Brancati». Scrissero a Danilo Dolci, che promise d'ingrottarsi anche lui con quei reietti in segno di protesta. Poi coinvolsero il PCI e Giancarlo Pajetta, che passò la palla ad Antonello Trombadori, direttore del «Contemporaneo». Nel maggio del 1959 giunse perciò a Scicli una spedizione di cui, con Trombadori, facevano parte Pier Paolo Pasolini, Renato Guttuso, Carlo Levi, lo storico Paolo Alatri e Maria Antonietta Macciocchi, la direttrice del periodico «Vie Nuove» che raccolse gli interventi e le impressioni dei viaggiatori sgomenti e il *réportage* foto-giornalistico della loro spedizione.

Ecco qualche stralcio dell'articolo di Pasolini, che uscì il 30 maggio e s'intitolava, piuttosto ottimisticamente, *La loro coscienza è già nel domani*:

Scicli era quello che si dice la Sicilia. Una comunità di gente ricca di vita, compressa, atterrita, deformata da secoli di dominazione, che troppo intesa a succhiare il sangue, non ne ha potuto succhiare la vita: e l'ha lasciata viva, e quanto viva, a soffrire, a dibattersi, a uccidere, anziché a operare, a pensare e ad amare. Quanto al resto, al ritmo intimo e quotidiano della vita, ben poca differenza mi pare ci sia con un paese ciociaro o magari anche piemontese. La storia italiana e quella siciliana, tutto sommato si equivalgono. [...] Qui, a una regressione certo più disperata e massiccia corrisponde ora un risveglio più stupefatto e clamoroso [...]: perciò in Sicilia, nel costume, nei discorsi quotidiani, negli interessi spiccioli, c'è un tono diverso che nel resto d'Italia, infinitamente più antico, è vero, ma anche molto più moderno.

Una Sicilia, dunque, arretrata e lungimirante al tempo stesso, vecchia e giovane, paralizzata ed esuberante: e forse non poteva vederla diversamente chi, estraneo a quel mondo e più all'immagine che gli scrittori isolani ce ne hanno consegnato (è da dire che nello stesso anno Pasolini sceneggiava per Bolognini *Il bell'Antonio* del

non amato Brancati, travisandolo e appiattendolo), vi cercava piuttosto isole felici che coniugassero una purezza primigenia con una feroce vitalità. L'autore delle *Poesie a Casarsa* e di *Ragazzi di vita* si era illuso di trovarle prima nelle campagne friulane e poi nelle borgate romane. Inevitabile, allora, il confronto:

Ci sono cavernicoli anche a Roma, a duecento metri dal Vaticano dove abita il Papa: duecento metri in linea d'aria, al Gelsomino, una borgata che nulla ha da invidiare alle grotte di Chiafura. [...] Ma mentre nelle grotte di Scicli si avverte lo sforzo degli abitanti verso una vita dignitosa, nelle borgate romane, non per colpa di chi le abita, ma a causa dell'ambiente cittadino che le circonda e delle condizioni storico-sociali nelle quali si sviluppa la cultura del popolo, molto spesso nemmeno si avverte l'aspirazione ad una diversa dignità e onestà di vita. Quindi la miseria è doppia: una miseria oltre che fisica, oltre che materiale, anche morale. [...] Permettetemi invece di dire che quel che mi ha davvero colpito a Scicli sono gli elementi positivi, di movimento e di coscienza.

Scicli come ulteriore approdo del sogno pasoliniano, sempre deluso e sempre rifiorante, di un'umanità incontaminata? Può darsi: tra poco saranno l'Africa e l'India a impersonare quel miraggio; poi sarà il vuoto, sarà la fine delle illusioni, la spirale autodistruttiva. Ma Scicli e le sue grotte, anche, come duraturo e insopprimibile luogo dell'immaginario, per il futuro cineasta. E infatti quell'abitato gli appare come «una specie di montagna del purgatorio, coi gironi uno sull'altro, forati dai buchi delle porte delle caverne saracene». E quello scenario purgatoriale il regista lo cercherà tra i sassi di Matera, tra le lave dell'Etna, nei deserti o nelle grotte d'Etiopia, Yemen, Marocco...

Due suggestive ma effimere o virtuali “conversazioni in Sicilia”, quelle di Pier Paolo Pasolini e di Elio Vittorini. Forse saranno piuttosto altri, più radicati di loro in quella dimora vitale, a catturarne le correnti più segrete e tenaci, primigenie: il pittore scilitano Piero Guccione “la luce”, lo scrittore comisano Gesualdo Bufalino “il lutto”.

MODESTINO DELLA SALA

VERGA E DEL BALZO.

LA STORIA VERA NE *IL MARITO DI ELENA*

Scrivevo il 1982 in un mio opuscolo di egual titolo, la cui riproposta è resa oggi necessaria dall'acquisizione di ulteriori elementi a favore della mia tesi, che nell'introduzione ad una edizione a grandissima tiratura del romanzo verghiano¹ Maurizio Vitta sottolineava che esso era «il romanzo più contraddittorio e sconcertante» scritto dal siciliano; nella nota di edizione ai *Racconti Milanesi*,² l'unico di tutta la produzione verghiana cui non si accenni è proprio il romanzo in oggetto. Chiaro segno dell'imbarazzo dei critici.

È noto come ci si divida, infatti, nell'intenderlo o come prosecuzione del filone nuovo, fra *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, o come tarda ripresa delle tematiche giovanili.

Per meglio spiegare la genesi de *Il marito di Elena* si sono anche individuati personaggi reali dietro i romanzeschi. Matilde Dillon Wanke ha identificato in Cesare ed Elena Dorello Giovanni Verga e Giselda Fojanesi e, continuando, in Fiandura, con un curioso scambio di ruoli tra marito ed amante, Mario Rapisardi.³

Certo della praticabilità di questa via, io propongo identificazioni diverse, più convincenti di quelle avanzate sulla base di molto vaghi indizi, i primi passi, ipotizzati e non provati, della relazione adulterina di Verga e Giselda Fojanesi.

Bisogna però che precisi innanzitutto i tempi della stesura del romanzo.

L'ipotesi affacciata da Aurelio Navarra, sulla base della lettera di

¹ G. VERGA, «*Il marito di Elena*», a cura di M. Vitta, Milano, Mondadori 1980. Da questa edizione le mie citazioni del romanzo.

² G. VERGA, «*Racconti Milanesi*», present. di E. Sanguineti, Bologna, Cappelli 1979.

³ M. DILLON WANKE, «*Il marito di Elena*», ovvero dell'*ambiguità*, in «Sigma», X (1977), pp. 113-136.

Luigi Capuana ad Edouard Rod del 30 novembre 1884,⁴ che «in fatto *Il marito di Elena* era scritto in gran parte prima che il Verga mettesse mano al romanzo di Trezza o Tracia che sia»⁵ mi induce a credere che le incertezze che Verga mostra sulla data di pubblicazione del romanzo nelle lettere agli amici, i continui rinvii per tutto il 1881 nascondano insoddisfazioni superate per l'improvvisa acquisizione di una storia "vera" che lo indusse alla definitiva stesura.

All'ipotesi del Navarra, che serviva a spiegare la diversità di toni nel romanzo, si oppongono gli interventi che metterò a fuoco, databili con sicurezza sul finire del 1881.

Credo che Capuana volesse, nella lettera riportata dal Navarra, spiegare soltanto, a distanza di tempo, la frattura rappresentata nella produzione verghiana dal romanzo o forse anche scusare Verga presso il Rod, che a Parigi aveva conosciuto, a metà del 1882, il protagonista maschile della storia "vera" e forse anche quello femminile;⁶ ma oggi, anche se la affermazione di Capuana mi sembra la risposta ad una precisa domanda, dopo che è stato pubblicato dell'epistolario Capuana-Rod tutto il conservato, non è possibile nient'altro che questa ipotesi.

Nell'epistolario verghiano, come ha già sottolineato Vito Perroni, il periodo della stesura del romanzo è delimitato a monte da una lettera del Treves, dell'aprile 1881, in cui l'editore esortava Verga a pensare a «Don Menelao e a Don Gesualdo».⁷

In una successiva lettera al Capuana, del 29 maggio 1881, Verga

⁴ J.J. MARCHAND, *Édouard Rod et les écrivains italiens*, Genève, Librairie Droz 1980, pp. 144-146.

⁵ A. NAVARRIA, *Giovanni Verga*, Catania, La Navicella 1964, p. 77. L'idea era condivisa da C. MUSUMARRA (in *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia, Ed. La Scuola 1981, p. 153) sulla base di una lettera indirizzata dal Verga al Treves il 9 gennaio 1879; nella quale in realtà si alludeva ad un abozzo. Si è così fortificati nell'idea che, a quella data, Verga non fosse ancora passato a lavorare concretamente al romanzo.

⁶ Che Del Balzo e Rod si conoscessero è testimoniato da una lettera a Carlo Del Balzo del 30 giugno 1882 nella quale, a proposito del rimborso di biglietti ferroviari non utilizzati da lui e dal fratello, Giovanni Verga scrive: «L'impiegato, che tu potesti vedere insieme a noi e a Rod potrà in coscienza constatare il fatto che [...]». In G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 136. Le lettere a Del Balzo di Capuana e di Verga sono, tutte, pubblicate anche in M. CIMINI, *La "Rivista Nuova di Scienze, Lettere ed Arti"*, Roma, Bulzoni 1997.

⁷ La lettera è stata pubblicata parzialmente in G. VERGA, *«Vita dei campi»*, a cura di V. Perroni, Milano, Mondadori 1959, pp. 166-167.

chiedeva «se a Mineo *fossero* collegate S. Agrippina e S. Maria tutt'e due. Se la chiesa più alta del paese *fosse* S. Maria, e se dalla fornace, sulla strada per scendere alla pianura, *si rammentava*, solito limite delle *loro* passeggiate, si *vedesse* il Campanile o i vetri della Chiesa». ⁸ Quel colore locale gli serviva per documentare la passeggiata di Cesare Dorello, il protagonista de *Il marito di Elena*, con lo zio prete. ⁹

Per quanto ne mandasse un saggio al suo editore ai primi del mese, il romanzo non era ancora finito il 16 luglio 1881 se Verga confidava ad Edouard Rod che «in quel mese sperava di terminarlo, per pubblicarlo in autunno». Fallì quell'appuntamento con i lettori, e non perché a metà agosto lo troviamo a far meritate vacanze a Mendrisio.

Scrivendo nuovamente al Rod il 10 dicembre 1881 (si faccia attenzione alla data): «Le manderò fra un mese *Il marito di Elena*». ¹⁰ Il romanzo fu infine pubblicato dal Treves nel marzo 1882.

Al mio fine serve ora sottolineare che il Verga dalla primavera del 1881 era impegnato nella scrittura del romanzo, forse - come molti hanno evidenziato - per ragioni di cassetta dopo il fiasco de *I Malavoglia*, ma ancor più che Verga, pur documentandosi sull'ambiente siciliano, localizzava il romanzo tra Napoli ed Altavilla Irpina.

I critici, facendo prevalere in questo binomio, tanto stridente, l'ambientazione siciliana, ¹¹ hanno sorvolato sul problema aperto dalla stravagante localizzazione del romanzo; di questo *señal* non è stata tentata una decodificazione, neanche attraverso la puntualizzazione delle amicizie napoletane di Giovanni Verga, i giovani scritto-

⁸ G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier 1975, p. 182.

⁹ Le informazioni avute dal Capuana servirono al Verga per il passo de *Il marito di Elena* appresso riportato: «Poi, giunti al limite solito della loro passeggiata, che era un muricciolo soprastante un orto, lo zio spolverava col fazzoletto due sassi, e si metteva a sedere, coi gomiti sui ginocchi, riposando gli sguardi sulla bella vallata che si stendeva ai loro piedi [...]. Il sole intanto tramontava dietro le montagne nebbiose, e in alto, sulle loro teste, le finestre della chiesa scintillavano in cima al paese come una fantastica illuminazione». G. VERGA, *Il marito di Elena*, cit., pp. 32-33. (Il passo è compreso in quella parte del romanzo che Navarra dice scritta prima del 1881).

¹⁰ G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier 1954, p. 50.

¹¹ Cito per tutti Luigi Russo: «La scena è collocata in quel di Avellino, ma il colorito è sempre isolano». G. VERGA, *Opere*, a cura di L. Russo, Milano-Napoli, 1955, p. 899.

ri legati alla pagina letteraria del «Corriere del Mattino». Di quei rapporti, che una volta potevano essere intravisti dalla lettura dei *Profili letterari napoletani* di Picche,¹² che sono stati poi, erroneamente, legati al salotto di Giovanni Masucci solo perché suocero di Onorato Fava, che Verga conobbe qualche anno dopo il 1881,¹³ vi sono ora parecchie solide testimonianze.¹⁴

Si era tentato cioè solo un aggancio epidermico alle problematiche di Napoli, ex capitale del Regno, ed alla sua disastrosa situazione, che si era creduto nota al Verga dalle *Lettere Meridionali* di Pasquale Villari, dalla *Miseria di Napoli* di Jessie White Mario, da *Napoli ad occhio nudo* di Renato Fucini e dalle corrispondenze della «Rassegna Settimanale».¹⁵ Se si fosse frugato un poco di più e nella biografia di Verga e nella produzione sulla città di Napoli, si sarebbe rinvenuto il personaggio chiave di tutta la storia alla base del romanzo, Carlo Del Balzo, che tra il 2 maggio 1880 e il 19 novembre 1882 con una serie di articoli – poi raccolti in volume col titolo di *Napoli e i Napoletani* – collaborò alla «Illustrazione Italiana» di Treves, per l'interessamento di Giovanni Verga.¹⁶

Quel giovane irpino che, “audace, sicuro del fatto suo, pronto a scrivere di arte, di viaggi, di scienze, di ogni cosa con facondia inesauroibile, dirigeva un buon giornale letterario la «Rivista Nuova», nel quale troppo spesso descriveva le città da lui visitate”,¹⁷ aveva dalla metà del 1879 con Giovanni Verga rapporti privilegiati¹⁸ che

¹² “Picche” era pseudonimo di Federico Verdinois; nel suo libro, edito a Napoli da Morano il 1881, a p. 124 vi è ricordo di contatti con Verga.

¹³ G. VERGA, «*Il marito di Elena*», a cura di T. Iermano, Atripalda, Mephite 2004, p. 10.

¹⁴ Fra esse anche le lettere di Luigi Capuana a Carlo Del Balzo del 1° Dicembre 1880 e del 7 febbraio 1882, pubblicate in M. DELLA SALA, *Otto lettere inedite di Luigi Capuana*, in «Il Rievocatore», XXIII (1972), pp. 13 e 14.

¹⁵ Si veda quanto scrive M. Vitta a p. 7 della sua prefazione all'edizione de *Il marito di Elena*.

¹⁶ Si veda la lettera del 31 maggio 1880 in G. VERGA, *Lettere inedite a Carlo Del Balzo*, a cura di S. Pescatori, in «La Ruota» (1940), pp. 230-231.

¹⁷ F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani di Picche*, cit., p. 17

¹⁸ Carlo Del Balzo, a seguito della lettera di Jules Lermina, da Parigi del 10 agosto 1879, nella quale quel suo corrispondente chiedeva il nome di un romanziere italiano da tradurre e da far conoscere in Francia, segnalò Giovanni Verga; prese poi accordi col catanese, inviò *Tigre reale*, *Storia di una capinera* e *Primavera*. Il rapporto triangolare portò alla traduzione, «assai trascurata», di *Tigre reale*, comparsa a puntate nelle appen-

culminarono, nonostante la nota ritrosia del catanese, nella visita del 23 novembre 1881 (era stato preceduto di un anno dall'amico Capuana)¹⁹ a Napoli, tappa del viaggio verso Milano, che si articolava in una prima parte in nave, da Catania a Napoli, con relativa sosta.

Deve esser successiva a quella visita la scrittura dell'ultima parte (dalla pag.172 alla fine) del manoscritto autografo de *Il marito di Elena* custodito nel fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, per il Branciforti testimonianza della riscrittura del romanzo, perseguita «per tutta l'estate del 1881 sino alla sua stampa nel dicembre del medesimo anno».²⁰

Io credo che Verga ne abbia scritto più precisamente l'ultima parte fra il 23 novembre 1881 e i primi di dicembre per l'inchiostro di colore nero, usato anche nelle poche correzioni, presenti nella prima parte del manoscritto, che spostano l'ambientazione della vicenda dalla Sicilia a Napoli e all'Irpinia. In nero è scritta anche la lettera che Verga inviò a Carlo Del Balzo il 29 novembre di quell'anno, pochi giorni dopo averlo incontrato.²¹

È troppo pensare che Verga, che preferiva scrivere con inchio-

dici del "Parlament" dal 31 agosto al 18 settembre 1881. Si vedano M. DELLA SALA, *Sulla fortuna di Verga all'estero. Il carteggio Lermina – Del Balzo e la prima traduzione francese di «Tigre Reale»*, in «Accento», 1 (1973), pp. 31-36, e *I traduttori di Verga in Francia (1880-1910)*, a cura di R. La Sala, Avellino, Grafic Way 1996. Ma la mediazione del direttore della «Rivista Nuova» convinse Verga, che fino ad allora si era schermato dalla collaborazione, ad inviare al Del Balzo per la sua «Rivista Nuova» due novelle, una, *La Lupa*, pubblicata nel numero del 15 febbraio 1880, l'altra, *Cos'è il Re*, nel numero del 30 gennaio 1881. (Per la prima novella si veda G. MAZZACURATI, *Scrittura e ideologia in Verga ovvero le metamorfosi de La lupa*, in *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori 1974, pp. 142-175; per la seconda G. MAZZACURATI, *Testimone scisso: radiografia di una novella verghiana*, in «Sigma», X (1977), pp. 45-70). E Carlo Del Balzo, ripagando Verga con una attenzione puntuale, recensì *Vita dei campi* (in «Rivista Nuova», II (1880), pp. 718-719) e ne trasse occasione per passare in rassegna la maggior parte della sua produzione. Recensì *I Malavoglia*, (in «Rivista Nuova», III (1881), pp. 218-221), che disse «un vero lavoro d'arte», che «sarebbero stati un capolavoro senza quelle tali novità nello stile» che egli riassunse in «un abuso di certi *che* messi ad intralciare i periodi, un abuso di *vi* e di *ci*, un ripetere continuo dell'oggetto dopo d'aver usato il pronome relativo».

¹⁹ Si veda la lettera di Capuana a Del Balzo del 1 dicembre 1880: «Due parole per ringraziarti delle infinite gentilezze che mi usasti nella mia breve dimora a Napoli», in M. DELLA SALA, *Otto lettere inedite di Luigi Capuana*, cit., p. 13.

²⁰ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI - G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga*. Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170, a p. 106.

²¹ G. VERGA, *Lettere a Carlo Del Balzo*, cit., p. 237.

stro di colore bleu, in quegli ultimi giorni di novembre non lo ebbe a disposizione perché si era appena trasferito da Catania a Milano?

Allora Verga fu impegnato da maggio a dicembre a revisionare e dare un finale ad un romanzo, ideato tempo prima, di cui non era soddisfatto, come testimoniano le lettere di Verga a Capuana del 30 luglio²² e quella di Treves a Verga del 28 ottobre 1881 in cui l'editore sollecitava l'invio dell'ultima parte del manoscritto che «avete dato e ripreso, ridato e ripreso, credo tre o quattro volte», come mette in evidenza Maria Di Venuta nella sua prefazione a *Il marito di Elena*.²³

Quando Verga era intento a terminare il romanzo, che gli fosse buona rivincita de *I Malavoglia*, aveva legami stretti col giovane scrittore di San Martino di Valle Caudina che pressappoco dal febbraio 1881 aveva una relazione con una donna sposata, Julie Doumerc, per la quale aveva perso completamente la testa, tanto da corteggiarla dalle pagine della sua «Rivista Nuova», da scrivere una *Notizia* del giornale parigino «Il Genio Civile» diretto dal marito e da dedicarle il suo *Roma*, edito da Ottino l'anno successivo. Del Balzo descrisse poi quel tormentatissimo amore, che per sua affermazione ebbe termine il 1883,²⁴ nel romanzo *Sorelle Damala*.²⁵

Verga, attento lettore, nonché collaboratore della rivista di cui Del Balzo era direttore e proprietario, dovette conoscere pienamente le pene dell'amico, a cui il 15 marzo 1881 Luigi Capuana, a seguito dell'articolo *Reveries à Madame Julie Doumerc*,²⁶ scriveva: «Briccone, tu fai la corte a mad. Julie Doumerc! E il marito?».

Del Balzo nell'estate del 1881 si trovava a Parigi, dove aveva seguito Julie, sacrificandole anche la professione forense; Verga gli scriveva per avere notizie della traduzione del suo *Tigre reale*, fatta da Jule Lermina, e perché con i suoi contatti favorisse la vendita di una

²² G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, pp. 178-182.

²³ Catania, Fondazione Verga, Euno edizioni 2015, p. XXVII.

²⁴ «Una grande delusione amorosa sofferta a Parigi nel 1883». C. DEL BALZO, *Susanna Del Balzo*, Roma, 1899, p. 15.

²⁵ Milano, Galli 1887. Il titolo del romanzo trova giustificazione in un passo de *L'Imbianchino* (Gabriele D'Annunzio) nel *Corriere di Roma* della «Cronaca Bizantina» del 16 agosto 1882 (a. II, n. 5) in cui si parla di un Damala, «marito» di Sarah Bernhart, citato in giudizio da Leontina Minelli, «artiste lirique», di cui era stato compagno.

²⁶ In «Rivista nuova», III (1881), p. 103 e sgg.

collezione di monete greco-sicule, che il fratello aveva ereditato.²⁷ Il rapporto amicale suggerì al Verga il finale de *Il marito di Elena* e la localizzazione della storia in Irpinia anche per il nome dell'amico, Carlo, che era quello del protagonista maschile del romanzo di Flaubert che il catanese apprezzava.

Così lavoravano i veristi: si guardi ad alcune novelle di Federico De Roberto, i cui protagonisti si chiamano Ludwig Kopfliche²⁸ (Luigi Capuana), Hans Ruthe²⁹ e Guglielmo Vardara (Giovanni Verga), Franz von Rodrich (Federico De Roberto), Fritz Eisenstein³⁰ (Francesco Ferlito), che anni or sono Aurelio Navarria usò per la biografia di Verga.³¹

Così i critici hanno ritenuto che Verga abbia lavorato ne *Il marito di Elena*, ma poi hanno trovato agganci errati con la sua biografia, credendo di intravedere in Cesare ed Elena Giovanni Verga e Giselda Fojanesi e in Fiandura Mario Rapisardi.

Perciò per una migliore comprensione del romanzo di Verga è necessaria la messa a fuoco della relazione amorosa di Carlo Del Balzo e Julie Doumerc, cui più volte l'irpino accennò nella sua produzione.³²

In ciò ci aiuta l'interpretazione particolare che Del Balzo dette del verismo, da lui inteso come autobiografismo mascherato, spinto forse dall'essersi visto protagonista nascosto della storia alla base de *Il marito di Elena*. Ed applicò la formula in tutti i dieci romanzi del suo ciclo dei *Deviati*, a partire dal primo, *Sorelle Damala*, in appendice al «Nabab» dal 2 dicembre 1884 al 27 febbraio 1885, in cui narrò quel suo amore travagliato.

²⁷ Si veda la lettera da Milano del 15 settembre 1881, in G. VERGA, *Lettere inedite a Carlo Del Balzo*, cit., pp. 235 e 236.

²⁸ *Kopf* corrisponde all'italiano «testa».

²⁹ *Rute* sta per «verga».

³⁰ *Eisen* corrisponde a «ferro».

³¹ A. NAVARRIA, *Giovanni Verga*, cit., pp. 12-13. Le novelle di F. De Roberto sono, in *Documenti umani* (1888), *Una dichiarazione e L'orgoglio e la pietà*, nell'*Albero della scienza* (1891), *Quesiti*; nella *Morte dell'amore* (1892), *Dibattimento*; negli *Amori* (1898), *La consolatrice*, *La veglia*, *L'omonimo*.

³² Anche nel cap. XI de *Il piacere supremo* (Milano, Libreria Editrice Nazionale 1904): «Lucio [Riberi] sentiva le conseguenze funeste di un amore infelice, del tradimento di una bellissima vergine che dopo due anni di amore [...] lo aveva bruscamente lasciato per sposare».

«In questo autobiografismo – scrive Paola Villani – lo scrittore rivela se stesso, ma sempre in modo tacito. L'uso della terza persona, la posizione assunta dal narratore, esterno ed “onnisciente” e ferreo censore dei suoi personaggi, rivelano che lo scopo ultimo della scrittura rimaneva la oggettività del suo messaggio. Quelle stesse esperienze biografiche che emergono da molte pagine, ma mai in modo esplicito, erano intese non come uno sfogo lirico o diaristico, piuttosto come estrema fedeltà ai canoni naturalisti della “osservazione” e “sperimentazione” predicati da Zola».³³

E su *Sorelle Damala* si impernia la mia ricostruzione dei fatti, anche se so che il romanzo è un rimaneggiamento della realtà, in qualche caso edulcorato e liberatorio. Per uno scrittore che sapeva che molti lo avrebbero riconosciuto nel personaggio di Alberto Moncada e che aveva come fine un'arte didattica,³⁴ consona alla sua fede politica radicale, l'attribuzione a Lea Damala, in cui è ritratta Julie Doumerc, della condizione di vedova invece di quella reale di coniugata con prole, oltre che essere una *excusatio non petita*, esaltava la funzione del romanzo.

Ma *Sorelle Damala*, scritto dopo il romanzo del Verga, può averne risentito. La prova è nella prefazione in cui Del Balzo, accennando al *Madame Bovary* di Flaubert, rintuzza l'accusa di oscenità, della quale aveva «già avuto delle prove, durante la correzione delle stampe, per l'inverecconia [...] della sostanza e della frase» e che gli era costato il rifiuto del Treves, a quel tempo suo editore, alla pubblicazione e poiché, presumo, si era riconosciuto nel personaggio di Cesare de *Il marito di Elena*, sottolinea, fra una strizzatina d'occhio ed un complimento al suo amico Giovanni Verga, di «non aver scritto una *Madame Bovary*, ma di aver la coscienza di aver fatto un libro praticamente morale».³⁵

³³ P. VILLANI, *Carlo Del Balzo tra letteratura e politica*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane 2001, p. 113.

³⁴ Sin dalle prime prove letterarie Carlo Del Balzo si era posto questa meta. Si veda la sua lettera a Matteo Renato Imbriani del 9 maggio 1874 (Biblioteca Provinciale di Avellino, fondo Del Balzo, ms. 173, c. 14 rv).

³⁵ Curiosamente – ma è indicativo – il romanzo *Sorelle Damala*, Milano, Galli 1887, ebbe la stessa sorte del primo libro di novelle di F. De Roberto, *La sorte*, anch'esso rifiutato dal Treves il 1886 perché vi si descriveva il brutto e il marcio della società. Del Balzo si difese da quell'accusa in una lettera all'editore ora leggibile in P. VILLANI, *Carlo Del Balzo tra letteratura e politica*, cit., pp. 300-301.

Così, per l'idea che la realtà, manipolata in romanzo, si può meglio individuare in un testo di fattura ingenua anziché in un testo di maggiore complessità, in cui interviene il piano del simbolico; per i tanti riferimenti minuziosi, per alcune figure secondarie ben riconoscibili anche nelle pagine della «Rivista Nuova»,³⁶ per la coincidenza temporale fra i viaggi da e per Parigi di Alberto Moncada e Carlo Del Balzo, son convinto di un sostanziale rispetto dei fatti e, quindi, della legittimità dell'operazione di ricostruire a grandi linee la realtà,³⁷ all'incirca quella che Verga, da lontano, aveva potuto conoscere ed alla quale ispirarsi.

È pertanto un'occasione appetibile per penetrare nell'officina verghiana la collocazione de *Il marito di Elena* fra *Madame Bovary* e *Sorelle Damala*; il romanzo flaubertiano addita la struttura e quello delbalziano parte della materia in essa calata.

La storia d'amore di Alberto Moncada [Carlo Del Balzo] e Lea Damala [Julie Doumerc] ha inizio poco prima dell'arrivo in Napoli dei reduci della spedizione geografica e commerciale in Africa Orientale guidata da Pellegrino Matteucci, avvenimento accaduto il 31 marzo 1881 e pubblicizzato dal Del Balzo, che era nel direttivo del Club africano, nella «Rivista Nuova», di cui era proprietario.³⁸

Dall'entourage del Club africano, oltre che dai circoli radicali da lui assiduamente frequentati e dagli ambienti letterari di Napoli Del Balzo prende molti personaggi del romanzo.

Nel salotto della signora Maurina [Florentine Lombard],³⁹ fre-

³⁶ Il Gorros di *Sorelle Damala*, autore di un'opera di filosofia materialista, è sicuramente Pompeyo Gener, la cui opera, *La mort e le diable*, Del Balzo recensi nella «Rivista Nuova» (II, 1880, pp. 746-748). Pietro Ramponi è Paolo Galletti, cui Del Balzo dedicò una raccolta di prose di viaggio dal titolo *Il mio regalo di nozze agli sposi Young-Lady Lilly Mac-Swinye e conte Paolo Galletti*, Napoli, 1877.

³⁷ Questo mio convincimento aumenta quando considero *Eredità Illegittime* (Milano, Galli 1889), il secondo romanzo dei *Devianti*, costruito con la stessa formula, per il quale mi è più facile il controllo poiché narra delle elezioni politiche del 1886 in Avellino e della candidatura di Girolamo Del Balzo, fratello di Carlo.

³⁸ Nell'occasione il Club Africano di Napoli, del cui direttivo faceva parte Del Balzo, offrì un banchetto a Gustavo Bianchi nella sala Vega dell'Hotel des Etrangers. L'avvenimento è ricordato nell'articolo *Gustavo Bianchi a Napoli* («Rivista Nuova», III (1881), pp. 193-202) e in *Sorelle Damala*, cit., p. 48.

³⁹ Che Maurina sia Florentine Lombard, impegnata come volontaria a Napoli durante l'epidemia di colera del 1884, lo si arguisce dal seguente brano di *Sorelle Damala* (p. 280): «In lei si ridestava, fresco, un certo sentimento umanitario, l'inclinazio-

quentato da Errico Giorgioni [Errico Arlotta],⁴⁰ sporadicamente da Armando De Seta [Rocco De Zerbi (?)] e sua sorella Matilde [Matilde Serao], da Stefano Floriani [Francesco Florimo],⁴¹ Alberto Moncada, giovane scrittore di S. Marco [S. Martino V. C.], conosce Lea Damala, vedova con un figlio di 7 anni, Gigi, [sposata e con un figlio]. Vive, assieme alla sorella nubile Adele che ha da più anni una segreta relazione con Errico Giorgioni, nella casa del padre, colonnello Anselmo [Augusto Doumerc, marito] lontano dalla famiglia per tanta parte del 1881.

Alberto frequenta assiduamente i salotti della signora Maurina, aperto il giovedì, e dei suoi conoscenti; si dà a gite e balli, stringe rapporti di amicizia, si innamora sempre più ciecamente della perversa Lea, donna dai molti amori,⁴² mentre Stefano Floriani arde d'amore non corrisposto per Maurina. Quando Lea ed Adele partono per Parigi, Alberto le segue.⁴³ I giovani si fermano alcuni giorni a Roma e poi vanno a Firenze, dove Alberto giunge ammalato e riceve le cure premurose dell'amico Pietro Ramponi [Paolo Galletti]. Alberto si trattiene tutta l'estate a Parigi, in una casa del boulevard Haussmann;⁴⁴ alla fine di settembre riparte per Napoli, con l'intenzione di ritornare in Francia il mese di marzo dell'anno seguente.

Nel tornare a Napoli si ferma a Milano qualche giorno [su invito di Giovanni Verga, assieme al quale fa il viaggio da Milano a Napoli].⁴⁵

ne di fare l'infermiera, cui, spesso, nella sua vita avventurosa, aveva ubbidito con vero zelo di suora di carità». Inoltra Maurina abitava al principio di via Mergellina (*Sorelle Damala*, p. 8) e riceveva nel suo salotto il giovedì (*Sorelle Damala*, p. 141). Fu presentata al Del Balzo da Pompeyo Gener con una lettera da Parigi del 29 novembre 1880, conservata nella Biblioteca provinciale di Avellino, fondo Del Balzo, ms. 544.

⁴⁰ Enrico Arlotta era del direttivo del Club Africano e commerciante, come l'Enrico Giorgioni di *Sorelle Damala*. Si veda «Io appartengo al cetto commerciale» in «Rivista Nuova», III (1881), p. 197.

⁴¹ Francesco Florimo (1800-1888), bibliotecario del conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli, amico di Bellini ed estimatore di Wagner; nel personaggio di Stefano Floriani è il ricordo delle polemiche di quegli anni tra gli estimatori e i denigratori di Wagner.

⁴² *Sorelle Damala*, cit., p. 129.

⁴³ Ivi, p. 202.

⁴⁴ Ivi, p. 258. - Del Balzo risiedeva a Parigi all'Hotel Canterbury. (È questo l'indirizzo della lettera di Verga a lui diretta in G. VERGA, *Lettere inedite a Carlo Del Balzo*, cit., pp. 234-235.

⁴⁵ Ivi, p. 236 (lettera del 3 ottobre 1881).

Sono queste le peripezie di Carlo Del Balzo, quando si sostituiscono ai nomi dei personaggi di *Sorelle Damala* quelli reali – qui fra parentesi quadre – e si faccia un’opportuna riserva sullo stato vedovile della donna.

La dimostrazione che sia questa la realtà che Giovanni Verga trasfigurò ne *Il marito di Elena* passa attraverso l’individuazione in Cesare ed Elena Dorello di tratti comuni a Carlo Del Balzo e Julie Doumerc. Non mi limiterò a sottolineare l’identità delle iniziali dei due, criterio cui Del Balzo ha obbedito anche per gli altri personaggi, pur se la coincidenza è potenziata dall’abbandono del nome originario del protagonista maschile, che Vito Perroni ci fa sapere essere Don Menelao;⁴⁶ alcune coincidenze per la loro marginalità sono ancor più convincenti.

Cesare Dorello è stato praticante nello studio di un ottimo avvocato del foro napoletano, di cui si tace il nome,⁴⁷ come Carlo Del Balzo nello studio di Enrico Pessina; ha avuto esperienze di difensore di minori, come Carlo Del Balzo;⁴⁸ è di età inferiore rispetto alla donna amata,⁴⁹ è irpino, per quanto non di S. Martino. In questo caso la localizzazione in Altavilla è spiegabile come allusiva; altrimenti il riferimento sarebbe stato di troppo facile decodificazione.

E Verga utilizzò, per caratterizzare l’esperienza professionale di Cesare Dorello, il capitolo de *I paglietti del Napoli e i Napoletani* dell’Amico Del Balzo, pubblicato in due puntate sull’«Illustrazione Italiana» ai primi di maggio 1880, per cui il 31 maggio ebbe parole di elogio, che non furono di convenienza ma veramente sentite.⁵⁰

Verga, che in quel mese cercava spunti e materiale per il nuovo romanzo, di lì trasse il tema della professione forense come mezzo, così era erroneamente inteso dalle classi meno abbienti, di progresso sociale, perché leggeva: «ci è ancora il vizio in ogni famiglia di avere il

⁴⁶ G. VERGA, «*Vita dei campi*», a cura di V. Perroni, Milano, Mondadori 1959.

⁴⁷ G. VERGA, «*Il marito di Elena*», cit., p. 95.

⁴⁸ Ivi, p. 96. Si veda anche *Un’esemplare casa di custodia*, in «Rivista Nuova», I (1879), pp. 768-774.

⁴⁹ G. VERGA, «*Il marito di Elena*», cit. p. 34.

⁵⁰ L’opera, apparsa a puntate fra il 2 maggio 1880 e il 19 novembre 1882, venne poi raccolta in volume (Treves, Milano 1885; ora anche Roma, Edizioni dell’Ateneo 1972). Verga ne dette a Del Balzo un ottimo, veloce giudizio nella lettera del 31 maggio 1880; si veda G. VERGA, *Lettere inedite a Carlo Del Balzo*, cit., pp. 230-231.

paglietta in casa, come nelle campagne ogni villano crede di nobilitarsi, facendo un figlio prete»⁵¹ e «qualche zampitto del Molise, che cammina intontito, urta nei gomiti d'un signore di provincia, con gli occhiali d'oro, un soprabitone di castoro verde lungo fino ai ginocchi, la tabacchiera in mano, il quale va intorno con una faccia di Pasqua, pregustando il giorno in cui vedrà anche suo figlio avvocato, suo figlio che studia da tre anni, *in utroque iure*, nella casa di D. Filomena, dove si taglia la bassetta e si fa l'amore senza compromettersi».⁵²

Dipende dal primo passo la diversità della scelta, per così dire, professionale, nella famiglia di Cesare col passare da una generazione all'altra e che cioè lo zio sia prete e voglia il nipote avvocato?⁵³ Verga tien presente il secondo passo che ho citato quando contrappone la vita sacrificata e l'impegno di Cesare ai suoi compagni di pensione?⁵⁴

Quando Del Balzo scrive che «i paglietti fuggono da un capo all'altro dello stanzone [del tribunale], come inseguiti entrano ed escono dagli uffici e dalle sale di udienza ogni momento, e se non hanno affari scappano e gridano di più»⁵⁵ ci sembra di vedere Cesare «nei bassifondi e nelle anticamere della Giustizia, in mezzo a gente cenciosa e con la barba lunga, su e giù per le scale tappezzate di cartacce sudicie».⁵⁶

Quella che Del Balzo presenta come opposizione tra *paglietta* (avvocato di grido) e *paglietta mbrugliune* ovvero *strascinafacenne* (avvocato da poco),⁵⁷ è in Cesare opposizione tra sogno e triste realtà, almeno all'inizio della sua vita professionale.

È facile vedere in Lea Damala Julie Doumerc; Del Balzo sognò davanti ai quadri dipinti da Julie e, nei panni di Alberto, davanti ai quadri di Lea.

⁵¹ *Napoli e i Napoletani*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1972, p. 100.

⁵² Ivi, p. 105.

⁵³ G. VERGA, «*Il marito di Elena*», cit., p. 31.

⁵⁴ Ivi, p. 35.

⁵⁵ *Napoli e i Napoletani...*, cit., pp. 103-105.

⁵⁶ G. VERGA, «*Il marito di Elena*», cit., p. 96.

⁵⁷ Per la caratterizzazione degli «strascinafacenne» si vedano i passi paralleli del *Il marito di Elena* (p. 83) e di *Napoli e i Napoletani* (p. 102) – *Strascinafacenne* pertanto non è detto che sia calco del siciliano *strascinafacenni*, come vuole C. MUSUMARRA in *Verga e la sua eredità novecentesca*, p. 157, ma spia della fonte delbalziana.

È erronea l'identificazione, l'ho anticipato, di Elena con Giselda Fojanesi. È una esagerazione di Mario Rapisardi l'affermazione, del 1883, che l'adulterio della moglie risalisse a ben tre anni prima; in verità nel settembre del 1880 Verga e la Fojanesi si incontrarono in Firenze, casualmente dopo dieci anni. Nel 1881, che è l'anno che ci interessa, riuscirono a parlarsi solo una volta, ad un affollato ricevimento domenicale della milanese signora Piazzoli; non vi furono altri incontri, tanto più che i Rapisardi quell'anno non andarono a Firenze.⁵⁸

Se questi sono i fatti, è possibile ipotizzare un rapporto adulterino tanto maturo da incidere sull'animo di Verga e condizionarne la produzione?

L'estraneità allo scrittore della figura di Elena è riconosciuta da tutti i critici; Verga avrebbe mostrato una tale spiccata ostilità nei confronti della protagonista del romanzo se fosse stata la sua Giselda?

Bisogna mettere in conto e l'età minore di Cesare rispetto ad Elena, che ha rispondenza nei dati anagrafici di Carlo e Julie, e gli accenni agli acquerelli dipinti da Elena, che Verga ha tratto, più concretamente, dall'articolo di Del Balzo nella «Rivista Nuova», *Reveries a Madame Julie Doumerc*,⁵⁹ e che non sono «quella vernice di buona educazione convenzionale e borghese» che, presenti nella *Madame Bovary*, a detta di Matilde Dillon Wanke, il catanese non avrebbe sfruttati opportunamente, per quanto fossero appetitosi.⁶⁰

In concreto la struttura de *Il marito di Elena* è quella del romanzo di Flaubert, cui accennò anche Carlo Del Balzo nella prefazione alle sue *Sorelle Damala*, in cui sottolineava con rammarico di non aver scritto una *Madame Bovary* ma di aver «la coscienza di aver fatto un libro praticamente morale» e dove poneva un distinguo fra i suoi *deviati*, che avrebbe analizzato in un ciclo di dieci romanzi, e «i vinti, dei quali aveva parlato, cinque o sei anni prima, il suo illustre amico Giovanni Verga».⁶¹

⁵⁸ Si veda M. BORGESE, *Anime scompagnate: Rapisardi e la Giselda*, in «Nuova Antologia», 1 dicembre 1973, p. 301 e sgg. e 16 dicembre 73, p. 378 e sgg.

⁵⁹ In «Rivista Nuova», III (1881), pp. 103-104.

⁶⁰ M. DILLON WANKE, «*Il marito di Elena*», cit., p. 128.

⁶¹ *Sorelle Damala*, cit., p. IX della prefazione.

In effetti, con *Il marito di Elena* «le distanze [da Flaubert] prese dal Verga si riducono a poca cosa», come mette in evidenza Matilde Dillon Wanke.⁶²

I tre amanti di Elena rispondono «quasi in perfetta simmetria» a quelli di Emma Bovary e solo forse per qualche tratto del personaggio di Fiandura Verga attinse alla storia amorosa di Carlo Del Balzo, lì dove gli attribuisce la pubblicizzazione, per vanità, del rapporto adulterino («il poetuccio geloso, per vanità, aveva scritto una satira furibonda contro di lei»), perché nella vanità letteraria, Verga, tanto schivo e riservato, individuava la matrice dell'articolo di Carlo Del Balzo *Reveries a Madame Julie Doumerc*.

Non è certo molto per identificare in Fiandura il letterato irpino ma per Verga deve aver giocato un ruolo importante la lontananza da Napoli e da Altavilla, luoghi in cui si svolgeva la storia; inoltre quando Verga aveva immaginato il romanzo, non conosceva ancora di persona il sammartinese.

Ma sulla caratterizzazione del personaggio dovette incidere anche «la beffarda allusione al Rapisardi mediante il registro della poesia stecchettiana» che Matilde Dillon Wanke evidenzia nell'articolo da me sopra citato.

È arduo, tuttavia, individuare altri personaggi reali ne *Il marito di Elena*, pur quando si sappia in qual direzione sviluppare le ricerche. E se Verga mette in scena il personaggio di Camilla perché la presenza di una sorella pudica meglio faccia risaltare la storia di adulteri e tradimenti di Elena (in ciò imitato da Del Balzo che doppia la figura di Lea con quella della sorella Adele), altri personaggi, specificatamente il barone Peppino di Altavilla, la madre del barone, lo zio prete, Cataldi, traggono la loro motivazione dal romanzo di Flaubert.

Ad essi bisogna guardare e non perché con questi ultimi Verga imitò strettamente *Madame Bovary* ma per le aggiunte che li caratterizzano come personaggi sostanzialmente verghiani; don Peppino, ad esempio, «preannuncia in taluni tratti la figura del barone di Rubiera (e si pensi soprattutto all'atteggiamento della madre)».⁶³

Pertanto è nella visione complessiva dei personaggi, per il rapporto tra verità storica ed invenzione letteraria ad essi sottesa, che il

⁶² M. DILLON WANKE, «*Il marito di Elena*», cit., p. 122.

⁶³ Ivi, p. 123.

romanzo acquista una collocazione progressiva nell'arco della produzione del catanese.

Il marito di Elena, oltre che portare i segni del lavoro che Verga faceva in preparazione delle *Rusticane*, nei personaggi di Cesare ed Elena Dorello, considerati da gran parte dei critici consoni alla vecchia formula verghiana, propone una storia d'amore, che è poi al centro del romanzo, databile sicuramente al 1881 e ricostruita di lontano col procedimento utilizzato da Verga ne *I Malavoglia*.

Come evidenzia Bigazzi, richiamandosi alla lettera di Verga a Capuana del 17 maggio del 1878, la cura di evitare la copia del reale spinse Verga, impegnato nella scrittura de *I Malavoglia* a "ricostruire" il vero di lontano, a fare cioè un lavoro di ricostruzione intellettuale e a sostituire la sua mente ai suoi occhi; allora si sentiva schiettamente ed efficacemente vero. Solo a lavoro finito preventivava di «stare una settimana o due [...] ad Acì Trezza, onde dare il colore locale». ⁶⁴

Lo stesso metodo di lavoro apparirà che abbia usato nello scrivere *Il marito di Elena* se si bada alla pressante e ripetuta richiesta di un incontro con Carlo Del Balzo (soprattutto quando la si metta in relazione con la sua nota ritrosia), che Verga soddisfece solo il 23 novembre 1881. Dopo quell'incontro, il 10 dicembre, in una lettera al Rod scrisse che gli avrebbe mandato entro un mese il romanzo.

Ma la conoscenza di Carlo Del Balzo, nella cui vicenda sentimentale si riflette quella di Cesare Dorello, porta allo scarto, identificato da Matilde Dillon Wanke nella perdita della betise, ⁶⁵ dalla figura di Charles Bovary, e determina tutta la complessità del personaggio. Si spiega così anche l'assenza nel romanzo del tono di disprezzo nei confronti del protagonista maschile (che Verga usa, invece, nella lettera a Capuana del 29 maggio 1881). Si spiega ancora con l'amicizia per Cesare-Carlo la poca simpatia del Verga per il personaggio di Elena.

⁶⁴ Si veda sulla questione R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, pp. 406-407.

⁶⁵ M. DILLON WANKE, «*Il marito di Elena*», cit., p. 126.

open access

DARIO STAZZONE

L'IMPERATIVO DEL NOME DEL PADRE E IL «DELIRIO»
NE *IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA* DI LUIGI CAPUANA

Giudicato unanimemente il capolavoro di Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina* è un romanzo nato da una lunga gestazione: annunciato nel 1880 col titolo *Il Marchese Donna Verdina* mentre Giovanni Verga componeva *I Malavoglia*, ha impegnato l'autore in un intenso lavoro creativo e revisorio durato fino alla pubblicazione in volume per i tipi Treves nel 1901.¹

Il lungo lavoro, oltre a dare coerenza stilistica all'insieme, ha saputo dosare con abilità differenti nuclei tematici ed è stato utile a stabilire sottili rapporti e corrispondenze tra i personaggi. Secondo quanto previsto dal canone dell'impersonalità, di cui Capuana fu teorico, nel romanzo è assente ogni discorso manifesto della soggettività. Nelle opere naturaliste e veriste l'espressione propriamente lirica, ovvero la libertà enunciativa e immaginativa del soggetto, può prodursi a particolari condizioni, quelle per cui l'interdizione di ogni soggettivismo manifesto ha potuto avere delle conseguenze feconde sul piano dell'espressività diretta. L'autore, infatti, può manifestarsi attraverso le marche di enunciazione, la polifonia delle voci narranti o la descrizione del paesaggio. Non a caso quasi tutti i capitoli de *Il marchese di Roccaverdina* sono caratterizzati da aperture paesistiche che rappresentano il paese di Ràbbato al centro della narrazione, i luoghi di ritrovo collettivo, le campagne circosvicine e il palazzotto del marchese.² E se, come sostiene Philippe Hamon, il

¹ *Il marchese di Roccaverdina* venne parzialmente pubblicato in ventidue episodi nel quotidiano «L'Orà» di Palermo, dal 12 settembre all'11 novembre 1900; la prima edizione in volume venne pubblicata nel 1901 da Treves. Tutte le citazioni di questo saggio saranno tratte da L. CAPUANA, «*Il marchese di Roccaverdina*», prefazione di L. Nicastro, Milano, Mursia 1972.

² Facile riconoscere nelle descrizioni del paese di Ràbbato e dei suoi luoghi identitari, dal Casino di conversazione alla chiesa di Sant'Agrippina, il paese natale di Capuana, Mineo, in provincia di Catania.

regime linguistico-semiotico della descrizione è legato in primo luogo alla necessità di «attualizzare un paradigma lessicale latente, sotteso da un sapere referenziale sul mondo, in quanto l'insieme del sistema descrittivo è anch'esso organizzato globalmente come *equivalenza permanente*»,³ è anche vero che l'autore usa con abilità le diverse percezioni sensoriali e i valori atmosferici ponendoli in rapporto al sentire dei suoi personaggi e connotando sottilmente gli eventi: l'apparente oggettività dell'opera nasconde dunque l'uso di uno statuto di tipica ascendenza romantica, quella descrizione "espressionista" del paesaggio riscontrabile anche nei romanzi e nelle novelle di Verga.⁴

Oltre che nelle pennellate utili a definire magistrali quadri paesistici, il discorso lirico de *Il marchese di Roccaverdina* emerge nella singolare vicenda del protagonista, un aristocratico che si sforza di nascondere un «terribile segreto» ed è dunque costretto a censurare i suoi desideri più intimi. Con efficaci espedienti formali, lessicali e sintattici, Capuana riesce a descrivere il precipitare dell'uomo nella condizione delirante, ovvero in una forma patologica che assume evidenti caratteri paranoici. Come nel primo romanzo, *Giacinta*, in cui veniva raccontata la vicenda di una donna che, avendo subito violenza da bambina, si trova a dover scontare per tutta la vita e fino al suicidio la "colpa" attribuitale dal pregiudizio sociale, così nell'opera del 1901 Capuana traccia la tragica e inesorabile parabola del marchese, nell'uno e nell'altro caso ricorrendo al discorso indiretto libero, usando un levigato controllo del linguaggio che ricorda quella «scrittura artigianale» riscontrata da Roland Barthes in Flaubert.⁵ Ma mentre l'opera del 1879, ispirata a *Madame Bovary* e dedicata ad «Emilio Zola», forse perché aveva per protagonista una donna, fece scandalo, il *Marchese di Roccaverdina* venne subito salutato dal successo: lo stesso canone dell'impersonalità che era stato rimproverato all'autore come un'immorale mancanza di partecipazione determi-

³ PH. HAMON, *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice 1977, p. 67.

⁴ Per uno studio della rappresentazione verghiana del paesaggio cfr. D. MARCHESE, *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2009. Tra gli studi attenti alle strategie narrative di Capuana cfr. M.G. BOCOLA, *L'identità del vero. Studi su Luigi Capuana*, Roma, Esseditrice 2012.

⁵ Cfr. R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi 2003, pp. 47-48.

nava invece, nel 1901, un giudizio positivo rivolto all'originalità del contenuto ed alle qualità formali del nuovo romanzo.

«*Le nom du père*», blasoni e simbolismo onomastico

Un crimine passionale è il tema attorno al quale Capuana costruisce il caso de *Il marchese di Roccaverdina*. Il romanzo abbraccia circa tre anni della biografia del marchese Antonio Schirardi, discendente dall'antica razza dei Roccaverdina: egli, dopo aver vissuto per dieci anni in concubinato con Agrippina Solmo, figlia di una raccogliatrice di olive, si decide, costretto dall'imperio familiare incarnato dalla zia, la baronessa di Lagomorto, a troncare la sua relazione irregolare con la giovane amante ed al contempo ad imporle un matrimonio bianco con Rocco Criscione, il suo *factotum*. Ma la gelosia e il sospetto che il giuramento non sia stato rispettato spingono il marchese all'uccisione di Rocco. Il romanzo descrive i tentativi ripetuti e sistematicamente falliti del protagonista di nascondere e rimuovere questo delitto fino all'esplosione della malattia che dai primi sintomi deliranti giunge alla definitiva «ebetudine». Il *descensus* del Roccaverdina non è arrestato dall'immersione negli interessi pratici né dal matrimonio con l'aristocratica Zosima Mugnos, fortemente voluto dalla zia: le nozze, che dovevano segnare il ritorno all'ordine dell'uomo e la conquista di uno stato finalmente confacente al suo lignaggio, determinano appena qualche momento di felicità illusoria.

Il romanzo è assai calcolato nell'articolazione dei suoi trentaquattro capitoli, tanto da apparire l'opera più sorvegliata e riuscita di Capuana: il primo capitolo annuncia un nucleo tematico che percorre l'intera opera, quello dello spiritismo; il secondo capitolo presenta, attraverso una descrizione ricca di dettagli etopeici e prosopografici, la Solmo; il terzo capitolo introduce nella casa della baronessa di Lagomorto, rigida custode delle memorie e del *decorum* familiare. Le diverse linee di tensione narrativa della prima parte dell'opera convergono nel nono capitolo, dove il marchese, schiacciato dal senso di colpa per l'uccisione di Rocco, confessa il delitto a don Silvio approfittando di una notte di tempesta; seguono i capitoli che raccontano l'intensa attività del protagonista, l'agone politico e la fondazione di una Società Agricola, tutti tentativi di sfuggire

all'angoscia ed, allo stesso tempo, una giustificazione inconscia del rinvio delle nozze auspiccate dalla zia: il ritardo del matrimonio con la Mugnos, infatti, si configura come un atto mancato fino al XXIV capitolo, quando l'aspettativa di un impossibile «rinovellamento» esistenziale spinge il marchese ad unirsi alla donna promessa. Il XVI e il XIX capitolo raccontano due vicende che sembrerebbero dover rasserenare il Roccaverdina, la morte del confessore don Silvio e l'arrivo della pioggia tanto attesa dal paese, piegato da una terribile siccità; subito dopo il matrimonio il XXV e il XXVI capitolo costituiscono uno straordinario dittico incentrato sull'introspezione psicologica femminile che guarda ai turbamenti della novella sposa ed alla sua gelosia retrospettiva; gli ultimi tre capitoli sono dedicati alla follia del marchese, all'allontanamento volontario della moglie dal tetto coniugale ed alla fedeltà che, nonostante tutto, la Solmo testimonia al protagonista negli ultimi momenti della sua vita. Non è un caso che l'esplosione delirante del Roccaverdina si collochi subito dopo la morte della nutrice, «mamma Grazia», vera e propria sostituta simbolica materna, e dopo la morte della baronessa di Lagomorto che funge da tramite tra il presente angosciato dell'uomo e le sue memorie parentali.

L'*itinerarium* psicologico descritto da Capuana grava il protagonista di sensi di colpa molteplici e crescenti determinati in primo luogo dall'uccisione di Rocco Criscione, poi dal suicidio di Santi Di Mauro, un contadino che si era sentito costretto a vendere il suo terreno di Margitello, una «lingua di terra» necessaria a delimitare regolarmente la vasta proprietà dell'aristocratico. Le motivazioni addotte dal Di Mauro riecheggiano la sentenziosità manzoniana: «Ma io mi trovo là fin da quando i fondi attorno erano di altri proprietari. [...] Quando dovrò dare il consenso al notaio mi sentirò strappare un brano di cuore! Purtroppo, in questo mondo, la brocca di terra cotta che vuol cozzare col sasso ha sempre la peggio!».⁶ Più sottilmente il protagonista è gravato dal senso di colpa per l'imposizione del matrimonio alla Solmo, donna che continuerà ad amare e la cui genuinità popolare contrapporrà, nella disillusione successiva al matrimonio, alla freddezza ed all'orgoglio di casta della moglie. Non va trascurato il peso della morte di don Silvio, il religioso cui il

⁶ L. CAPUANA, *«Il marchese»...*, cit., p. 22.

Roccaverdina aveva confessato il suo delitto e di cui temeva la delazione. La dipartita del prete in aura di santità, inconsciamente desiderata, è anticipata da una frase che l'omicida rivolge all'ingombrante figura censoria che lo aveva esortato alla contrizione ed all'auto-denuncia: «I Santi... stiano appiccicati al muro, o in Paradiso – rispose duramente il marchese. E due giorni dopo, don Silvio era davvero in via di andarsene in Paradiso, dove il marchese lo voleva».⁷ Sottile è la dinamica proiettiva che lega il protagonista al suo *factotum*, detto significativamente «Rocco *del marchese*» e definito la sua «mano destra», quasi una figura del doppio: è proprio questa identificazione a causare nel marchese la gelosia divorante che lo spingerà all'omicidio. Il sospetto concepito dall'aristocratico verso il suo servo più fedele altro non è che un mascheramento del desiderio rivolto all'antica amante, rimosso ma inconsciamente agente. Ancora, a gravare di un peso insopportabile il nobiluomo è la condanna di un poveraccio per l'omicidio di Rocco, un certo Neli Casaccio: impossibile non scorgere nel cognome del malcapitato un valore simbolico che ricorda l'ironia onomastica manzoniana. Neli, scelto a caso e condannato dalla giustizia nonostante l'inesistenza di un accettabile quadro probatorio, si suiciderà in carcere: il marchese, con un gesto che vorrebbe essere riparatorio ma che non riuscirà a scacciare le sue erinni persecutorie, provvederà al sostentamento della vedova e dei figli.

Nel romanzo non vi è solo l'indagine della gelosia, dei sensi di colpa e della volizione di un signore verso la sua serva: notevole è la resa del costante senso di inadeguatezza del protagonista quando si confronta con la memoria degli antenati e l'imperativo del *nom du père*. Il peso simbolico del blasone e della casata aristocratica è rappresentato nel terzo capitolo del libro che introduce, attraverso lo sguardo di don Silvio, all'interno del palazzo della baronessa di Lagomorto. La sontuosità antiquata dell'arredamento, tale da indurre un certo *timor reverentialis* nel religioso, assolve alla funzione di rappresentare il lignaggio della proprietaria:

Ogni volta che entrava nel camerone, come veniva chiamato il salone della baronessa di Lagomorto, don Silvio La Ciura si sentiva

⁷ Ivi, p. 118.

compreso da un sentimento di ammirazione che lo rendeva più timido del solito.

Era rimasto in piedi, con una punta del cappello da prete appoggiata alle labbra, e sembrava quasi smarrito tra i vecchi mobili che davano allo stanzone bislungo un'aria di decrepitezza e di abbandono. Attendendo che la baronessa comparisse da uno dei quattro usci alti fino al cornicione, dopo di aver dato un'occhiata ai ritratti polverosi, ai quadri anneriti e screpolati; agli specchi con cornici barocche, appannati e mezzi rosi dall'umidità, che coprivano le pareti; ai canterali tinti in verde pallido con fiori e fregi bianchi, alla pompeiana, nei margini e nel centro delle cassette; alle esili seggiole con spalliere dorate, alle poltrone e ai due canapè di stile impero, rivestiti con damasco rosso, già stinto e logoro, don Silvio si era fermato a contemplare il gran quadro senza cornice, dove si scorgeva a mala pena la calva testa di San Pietro.⁸

La *cumulatio* oggettuale restituisce le immagini di un lusso decrepito, soffermandosi su elementi dell'arredo che alludono al XVII e XVIII secolo, dalle «cornici barocche» ai fregi di gusto pompeiano, propriamente settecenteschi. Tutto nella descrizione, attraverso i morfemi modificanti accrescitivi e il dettaglio architettonico degli «usci alti fino al cornicione», sembra incombere sull'esile figura del prete. Nel «camerone», ovvero nel salone di rappresentanza del palazzo della baronessa, sono evidenti i *labentia signa* della gloria del casato, testimonianze oramai corrose dal tempo, come dimostra la ricca isotopia cui vanno ascritti i sintagmi «aria di decrepitezza e di abbandono», «ritratti polverosi», «quadri anneriti e screpolati», «specchi [...] appannati e mezzi rosi dall'umidità», «damasco rosso [...] già stinto e logoro». In effetti la baronessa di Lagomorto ha, verso il nipote Roccaverdina, la funzione di nume tutelare delle memorie e dell'identità di casta, funzione simile a quella assolta, ne *I Viceré* di De Roberto, dalla zia Ferdinanda presso il giovane Consalvo Uzeda. Considerando la vocazione di Capuana al simbolismo onomastico, lo stesso cognome Lagomorto non sembra casuale, contribuendo a rendere l'idea di una gloria aristocratica agonizzante e innestandosi nel diffuso simbolismo disforico che circonda il marchese. Come la

⁸ Ivi, p. 27.

derobertiana zia Ferdinanda leggeva il Mugnòs al piccolo Consalvo, così un'altra «zitellona» esorta ripetutamente il marchese ad un comportamento confacente alla sua posizione, augurandosi che «la casa dei Roccaverdina possa rifiorire». ⁹ La scelta della baronessa, desiderosa di dar moglie al nipote, ricade su una giovane appartenente ad una casa decaduta ma di antica gloria, la signorina Mugnos: anche nel nome della prescelta è lecito scorgere un valore simbolico. Zosima deriva infatti il suo etimo dal greco antico, col significato di “vitale”, nettamente antifrastico all'algido comportamento coniugale ch'ella terrà nel palazzo Roccaverdina. Mugnos è, in senso generale, un cognome evocativo dell'aristocrazia spagnola di Sicilia, ma più propriamente sembra un rinvio a quel Mugnòs che viene citato anche nei *Viceré* e che era considerato la bibbia dell'araldica siciliana. ¹⁰ Il romanzo di Capuana testimonia dunque, in modo paradigmatico, quella «trasparenza onomastica» che per Hamon è uno dei canoni caratterizzanti il romanzo realista. ¹¹

All'origine del caso rappresentato ne *Il marchese di Roccaverdina* vi è l'imposizione sociale che costringe il nobiluomo ad allontanare la giovane amata per sposare una donna di pari lignaggio: in questo senso Capuana va decisamente oltre la narrazione manzoniana e il fallimento di don Rodrigo, immaginando un aristocratico realmente innamorato di una donna di estrazione popolare, corrisposto ma vittima dell'interdetto sociale. I simboli araldici, ovvero la rappresentazione iconica del casato, la presentificazione del nome del padre e della sua legge vincolante, tornano in un'altra descrizione del palazzo della baronessa di Lagomorto, esattamente quando il marchese, giuntovi improvvisamente e senza farsi preannunciare, rivede dopo molti anni le signorine Mugnos:

Quella domenica andando, cosa insolita, dalla zia baronessa senza che fosse mandato a chiamare, il marchese ebbe la sorpresa di trovarvi la signorina Mugnos accompagnata dalla sorella minore e dalla serva.

⁹ Ivi, p. 52.

¹⁰ Si tratta di F. MUGNOS, *Teatro genealogico delle famiglie nobili, titolate, feudatarie e antiche nobili del fidelissimo Regno di Sicilia viventi ed estinte*, Palermo, Pietro Coppola 1647.

¹¹ PH. HAMON, *Semiologia Lessico Leggibilità...*, cit., p. 27.

Riconosciuta costei nell'anticamera, dove don Carmelo le dava spiegazioni, a modo suo, intorno a certi ritratti di antichi personaggi dei Lagomorto, appesi ai due lati della stanza sopra le cassapanche strette e lunghe con spalliere ornate dello stemma gentilizio rozzamente dipinto, il marchese aveva subito indovinato chi si trovava dalla zia.¹²

Il motivo della quadreria familiare ha antica ascendenza letteraria, basterebbe pensare ai versi ironici del *Giorno* del Parini: «Or già siamo all'estreme: alza i bei lumi / A le pendenti tavole vetuste / Che a te degli avi tuoi serbano ancora / Gli atti e le forme».¹³ Le *imagines maiorum* atte ad esaltare l'identità familiare si fanno monito per il don Rodrigo manzoniano, meno dotato della terrificata energia evidente nella fisiognomica dei suoi antenati.¹⁴ Un sodale di Capuana, De Roberto, ha conferito un forte valore simbolico al motivo della quadreria: nei *Viceré*, infatti, la lettura del testamento della principessa di Francalanza avviene proprio nella galleria dei ritratti, luogo giudicato degno dell'uso «per le generazioni d'avi pendenti in effigie dai muri».¹⁵ La descrizione derobertiana indugia sugli antenati Uzeda e in primo luogo sul viceré Lopez Ximenes, raffigurato «a cavallo e in atto di frenare la bestia con la sinistra e d'appuntar l'indice destro al suolo come dicendo: “Qui comando io!”».¹⁶ Più tardi, a rappresentare l'evoluzione dei tempi e la profanazione del luogo deputato a custodire le effigie degli antenati, proprio quella galleria ospiterà una riunione di democratici in occasione del matrimonio di Chiara Uzeda col semplice avvocato Benedetto Giulente. Lo scrittore, abile nell'orchestrazione polifonica delle voci, rende le idee indignate del servo di casa, Baldassarre, condensandole in un'icastica frase esclamativa: «E i viceré che guardano dall'alto delle pareti!».¹⁷

¹² L. CAPUANA, «*Il marchese*»..., cit., p. 88.

¹³ G. PARINI, «*Il Giorno*», 1105-1108.

¹⁴ Don Rodrigo si confronta con i ritratti della galleria avita nel VII capitolo dei *Promessi Sposi*.

¹⁵ F. DE ROBERTO, «*I Viceré*», in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori 2004, p. 459.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ F. DE ROBERTO, «*I Viceré*», in ID., *Romanzi, novelle...*, cit., p. 729.

Il modello derobertiano era noto a Capuana¹⁸ che, come si è detto, ha rimaneggiato il suo romanzo fino alla pubblicazione del 1901 ed accenna discretamente, ma in momenti nodali della narrazione, agli stemmi ed ai ritratti della famiglia Roccaverdina. Si riscontra nello scrittore minenino anche un'evidente attenzione al pittorico, naturale se si consideri la sua frequentazione dei macchiaioli e in particolare di Telemaco Signorini.¹⁹ Ne *Il marchese di Roccaverdina* compaiono tre dipinti investiti di valenza simbolica: un tradimento di San Pietro nel salone della baronessa di Lagomorto, opera desiderata da don Silvio per la sua parrocchia, probabile allusione al tradimento del sant'uomo da parte del marchese; un *Giudizio di Paride* nello stesso palazzo, cui è fatto cenno proprio quando il Roccaverdina incontra la baronessa discutendo del suo matrimonio, chiaro riferimento alla scelta tra le due donne che hanno segnato la sua esistenza; un'*Aurora* in affresco nello stesso palazzo del marchese, allusione alla palingenesi che l'uomo si aspetta dal matrimonio mentre fa eseguire i lavori di trasformazione dell'antica abitazione.²⁰

Tra gli espedienti formali usati da Capuana non manca l'uso del corsivo ad evidenziare alcuni lessemi: «*voscenza*», «*femina* del marchese», «marchese *grande*», «*galantuominin*», «*Maluominin*». Tralascio, in questa *recensio*, i corsivi che evidenziano espressioni latine ed espressioni fraseologiche, in particolare i proverbi che, seppur usati con moderazione, ricordano la sentenziosità verghiana.²¹ Non manca l'occorrenza di dimostrativi e deittici in corsivo che enfatizzano le allusioni e il disprezzo che gli intimi del marchese rivolgono alla Solmo. Quasi tutti i sostantivi o aggettivi resi in corsivo fanno riferimento al rango ed all'*habitus* comportamentale del Roccaverdina: così il

¹⁸ Per il rapporto e l'intenso scambio di idee estetiche e letterarie tra Capuana e De Roberto cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore 1984.

¹⁹ Alcuni dipinti di Signorini collezionati dallo scrittore sono custoditi nella Casa Museo Capuana di Mineo (CT). Per il rapporto tra il romanziere e la pittura cfr. A.M. DAMIGELLA, *Luigi Capuana e le arti figurative*, Milano, LED Edizioni 2012.

²⁰ Il cenno al dipinto raffigurante il tradimento di San Pietro è in L. CAPUANA, *Il marchese...*, cit., p. 27; il cenno al *Giudizio di Paride* a p. 53; il cenno all'*Aurora* a p. 103.

²¹ In L. CAPUANA, «*Il marchese*...», cit., p. 91, si nota la citazione di un proverbio già menzionato ne *I Malavoglia* di Verga: «Bel tempo e cattivo tempo non durano gran tempo!».

sintagma «*femina del marchese*» o l'occorrenza, propriamente dialettale, di *voscenza*. Capuana usa insomma un accorgimento linguistico presente anche nella produzione verghiana, il ricorso a dei sicilianismi per demarcare l'ambientazione regionale del romanzo e i codificati rapporti sociali e parentali, non rinunciando a quelle sottolineature in corsivo che Verga eliminò dopo la pubblicazione del «bozzetto siciliano» *Nedda*.²² Nel romanzo di Capuana il titolo di «marchese *grande*» è riferito al nonno del protagonista che incarnava ancora l'alterigia e l'energia dell'antico feudatario: egli non aveva avuto alcuno scrupolo a servirsi delle pietre intagliate del castello del paese, danneggiato dal terremoto del 1693, per costruire il suo palazzotto; a differenza del suo discendente era un vero e proprio donnaiole e sapeva risolvere con spregiudicatezza le controversie legali. Le voci del paese o dei parenti rappresentano la differenza tra il protagonista e il suo antenato, in una logica contrastiva che ha il suo culmine nelle parole che lo zio don Tindaro rivolge al marchese: «*Frangar non flectar!* Nel secolo scorso i Roccaverdina erano soprannominati *I Maluomini* [...] Coi nostri antenati non si scherzava. Ora siamo una razza incarognita; tu, agricoltore; io».²³

Il motivo topico della razza e della sua degenerazione ha ascendenze naturaliste ed aveva trovato un'alta rappresentazione nel maggiore romanzo derobertiano.²⁴ Come nei *Viceré* così ne *Il marchese di Roccaverdina* vengono rappresentati l'orgoglio di casta, l'iden-

²² Per lo studio dell'operazione linguistica verghiana cfr. G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani ne «I Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XIV, pp. 3-77; EAD., *Verga e il toscano*, in AA. VV., *Letteratura, lingua e società. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo, Palumbo 1989, pp. 245-257; D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrativo*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011.

²³ L. CAPUANA, «*Il marchese*»..., cit., p. 133.

²⁴ Cfr. P.M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Editori Laterza 1988, p. 47: «Il romanziere naturalista, si sa, ha bisogno di un ciclo per verificare nel succedersi delle generazioni il fondamento delle grandi leggi biologiche (l'ereditarietà, la selezione naturale, ecc.). Il ciclo degli Uzeda, con l'anticipazione di una storia collaterale nell'*Illusione* e con la propaggine dell'*Imperio* è condensato, con tutti i rischi possibili, nel vasto romanzo dei *Viceré*. È la «*machine* poderosa» che Verga avrebbe ammirato». Per la vocazione teratologica de *I Viceré*, l'attenzione al tema zoliano della razza e della sua decadenza, alle tare psichiche e fisiognomiche cfr. A. DI GRADO, *Eros, piacere e altri mostri*, in ID., *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2007, pp. 163-192.

tità familiare e il rischio di non reggere il confronto con le ingombranti figure degli antenati. Anche il «male del mattone» che accomuna le diverse generazioni dei Roccaverdina come quelle degli Uzeda è una spia eloquente del rapporto che lega l'opera di Capuana a quella di De Roberto. In entrambi i romanzi i protagonisti e le loro azioni sembrano oscillare tra perduranti tare familiari e il rischio di «dirazzare» allontanandosi dai comportamenti parentali, nonostante l'affermazione del marchese che potrebbe far da esergo all'intero romanzo e che nasconde le vere cause della sua sofferenza: «Il sangue non muta; il nome è qualcosa».²⁵

Le «intermittenze del pensiero» e l'esplosione delirante del marchese

Costretto ad una singolare monogamia estranea ai costumi dei suoi antenati, incapace di opporsi ai voleri della zia, schiacciato dai sensi di colpa il marchese, per coazione a ripetere, reitera azioni prevaricatorie e dannose verso chi gli sta vicino. Il carico d'angoscia che l'opprime è intensificato dalla smania spiritista del suo avvocato, don Aquilante, che lo ossessiona con le sue «magherie» e con i racconti delle apparizioni del defunto Rocco. Capuana, nel suo romanzo più noto, sfrutta con abilità un tema che gli era familiare, cui aveva dedicato due *pamphlets* e che ritorna spesso in altre sue opere letterarie.²⁶

La *gradatio* ascendente che conduce il marchese all'ebetudine è preannunciata dalle «intermittenze di pensiero», una sorta di vuoto della memoria che altro non è che una manifestazione accentuata di certi disturbi del protagonista presenti fin dall'inizio della narrazione, accortamente studiati da Rosalba Galvagno.²⁷ Essi sono testi-

²⁵ Ivi, p. 151. La frase ricorda il motto latino che con sulfurea malizia Verga ha immaginato per la famiglia Trao nel *Mastro-don Gesualdo*: *Virtutem a sanguine trabo*.

²⁶ Cfr. L. CAPUANA, «*Mondo occulto*», a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma 1995; L. CAPUANA, «*Spiritismo?*», introduzione di M. Tropea, Caltanissetta, Lussografica, 1994 e M. TROPEA, *Punto (spiritico) su Luigi Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. II (2009), pp. 203-216. Recentemente le novelle che trattano il tema spiritista, il vampirismo, la telepatia, il mesmerismo, l'allucinazione sono state raccolte nella silloge L. CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Bologna, Pendragon 2007.

²⁷ Cfr. R. GALVAGNO, *La funzione lirica del "delirio" ne «Il marchese di Roccaverdina»*, in «Annali della Fondazione Verga», XVIII (2001), pp. 95-124.

monciati dal dispositivo dell'*évitement* che struttura globalmente la soggettività del Roccaverdina durante tutto il percorso diegetico e che consiste nell'interrompere improvvisamente o nell'aggirare il discorso. Non appare un caso che le «intermittenze» si rivelino in seguito alla dipartita della nutrice e della zia del marchese, sorprese dalla morte in uno stato di tranquillità. I cedimenti della personalità duramente interdetta del nobiluomo assumono, volta per volta, le forme del regresso al balbettio, dell'invettiva paranoica, del pensiero ossessionante e delle razionalizzazioni atte a dominare la paura, dell'interpretazione delirante e, in ultimo, del timore che il delirio possa rivelare la terribile verità.

Una delle immagini persecutore più interessanti che torna nel romanzo è quella del crocifisso a grandezza naturale custodito nel mezzanino del palazzo avito dei Roccaverdina, una figura propriamente perturbante che aveva suscitato terrore nel marchese già all'età di otto o nove anni e che determina ancora una terribile angoscia nell'uomo adulto. Il Cristo, caratterizzato da un'espressione fortemente patemica, consueta nelle sculture di influenza iberica realizzate nella Sicilia barocca o tardo-barocca,²⁸ innesta nella narrazione il problema religioso spesso discusso dal marchese in combinazione con quello dello spiritismo. Gli «occhi semispenti» del Cristo sembrano inseguire il protagonista continuando a guardarlo «a traverso la spessezza dei muri». Capuana, nell'VIII capitolo del libro, rappresenta la complessa gamma di sentimenti provati dal protagonista di fronte all'antico crocifisso e descrive la scultura per ipotiposi:

E si arrestò con un senso di puerile paura, appena passata la soglia dell'altra stanza. La stessa angosciata impressione di una volta, di molti e molti anni addietro! Allora aveva otto o nove anni.

Ma allora il lenzuolo che avvolgeva il corpo del Cristo in croce, di

²⁸ Si pensi, ad esempio, alle opere di Frate Umile da Petralia, al secolo Giovan Francesco Pintorno, scultore di crocefissi diffusi in tutta la Sicilia tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo, cui De Roberto ha prestato la sua attenzione nella monografia artistica dedicata Catania e in quella dedicata a Randazzo. Cfr. F. DE ROBERTO, *Catania*, ristampa anastatica con 152 illustrazioni a cura di R. Galvagno e D. Stazzone, Enna, Papiro Editrice 2007, e F. DE ROBERTO, *Randazzo e la valle dell'Alcantara*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore 1907.

grandezza naturale, appeso alla parete di sinistra, non era ridotto in brandelli dalle tignole; e non si affacciavano dagli strappi quasi intera la testa coronata di spine e inchinata su una spalla, né le mani rattappite, né i ginocchi piegati e sanguinolenti, né i piedi sovrapposti e squarciati dal grosso chiodo che li configgeva nel legno.

La vista di quel corpo umano, che il lenzuolo modellava avvolgendolo, lo aveva talmente impaurito da bambino, ch'egli si era aggrappato al nonno, al *marchese grande*, da cui era stato condotto là [...] Questi ricordi gli eran passati, come un baleno, davanti agli occhi della mente; e intanto la paura di bambino si riproduceva in lui ugualmente intensa, anzi raddoppiata dalla circostanza che il vecchio lenzuolo, ridotto in brandelli, rendeva più terrificante quella figura di grandezza naturale, che sembrava lo guardasse con gli occhi semispenti e volesse muovere le livide labbra contratte dalla suprema convulsione dell'agonia.²⁹

Con finezza introspettiva lo scrittore contrappone la prima apparizione del crocifisso, totalmente ricoperto da un lenzuolo che ne modellava le forme, ai lacerti della scultura che il lenzuolo divorato dalle tignole lascia travedere al marchese adulto: intravedere la figura martirizzata accentua i fantasmi angosciosi e persecutori del protagonista, fantasmi che vengono chiamati «visione interiore» nell'XI capitolo del romanzo e tornano quando il nobiluomo, avendo donato l'antica scultura al convento di Sant'Antonio, prova ancora un profondo terrore osservando l'«orma» che essa ha lasciato nel mezzanino. Il crocifisso descritto in letteratura da Capuana è lo stesso che la trasposizione filmica del 1953, *Gelosia* di Pietro Germi, enfatizza con abilità attraverso l'uso della luce radente proveniente dal basso, utile ad accentuare i chiaroscuri e deformare l'aspetto del Nazareno. Nel capitolo de *Il marchese di Roccaverdina* incentrato sulla confessione dell'aristocratico il sostantivo «crocifisso» ricorre quattro volte, in uno schema incrociato e perfettamente dipartito che per due volte fa riferimento al piccolo crocifisso d'ottone posto sul tavolo di don Silvio, altre due volte si riferisce alla grande scultura che aveva sconvolto il protagonista. L'ossessione, il barcollare del

²⁹ L. CAPUANA, *«Il marchese»...*, cit., pp. 63-64.

principio di realtà e le fantasie paranoide del marchese prendono forma infine in un periodo rivelatore:

Dopo che la giustizia umana non poteva più colpirlo, si sentiva oppresso dal terrore della giustizia divina. Gli sguardi semispenti di quel gran Crocifisso lo inseguivano fin là, dal mezzanino: e ora, quasi le avesse sotto gli occhi, egli vedeva agitarsi quelle livide labbra che gli era parso volessero pronunciare la parola Assassino! e gridarla forte perché tutti la udissero e tutti apprendessero!³⁰

Il romanzo di Capuana restituisce le sequele di un desiderio interdetto ricorrendo anche al tema superstizioso e popolare della «malia»,³¹ riuscendo a tratteggiare la personalità di un uomo dilacerato da un conflitto segreto e metaforizzando, attraverso le «intermittenze di pensiero», la divisione soggettiva che il protagonista si ostina a voler abolire.

Il marchese di Roccaverdina si colloca in modo del tutto originale nel panorama della modernità letteraria italiana, quasi a suggellare una temperie attenta allo psicologismo francese e capace, per usare le parole che Carlo Madrignani riferiva a De Roberto, di dosare abilmente diversi ingredienti letterari,³² prima che l'elaborazione freudiana trovasse un'eco, già ironica e consapevolmente metapsicanalitica, nell'opera di Italo Svevo.³³ Seguendo il percorso de *Il marchese di Roccaverdina* fino all'*explicit* del romanzo il lettore non si sorprende all'esplosione dell'«improvvisa pazzia» del protagonista, che tale può apparire solo all'intreccio delle voci del paese di Ràbbato. Capuana ha magistralmente tratteggiato lo stile ossessivo e paranoide del discorso dell'aristocratico fino all'ultimo capitolo, in cui il sipario cala mestamente sull'ostinato affetto della Solmo, ancora legata all'uomo che pure tanto male le aveva fatto.

³⁰ Ivi, p. 69.

³¹ Capuana è l'autore di un dramma in dialetto siciliano, *Malia* del 1891, riedito a cura di S. Zappulla Muscarà, Mineo, Centro Nazionale di Studi Luigi Capuana 1998.

³² Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Prefazione* a F. DE ROBERTO, *Romanzi, Novelle...*, cit.

³³ Per le suggestioni letterarie e gli studi di Capuana accostabili alla teoria psicoanalitica di Freud cfr. V. PAPPALARDO, *Capuana e Freud: un caso di contiguità tra letteratura e psicoanalisi*, in «...un dono in forma di parole». *Studi dedicati a Giuseppe Savoca*, La Spezia, Agorà Edizioni 2002.

LUIGI DI GIOVANNI

IL VOLTO DEL PAESE DI CESARE DORELLO¹

Questo brevissimo intervento si concentra sul periodo comprendente gli anni 1881 e 1882, ossia gli anni in cui Verga ha scritto e pubblicato l'opera in questione. Siccome le vicende raccontate ne «Il marito di Elena» sono ambientate ad Altavilla Irpina, ci chiediamo: come si sarebbe presentato il paese, da cui proveniva il protagonista Cesare Dorello, al cospetto dello scrittore siciliano nel 1881?

Giungendo dalla strada Irpina, l'attuale via S. Francesco d'Assisi, avrebbe potuto trovare sulla stessa strada un pozzo costruito proprio in quell'epoca da certo Sabino Di Giovanni.

Alla sua destra, il palazzo d'Agostino: qui al pianterreno una signora bolognese aveva intenzione di aprire una trattoria, e aveva fatto domanda in tale senso; i consiglieri chiamati a decidere si auspicavano che fosse "decente". Poco oltre, il palazzo Caruso, attuale sede della Biblioteca comunale. Difficilmente avrebbe potuto incontrare Cosimo Caruso, futuro protagonista di Adua e generale cui è dedicata la scuola media di Altavilla; costui infatti stava terminando gli studi a Napoli, e l'anno successivo sarebbe entrato all'Accademia Militare per l'artiglieria e genio di Torino.

Qualche metro più in là, Verga avrebbe scorto, alla sua sinistra, la Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, fresca di nuova pavimentazione, abbattuta nel 1892 (ancora oggi, nel parlare comune, si indica quel luogo come 'ncopp a San Pietro). Sempre alla propria sinistra, lo scrittore avrebbe notato, alzando un po' la testa, un edificio, che all'epoca ospitava la Pretura e la Stazione dei Reali Carabinieri ("Reali" in quanto l'Italia all'epoca era una monarchia, re d'Italia era Umberto I), l'ex monastero dei Verginiani, attuale sede del Municipio.

¹ La prima versione di questo contributo è stata presentata al Congresso «Il marito di Elena», *sapori e ricordi dell'antico borgo amato da Verga*, di Altavilla Irpina del 27 gennaio 2015.

Giunto a questo punto, guardando avanti, si arriva si arriva al Corso S. Pietro, che avrebbe cambiato nome una prima volta in Corso Umberto I, dopo l'assassinio del re nel luglio 1900, e poi di nuovo, dopo la seconda guerra mondiale, in Corso Garibaldi. Scendendo lungo il corso, Verga, avrebbe oltrepassato, alla sua sinistra, la casa in cui fino a poco prima abitava Alberico Crescitelli, futuro santo, il quale, qualche mese prima, aveva varcato la soglia del Seminario Pontificio di Roma e, una volta ordinato, sarebbe stato spedito come missionario in Cina e ivi morto per la fede nel 1900.

Sempre lungo il corso, cosparsa di abitazioni e bettole, giunto all'attuale via Raffaele Sabatino (o vico d'ospedale), il nostro avrebbe visto l'ex ospedale S. Leone, che, dal 1854 ospitava la Casa Municipale. Se fosse entrato, avrebbe trovato pochi impiegati (fra cui una guardia municipale, dei messi, e il regolatore dell'orologio pubblico, sito sulla chiesa dell'Annunziata), e forse anche il sindaco, Domenico Bruno, gestore di una delle tre farmacie del paese, destinate a diventare quattro. Lo stesso Bruno, come farmacista, presterà la propria opera preziosa in occasione dell'epidemia di colera del 1887.

Il sindaco è di nomina regia, e i consiglieri non superano un determinato numero, che nel caso di Altavilla, i cui abitanti sono superiori a 3000, è di 20. Gli elettori del comune sono pochi: non esiste ancora in Italia il suffragio universale, nemmeno quello maschile; per potere partecipare alle elezioni amministrative, bisogna pagare ogni anno una somma non inferiore a 10 lire, godere dei diritti civili e avere 21 anni. Ad amministrare sono solo gli uomini, in quanto le donne sono escluse dall'essere elettrici o elette.

Nell'anno 1881, quindi, secondo la legge vigente, risultano iscritti nella Lista amministrativa circa 333 nomi di elettori, ossia i soggetti che avevano la possibilità di votare alle elezioni locali e scegliere i consiglieri.

Fra questi ultimi Verga avrebbe potuto conoscere due grandi personalità altavillesi. Il primo, Feliciano Orlando (cui è dedicata la strada dove attualmente² sono ospitate le scuole elementari e il Liceo), già avvocato a Napoli, seguace dei fratelli Bandiera, si era recato tempo prima nell'Impero Ottomano (attuale Turchia), per proporre l'in-

² Il Liceo Scientifico, sezione staccata del Liceo «V. De Caprariis» di Atripalda (AV), dall'a.s. 2015-16, occupa la stessa sede che ospita la Scuola Media «C. Caruso».

stallazione di una linea telegrafica. Lì visse alcuni anni e in seguito fu nominato console del Granducato di Toscana, quindi tornò nel 1862 ad Altavilla, che allora assunse il nome attuale di Altavilla Irpina. Divenuto sindaco nel 1882, sarebbe morto poco dopo.

L'altro esimio personaggio si chiamava Federico Capone, ex garibaldino e imprenditore; eletto Deputato al Parlamento italiano nel 1882, il suo nome è rimasto legato alle miniere di zolfo, site nel territorio altavillese. Qui infatti, da qualche decennio, erano stati rinvenuti giacimenti di zolfo, per il cui sfruttamento nasceranno società e miniere che porteranno, nel 1918, all'istituzione della SAIM (Società Anonima Industrie Meridionali).

Questi anni vedono un fiorire di attività commerciali; alla Giunta municipale sono spedite decine e decine di richieste per aver il permesso di aprirne una, fatto che denota una certa effervescenza economica e commerciale.

Nella stessa epoca si sta costruendo la ferrovia che collegherà Avellino e Benevento. Inoltre, è in costruzione la conduttura idrica di Serino-Napoli. Questi lavori, con il loro bisogno di maestranze ed esperti, faranno spostare molti forestieri verso Altavilla, contribuendo così al suo sviluppo economico e demografico.

“Quasi fuori dell'abitato” era considerata, in quell'epoca, la zona tra il vico di Maria Luisa e via Giardinetto (ovvero fra l'attuale via Cianciulli e Via Villani), di sera luogo buio e pericoloso, tanto che sarà fatta richiesta di installare due fanali, ovvero lampioni, per avere un po' di luce.

Per assetarsi, c'era la pubblica fontana, che però non riusciva mai a soddisfare i bisogni della popolazione. Se Verga si fosse trovato in paese durante le festività di S. Pellegrino, avrebbe sicuramente bevuto dell'acqua della fontana Piedicastello (fontana abbascio), trasportata in paese sulle spalle di uomini e donne per provvedere alle esigenze dei forestieri.

Dato il clima non mite di quel periodo, le piogge avevano spesso trasformato le strade interne in pozzanghere.

Alcuni disastri avevano funestato il paese quell'anno; nel mese di giugno, un incendio nella fabbrica di polvere pirica, aveva provocato la morte, per le ustioni riportate, di un ragazzo, Giuseppe Rosiel-

lo, i cui funerali furono pagati dal Comune, e privato il proprietario di tutto l'occorrente per la prosecuzione della propria attività. Poco dopo, nel mese di agosto, a causa di un'esplosione, sempre dovuta alla polvere pirica, era crollata la casa di campagna di Pasquale Di Troia, in cui era morto un altro ragazzo, Giuseppe D'Acerno. Chissà che Verga non si sia imbattuto nel loro funerale, o in quello di uno dei 54 morti di morbillo, registrati dalle statistiche del medico locale, il dottore Carlantonio Giordano.

Proseguendo, il nostro protagonista, giunto sulla via Ponte e giratosi a sinistra, avrebbe imboccato la strada che porta alla Chiesa madre e al cosiddetto Palazzo Baronale. Entrato nel Palazzo, avrebbe visitato il carcere, le scuole e altre stanze adibite a usi diversi.

Le stanze superiori dell'edificio, in cui teniamo questo Convegno, vennero adeguate e sistemate per la scuola maschile.

Fra queste mura, che in un lontano passato avevano visto sfilare nobili e cavalieri, era ospitata una inferma, Armonia Cafasso, e Michele Crescitelli fungeva da guardiano del carcere. Quell'anno però, proprio nella prima stanza, che ospitava la scuola, era crollato il tetto, costringendo il comune a un lavoro urgente di restauro (l'anno dopo avrebbe avuto luogo un altro crollo).

Altre stanze saranno destinate ai comizi e agli uffici elettorali.

In tema di scuola va registrato che, purtroppo, qualche consigliere aveva da ridire sulla "scarsa assiduità" dei maestri elementari, tanto che molti padri di famiglia furono costretti a rivolgersi a insegnanti privati.

Qui, intorno a questo palazzo bisognoso di sistemazione e alla chiesa madre, si trovava ad abitare una parte consistente della popolazione, che era di 5207 abitanti, e fra questi si annoverava una ventina di sacerdoti (uno dei quali era lo zio di Cesare Dorello).

Il numero degli abitanti era destinato a salire, almeno fino alla metà del Novecento. Il balzo effettuato dal comune nel decennio 1871-81 è stato notevole, considerato che esso contava 4333 abitanti appena un decennio prima.

Se lo scrittore avesse voluto trasmettere le impressioni ricavate da questa visita, le descrizioni del paesaggio, delle vie, del clima, e di tutto quanto di interessante avrebbe potuto incontrare, in una misiva, non avrebbe dovuto nemmeno lasciare il paese per spedirla, in quanto era dotato di un Ufficio postale.

Quello che abbiamo brevemente illustrato è dunque il volto con cui si sarebbe presentato il paese chiamato Altavilla Irpina allo sguardo del romanziere catanese, un paese con problemi di igiene e la cui amministrazione spesso si trovava in ristrettezze economiche, certo, ma anche in grado di attuare una crescita per certi versi straordinaria, e di attirare decine di famiglie e persone provenienti non solo dai dintorni ma anche da varie zone d'Italia.

Un paese che ha avuto un momento di gloria negli annali della letteratura italiana, e che ancora oggi, almeno dal punto di vista letterario, può vantarsi di essere stato teatro delle vicende vissute da Cesare Dorello e da Elena, narrate da uno dei più grandi autori italiani.

open access

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

DIRETTA DA NICOLÒ MINEO E GABRIELLA ALFIERI

open access

COSIMO CUCINOTTA

LE MASCHERE
DI
DON CANDELORO

CATANIA 1981 - pp. 335 - € 14,00

Le novelle di *Don Candeloro e C.*ⁱ scandiscono, dal 1889 al 1893, l'ultima stagione verghiana: si tratta di un *recherche* rivelatrice degli esiti amari a cui approda la disponibilità dello scrittore nei confronti della dimensione teatrale e che si affida a personaggi desolati il cui spessore morale si è ormai ridotto alla sola apparenza.

La prima parte del volume si risolve in un itinerario ascendente che attraversa il mondo del teatro, dal gradino più umile, rappresentato dal puparo errante che si trascina appresso le sue marionette, sino a quello splendido ed esaltante delle dive dell'opera.

Definito il grottesco rapporto speculare che lega la realtà rappresentata alla realtà vissuta, Verga può individuare nel tessuto stesso e nelle connessioni del corpus sociale le costanti 'comiche' in rapporto alle quali ha luogo, in misura sempre più vistosa, i processi di sofisticazione dei diversi parametri morali.

La seconda parte del *Don Candeloro* vede infatti lo scrittore impegnato, tra mortificate palinodie ed ironiche controstorie, in una sona di viaggio *à rebours*; dal teatro come vita alla vita come teatro, dall'esplorazione condotta all'interno di un'istituzione storica al ricupero e alla fruizione di quella stessa istituzione sul piano metaforico.

Indice: Cap. I, *I tempi di Don Candeloro* (p. 7); Cap. II, *La metafora delle marionette* (p. 29); Cap. III, *La finzione teatrale* (p. 97); Cap. IV, *La menzogna della vita* (p. 151). Appendice (p. 223).

In copertina: A. BRANCATO, *Le fantasie di Don Candeloro*, incisione, 1981.

GABRIELLA ALFIERI

IL MOTTO DEGLI ANTICHI

Proverbio e contesto ne «*I Malavoglia*»

CATANIA 1985 - pp. 317 - € 14,00

Tra gli istituti linguistici del discorso malavogliesco, il proverbio è stato tra i più studiati, dal punto di vista stilistico, antropologico, psicologico ed etico, nonché storico e culturale, ma sempre in senso astrattivo, considerandolo quasi un elemento avulso dalla struttura testuale in cui è incorporato. In questo volume invece esso viene studiato prioritariamente nella sua piena dinamica contestuale, a partire dalla ricerca delle fonti, paremiografiche e lessicografiche (finora svolta in maniera parziale e arbitraria), da cui il Verga derivò i centosessanta proverbi del suo capolavoro, e verificandone poi le modalità di inserzione. Alla raccolta preparatoria e alla relativa selezione precontestuale (fase compilativa della lista autografa di proverbi) e contestuale (effettiva immissione nel manoscritto già concluso del romanzo) delle varianti formulari sono dedicati i primi due capitoli del volume, in cui si ricostruisce pertanto la diacronia di scrittura delle strutture paremiologiche ne *I Malavoglia*, laddove i capitoli centrali (terzo e quarto) sono dedicati a quella che potremmo chiamare riscrittura del proverbio stesso. L'operato verghiano si qualifica come un intelligente e creativo processo di intramatura del materiale formulare nel testo poetico, che va da un diretto inserimento a una complessiva riconversione del proverbio, adattato al contesto senza tradire la propria origine e natura linguistica e culturale.

Indice: Cap. I, *Proverbio e contesto* (p. 9); Cap. II, - *Raccolta preparatoria e scelta definitiva* (p. 37); Cap. III, *Contestualizzazione del proverbio* (p. 105); Cap. IV, *Strutture del significante* (p. 165); Cap. V, *Proverbio e discorso* (p. 203); Cap. VI, *Proverbio e testo* (p. 249).
Appendice: *La lista autografa dei proverbi* (p. 281).

In copertina: adattamento dello schizzo dell'autore, tratto dalle carte dell'autografo de «*I Malavoglia*».

RAYMOND PETRILLO

ITINERARIO DEL PRIMO VERGA

1864-1874

CATANIA 1987 - pp. 240 - € 14,00

Nel tracciare per intero l'itinerario dello scrittore, la critica s'è sempre trovata dinanzi al problema della produzione del «primo» Verga, ora giudicata come primo tirocinio per una naturale evoluzione interna (tesi della continuità), ora, al contrario come fase iniziale «mondana», subito superata e contraddetta dalla susseguente rivoluzione verista (tesi della innovazione). In un senso o nell'altro, la nozione di un «mistero» - Verga sembra persistere.

Senza pretendere di volere o di potere risolvere la questione, la presente ricerca, dovuta ad uno studioso italo-americano, tende a chiarirne o modificarne i termini, individuando e illustrando nello scrittore giovane una consistente ed organica continuità di interessi narrativo-strutturali.

Questa disamina, fittamente condotta, ci presenta un Verga giunto alla fine del suo lungo e drammatico viaggio dopo aver conseguito per i personaggi, e per se stesso come autore, la vittoria del «domestico» (tradizione, famiglia, sicurezza psicologica, stabilità sociale) sull'esotico, l'«aperto», che tanta attrazione aveva esercitato sulla immagine dei suoi primordi giovanili. Non è una vittoria gioiosa o sublime: è semplicemente la vittoria del suo conservatorismo sociale e morale. Finita l'odissea romantico-giovanile veicolata attraverso l'*io* lirico dei vari protagonisti, Verga è pronto ad abbracciare artisticamente e linguisticamente quella poetica dell'impersonalità che lo condurrà ai capolavori della maturità.

Indice: Introduzione (p. 7); Cap. I, *La fase iperbolica: «Una peccatrice»* (p. 19); Cap. II, *L'esperienza Fiorentina: la «Storia di una capinera»* (p. 77); Cap. III. - *La prima fase milanese: «Eva», «Tigre reale», «Nedda»* (p. 153). Bibliografia.

In copertina: E. TAFANO, *La Monaca* (dipinto, Napoli, Quadreria del Municipio).

GIORGIO PATRIZI

IL MONDO DA LONTANO

Il fatto e il racconto nella poetica verghiana

CATANIA 1989 - pp. 165 - € 14,00

Genette ha definito come *soglie* del testo quei luoghi in cui le forme testuali si elaborano, si definiscono, maturano una nitida autocoscienza, si apprestano a dar vita a strategie di senso. Le *soglie* dell'opera narrativa di Verga sono molteplici, contrariamente all'apparenza. La critica ha sempre lamentato la scarsità di pagine dedicate a dichiarazioni di poetica: oppure ha rilevato la scarsa omogeneità, quando non addirittura la contraddittorietà, di prefazioni, dedicatorie, lettere esplicative. Eppure certe pagine verghiane si rivelano, ugualmente, di una forza singolare, di una tensione assertiva precisa e inequivocabile: la lettera al Farina per *L'amante di Gramigna*, la prefazione a «*I Malavoglia*», gli scambi epistolari con Capuana agli inizi degli anni Ottanta sono tutti luoghi da cui emerge una nitida volontà progettuale, una riflessione chiara ed articolata sui modi e fini del raccontare, una coscienza acuta e perfino orgogliosa delle possibilità di conoscenza e di espressione della pagina letteraria.

Cosa emerga da questa mappa para- e meta-testuale lo si comprende a pieno verificando l'intreccio e la consequenzialità che lega le tre idee (progetti? tesi?) del narrare che qui sono state individuate e usate come chiavi di lettura, come principi organizzatori di tutto il materiale di ricerca e di riflessione. *Reale, Fatto, Racconto* si pongono quindi come concetti destinati a far luce sulla concezione della letteratura e del racconto che Verga va progressivamente maturando.

Indice: Introduzione (p. 7); Cap. I, *Un'idea di realismo* (p. 13); Cap. II. - *L'universo del fatto* (p. 31); Cap. III, *Il racconto come artificio oggettivo* (p. 69).

DOMENICO TANTERI

LE LAGRIME E LE RISATE
DELLE COSE

Aspetti del verismo

CATANIA 1989 - pp. 291 - € 14,00

Gli «aspetti» del verismo che nel presente volume vengono presi in esame sono di vario genere e di diversa 'portata'. Alcuni dei saggi in esso riuniti riguardano in modo specifico un unico autore, altri trattano temi che in vario modo e misura interessano tutti e tre i maggiori rappresentanti del movimento.

Si va dall'analisi di un singolo testo narrativo (la prima novella pubblicata da Luigi Capuana), allo studio di un argomento importante per la conoscenza complessiva del verismo, quale il concreto significato che la nozione di *vero* assume nella poetica e nell'arte di quello che viene comunemente considerato il maggior teorico del movimento; si va, ancora, dalla ricerca 'settoriale' volta a illuminare un aspetto particolare della vicenda culturale siciliana nel secondo Ottocento, quale il modo di porsi dei veristi siciliani nei confronti della lezione manzoniana, alle indagini di maggiore apertura che, procedendo 'trasversalmente' attraverso gli scritti dei diversi autori ed estraendone gli elementi utili a ricostruire la trama, essenzialmente unitaria e coerente, affrontano temi centrali nella riflessione e nell'arte di questi scrittori, quali la dimensione 'sociologica' che essi tendono spesso a conferire alle loro opere nelle poetiche dell'impersonalità da tanti autori in quegli anni elaborate e messe in atto.

Indice: Cap. I, *Alle origini della narrativa di Capuana* (p. 7); Cap. II, *Il «vero» di Capuana. Poetica e ideologia* (p. 33); Cap. III, *Manzoni nel dibattito culturale dei veristi siciliani* (p. 65); Cap. IV, *La «sociologia» dei veristi* (p. 99); Cap. V, *Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto* (p. 129).

In copertina: S. MARINO, *Campagna siciliana*, disegno a china.

ROSSANA MELIS

LA BELLA STAGIONE DEL VERGA

Francesco Torraca e i primi critici
verghiani (1875-1885)

CATANIA 1990 - pp. 298 - € 16,00

La splendida recensione malavogliesca che Francesco Torraca scrisse su un quotidiano romano, il desanctisiano «Diritto», a poche settimane dall'uscita del romanzo, è alla base di questa indagine. Essa recupera, attraverso la rievocazione che lo stesso Torraca farà nella *Prolusione al Corso di letterature comparate* del 1902, importanti testimonianze sui legami tra la «seconda scuola» del De Sanctis e Giovanni Verga, mettendo in rilievo il ruolo che l'intellettualità meridionale giocò, all'interno del dibattito sul realismo, nell'itinerario formativo dello scrittore siciliano. L'ampia analisi di documenti epistolari, tra cui fondamentalmente quelli tra il Verga post-malavogliesco e il Torraca comparatista e studioso di letterature popolari, nonché l'esame di quotidiani e riviste della fine degli anni Settanta del secolo scorso, permettono di collocare lo sperimentalismo verghiano all'interno di un fitto tessuto di ricerche demologiche e filologiche che attraversava allora l'Italia, e aveva in Milano uno dei poli determinanti.

La seconda parte della ricerca è la storia della battaglia per il realismo che Torraca, tra il 1882 e il 1885, condusse a fianco di Verga dalle pagine letterarie, finora sconosciute, del quotidiano romano «La Rassegna», in mezzo alla fitta e caotica pubblicistica coeva.

Le Appendici finali trascrivono alcune recensioni che Torraca, sotto il nome di *Liberò*, pubblicò sulla «Rassegna» a favore di Verga; il carteggio Verga-Torraca, quello Torraca-Capuana, nonché altri, relativi ai rapporti tra Verga e due scolari del De Sanctis e ai rapporti tra Verga e la «Rassegna Settimanale».

Indice: Premessa (p. 7); Cap. I, *Un tentativo ardito. La recensione di Francesco Torraca a «I Malavoglia» (9 maggio 1881) e il magistero desanctisiano* (p. 15); Cap. II, *Torraca, Verga e la stagione della «Rassegna»* (p. 95). Appendice prima (p. 227); Appendice seconda (p. 248).

In copertina: G. FATTORI, *Ragazzo seduto in riva al mare* (particolare di acquaforte su zinco).

ANTONIO DI GRADO

LA VITA, LE CARTE, I TURBAMENTI
DI FEDERICO DE ROBERTO, GENTILUOMO

CATANIA 1998 - pp. 424 – € 20,00

Una vita difficile, quella di Federico De Roberto, esplorata per la prima volta in questo libro con l'ausilio di documenti inediti: carteggi, memorie, prove d'auto-re. Una vita segnata da remoti traumi, da un angoscioso "romanzo familiare" (vistososa protagonista, l'oppressiva Marianna Asmundo; spettrale comprimario, Federico De Roberto *senior*), da brucianti passioni e penose inadempienze (le *liaisons* con Vannina Santelia, Renata Ribera, Pia Vigada), e dalle stimmate della nevrosi ma pure del dubbio, d'una strenua e inappagata ricerca, d'una laica sepsi affrancata dalle certezze e dai pregiudizi del "secolo agonizzante".

E un esordio sorprendentemente maturo, fin dall'inizio all'altezza delle problematiche intellettuali e delle ricerche espressive del decennio successivo, il più intenso quello che oltre *I Viceré* si prolunga fino all'ultimo scorcio del secolo, fino alla ricca stagione milanese dello scrittore affermato ed eclettico, del saggista attento e curioso, del *columnist* del «Corriere della sera». Infine, all'alba del secolo nuovo, la caduta in quel gorgo di scacco, di impotenza, di mal di vivere, che segnerà il ritorno allo "scoglio" verghiano, al torpido grumo d'affetti e d'abitudini della provincia, a una proba e dolente sopravvivenza.

Perciò è piuttosto la frontiera, la zona franca dell'*entre-deux-siècles*, fitta di ricerche e di prefiguranti innovazioni, il terreno in cui si colloca l'inquieta sperimentazione derobertiana: accanto al primo Pirandello e al primo Svevo, agli azzardi figurativi preespressionistici, alle nuove scienze e alle "culture della crisi", al rovello letterario, musicale, artistico degli anni Novanta.

Indice: Premessa (p. 5); Cap. I, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (p. 7); Cap. II, *Per un ritratto dell'artista da giovane* (p. 45); Cap. III, *Il cervello di Stendhal* (p. 73); Cap. IV, *Signore e popolo* (p. 103); Cap. V, *"Flemme e fiamme": studi di donna* (p. 135); Cap. VI, *Un proverbio italiano* (p. 167); Cap. VII, *Eros, potere e altri mostri* (p. 195); Cap. VIII, *«Un detrito grigio ed arido, una specie di cenere»* (p. 235); Cap. IX, *Nichilisti, geoclasti, "spettatori silenziosi"* (p. 269); Cap. X, *Cent'anni di solitudine* (p. 297); Cap. XI, *"Nero su nero": cronache del malcontento* (p. 327); Cap. XII, *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (p. 353); Cap. XIII, *Ebrezza di naufragi* (p. 389).

In copertina: G. RAPISARDI, *Ritratto di famiglia* (1848), dipinto (Catania, Museo Civico Castello Ursino).

CINZIA ROMANO

EMMANUELE NAVARRO DELLA MIRAGLIA

Un percorso esemplare di secondo Ottocento

CATANIA 1998 - pp. 308 - € 19,00

La produzione narrativa di Emmanuele Navarro sulla quale si ferma, tra il 1875 e il 1879, l'attenzione critica di Cameron e Capuana, in una fase nodale del dibattito teorico sul "realismo", è stata oggetto, agli inizi degli anni Sessanta, di una vera e propria riscoperta.

Testimone e protagonista degli eventi che a cavallo degli anni Sessanta caratterizzano lo scenario dell'unificazione politica nazionale, Emmanuele Navarro si segnala alla cronaca soprattutto per il tempismo e la non comune lucidità che egli rivela, in qualità di pubblicista, nell'individuare le ragioni socioeconomiche del mancato decollo del Mezzogiorno. La delusione e il disincanto seguiti ai primi anni di impegno per la causa nazionale, le modalità dell'inserimento, per molti versi traumatico, della società meridionale nella nuova compagine politico-economica, sono tra le ragioni che lo spingeranno ad intraprendere una lunga fase di migrazione in Italia e in Francia, negli anni della guerra franco-prussiana e della Comune del '70.

Gli incontri con artisti letterati ed intellettuali, l'impatto con realtà più evolute sul piano economico e più dinamiche su quello sociale, la necessità di una continua mediazione di adattamento culturale, costituiranno il terreno favorevole per un atteggiamento ambivalente di distacco critico e di adesione sentimentale che accomuna Navarro a tana intellettuali, "esuli volontari" che, dopo il 1866 e nel corso degli anni '70, lasciano la Sicilia in risposta ai progetti di unificazione culturale della penisola.

Indice: Introduzione (p. 7); Cap. I, *Palermo e Napoli. La «muraglia cinese» (1856-1864)* (p. 15); Cap. II, *Parigi. Le «furibonde fiaccole della Comune» (1865-1871)* (p. 57); Cap. III, *Milano e Firenze. Il giornale dei «Letterati-gentiluomini» (1872-1880)* (p. 89). Appendice prima: *«Questione siciliana»* (p. 14); Appendice seconda: *Gli italiani a Parigi* (p. 177); *Il Caffè di Madrid* (p. 193); *Ritratto di Francia* (p. 199); Appendice terza: *Note Milanese* (p. 207); *L'esposizione di Brera* (p. 247). Bibliografia degli scritti di E. Navarro della Miraglia (p. 251).

In copertina: S. RUSSO, *L'isola* (1997), dipinto.

ANTONIO DI SILVESTRO

LE INTERMITTENZE DEL CUORE

Verga e il linguaggio dell'interiorità

CATANIA 2000 - pp. 248 - € 20,00

Nel momento in cui la vena creativa e le intenzioni di stile di Verga approdano ad una cifra di scrittura "impersonale", è possibile che il linguaggio dell'interiorità sia sacrificato all'etica dell'impassibilità, della neutralità, dello «studio sincero e spassionato»?

In realtà la dialettica tra mondo dei sentimenti e universo economico sembra frangersi in quelle lasse narrative "pure", in quelle zone di sospensione della temporalità del racconto in cui l'autore implicito condivide ansie e pensieri dei personaggi e si fa direttamente presente sulla scena. In un codice narrativo che privilegia senz'altro la focalizzazione "interna" è pur sempre attivo, mascherato da una ritmicità sommessa e sottilmente antifrastica, ma anche voluta mente ridimensionato, un autore-demiurgo di manzoniana memoria: lo dimostrano le sapienti orchestrazioni lirico-descrittive, la carica metaforico-simbolica di certi epiteti, perfino la capacità di suggerire un moto di partecipazione o di compassione attraverso la notazione etica di un aggettivo.

Il timido linguaggio del cuore, nella sua ricca disseminazione testuale (spesso e volentieri metaforica), contraddice la teleologia materialistica enunciata nella perfezione malavogliesca, e nello stesso tempo, alludendo cifratamente a pensieri e convinzioni dell'autore, iscrive le vicende dei vinti in una complessa e sofferta dimensione antropologico-esistenziale.

Indice: Cap. I, *Il polimorfismo del narratore* (p. 15); Cap. II, *Il linguaggio dell'interiorità* (p. 95); Cap. III, *Tra le varianti d'autore: epifanie e intermittenze dell'interiorità* (p. 145); Cap. IV, *Paesaggio e sogno* (p. 177); Cap. V, *L'«osservatore meno frettoloso degli altri»* (p. 203). Appendice: *Un esercizio di filologia sul Verga "intimo": «Il come, il quando ed il perché»* (p. 215).

In copertina: Cromotipia fuori testo di A. Ferraguti per *L'amante di Gramigna*, in *Vita dei cambi*, Treves, 1897.

FRANCESCO BRANCIFORTI - ELISA FERRATA

UNA OUVERTURE PER *CAVALLERIA RUSTICANA*

CATANIA 2003 - pp. 192 - € 18,00

Questo libro ha origine dal fortunoso ritrovamento tra le carte di Verga dell'auto-grafo dello spartito della *Ouverture* alla *Cavalleria rusticana* scritta da Giuseppe Perrotta per incarico dello stesso scrittore, suo intimo amico. Avendo in animo di trarre dall'oblio le note che al dramma verghiano erano destinate in apertura di sipario, è parso giusto ricercare ancora tra quelle stesse carte altre testimonianze che illuminassero maggiormente le circostanze e i condizionamenti, dai quali queste pagine di musica erano nate e germogliate con entusiasmo per diventare subito dopo fiori avvizziti.

Invero gli sforzi della ricerca sono stati ripagati, sia per la molteplice dovizia delle carte del Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania sia per la generosa liberalità e lungimiranza del nipote del musicista, Emanuele, musicista insigne anch'esso, che ha voluto depositare nella Biblioteca del Conservatorio G. Verdi di Milano, ove ha insegnato, i manoscritti del nonno e renderli così disponibili agli studiosi. È qui che il testo del "bozzetto sinfonico" per la *Cavalleria rusticana* compare sempre di mano dell'autore nella sua seconda ed ultima stesura, che ne permette finalmente l'esecuzione orchestrale, negata dal primo manoscritto catanese per la sua provvisoria annotazione per solo pianoforte senza orchestrazione.

Dall'archivio del Fondo Verga sono stati riesumati tutti i documenti che illustrano le vicende dell'amicizia fraterna che legò per mezzo secolo Giovanni Verga e Giuseppe Perrotta; e con essi Luigi Capuana e Federico De Roberto e poi altri noti e meno noti, come Carlo Del Balzo, Salvatore Farina, Emanuele Navarro, Filippo Filippi, Francesco D'Arcais, Antonio Scontrino. A tutti s'è chiesta e data voce, perché gli anni della Catania di fine Ottocento, restia e refrattaria isola nell'isola, fossero almeno illuminati dalle speranze, dai sogni, conquiste e dalle cadute di chi affidò all'evasione nel Continente la sua individuale fortuna.

Indice: Presentazione (p. 7); Cap. I, F. BRANCIFORTI, *Una Ouverture per «Cavalleria rusticana»* (p. 11); Cap. II, E. FERRATA, *Il testo dell'Ouverture: dal pianoforte alla piccola orchestra* (p. 41). Testi: I. G. PERROTTA, *Ouverture alla Cavalleria rusticana redazione per pianoforte* (p. 53); II. G. PERROTTA, *Cavalleria rusticana, bozzetto sinfonico* (p. 71). Appendice prima: *Carteggio inedito Perrotta-Verga* a cura di F. BRANCIFORTI (p. 141); Appendice seconda: *Composizioni musicali* di G. PERROTTA; *Versi* di L. CAPUANA (p. 161).

In copertina: Bozzetto di scena della prima dell'opera lirica *Cavalleria rusticana* al Teatro Costanzi di Roma, 1890.

ROSARIA SARDO

«AL TOCCO MAGICO
DEL TUO LAPIS VERDE...»

De Roberto novelliere e l'officina verista

CATANIA 2008 - pp. 387

Le novelle de «*La sorte*» si presentano innanzitutto come un laboratorio stilistico all'interno del quale vengono sperimentate istanze linguistiche diverse che sostreranno le fondamenta delle prove narrative più mature dell'autore.

Attraverso la storia del manoscritto de «*La sorte*», che presenta oltre ai molteplici interventi di Capuana anche interventi autonomi di De Roberto, emergono le tracce di un apprendistato stilistico durante il quale l'autore della Sorte si pone con ruolo piuttosto attivo e originale nei confronti del 'Maestro', guida non sempre coerente ed efficace, ma comunque stimolante. Per Capuana e per il giovane 'allievo', tralasciando per il momento Verga, la problematica della lingua d'uso e della sua resa mimetica era di fondamentale importanza, e in questa chiave bisognerà osservare le tante correzioni accettate da De Roberto e riportate nell'edizione a stampa del 1887. L'esame puntuale di tutti gli interventi correttori di Capuana ai vari livelli linguistico-testuali permetterà di cogliere non solo la direzione delle prime riflessioni di De Roberto su lingua e stile, ma servirà anche a comprendere meglio i problemi espressivi che travagliavano da nord a sud in quegli anni la coscienza dei più avvertiti scrittori del tempo.

Analizzando il manoscritto de «*La sorte*», si potrà osservare da vicino in che misura gli orientamenti capuaniani siano entrati a far parte del tessuto stilistico derobertiano condizionandone anche in momenti successivi l'andamento.

Indice: Cap. I, *Coscienza linguistica e pratiche scritte di De Roberto* (p. 7); *Questione della lingua e officina verista* (p. 17); Cap. II, «*Al tocco magico del lapis verde...*». *Capuana, De Roberto e «La sorte»* (p. 35); *Correzioni di Capuana e rielaborazioni derobertiane de «La sorte»* (p. 45); *Conclusioni* (p. 322); *La lezione di Capuana e le successive edizioni de «La sorte»* (p. 326); Cap. III, *De Roberto e «lo studio della nostra lingua»* (p. 337); F. DE ROBERTO, *Per lo studio della nostra lingua*, dal «Corriere della sera» del 23 giugno 1903 (p. 363); Cap. IV, *L'estremismo stilistico delle novelle di guerra* (p. 369); Cap. V, *Le varianti delle novelle de «La sorte»* (p. 385).

In copertina: adattamento di un particolare dell'autografo de «*La sorte*», con correzioni di Capuana, tratto dalle carte De Roberto.

DARIA MOTTA

LA «LINGUA FUSA»

La prosa di *Vita dei campi*
dal parlato popolare allo scritto-narrato

CATANIA 2011 - pp. 403 - € 34,00

Il volume costituisce il primo studio organico sulla lingua di *Vita dei campi* e integra in un'indagine testuale a tutto campo scelte linguistiche e motivazioni stilistico-retoriche, inscindibili nel Verga maggiore. L'intento è di confermare, sulla base di raffronti linguistici coi romanzi fiorentini e con quelli veristi, l'assunto critico per cui *la raccolta* può considerarsi luogo di sperimentazione testuale de *I Malavoglia*, di cui anticipa le principali innovazioni, soprattutto ai livelli lessicale e sintattico. Pertanto l'analisi è stata condotta sull'edizione del 1889, grammaticalmente e stilisticamente più innovativa rispetto a quella del 1897.

Il confronto con gli abbozzi e con le varianti delle novelle, operato sulla base dell'edizione critica di Carla Riccardi, ha evidenziato il fitto intreccio formale e semantico dei diversi elementi che creano il tessuto linguistico di *Vita dei campi*. Anche da questo punto di vista la raccolta può considerarsi il laboratorio de *I Malavoglia*, di cui prefigura decisamente le tecniche di rimando tra dialetto e lingua, e soprattutto tra la dimensione letterale e quella figurata.

Indice: Cap. I, *La "raccolta" del parlato popolare* (p. 9); 1.1. *Con «parole semplici e pittoresche»* (p. 9); 1.2. *Uno "stile popolare" per la prosa* (p. 17); 1.3. *«Aprire gli orecchi»: lo stile popolare nel parlato* (p. 43); 1.4. *Il parlato «etnificato» di Verga* (p. 57); 1.5. *La critica storico-linguistica su «Vita dei campi»* (p. 62); 1.6. *Una storia editoriale travagliata* (p. 74); Cap. II, *Il tessuto linguistico delle novelle* (p. 83); 2.0. *Nota metodologica* (p. 83); 2.1. *Tratti fonografemici* (p. 85); 2.2. *Tratti morfosintattici* (p. 114); 2.3. *Tratti sintattici* (p. 161); Cap. III, *Lessico, fraseologia e discorso formulare* (p. 223); 3.0. *Nota metodologica* (p. 223); 3.1 *Il lessico* (p. 225); 3.2. *Ngjurie e nomignoli* (p. 292); 3.3. *Il codice gestuale* (p. 298); 3.4. *La fraseologia* (p. 310); 3.5. *I proverbi* (p. 363); Conclusioni (p. 381). Bibliografia (p. 389).

In copertina: Cromotipia fuori testo di A. Ferraguti per *Nedda*, in *Vita dei campi*, Treves, 1897.

I ROMANZI CATANESI DI GIOVANNI VERGA

Atti del I Convegno di Studi
Catania, 23-24 novembre 1979

CATANIA 1981 - pp. 316 - € 16,00

Sommario: G. PETRONIO, *Appunti per una storia e tipologia del romanzo italiano nel primo Ottocento* (p. 9); P.M. SIPALA, *Il dibattito critico sul primo Verga* (p. 33); P. MAZZAMUTO, «*I Carbonari della montagna*» tra ideologia e codice (p. 45); A. DI GRADO, *Il maestro di Verga: gli «astratti furori» di Antonino Abate* (p. 67); N. MINEO, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne «I Carbonari della montagna»* (p. 81); G. RAGONESE, *Quello che resta di «Amore e patria»* (p. 105); E. SCUDERI, *Preistoria del Verga narratore* (p.143); C. COLICCHI, *Impegno politico e fonti storiche ne «I Carbonari della montagna»* (p. 151); C. MUSUMARRA, *I «vinti» dei primi romanzi verghiani* (p. 165); G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *I romanzi giovanili del Verga nella critica del tempo* (p. 177); G. ALFIERI, *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale* (p. 189); F. BRANCIFORTI, *Alla conquista di una lingua letteraria* (p. 261); G. SANTANGELO, *Bilancio del Convegno* (p. 309).

I ROMANZI FIORENTINI DI GIOVANNI VERGA

Atti del II Convegno di Studi
Catania, 21-22 novembre 1980

CATANIA 1981 - pp. 228 - € 14,00

Sommario: R. SCRIVANO, *«Menzogna romantica e verità romanzesca» nel Verga fiorentino* (p. 7); F. NICOLOSI, *«Una peccatrice» e il realismo verghiano* (p. 37); P. GIANNOTTA, *La «Peccatrice» a Napoli* (p. 45); M.L. PATRUNO, *«Una peccatrice»: integrazione e rinuncia nell'ideologia borghese del primo Verga* (p. 53); C. RICCARDI, *Da «Storia di una capinera» a Padron 'Ntoni: evoluzione tematica e stilistica* (p. 63); S. CAMPAILLA, *Autografia e simboli nella «Storia di una capinera»* (p. 75); S. ROSSI, *Alcune annotazioni critiche su «Eva»* (p. 95); D. CONSOLI, *La doppia ottica verghiana nei romanzi anteriori a «I Malavoglia»* (p. 121); G.P. MARCHI, *Dallo «scatolino» all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti* (p. 139); R. VERDIRAME, *Le due redazioni di «Tigre reale»* (p. 159); S. RIOLO, *Tra italiano di Sicilia e «italiano di Firenze»: l'ordito linguistico di «Storia di una capinera»* (p. 193); G. PETRONIO, *Bilancio del Convegno* (p. 221).

I MALAVOGLIA

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 26-28 novembre 1981

CATANIA 1982 - Voll. 2 - pp. 930 - € 42,00

VOLUME PRIMO

Introduzione: G. PETROCCHI, *«I Malavoglia» nel centenario* (p. 11).

I

«I MALAVOGLIA» OPERA LETTERARIA

Relazione: S.B. CHANDLER, *«I Malavoglia» come opera letteraria* (p. 19).

Comunicazioni: G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il paesaggio e i ritratti ne «I Malavoglia»* (p. 35); S. CAMPAILLA, *«I Malavoglia» e «La bocca del lupo» di R. Zena* (p. 57); C. CUCI-NOTTA, *Gli animali parlanti de «I Malavoglia»*, (p. 77); A. DI BENEDETTO, *Flaubert in Verga* (p. 85); M. DILLON WANKE, *Cameroni, Verga, «I Malavoglia»* (p. 103); G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Donne de «I Malavoglia»* (p. 123); E. GIACHERY, *Echi goldoniani ne «I Malavoglia»?* (p. 145); G.P. MARCHI, *Il finale de «I Malavoglia»: dalla romanza al recitativo* (p. 153); G. MAZZACURATI, *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del ne-spolo* (p. 163); P. MAZZAMUTO, *Il cronotopo de «I Malavoglia»* (p. 181); R. MELIS, *Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi d'attesa* (p. 209); V. PALADINO, *La conquista de «I Malavoglia» (L'autore, il lettore, l'opera)* (p. 237); M.L. PATRUNO, *«I Malavoglia» romanzo del presente: ottica corale e tempi del racconto* (p. 259); G. RAGONESE, *L'epilogo de «I Malavoglia» e l'epilogo di «Madame Bovary»* (p. 269); P.M. SIPALA, *Due vite parallele: Ntoni Malavoglia e Rocco Spatu* (p. 301); T. WLASSICS, *L'ottica di Verga* (p. 313).

II

I MALAVOGLIA FRA STORIA, IDEOLOGIA E ARTE

Relazione: G. PETRONIO, *«I Malavoglia» fra storia, ideologia e arte* (p. 329)

Comunicazioni: P. GIANNANTONIO, *«I Malavoglia» e la borghesia* (p. 357); L. MARTINELLI, *Approccio ad un'analisi del discorso narrativo de «I Malavoglia»* (p. 375); M. PALADINI MUSITELLI, *Tipologie sociali e ideologia ne «I Malavoglia»* (p. 385); F. NICOLOSI, *Coscienza socio-etica della realtà ne «I Malavoglia»* (p. 401); M. SACCO MESSINEO, *Alcune considerazioni in margine a «I Malavoglia»: il ruolo della storia nel romanzo verghiano* (p. 421).

VOLUME SECONDO

III

LA LINGUA E IL TESTO DE *I MALAVOGLIA*

Relazioni: G. NENCIONI, *La lingua de «I Malavoglia»* (p. 445); F. BRANCIFORTI, *L'autografo de «I Malavoglia»* (p. 515).

Comunicazioni: G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»* (p. 565); R. AMBROSINI, *L'impersonale ne «I Malavoglia» dal punto di vista della critica linguistica* (p. 637); R. MORABITO, *Unità metriche nel primo capitolo de «I Malavoglia»* (p. 685); C. RICCARDI, *L'autografo dei primi «Malavoglia», «Padron 'Ntoni», «Cavalleria rusticana» e il romanzo* (p. 713); R. SCRIVANO, *“Buoni diavolacci” e «poveri diavoli» ne «I Malavoglia»* (p. 731); P. SPEZZANI, *I manzonismi ne «I Malavoglia»* (p. 739).

IV

I MALAVOGLIA NELLA CULTURA LETTERARIA
DEL NOVECENTO

Relazione: R. LUPERINI, *«I Malavoglia» nella cultura letteraria del Novecento* (p. 773).

Comunicazioni: M. GUGLIELMINETTI, *«I Malavoglia» di Pratolini* (p. 813), G. PADOVANI, *L'antiverghismo di Silone* (p. 817); R. VERDIRAME, *Verga e Tozzi: Varianti nella tecnica narrativa del ritratto* (p. 827); G. CECCHETTI, *«I Malavoglia» nel mondo di lingua inglese. Le traduzioni* (p. 845); C.G. DE MICHELIS, *«I Malavoglia» nei paesi slavi* (p. 857); L. FAVA GUZZETTA – A. SEMPoux, *«I Malavoglia» in Francia* (p. 871); M. MARIANELLI, *«I Malavoglia» in Germania* (p. 887); M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Reflexiones en torno a la primera traducción española de «I Malavoglia»* (p. 899).

CAPUANA VERISTA

Atti dell'Incontro di Studi
Catania, 29-30 ottobre 1982

CATANIA 1981 - pp. 310 - € 14,00

PARTE PRIMA

CAPUANA VERISTA

Relazioni: G. PETRONIO, *Introduzione* (p. 13); M. PALADINI MUSITELLI, *Capuana verista* (p. 19); C.A. MADRIGNANI, «*Tortura*» (p. 27).

Interventi: E. Scarano (p. 41), P. Mazzamuto (p. 47), D. Tanteri (p. 49), N. Borsellino (p. 55), V. Masiello (p. 59), G. Petronio (p. 65), P.M. Sipala (p. 67).

Repliche: C.A. Madrignani (p. 73), M. Paladini Musitelli (p. 77).

CAPUANA OGGI

Relazioni: A. BARSOTTI «*C'era una volta...*», *il verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana* (p. 85); G. OLIVA, *Per un'archeologia di Capuana: «indizi» vecchi e nuovi* (p. 101); P. MAZZAMUTO, *Il teatro di Capuana, oggi* (p. 117).

Interventi: G. Nicastrò (p. 133) C. Musumarra (p. 137), F. Caliri (p. 141).

Repliche: G. Oliva (p. 147), P. Mazzamuto (p. 149).

PARTE SECONDA

P. AZZOLINI, *Gli «Studi sulla letteratura contemporanea» di Luigi Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo* (p. 153); F. CALIRI, *Dalla lingua al dialetto in «Malìa»* (p. 177); M. DURANTE, *Tra la prima e la seconda «Giacinta» di Capuana* (p. 199); A.M. MORACE, *L'«Apoteosi» crispina di Capuana* (p. 265).

NATURALISMO E VERISMO

I generi: poetiche e tecniche

Atti del Congresso Internazionale di Studi

Catania, 10-13 febbraio 1986,

organizzato dalla Fondazione Verga

e dall'Association Internationale de Littérature Comparée

CATANIA 1988 - Voll. 2 - pp. 816 - € 42,00

Introduzione: G. GIARRIZZO, *Società e letteratura nell'età del naturalismo* (p. 9).

I

STATO DEGLI STUDI SUI VERISMO E SUL NATURALISMO

Relazioni: V. MASIELLO, *Gli studi sul naturalismo italiano* (p. 21); Y. CHAVREL, *État present des études sur le naturalisme* (p. 39).

II

LA NARRATIVA

Relazioni: G. PETRONIO, *La narrativa in Italia nel secondo ottocento tra romanticismo e decadentismo* (p. 83); H.J. NEUSCHÄFER, *La prose naturaliste et sa vision du monde* (p. 107).

Comunicazioni: G. LONGO, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto* (p. 127); P. MAZZAMUTO, *La notte di Aci Trezza* (p.143); M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Immedesimazione e straniamento in Verga e Galdòs* (p. 153); M. MUSCARIELLO, *Un intellettuale verghiano: il topos del medico nella narrativa di Giovanni Verga* (p. 173); F. PETRONI, *Logica economica e ragione borghese nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 203); M.T. PULEIO, *«Le storie del castello di Trezza», novella fantastica* (p. 227); G. RANDO, *Il «nodo» di «Fantasticheria»* (p. 239); A. STORTI ABATE, *Enrico Onufrio: un naturalista tra Arcadia e Decadentismo* (p. 257); M. TROPEA, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga* (p. 279); R. VERDIRAME, *Il «realismo» di Girolamo Ragusa-Moleti* (p. 307).

III
IL TEATRO

Relazioni: F. ANGELINI, *Teatro verista in Italia* (p. 323); M. KELKEL, *Le naturalisme et le verisme dans l'opera au tournant du XXème siècle* (p. 345).

Comunicazioni: P. DELSEMME, *L'adaptation théâtrale du roman naturaliste* (p. 357); G. ALEO, *Luigi Capuana e il teatro di Henry Becque: a proposito di una traduzione introvabile* (p. 377).

IV
LA POESIA

Relazioni: P.M. SIPALA, *La poesia verista* (p. 405); U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Esquisse d'une tradition de poésie "naturaliste"* (p. 431).

V
LE POETICHE

Relazioni: N. MINEO, *Teorie e poetiche del verismo sino a «I Malavoglia»* (p. 451); D. BAGULEY, *Vers une poétique naturaliste* (p. 503).

Comunicazioni: S. BLAZINA, *L'illusione della realtà. La poetica verghiana e il progetto-Malavoglia: note per uno studio* (p. 525); G. COMPAGNINO, *Dal romanzo storico al verismo: Gramsci, De Sanctis e il problema del realismo moderno* (p. 547); F. D'EPISCOPO, *Il Verga di Jovine: proposte di revisione del rapporto tra verismo e primo neorealismo* (p. 583); F. NICOLOSI, *Naturalismo e verismo: concordanze e divergenze* (p. 599); G. PATRIZI, *Un'idea di realismo in Verga* (p. 615); M.L. PATRUNO, *Capuana. Evoluzione dei generi e teoria del romanzo* (p. 629); D. TANTERI, *La "sociologia" dei veristi* (p. 647).

VI
LE TECNICHE

Relazioni: G. PIRODDA, *Le tecniche narrative del verismo* (p. 673); H. SUWALA, *À propos de quelques techniques narratives du naturalisme* (p. 699).

Comunicazioni: C. SIPALA, *Per uno statuto del «discours réaliste»: la casa dei minatori in «Germinal»* (p. 717).

VII
TAVOLA ROTONDA
VERGA FUORI D'ITALIA

Comunicazioni: L. LÓPEZ JIMÉNEZ, *Giovanni Verga en Espagne* (p. 751); D. KNYSZ-RUDZKA, *Giovanni Verga en Pologne* (p. 759); M. RÉV, *Verga et Tchékobov* (p. 773); M. SCHIOPU, *Verga e altri narratori veristi tradotti in Romania (1888-1918)* (p. 785); D. SPEIRS, *Giovanni Verga aux États Unis* (p. 797).

IL CENTENARIO DEL «MASTRO-DON GESUALDO»

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 15-18 marzo 1989

CATANIA 1991 - Voll. 2 - pp. 675 - € 42,00

Introduzione: G. PETROCCHI, *Gli anni del «Mastro-don Gesualdo» (a mo' di Preludio)* (p. 13).

I

IL «MASTRO» TRA REALTÀ E SIMBOLO

S. BLANZINA, *La frontiera sperimentale del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 25); J. LA-CROIX, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di «Mastro-don Gesualdo»* (p. 37); R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo* (p. 55); V. MASIELLO, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 81); M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Tempo e logica nel «Mastro-don Gesualdo»*, (p. 101); M.L. PATRUNO, *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 121); G. PIRODDA, *Le forme narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 133); V. RUSSO, *Resistenza e mutazione di un nucleo narrativo* (p. 151); R. SCRIVANO, *Tempo e narrazione nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 159).

II

IL «MASTRO» TRA STORIA E IDEOLOGIA

G. BARONE, *La rivoluzione e il Mezzogiorno. Monarchia amministrativa e nuove élites borghesi* (p. 171); R. CONTARINO, *La morte di Mastro-don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'«ars moriendi» borghese* (p. 187); L. MANGANI, *1889: Una svolta nella cultura politica italiana* (p. 199); P. MAZZAMUTO, *Le marionette viventi e parlanti* (p. 213); R. MERCURI, *Prospettive intertestuali nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 223); M. MUSCARIELLO, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al «Mastro-don Gesualdo»* (p. 235); G. OLIVA, *Sulla tipologia del personaggio: i fratelli Trao* (p. 255); M. PALADINI MUSITELLI, *Il progetto verista incontra la storia* (p. 267); P.M. SIPALA, *Il pesce e l'ulivo: le Trao in casa Motta* (p. 285); M. TROPEA, *«Mastro-don Gesualdo» romanzo «famigliare» o romanzo di «padri e figli» fra tragedia e parodia* (p. 291); R. VERDIRAME, *Villani e carbonari nell'opera di Giovanni Verga* (p. 317).

III

IL «MASTRO» TRA LINGUA E STILE

F. BRUNI, *Sulla lingua del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 357); G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzî sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 433); F. NICOLOSI, *Tecnica narrativa e discorso indiretto libero nelle due redazioni del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 553); C. RICCARDI, *I dubbi dell'autore: il personaggio Gesualdo dalla «Nuova Antologia» all'edizione Treves* (p. 581); L. SALIBRA, *Il toscanismo nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 597).

IV

IL «MASTRO» E LA CRITICA

PH. GOUDEY, *Les traductions françaises de «Mastro don Gesualdo»* (p. 621); C. MUSUMARRA, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica del Momigliano* (p. 631); G. PETRONIO, *La critica vergbiana e «Mastro-don Gesualdo»* (p. 643); F. RAPPAZZO, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica dei contemporanei* (p. 661).

I VERISMI REGIONALI

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 27-29 aprile 1992

CATANIA 1996 - Voll.2 - pp. 867 - € 42,00

Saluto del Professor Gaspare Rodolico (p. 5).

IL VERISMO IN PIEMONTE

F. SPERA, *Il verismo trivisato: la poetica realista in Piemonte* (p. 11); A. ROSSEBASTIANO, *Riflessi veristici nella lingua dei narratori piemontesi del secondo Ottocento* (p. 23).

IL VERISMO IN LIGURIA

C. RICCARDI, *Verismo ligure: Zena novelliere* (p.55).

IL VERISMO IN LOMBARDIA

G.P. MARCHI, *Appunti sul verismo lombardo* (p. 77); S. MORGANA, *Il verismo in Lombardia tra lingua vera e vera finzione* (p. 99); M. FOLLI, *Il realismo linguistico di Emilio De Marchi* (p. 119).

IL VERISMO IN VENETO

E. GUAGNINI, *Elementi veristici e naturalistici nella letteratura dell'area veneta* (p. 133); L. MORBIATO, *Sopra alcuni aspetti linguistici della letteratura veneta di fine Ottocento* (p. 151).

IL VERISMO IN TOSCANA E NEL LAZIO

R. SCRIVANO, *Il verismo dell'Italia mediana: aspetti letterari* (p. 189); F. FRANCESCHINI, *Scelte linguistiche e dimensione narrativa in Pratesi, Fucini, Nieri* (p. 219).

IL VERISMO IN UMBRIA E NELLE MARCHE

P. TUSCANO, *Il verismo e la narrativa umbra e marchigiana tra fine Ottocento e primo trentennio del Novecento* (p. 303).

IL VERISMO IN ABRUZZO E NEL MOLISE

G. OLIVA, *Aspetti del verismo in Abruzzo: Domenico Ciampoli e modelli letterari del realismo* (p. 335); P. TRIFONE, *Italiano letterario regionale. Il caso del verista chietino G. Mez-*

zanotte (p. 365); A. SORELLA, *Il "verismo" di Gabriele d'Annunzio* (p. 379); S. MARTELLI, *Il verismo nel Molise* (p. 403).

IL VERISMO IN CAMPANIA

A. PALERMO, *La coscienza letteraria degli scrittori napoletani al tempo del verismo* (p. 447); R. MELIS, *Narrativa popolare/rusticana e modello verghiano nei periodici napoletani di fine '800: tra il «Corriere del Mattino» e «Fantasia»* (p. 465); P. BIANCHI, *Scrivere alla maniera verista: ambiente e personaggi tra regionalità e lingua letteraria* (p. 531).

IL VERISMO IN PUGLIA E BASILICATA

F. PAPPALARDO, *Il verismo in Puglia e in Lucania* (p. 557); N. DE BLASI, *Lingua e colore locale in novelle basilicatesi di fine Ottocento* (p. 585).

IL VERISMO IN CALABRIA

R. LIBRANDI, *Lingua e cultura narrativa di epoca verista nella letteratura calabrese: Miasasi e Padula* (p. 621).

IL VERISMO IN SARDEGNA

G. PIRODDA, *Realismo, naturalismo e verismo in Sardegna* (p. 673); C. LAVINIO, *Lingua e colore locale nella narrativa sarda del secondo '800* (p. 687).

IL VERISMO IN CORSICA

A. NESI, *La novella storica in Corsica: preistoria di un passibile verismo* (p. 709).

IL VERISMO A MALTA

G. BRINCAT, *Il verismo a Malta: dal bozzetto al romanzo impegnato* (p. 755); A. CASOLA, *Il viaggio e gli scritti "maltesi" di Luigi Capuana* (p. 787); G. ALFIERI, *Lingua e letteratura nei «verismi»: un intreccio o un intralcio?* (p. 815). Indice degli autori citati (p. 825); Indice delle opere citate (p. 843).

GLI INGANNI DEL ROMANZO

«I Viceré» tra storia e finzione letteraria

Atti del Congresso celebrativo del centenario de «*I Viceré*»

Catania, 23-26 novembre 1994

CATANIA 1998 - pp. 550 - € 26,00

A. DI GRADO, *Presentazione* (p. 5).

«I VICERÉ» OPERA LETTERARIA

G. MAFFEI, *Il romanzo antropologico* (p. 15); G. BORRI, «*I Viceré*» *romanzo storico imperfetto* (p. 71); S. CAMPAILLA, *Le figure mostruose del potere* (p. 81); R. CONTARINO, *Gli inganni della letteratura dall'«Illusione» a «I Viceré»* (p. 93); D. TANTERI, *Tempo e storia ne «I Viceré»* (p. 115); M. CANTELMO, *Silenzio d'autore: mito e modi dell'impersonalità narrativa ne «I Viceré» di F. De Roberto* (p. 135); M. SACCO MESSINEO, *Il vuoto barocco della storia* (p. 167).

I PERSONAGGI

A. PALERMO, *La folla de «I Viceré»* (p. 185); P.M. SIPALA, *Il romanzo di Consalvo* (p. 197); N. CACCIAGLIA, *Il «ne varietur» nella politica di Consalvo Uzeda* (p. 211); C. SPALANCA, *L'ascesa politica del principe Consalvo* (p. 223); P. MAZZAMUTO, *L'arte di Michelasso (ovvero lo stereotipo del monaco corrotto)* (p. 241); A. NEIGER, *Tutte le donne de «I Viceré»* (p. 255); A. D'AQUINO, *Tra «L'Illusione» e «I Viceré»: Teresa e Matilde* (p. 267); G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Donna Ferdinanda non sapeva scrivere* (p. 297); M. MUSCARIELLO, *Un'intrusa ne «I Viceré»: il romanzo di Matilde* (p. 309).

LA LINGUA

A. STUSSI, *Appunti sulla lingua de «I Viceré»* (p. 329); M. PERUGINI, *Livelli di discorso ne «I Viceré»* (p. 373).

FORTUNA DE «I VICERÉ»

E. GRIMALDI, *La ragione e i mostri, «I Viceré» cent'anni dopo* (p. 391); M. COLLURA, *De Roberto o il potere del sottopadrone* (p. 457); G. LONGO, «*I Viceré*» *in Francia* (p. 465); M.T. NAVARRO SALAZAR, *Tradurre la lingua de «I Viceré»: il modello spagnolo* (p.487); F. GIOVIALE, *La dispersione tragicomica di Diego Fabbri* (p. 527); N. TEDESCO, *Per concludere (provvisoriamente)* (p. 541).

IL TEATRO VERISTA

Atti del Congresso
Catania, 24-26 novembre 2004

CATANIA 2007 - Voll. 2 - pp. 807

VOLUME PRIMO

I

PER UN TEATRO VERISTA: PROPOSTE E PROPOSITI

F. ANGELINI, *Scena reale, scena simbolica nel naturalismo italiano ed europeo* (p. 9); G. NICASTRO, *Teatro nazionale e teatri regionali nell'Italia* (p. 17); G. OLIVA, *Capuana, Verga e il progetto teatrale verista* (p. 27); R. VERDIRAME, *Giacosa, Verga e De Roberto discorrono di teatro* (p. 41).

II

CAPUANA, VERGA, DE ROBERTO

D. LA MONACA, *L'infinito dell'anima: "passione" e "metodo" nei drammi in lingua di Luigi Capuana* (p. 65); M. MUSCARIELLO, *Una commedia tra le novelle: «Malta» e «Le paesane» di Luigi Capuana* (p.77); L. NAY, *«Col coltello anatomico di un valente chirurgo»: la "dissezione" di «Giacinta»* (p. 91); L. PASQUINI, *Gli atti unici del Capuana in lingua* (p. 135); M. TROPEA, *Luigi Capuana: vampiri e forze occulte nelle pagine e sulla scena* (p. 153); R. MORABITO, *Lo spazio del teatro nella narrativa verghiana* (p. 175); A. DI SILVESTRO, *Verga tra teatro e romanzo: «Dal tuo al mio»* (p. 187); A.M. MORACE, *Satira anticlericale ed etbos familiare nei «Nuovi tartufi»* (p. 211); G. RANDO, *Le metamorfosi de «La Lupa» tra narrativa e teatro* (p. 237); G. MARCHI, *Il teatro nel teatro. Il libretto di Domenico Monleone per il melodramma «Il mistero»* (p. 265); R.M. MONASTRA, *A proposito del Verga "mondano": gli abbozzzi teatrali intorno alla novella «Il come, il quando ed il perché»* (p. 281); F. BRANCIFORTI, *Verga dietro le quinte: dal carteggio Verga-Paola* (p. 297); G. LONGO, *Il teatro verista in Francia* (p. 321); G. MAFFEI, *Idee derobertiane sul teatro: le cose che si possono e non si possono rappresentare sulla scena* (p. 337); G. TRAINA, *Da «Spasimo» a «La tormentata». Il difficile rapporto di De Roberto col teatro e la sua riflessione sui generi letterari* (p. 353).

VOLUME SECONDO

III

LA LINGUA DEL TEATRO VERISTA

P. TRIFONE, *Aspetti linguistici del teatro verista* (p. 9); P. D'ACHILLE, *Sulla lingua di «Cavalleria rusticana»* (p. 23); C. GIOVANARDI, *«La lupa»: dalla novella alla commedia* (p. 49); G. ALFIERI, *La sora e la comare. «scene popolari» verghiane tra Visignini e Milano* (p. 71); D. MOTTA, *Il «formulario della galanteria». Stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di «Rose caduche»* (p. 157); R. CIMAGLIA, *Dal teatro al romanzo. Analisi linguistica di «Dal tuo al mio»* (p. 187); N. DE BLASI, *«Un italiano di ripiego»: «Gli occhi consacrati» di Roberto Bracco dal napoletano all'italiano* (p. 221).

IV

TEATRO VERISTA E DINTORNI

M. GUGLIELMINETTI, *I «Sei personaggi in cerca d'autore» e il «teatro nel teatro»* (p. 243); R. MELIS, *Verga e il teatro veneziano* (p. 257); G. PADOVANI, *Temi scapigliati, polemica ideologica, «studi del vero» in una commedia di Giuseppe Aurelio Costanzo: «I ribelli» (1874)* (p. 297); C. RICCARDI, *Dai «cilapponi» alla «povera gent»: realismo grottesco e tragico nel teatro milanese di fine Ottocento (Dossi, Verga, Bertolazzi)* (p. 311); C. SPALANCA, *Dal l'individuo alla società: «La zolfara» di Giuseppe Giusti Sinopoli* (p. 337); S. ZARCONI, *Tito Marrone: «Re Ferdinando»* (p. 351); L. CARETTI, *«Dal tuo al mio» nella messinscena di Strebler* (p. 363); S. LA VACCARA, *Variazioni postveriste: Mascagni, d'Annunzio e «Parisina»* (p. 393); E. ABBADESSA, *Le verità nascoste. Vero e verismi nel teatro lirico* (p. 429).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE: VERGA
SERIE CARTEGGI N. 1

FERDINANDO DI GIORGI

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di M. Emma Alaimo

CATANIA 1985 - pp. 471 - € 16,00

Indice: Introduzione (p. 5); Avvertenza (p. 63); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-75) (p. 67). Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 461).

MARCO PRAGA

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di Ninfa Leotta

CATANIA 1987 - pp. 329 - € 14,00

Indice: Premessa (p. 5); Introduzione (p. 9); Note ai testi (p. 49); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-98) (p. 51). Appendice (nn. I-XI) (p. 299). Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 323).

VITTORIO PICA

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di Giovanni Maffei

CATANIA 1998 - pp. 308 - € 15,00

Indice: Premessa (p. 5); Introduzione (p. 7); Nota ai testi (p. 93); Lettere a Federico De Roberto (p. 99). Appendice (p. 279). Indice delle segnature (p. 291); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 295).

CARTEGGIO VERGA-ROD

Introduzione e note di Giorgio Longo

CATANIA 2004 - pp. 471 - € 16,00

In questo volume compare tutto il carteggio Verga-Rod, costituita complessivamente da 320 lettere, e in particolare da 152 lettere di Verga a Rod e da 168 lettere di Rod a Verga. Come si sa, il primo gruppo di lettere è stato pubblicato da Fredi Chiappelli nell'ed. *Le Monnier* del 1954, ed è proveniente dalla Bibliothèque Cantonale et Universitarie di Losanna. Il secondo gruppo di lettere invece proviene in parte dal Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, dove sono conservati gli originali sia autografi sia dattiloscritti e firmati (n. 121) e per la parte rimanente dalla Bibliothèque Cantonale et Universitaire di Losanna, dove sono conservate le copie sia autografe sia dattiloscritte, tutte naturalmente senza sottoscrizione. Queste ultime sono state pubblicate parzialmente da Jean Jacques Marchand in appendice al vol. *Edouard Rod et les écrivains italiens* (sette integralmente e le restanti in riassunto). Infine compaiono qui anche le sedici lettere di Rod dattiloscritte e firmate, che Fredi Chiappelli ebbe in copia da Martineau, erede e genero dello scrittore, e che pubblicò in *Appendice* alla sua edizione del '54; di esse qui si pubblica il testo secondo gli originali conservati nella Biblioteca Universitaria Regionale di Catania in numero di quattordici; per le due rimanenti si riproduce il testo delle copie dell'ed. Chiappelli.

Il presente carteggio pertanto è ricostruito sulle lettere originali e ove, esse mancano, sulle copie, una volta accertato che queste ultime, sulla base delle collazioni eseguite sui reperti pervenuti in doppio (due originali autografi e due copie dattiloscritte nella trascrizione autorevole di Chiappelli), sono risultate in linea di massima fedeli.

GIOVANNI VERGA

IL MARITO DI ELENA

Prefazione di G. Alfieri e M. Di Venuta

LEONFORTE 2015 – pp. 207- € 13,00

Il marito di Elena fu pubblicato da Treves nel 1882, subito dopo la delusione per l'insuccesso de *I Malavoglia*, quasi come rivalsa o risarcimento per l'editore. Questo romanzo, che sviluppa la sua trama sul confronto tra la frivola mondanità cittadina di una Napoli borghese e la solidità di valori del mondo rurale di Altavilla Irpina, è un classico esempio della scrittura bifronte del Verga, sospesa perennemente tra realismo rusticano e psicologismo intimista, con relative cifre stilistiche: simulazione narrativa dell'oralità "popolare" e della conversazione salottiera.

Cesare, giovane di origini contadine, compiuti gli studi in Giurisprudenza a Napoli, sposa Elena, vivace donna di città e amante della mondanità. Il romanzo descrive i contrasti dei due mondi che si riflettono all'interno della coppia, causando tra i due protagonisti una progressiva e sempre più evidente incompatibilità, che porterà l'uomo, combattuto tra l'amore e i valori della società da cui proviene, all'epilogo più classico dei drammi d'amore.

ANNALI
DELLA
FONDAZIONE VERGA

VOL. I (1984) - € 13,00

INDICE: *Presentazione* (p. 5); F. BRANCIFORTI, *La prefazione de «I Malavoglia»* (p. 7); F. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola* (p. 47); A. DI GRADO, *Federico De Roberto, I romanzieri italiani: Giovanni Verga* (p. 99); S. CRISTALDI, *Verga tra narrativa e teatro: «La caccia al lupo»* (p. 133); A. LEONE, *Non abbeveri ma sedie di Vienna nel salone di casa Trao* (p. 173). Rassegna bibliografica: *Bibliografia derobertiana (1981-1983)*, a cura di A. DI GRADO (p. 182).

VOL. II (1985) - € 13,00

INDICE: N. MINEO, *Società politica e ideologica nell'opera del Verga. Dal romanzo storico al verismo* (p. 5); P. NALLI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M.E. ALAIMO (p. 121). Rassegna bibliografica: *Bibliografia capuaniana (1982-1985)*, a cura di G. OLIVA (p. 229).

VOL. III (1986) - € 13,00

INDICE: Premessa (p. 7); C.A. AUGERI, *La Sicilia tra mutazione culturale e dramma acculturativo ne «I Malavoglia»* (p. 9); D. MARGHERITO, *«I Malavoglia»: fonti meridionaliste e destino tragico nel sistema dei personaggi* (p. 33); F. PETRONI, *Il linguaggio negato* (p. 99); T. POGGI SALANI, *La "forma" de «I Malavoglia»* (p. 121).

VOL. IV (1987) - € 13,00

INDICE: G. ALFIERI, *Ethnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato verghiano* (p. 7); F. BRANCIFORTI, *Un nuovo testimone per «L'amante di Gramigna»* (p. 79); G. RANDO, *L'elaborazione di «Fantasticheria»* (p. 105); G. TROPEA, *Sicilianismi segnalati da Verga in una lettera a De Amicis* (p. 135); R. MELIS, *Rassegna verghiana (1983-1987)* (p. 141).

VOL. V (1988) - € 13,00

INDICE: M. SPAMPINATO BERETTA, *Dal romanzo alla novella: «Certi argomenti» di Giovanni Verga* (p. 7); G. LONGO, *«Petit monde», una novella francese di Verga* (p. 71); F. NICOLOSI, *Il verismo di Giovanni Verga e la narrativa del primo d'Annunzio. Bibliografia (1984-1988)*, a cura di R. MELIS (p. 145). Rassegna bibliografica: *Bibliografia capuaniana (1986-1988)*, a cura di R. MELIS (p. 161).

VOL. VI (1989) - € 13,00

INDICE: R. DE CESARE, *Tracce balzacchiane nell'opera di Verga* (p. 7); C. RICCARDI, *Per «L'amante di Gramigna»: prime correzioni sulla «Rivista Minima»* (p. 67); M. DU-

RANTE, *Alla ricerca di un editore (1882): i primi approcci per la stampa del «Mastro»* (p. 73); G. LONGO, *24 lettere di Carlo Del Balzo a Verga* (p. 89); S.C. SGROI, *Gli albeari verghiani: un esempio di "immagine ardita" o un fatto di "langue"?* (p. 111). Schedario verghiano (1988), a cura di R. MELIS (p. 121).

VOL. VII (1990) - € 13,00

INDICE: N. MINEO, *Il «Vero» dei veristi* (p. 7); S. RAPISARDA, *Illusioni ottiche e finzioni mondane: lo studio delle "classi alte" nelle varianti de «I ricordi del Capitano D'Arce»* (p. 25); M. MUSCARIELLO, *I fantasmi della scrittura. «Il marito di Elena» e il romanzo impossibile de «La Duchessa di Leyra»* (p. 63); G. PADOVANI, *Un roman judiciaire di Salvatore Farina: «Il segreto del neraino»* (p. 111); S.C. SGROI, *Sull'italiano dell' '800 e dintorni: alcune retrodatazioni* (p. 135). Notiziario bibliografico, a cura di F. BRANCIFORTI (p. 155).

VOL. VIII (1991) - € 13,00

INDICE: M. DURANTE, *Dagli scarti del «Mastro-don Gesualdo». Storia di «Mondo piccolo»* (p. 7); F. BRANCIFORTI, *Farina e Verga, «Noi navighiamo volgendo la poppa»* (p. 93); N. MINEO, *Pomilio lettore di Verga* (p. 105); A.M. MORACE, *I Primoli, Verga e Capuana* (p. 115). Notiziario bibliografico, a cura di F. BRANCIFORTI (p. 129).

VOL. IX (1992) - € 13,00

INDICE: G. TRAINA, *«Voce piccola la mia, ma forse non vana»: il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto* (p. 7); R. DE CESARE, *Capuana e Stendhal* (p. 89); A. MANGANARO, *Croce, De Roberto e «Una vecchia questione»* (p. 113). Notiziario bibliografico, a cura di F. BRANCIFORTI (p. 167).

VOL. X (1993) - € 13,00

INDICE: G. SAVOCA, *Verga ai fratelli: quattro inediti (più uno)* (p. 7); A.M. MORACE, *«Le istantanee» di Capuana* (p. 15); C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento* (p. 61). Notiziario bibliografico, a cura di F. BRANCIFORTI (p. 165).

VOL. XI-XII (1994-95) - € 21,00

INDICE: F. BRANCIFORTI, *De Roberto e il suo doppio: il canzoniere apocrifo di «Ermanno Raeli»* (p. 9); G. ALFIERI, *Le «memorie giovanili» di Federico De Roberto, ovvero dell'educazione di un giovane per bene* (p. 141); G. MAFFEI, *Una polemica sulla «letteratura d'eccezione»* (p. 183); G. LONGO, *Le traduzioni francesi dell'«Illusione» di De Roberto* (p. 201); R. CASTELLI, *Per una bibliografia degli scritti di Federico De Roberto* (p. 305).

VOL. XIII (1996) - € 13,00

INDICE: A. DI GRADO-R. CASTELLI, *Federico De Roberto uno e due: «Il dormiente di Piacenza» e altri ragguagli biografici* (p. 7); F. BRANCIFORTI, *De Roberto sulle rive della Sprea. Lettere di Schönfeld, Sandboss e altri (con una postilla leopardiana ed un'appendice* (p. 23); R. MELIS, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo Ottocento - I* (p. 105). Notiziario bibliografico, a cura di F. BRANCIFORTI (p. 163).

VOL XIV (1997) - € 13,00

INDICE: L. BERTOLINI, *Preistoria di un romanzo di Verga: «Eva»* (p. 7); D.T. LOMBARDO, *De Roberto-Treves: frammenti di un carteggio* (p. 29); R. DE CESARE, *Capuana e Balzac* (p. 49); R. MELIS, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo Ottocento – II* (p. 117). Notiziario bibliografico, a cura di F. BRANCIFORTI (p. 187).

VOL XV (1998) - € 13,00

INDICE: M. DURANTE, *Proposte e varianti d'editore* (p. 7); C. ROMANO, *Polemiche veristiche nella Catania di fine Ottocento* (p. 21); A. CAMPS, *Appunti per uno studio della fortuna di Giovanni Verga in Spagna* (p. 239). Notiziario bibliografico, a cura di F. BRANCIFORTI (p. 251).

VOL. XVI (1999) - € 13,00

INDICE: A. DI SILVESTRO, *Verga e Capuana: tra scrittura come fotografia e poetica della memoria. Appunti per uno studio* (p. 7); A.M. MORACE, *Capuana poeta. Tra ritmi e semiritmi* (p. 25); N. MINEO, *Verga all'estero e lo straniamento* (p. 89); R. MORABITO, *Valenze simboliche e funzionalità narrativa degli animali verghiani* (p. 93); D. TANTERI, *Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento* (p. 107); M. TROPEA, *Guastella, Verga, l'asino, il Re e la libertà. Un confronto fra le «Parità» e le «Novelle rusticane» di Giovanni Verga* (p. 121); F. BRANCIFORTI, *Lettere vere e lettere fantasma: contributo minimo alla ecdotica dei carteggi* (p. 135). Notiziario bibliografico, a cura di F. BRANCIFORTI (p. 151).

VOL. XVII (2000) - € 13,00

INDICE: Presentazione (p. 7); P. TRIFONE, *«Cavalleria rusticana»* (p. 9); E. PACCAGNINI, *Una «Lupa» tra lupe* (p. 31); D. CONRIERI, *Lettura di «Nedda»* (p. 87); M. DELL'AQUILA, *Lettura di «Fantasticheria»* (p. 115); R. MERCURI, *Lettura di «Jeli il pastore»* (p. 127); R. SIRRI, *Lettura di «Rosso malpelo»* (p. 161); F. BRANCIFORTI, *«L'amante di Gramigna»* (p. 177); T. TELMON, *La gestuali narrativa verghiana. Un esercizio di lettura* (p. 215); M. GUGLIELMINETTI, *Pentolaccia* (p. 239); A. DI SILVESTRO, *Un incunabolo del ciclo interrotto* (p. 247); S. STEFANELLI, *Testo narrativo e testo visivo in «Vita dei campi» 1897* (p. 285).

VOL. XVIII (2001) - € 13,00

INDICE: M. DURANTE, *Ancora su «Vagabondaggio». I testimoni superstiti della tradizione* (p. 7); F. BRANCIFORTI, *Uno scarabeo per donna Paolina* (p. 21); R. CIMAGLIA, *La «forma artistica» delle fiabe di Luigi Capuana. Analisi linguistica di «C'era una volta»* (p. 27); R. GALVAGNO, *La funzione lirica del «delirio» ne «Il marchese di Roccaverdina»* (p. 95). Notiziario bibliografico, a cura di F. BRANCIFORTI (p. 125).

VOL. I, nuova serie (2008)

INDICE: F. BRANCIFORTI, *Per la storia di «Caccia al lupo»: novella e dramma* (p. 7); A. SANTI, *La lingua del Verga tra grammatica e stilistica: scritto e parlato ne «I Malavoglia»* (p. 41); D. MARCHESE, *Paesaggio e scrittura nelle «Rusticane»: «Di là del mare» e «I galantuomini»* (p. 93); G. LONGO, *Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga* (p. 137); M. DI VENUTA, *L'ebbrezza: un racconto incompleto e postumo di Federico De Roberto* (p. 153); R.

SARDO, *Gli «scarabocchi marginali» di Capuana alla «Sorte» di De Roberto* (p. 215); M.V. SANFILIPPO, *La «duplice bestia nera» di Capuana* (p. 263).

VOL. II, nuova serie (2009)

INDICE: N. MINEO, *Presentazione* (p. 5); G. GIARRIZZO, *I costi «umani» del progresso. La civiltà Europea fra Otto e Novecento* (p. 9); G. ALFIERI, *“Puntate” di critica linguistica sul verismo* (p. 15); G. LONGO, *Al di là del muro: Verga e il verismo in Francia* (p. 43); C. OLIVIERI, *“Discorso anomalo” su Verga e la Russia* (p. 63); R. LUPERINI, *Debenedetti interprete di Verga* (p. 77); A. MANGANARO, *Le novelle verghiane nella critica* (p. 85); G. NICASTRO, *Il punto sul teatro di Verga* (p. 109); M. DURANTE, *Una laboriosa ricomposizione verghiana* (p. 117); S. BOSCO, *Verga on line: dagli autografi alla fruizione digitale* (p. 179); G. VECCHIO, *La novella «Nedda» di Verga e le chiuse da dissodare a Bongiorno* (p. 197); M. TROPEA, *Punto (spiritico) su Capuana* (p. 203); R. CASTELLI, *De Roberto renaissance* (p. 217); O. SIGNORELLO, *L'opera di Antonino Russo Giusti* (p. 249); M. TOPPANO, *«Spasimo» di Federico De Roberto o i compromessi della fide e della ragione* (p. 277). Recensioni (p. 301).

VOL. III, nuova serie (2010)

INDICE: N. MINEO, *Introduzione* (p. 5); G. ALFIERI, *Verso un parlato nazionale-unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico* (p. 7); R. CASTELLI, *Garibaldi, i Mille e l'unità d'Italia nel cinema italiano delle origini* (p. 31); M. DURANTE, *«Il fascino poetico della leggenda». Il mito garibaldino e la giovanile poesia del Capuana* (p. 45); D. FERRARIS, *De Roberto e l'invenzione del consalvismo* (p. 77); G. FORNI, *«Almeno è certo che andranno al Parlamento solo quelli che sanno parlare...». Motivi antiparlamentari in Capuana e De Roberto* (p. 91); R. GALVAGNO, *L'Unità d'Italia e Garibaldi nell'«aneddoto» di Consalvo Uzeda* (p. 115); S. JURISIC, *«Clamor confuso della ribellione». Tematiche risorgimentali nel d'Annunzio verista* (p. 137); G. LONGO, *Capuana e l'agiografia del Risorgimento* (p. 155); R. LUPERINI, *Verga e il Risorgimento* (p. 173); G. MAFFEI, *Federico De Roberto e le retoriche del Risorgimento* (p. 185); A. MANGANARO, *Verga “politico” tra Bottai e Gramsci* (p. 201); D. MARCHESE, *La “componenda” di Verga* (p. 225); G.P. MARCHI, *Esercito e nazione in Giovanni Verga* (p. 233); L. MOLINO, *Il parlato postrisorgimentale ne «I vecchi e i giovani»* (p. 259); D. MOTTA, *Dallo scritto-narrato di Verga novelliere al parlato interregionale di De Roberto romanziere* (p. 275); G. NICASTRO, *Garibaldi in Sicilia. «L'altro figlio» di Luigi Pirandello* (p. 297); A. PAGLIARO, *Il Risorgimento e la frammentarietà del processo storico ne «I Viceré» di Federico De Roberto* (p. 305); F. RAPPAZZO, *Il reverendo e il lettighiere* (p. 329); M. SACCO MESSINEO, *I siciliani al banchetto della Nazione. Verga e la “rivoluzione”* (p. 347); R. SARDO, *Educazione linguistica e Risorgimento: la narrativa per ragazzi di Capuana* (p. 361); G. SORBELLO, *«Come se fossimo al cosmorama»: ritratti e fantasmagorie veriste nel racconto dell'Italia moderna* (p. 381); D. TANTERI, *Capuana e il Risorgimento* (p. 403); R. VERDIRAME, *Garibaldi in Sicilia e la costruzione letteraria del mito dell'Eroe* (p. 421).

VOL. IV, nuova serie (2011)

INDICE: Sezione I, R. VERDIRAME, *«Eravamo finalmente in Sicilia...». Noterelle sull'epopea del Risorgimento*. (p. 7); A. DI GRADO, *Il ritorno di Chevalley (e i Vespri di Scia-*

scia) (p. 19); M. BIONDI, *Garibaldi l'eroe. Epica garibaldina in Sicilia* (p. 31); A. MANGANARO, *Il giovane Verga e il Risorgimento* (p. 59); R. CASTELLI, *Dal «1860» al «Gattopardo»: alcune tendenze nel cinema sul Risorgimento* (p. 79).

Sezione II, A. CARTA, *Corsi e ricorsi del pensiero: su alcune costanti della critica tra l'Unità e il primo Novecento* (p. 97); D. BELLINI, *Capuana lettore di Taine. Ambivalenze di una fonte del verismo* (p. 127); R. CIMAGLIA, *Il «documento umano» nelle «parole semplici e pittoresche della narrazione popolare». I diversi volti dell'indiretto libero di Verga* (p. 145); L. BASILE, *Un ponte fra la Sicilia e l'Europa. L'affinità elettiva tra De Roberto e Nietzsche* (p. 177); G. PULVIRENTI, *Rivoluzione e sogno nella vita e nell'opera di Giuseppe Macherione* (p. 197).