



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

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

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

COMITATO REDAZIONALE  
Ottavia Branchina (Università di Catania), Stephanie Cerruto (segretaria, Fondazione Verga), Mariella Giuliano (Università di Milano), Ninna Maria Lucia Martines (Università di Catania), Valentina Puglisi (Fondazione Verga)

DIREZIONE E REDAZIONE  
Fondazione Verga – Via Sant'Agata 2 – 95131 Catania  
Tel. 095 7150623 – Fax 095 314392  
<http://www.fondazioneverga.it/>  
<https://www.fondazioneverga.it/index.php/annali/>  
e-mail: [redazione.annali@fondazioneverga.it](mailto:redazione.annali@fondazioneverga.it)  
La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione degli articoli *double blind peer review*

# ANNALI

DELLA  
FONDAZIONE VERGA

17

(nuova serie)

Verga 2.0. Prospettive di ricerca a confronto  
a cura di Angela Gigliola Drago

e altri saggi

CATANIA 2024

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

Issn: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI  
© 2024 FONDAZIONE VERGA

Finito di stampare nel mese di settembre 2024  
da Euno Edizioni – Leonforte (En) per conto della Fondazione Verga  
presso Photograph – Palermo  
Distribuzione Euno Edizioni - ISBN 978-88-6859-260-8

## INDICE

I saggi che si pubblicano nella prima parte di questo numero della rivista sono il risultato degli interventi proposti in occasione del Convegno “Verga 2.0. Prospettive di ricerca a confronto”, organizzato all’Università di Bari l’11 e il 12 maggio 2023 da Angela Gigliola Drago

### 1.

#### VERGA 2.0. PROSPETTIVE DI RICERCA A CONFRONTO

- 7 ANGELA GIGLIOLA DRAGO  
Sulla recentissima critica verghiana: note a margine di un convegno
- 25 ROMANO LUPERINI  
Strategie narrative nell’ultimo capitolo del *Mastro-don Gesualdo*
- 31 ANDREA MANGANARO  
La «terribilità» del realismo verghiano
- 51 MATTEO PALUMBO  
Metamorfosi di una similitudine nella narrativa di Verga: l’ostrica
- 69 GABRIELLA ALFIERI  
Lo ‘scompiglio’ linguistico di Verga tra antidialettalità, agrammaticalità ed etnificazione
- 93 RICCARDO CASTELLANA  
Oltre il *fait divers*: lettura antropologica de *L’amante di Gramigna*
- 111 PASQUALE GUARAGNELLA  
In margine alla malattia e alla morte di don Gesualdo: suggestioni verghiane su Federico De Roberto autore de *I Vicerè*

- 125 MARIA DIMAURO  
«Foggiare l'opera d'arte nella sua ultima forma». Capuana interprete di Verga

2.

ALTRI SAGGI

- 143 ELENA FELICANI  
«Questo libro è vagabondaggio non solo di persone e di fantasie». Tessere inedite di lingua e cultura per la genesi dei *Malavoglia* e del *Mastro-don Gesualdo* nel fondo Torelli Viollier dell'Università di Milano
- 181 ANITA PLACENTI  
Giovanni Verga e i nipoti: una lettera inedita dello scrittore indirizzata a Giovannino
- 191 SIMONE PETTINE  
Verga e la tentazione del fantastico. Per una rilettura antimimetica de *Le storie del castello di Trezza*
- 207 ILARIA MUOIO  
Bozzetti e novelle per la Grande Guerra: tre scritti ritrovati di Verga, Capuana e De Roberto
- 235 MIRYAM GRASSO  
Per il Capuana 'paesano': testo e varianti della novella *Lo Sciancato*
- 253 GIORGIO LONGO  
Nel ventre dell'atelier. Note sul volume di Olivier Lumbroso, *Dans l'atelier d'Émile Zola*, Paris, Hermann 2024

ANGELA GIGLIOLA DRAGO  
(Università di Bari)

SULLA RECENTISSIMA CRITICA VERGHIANA:  
NOTE A MARGINE DI UN CONVEGNO

A partire dall'analisi dei contributi proposti al Convegno *Verga 2.0. Prospettive di ricerca a confronto*, il saggio riconduce le più recenti acquisizioni della critica su Verga alle linee portanti del dibattito attorno a questo autore, con particolare attenzione ai nodi problematici ancora aperti, ai riferimenti teorici, alle attuali prospettive ermeneutiche e all'aggiornamento di metodi e strumenti di indagine: in sintesi alle strade da percorrere nel fronte più avanzato della ricerca sull'*opus* autoriale e sul verismo.

*Parole chiave:* Verga, ricezione, ricerca, metodologie, convegni

*Starting from analysing the contributions offered at the International Conference Verga 2.0. Prospettive di ricerca a confronto, this chapter recollects the most recent theoretical acquisitions on Verga, engaging them with the most salient aspects of the scholarly debate on this author. The aim is to shed new light on critical problems (most of which remain still unresolved), theoretical backgrounds, current hermeneutical perspectives, and the update of methods and tools of the research, thereby remarking the newest and most advanced paths in the scientific research on Verga's work and the Verismo.*

*Keywords:* Verga, critical reception, research, methodologies, conferences

1. Potrebbe apparire – e forse è – temerario fare il punto su Verga e il verismo in due sessioni di Convegno (*Verga 2.0. Prospettive di ricerca a confronto*), per quanto dense, soprattutto se arrivano dopo la lunga serie di iniziative organizzate in occasione del centenario della morte dello scrittore: alcune di alto profilo, e di portata internazionale, come quelle promosse in anni recenti dalla Fondazione Verga. E tuttavia, forse proprio l'estrema concentrazione di queste due giornate ha favorito una essenzialità di prospettive ermeneutiche, una limpidezza di impostazione e una autenticità di postura intellettuale per nulla scontate nell'attuale

panorama critico – critico-accademico, soprattutto. Proverò a discutere e a contestualizzare alcuni dei risultati raggiunti non soltanto attraverso i singoli contributi, ma il loro intersecarsi in un dibattito sempre franco, diretto, produttivo, sperando di restituire almeno in parte l'atmosfera che lo ha favorito.

D'altronde, la relazione tra opera di un autore e contesto interrogante è significativa, e la storia della ricezione inventa e impone raffigurazioni retroattive dell'opera stessa, svela livelli di significato latenti nel testo (anche se magari in maniera meno esclusiva di quanto appaia nell'immediatezza ai singoli interpreti). Naturalmente, questo è vero per le interpretazioni critiche più ricche di spessore problematico, capaci di interrogare con più urgenza il proprio oggetto: solo così è possibile riattivare la potenza comunicativa che i grandi classici posseggono. E certo questa ricchezza della domanda dipende anche, in parte, dalla fecondità, dalla ricettività del contesto culturale in cui si muove l'interprete. Da questo punto di vista, la storia della critica verghiana nel Novecento e nei primi decenni del nostro secolo è addirittura esemplare.

I punti "alti" dell'interpretazione dello scrittore catanese, quelli che hanno tracciato le linee portanti della sua ricezione almeno sino agli anni Sessanta del secolo scorso (periodo pre e postbellico, storicismo postresistenziale), coincidono non per niente con periodi storici caratterizzati da una inquieta militanza ideologica e da una volontà di impegno intellettuale e di attenzione agli aspetti civili e sociali della dimensione artistica: sebbene – va subito aggiunto – una linea di continuità nella canonizzazione di Verga è da ricercarsi in un assorbimento attenuato degli elementi più radicalmente innovativi della sua esperienza intellettuale e artistica, tale da renderla compatibile con il tratto costitutivo della nostra tradizione nazionale, caratterizzata da una cifra conciliatrice e moderata, diffidente verso le prese di posizione troppo nette. Anche quando, come nel caso di Verga, dettate da premesse rigorosamente critico-negative e da una carica polemica di segno conservatore<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Si pensi alla straordinaria capacità diffusiva delle pagine dedicate a Verga di B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza 1915, 6 voll., III, pp. 5-32,

Un radicale mutamento di paradigma interpretativo si avrà negli anni Sessanta e Settanta, che non a caso hanno segnato la stagione aurea della critica verghiana, ancorata a un dibattito ancora vivace e a questioni di ampio respiro ideale e politico-culturale. E non importa se l'interpretazione di Verga può aver sofferto di qualche forzatura (o se a volte quel lessico critico può apparire datato): valeva la pena correre il rischio, perché proprio quel dibattito critico ha reso riconoscibile un fondamentale nodo problematico dell'opera verghiana, quello del rapporto tra livello estetico e livello ideologico – problema chiave, come è noto, per la critica marxista e poi neo-marxista<sup>2</sup>.

La desertificazione è iniziata dopo, dagli anni Ottanta in avanti. Nel tempo della “restaurazione progressiva” (per usare l'efficace ossimoro di Pasolini) e della fine delle ideologie – un

in cui la celebre formula del verismo come «spinta liberatrice» ne limita il valore a un ambito puramente psicologico, come accidente esterno di una sostanza che si nutre del vissuto personale dello scrittore, trasfigurato dalla luce nostalgica della memoria. È qui che affonda le radici la lettura di Russo, soprattutto nella monografia laterziana del '34 (L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma - Bari, Laterza 1934), nella cui tessitura sapiente persino il riconosciuto pessimismo dello scrittore trova una riformulazione nei termini di una pacata e austera malinconia. Questa particolare curvatura impressa al profilo di Verga durerà in effetti sino agli anni Sessanta del Novecento, anche perché di fatto veicolata dall'agile saggio di N. SAPEGNO (*Appunti per un saggio su Verga*, «Risorgimento», I [1945], n. 3, ora in ID., *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Roma - Bari, Laterza 1986, pp. 226-243): un ritratto verghiano che, pur collocato in un'abile trattazione, capace di recuperare le nuove esigenze di storicizzazione dell'ideologia dello scrittore, ne valorizza di fatto l'innata vocazione lirica, che si esprimerebbe al meglio nell'atmosfera di pacata rassegnazione, nel timbro malinconico delle sue opere più riuscite. Per un panorama approfondito della critica verghiana dagli esordi dello scrittore al primo decennio del Duemila, mi permetto di rimandare a A.G. DRAGO, *Verga. La scrittura e la critica*, Pisa, Pacini Editore 2018, pp. 167-333.

<sup>2</sup> Ci riferiamo ovviamente al caso critico probabilmente più noto del Novecento, il “caso Verga”, che ebbe tra i suoi protagonisti, come è noto, Giuseppe Petronio, Vitilio Masiello, Romano Luperini, Aberto Asor Rosa: ricostruibile nel volume miscelaneo curato dallo stesso Asor Rosa: cfr. A. ASOR ROSA (a cura di), *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo 1972. Il problema della divaricazione (particolarmente vistosa in Verga) tra ideologia e risultato estetico aveva arrovellato un po' tutti i critici di estrazione marxista (da Tornatore a Petronio), ed era stato affrontato soprattutto da Asor Rosa. La strada per uscire dall'*empasse* non poteva che passare attraverso una serie articolata di mediazioni, capaci di individuare un'ideologia totalmente risolta nella forma costruttiva dell'opera: strada che sarà percorsa in particolare da Luperini.

tempo deprivato di slancio proiettivo sulla rappresentazione del futuro e dominato dal nuovo feroce assoluto del pensiero unico, trionfante sulle macerie delle ideologie “forti” – la critica verghiana sembrava aver esaurito le sue spinte propositive. E Verga è stato messo tra parentesi, abbandonato alla polvere di compilazioni localistiche e stantie (anche se interrotte, di tanto in tanto, da titoli notevoli). Verrebbe da pensare che oltre una determinata soglia di impoverimento dell’esperienza, anche l’oggetto estetico più eccelso, mancando un luogo reale in cui radicarsi, giri a vuoto. Tanto più se si tratta di una scrittura che poco ha da dire alla “leggerezza” postmodernista, e di un autore incline ai toni aspri del sarcasmo, non a quelli dell’ironia “soft”: della protesta impotente o della rassegnazione disperata, non del nichilismo ilare.

Sono consapevole della tendenziosità di queste valutazioni e di questo profilo verghiano implicitamente tratteggiato, ma mi sembra innegabile che, comunque la si voglia mettere, Verga ha avuto la ventura di funzionare come un reagente, facendo affiorare alcuni nodi teorici attorno ai quali si sono giocate decisive battaglie culturali. A guardar bene, però, non di ventura si tratta, di capricciosa casualità, ma di una caratteristica dell’opera verghiana, capace di interrogare, per l’urgenza dei suoi contenuti e la spregiudicatezza delle sue soluzioni formali, le questioni fondanti della modernità, dal modo di concepire e reinterpretare i generi letterari tradizionali (romanzo e novella), al ruolo sempre più marginale e problematico dell’arte, all’inesausta percezione del “disagio della civiltà”.

Premessa necessaria, questa, per comprendere quale significato il Convegno *Verga 2.0* ha avuto rispetto a tale ordine di problemi. Il Convegno barese si è inserito nel solco della storia recentissima della critica verghiana, affidata soprattutto a iniziative convegnistiche di grande spessore culturale, nate dall’asse Siena-Catania: è di qui che si può ricominciare a tracciare un nuovo e aggiornato quadro della ricezione di Verga. Queste sparse considerazioni e postille vogliono essere un primo capitolo della storia, ancora da scrivere, della critica verghiana nei primi due decenni di questo secolo.

A partire da un importante convegno del 2016<sup>3</sup> (remoto inne-

<sup>3</sup> *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni*, Atti del Convegno di

sco, in effetti, della nostra idea di un nuovo attraversamento della scrittura verghiana), che ha riportato con forza al centro del dibattito, dopo un periodo di silenzio o di studi puramente accademici, appunto il significato attuale di Verga. Fra il convegno verghiano di Siena del 2016 e quelli catanesi promossi dalla Fondazione Verga e svoltisi fra il 2017 e il 2023 c'è una indubbia continuità<sup>4</sup>. Ovviamente, queste occasioni non sono state che il catalizzatore di un rinnovato interesse critico che andava riaffiorando come un fiume carsico nel corso del primo decennio del Duemila. Sulle sue cause è possibile azzardare non più che qualche ipotesi. Ma certo la virata, evidente in campo letterario, e (forse) critico-letterario (la critica verghiana è stata spesso una cartina di tornasole per testare i mutamenti di clima culturale) non sarebbe stata possibile senza la presa d'atto di un fallimento: il fallimento dell'ideologia postmodernista e delle sue chimere davanti all'esplosione di contraddizioni radicali, che hanno mutato irreversibilmente lo scenario mondiale. Quanto accaduto negli ultimi due anni (conflitto russo-ucraino e israelo-palestinese) ha tracciato una cesura tra "prima" e "dopo", ridisegnando il nostro orizzonte, mentale, prima ancora che culturale o geografico, e la situazione di fondo di una contemporaneità fatta di terrorismo internazionale, nascita di grandi movimenti antiglobalizzazione, migrazioni bibliche: ma è soltanto l'esito estremo di qualcosa che già si annunciava all'alba del nuovo millennio. Questo anche al netto della specifica situazione italiana, dove la crisi economica, anch'essa globale, ha portato con sé una perdita secca delle conquiste sociali degli anni Sessanta e Settanta, uno spossessamento

studi (Siena, 16-17 marzo 2016), a cura di R. Castellana - A. Manganaro - P. Pellini, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. IX (2016).

<sup>4</sup> Impossibile menzionarli tutti. Ricordiamo almeno, a mo' di esempio: *Verga e gli altri. La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, Atti del Convegno internazionale di studi (Catania, 27-29 settembre 2017), a cura di A. Manganaro - F. Rappazzo, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XI (2018); e tra i tanti in occasione del Centenario della morte dello scrittore, i recentissimi: *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, Atti del Convegno Internazionale (Catania, 5-7 dicembre 2022; 20-22 aprile 2023), a cura di G. Alfieri - G. Longo - A. Manganaro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n.s. 7, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2023, 2 voll.

delle classi lavoratrici, e un arretramento in termini generali, di civiltà: civiltà del vivere e del pensare.

2. E dunque: Verga e noi, Verga e gli altri. Ovvero l'impossibilità di affrontare questo oggetto in particolare – questa scrittura così compromessa con la realtà, coinvolta nelle sue pieghe più profonde e meno visibili – senza interrogarsi sul suo impatto sul nostro mondo, e sulla direzione di senso che può indicare. Suggestiva e quasi visionaria, per questo, la *Introduzione* agli Atti del convegno senese del 2016 stesa da Romano Luperini, che sviluppando consapevolmente «oltre la volontà e le intenzioni»<sup>5</sup> degli studiosi coinvolti gli spunti più fecondi dei saggi proposti, intravedeva «a partire dall'azzeramento di ogni valore» e dal panorama di rovine che la scrittura di Verga impietosamente prospetta, «la possibilità di un nuovo fragile spazio fra le macerie in cui vinti ed esclusi possano trovare una voce ed esprimere i loro orizzonti di senso»<sup>6</sup>. Naturalmente, questo “alludere” dei vinti verghiani, quasi per contrasto, alla possibilità, se non altro, di una realtà diversa, alla sua pensabilità, va molto oltre la volontà consapevole di Verga stesso, e ha la forza della “figura” auerbachiana. È da qui che siamo partiti nell'ideazione delle due giornate di studio baresi, consapevoli dell'urgenza, ora più che mai, di comprendere il significato dell'esperienza intellettuale verghiana e il motivo del perdurare, nella memoria collettiva e in un canone condiviso, della sua fisionomia artistica. In più, *Verga 2.0* ha inteso anche avviare una ricognizione aggiornata dei metodi di indagine più proficuamente applicabili a questo fine: d'altra parte la stessa recente categoria di “terzo spazio”, cui fa esplicito riferimento Luperini nella suddetta *Introduzione* al Convegno di Siena, conferma questo rinnovarsi di linguaggi e approcci critici. Il progetto è stato, insomma, quello di un riattraversamento della produzione verghiana – anche a partire dall'analisi di suoi aspetti specifici – al fine di individuare, attraverso una molteplicità di

<sup>5</sup> R. LUPERINI, *Verga e noi. Il “terzo spazio” dei vinti, Introduzione a Verga e noi, Atti del Convegno di Studi*, cit., ora in *Id.*, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, pp. 255-261, a p. 258.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 261.

approcci metodologici, i nodi problematici ancora aperti, le linee di indagine che si ritengono oggi maggiormente produttive, le strade da percorrere nel fronte più avanzato della ricerca sull'*opus* autoriale e sul verismo, attivando un confronto fra le diverse prospettive di ricerca. Una caratteristica del Convegno in questione è stata quella di essere tutto interpretativo, interamente giocato sulla scommessa ermeneutica che ciascuno studioso o studiosa proponeva.

Le direttrici di senso che sono emerse riguardano, a mio avviso, tre fondamentali linee di ricerca, talora mescolate e dialoganti nel medesimo contributo: una linea che chiamerò teorica, centrata sul valore figurale/allegorico della lezione di Verga, e sulla sua attualizzazione; un'altra squisitamente critico-analitica, fondata su nuovi strumenti di indagine (antropologia, linguistica, neonarratologia); e una storico-ideologica, di ricostruzione dell'*humus* culturale della grande stagione del Realismo, in una sempre maggiore consapevolezza della dimensione europea di Verga e del suo lascito alle successive generazioni di scrittori. Quanto segue è una sintesi dei nodi concettuali più significativi di ogni singolo contributo: sintesi assai personale, accompagnata dagli interrogativi che ciascuna ipotesi interpretativa sollecita, almeno a parere di chi scrive.

Riconoscibile, ad esempio, nel saggio di Romano Luperini, la tensione concettuale consueta delle sue posizioni critiche, che da sempre hanno sottratto Verga all'ambito tranquillo delle dispute letterarie, per farne uno strumento privilegiato di analisi del presente: in questo caso, l'applicazione "estensiva" delle categorie bachthiniane (gestione dell'estraneità e incomunicabilità come problemi fondanti del romanzo moderno) permette una chiave di accesso al *Mastro-don Gesualdo*, in cui l'incomunicabilità, ben oltre le singole situazioni narrative, o il rapporto narratore/personaggi, è letta come metafora della «estraneità al senso» dell'intera esistenza. Lettura che assorbe e supera, nel suo afflato teorico e astrante, la pur stimolante analisi di tipo sociologico (fondata, ad esempio in Castellana, sulle categorie di Bourdieu<sup>7</sup>), in-

<sup>7</sup> Ci si riferisce al saggio di R. CASTELLANA, *Descrizioni d'ambiente e spazio sociale nel «Mastro-don Gesualdo»*, in ID., *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci 2022, pp. 181-196.

cline a leggere l'alternarsi di prospettive attiva nel romanzo sulla base di una dicotomia tra «capitale economico» – la “roba” di Gesualdo, l'accumulo tipico della logica borghese, finalizzato alla produzione di nuovo capitale – e «capitale simbolico», ovvero mentalità aristocratica del prestigio, culto dell'apparenza. L'essenza della modernità rappresentata nel romanzo, indagato nelle sue strutture formali (le prospettive incrociate e reciprocamente stranianti delle pagine finali del *Mastro*, le sue strategie narrative che della realtà catturano l'essenza profonda), è sì quella dello svaporare della solidità borghese verso forme di economia “virtuale”, potremmo dire, forzando appena un po' l'analisi di Castellana. Ma è soprattutto racchiusa, secondo Luperini, nell'oggettiva assurdità sia della logica dell'accumulo che in quella del vuoto formalismo nobiliare: alla fine del romanzo, come dell'intero ciclo, il destino di sconfitta investirà tutti, in un gioco a somma zero. Resta da indagare, a partire da questo magistrale contributo, dove si posizioni l'autore nell'incrocio delle opposte prospettive, se sia possibile individuare lo sguardo di una istanza narrativa, certo impersonale, ma non più “delegata”: il protagonista, soprattutto nelle pagine finali, «guarda [...], ma nel contempo è a sua volta guardato dal narratore oggettivo», è vero. Ma la prospettiva di questo narratore esterno è equidistante? Di fatto, la prospettiva di Gesualdo è prevalente, e in qualche modo esige l'adesione del lettore alla logica che veicola. Un effetto di testo, naturalmente, una esigenza del tutto implicita, non una intenzione d'autore. Ma assai rivelatore, a mio avviso. E il fatto che l'unico personaggio che non finge, ma «ancora esprime una autenticità di sentimenti» sia destinato a una rovinosa parabola esistenziale – a cui, nel mondo governato dalla logica feroce dell'alienazione economica, non è concesso scampo – apre lo spazio di una contraddizione tragica: «Oltre, e più, che lirico, Verga è un tragico. Uno dei maggiori autori tragici della nostra letteratura».

Sulla stessa linea orientata alla attualizzazione dei testi, e alimentata da un costante afflato di carattere teorico, il contributo critico di Andrea Manganaro, che scava nella categoria stessa di “realismo” e di “realtà”: categorie sempre adoperate, in maniera quasi neutra, a proposito di Verga, eppure tutt'altro che pacifiche, e a lungo discusse nella loro tenuta concettuale. La certezza

dell'impossibilità dell'*adequatio rei et intellectus* ha fatto, come è noto, della nozione stessa di realtà una sorta di ingenuità filosofica: teoricamente inconsistente – si è detto – in quanto mai accessibile in quanto tale. È possibile mantenere, pur consapevoli di questo scarto, una nozione di oggettività e conoscibilità del reale? Tutto naturalmente diventa più complicato quando, come in questo caso, ci si interroga su quella particolare forma di conoscenza del reale che è la letteratura: che tipo di realismo è quello di Verga? Questo, a mio avviso, il cuore del saggio di Mangano, la domanda che lo alimenta. Il realismo non è infatti riconducibile a un unico modello, ma si presenta, storicamente, con una pluralità di esiti. Il realismo verghiano, con la sua scommessa di «ricostruzione intellettuale», da lontano, e quindi non leggibile con la categoria lukacsiana del “rispecchiamento”, e molto al di là anche dell'auerbachiana “rappresentazione seria della vita quotidiana”, ha, secondo lo studioso, la caratteristica di essere, alla lettera, «radicale», aderente alla “radice” della natura e dell'agire umano: i cui moventi, indagati nell'agire concreto dei personaggi, e raccontati attraverso le loro parole “delegate” e parziali, danno vita a una realtà «non unilaterale», non rilevata una volta per tutte, «mai univoca, mai dogmaticamente acquisita»: il mondo abitato dai personaggi non è qualcosa di già dato, aggiungerei sulla scorta di Blumenberg, ma il risultato di una realizzazione progressiva, un contesto che si costruisce man mano, per successive acquisizioni<sup>8</sup> nell'intrecciarsi di voci e di prospettive, spesso contrastanti, dei diversi personaggi, che danno l'illusione di superare il confine dell'ultima pagina del romanzo.

<sup>8</sup> Mi è sempre apparsa – spero in modo non troppo arbitrario – quanto mai calzante alla comprensione di un romanzo come *I Malavoglia* la stimolante ipotesi teorica di H. BLUMENBERG, nel saggio *Concetto di realtà e possibilità del romanzo* [1964], tradotto in «Allegoria», XIX (2007), n. 55, pp. 111-134. Il saggio, teso a enucleare «una ontologia immanente alla forma romanzo», intende la “realtà” come un costruito culturale e storicamente relativo («concetto di realtà», infatti), e connette il romanzo alla particolare accezione che l'idea di realtà ha nell'età moderna: “contesto aperto” in corso di costituzione, che giunge a compimento nella dimensione della temporalità: «È facile vedere come questo concetto di realtà ha una struttura per così dire “epica”, che esso è riferito alla totalità – mai definitivamente compiuta e impossibile da esaurire in tutti i suoi aspetti – di un *mondo* la cui esperibilità parziale non consente in nessun caso di escludere altri contesti di esperienza», p. 116, corsivo nel testo. “Inesauribile” mi appare in effetti il conte-

Ma la conseguenza più significativa di questa intuizione critica è che, messo in questi termini, il realismo verghiano, grazie alle sue specifiche tecniche narrative (artificio di straniamento, *in primis*), è in grado di catturare non l'apparenza fenomenica, non il semplice dato sociologico, ma quanto fermenta sotto le apparenze ingannevoli delle cose: accedendo così a una intensità morale e a una carica critica che collocano Verga nel solco nobile di una tradizione intellettuale e letteraria – da Machiavelli a Leopardi (e aggiungerei anche Hobbes, e Swift) – accomunata da una sorta di pessimismo antropologico, dalla coscienza dell'originaria ferinità della specie umana e della subdola ipocrisia della vita sociale. Materialismo "volgare", lo ha definito provocatoriamente Sebastiano Timpanaro a proposito di Leopardi: cioè irridimibile, senza appigli consolatori, aderente al "fatto" e immune dai sofismi della dialettica. Tanto più inameno, l'assunto, quando l'opera se ne fa interamente e coerentemente carico, senza alcuna strategia compensatoria. Benché ne sortiscano talora autentici capolavori, la loro 'sgradevolezza' suscita spesso un'oscura, tenace resistenza al pieno apprezzamento del loro valore estetico, quanto meno sulla scala del consenso più generale – ancora una volta, è esemplare il caso dei *Malavoglia*. I rapidi e illuminanti affondi nella critica verghiana che il saggio di Manganaro propone, sottolineano quanto forte sia sempre stata la tentazione – come ho già avuto modo di osservare – di una fruizione depotenziata della sua opera: è un tratto costante della fortuna di questo scrittore. Di certo, la particolare curvatura etica con cui il saggio di Manganaro declina la questione del realismo, le sue implicazioni e potenzialità, pone questa categoria storico-teorica agli antipodi rispetto all'interpretazione "convenzionalista" – così di moda ancora sul finire del secolo scorso, in tempi di postmodernismo trionfante – ansiosa di fare del realismo un codice tra gli altri, magari più sottile e raffinato di altri, perché in grado di occultare la propria arbitrarietà e far credere alla naturalezza del segno, a ulteriore conferma che la letteratura non avrebbe altro

sto di interazioni tra i personaggi nel mondo malavogliesco: fermo restando che la capacità di «realizzare un mondo» (p. 127) rimane l'aspirazione più autentica di ogni romanzo.

referente che se stessa. Qui, al contrario, vengono ribadite e ricercate con forza le ricadute che l'opera di Verga possiede rispetto al nostro presente: il suo "contenuto di verità".

Alle interpretazioni complessive e generali, accosterei idealmente il saggio di Matteo Palumbo, che proietta Verga nell'orizzonte inquieto della modernità, attraversando la sua scrittura alla luce di alcune metafore pregnanti e ricorrenti, schemi generativi incorporati nell'ideare e nel sentire, che mutando nel loro significato segnalano un mutamento di orizzonte culturale: una metodologia di analisi in questo quasi foucaultiana, e ispirata ai più grandi teorici del moderno, da Blumenberg a Benjamin, evocato nella grandiosa immagine finale dell'*Angelus Novus*. Ed è davvero intuizione critica fulminante l'accostamento conclusivo tra la critica benjaminiana dell'incedere storico come tempesta che irreversibilmente spinge in avanti, nel futuro, e quella verghiana dell'altrettanto inarrestabile ("fatale") immensa corrente dell'attività umana: entrambi esempi di radicale antistoricismo e di critica corrosiva alla *civilisation*. Un Verga da cui si estrae il midollo teorico più denso, dunque, ma non per questo decontestualizzato: la metafora dell'ostrica marca analiticamente i passaggi attraverso i nuclei forti della sua narrativa, intrecciandosi a un complesso sistema metaforico che dalla «dimensione dell'idillio»<sup>9</sup> arriva alla «solitudine degli affetti» come conseguenza dell'egemonia della roba quale *principium individuationis* del mondo borghese moderno. Anche in questo caso analizzata nel *Mastro* attraverso una immagine: quella della stella lontana, «fredda, triste, solitaria» che brilla sull'addio di Bianca all'amore e ai sogni della giovinezza. Le stelle non sono più le presenze familiari ai pescatori di Trezza, non accompagnano più le anime che se ne vanno in paradiso delle antiche fantasie popolari. Sono ormai raggelate in immagine figurale: una descrizione, questa, apparsa spesso agli studiosi come una specie di ricaduta di Verga nel sentimentalismo del ciclo mondano, ma qui reinterpretata in modo nuovo, come una «tra le più cupe del romanzo».

<sup>9</sup> Si osserva, in modo assai incisivo a proposito de *I Malavoglia*, che «i componenti della famiglia sono inseparabili da Acitrezza, al cui universo si inscrivono quasi fisicamente. Sono un frammento stesso del territorio in cui vivono. Infatti, "erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza"».

3. Tra i contributi che hanno invece preferito concentrarsi sull'analisi di aspetti specifici (ma mai strettamente settoriali, come si dirà) della produzione verghiana, e che quindi puntano molte delle loro carte sull'aggiornamento dei metodi di ricerca, spicca per originalità quello di Riccardo Castellana, che ha fornito un saggio dei suoi studi più recenti, orientati a indagare il rapporto tra letteratura verista e antropologia: il patrimonio fiabesco, in particolare. Non sono molti, ad oggi, gli studi che si sono spinti su questo terreno. Eppure il rapporto fra poetica verista e racconto popolare è tutt'altro che estemporaneo: la novella verista (sul modello di *Vita dei Campi*) e la fiaba d'autore nascono, in questa temperie culturale, dalla comune applicazione delle tecniche del narratore popolare interno al racconto: dalla volontà di riportare il "fatto" «press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare», per usare l'espressione di Verga stesso nella nota lettera a Farina premessa a l'*Amante di Gramigna* (novella alla cui analisi il saggio è dedicato). Le implicazioni di questo tipo di impostazione sono assai rilevanti, comportano un ridimensionamento del peso della poetica naturalistica del *fait divers* (almeno all'altezza cronologica di *Vita dei campi*, o dei *Malavoglia*: ed è una lettura del tutto nuova, opposta a quella correntemente accettata, di quel fondamentale documento di poetica che è la lettera a Farina), a favore di un elemento forse meno scontato, percepibile in filigrana come una struttura profonda di significato: le tracce di un antico flusso di tradizione orale (fiaba, leggenda, *folktale*) al riparo dal mutamento storico. Ulteriore conseguenza di questo approccio sul piano metodologico è, a mio avviso, la sua funzionalità a un'indagine più approfondita della tessitura testuale (anche se il saggio insiste meno su questo aspetto), dell'uso di particolari stilemi e movenze, di figure di iterazione e formularità. Una chiave per penetrare quella particolarissima convivenza di stilizzazione fiabesca e desolante rappresentazione di una parabola esistenziale di sconcertante grigiore. Mi sembra di poter dire, sulla scorta di questo suggestivo contributo (e non è cosa di poco conto negli studi su Verga e sul verismo), che i due piani – quello duramente realistico, che per la prima volta svelava alla agiata borghesia del Nord la miseria e il degrado, anche morale, da cui erano ormai investite le campagne meridionali, e

quello che ho definito a grandi linee “fiabesco” – sono meno in contraddizione di quanto sembrerebbe. E nel rude, esplicito testo orale – al netto dell’ingegnoso e per certi versi geniale riadattamento “borghese” operato dai fratelli Grimm – fermenta probabilmente una realtà tragica e una ferocia quasi stilizzata, in cui si concentrano residui di riti antichissimi oltre, ovviamente, al riflesso crudele di un’esistenza di rara durezza, condannata alla fatica della sopravvivenza: la vita dei contadini, degli artigiani poveri, delle folle straccione e diseredate che vagavano per le strade di campagna («pei viottoli dei campi», come scrive Verga nella novella) e i vicoli cittadini.

Un discorso a parte meritano poi quei sondaggi critici, come quello di Pasquale Guaragnella, che mettono a fuoco una tematica specifica di particolare rilevanza ermeneutica: il tema della malattia e della morte nel *Mastro-don Gesualdo* e nei *Vicerè* di De Roberto coinvolge uno di quegli eventi forti, rituali, che scandiscono, biologicamente e culturalmente, l’esistenza umana: per questo, tema dotato di un notevole ancoramento a una dimensione simbolico-antropologica, oltre che sociale<sup>10</sup>. L’agonia e la morte di Gesualdo (oggetto di indagine, si ricorderà, anche nel saggio di Romano Luperini, cui idealmente questo contributo si riallaccia), è ora guardata da una angolatura differente, grazie a una lettura contrastiva con l’episodio della morte del principe Giacomo nel capolavoro di De Roberto. Ne emerge un tratto di capitale importanza della narrativa naturalista, che registra un mutamento profondo intervenuto nella cultura occidentale riguardo il modo di concepire e rappresentare la morte: non più l’evento “familiare” e ciclico del mondo premoderno, ma l’annullamento totale e irreparabile di un singolo individuo. L’acuminata indagine dello studioso lascia così affiorare i tratti desublimanti di questa laicizzazione moderna della morte: morti solitarie, quelle dei personaggi verghiani e derobertiani, scandite da «tristi passioni» (collera, sospetto, minacce), nel corrompersi

<sup>10</sup> Una trattazione approfondita ed esaustiva di questa tematica nel romanzo naturalista, e delle implicazioni di tipo teorico e metodologico che una simile materia comporta, è in P. PELLINI, *L’ultima parola al becchino. Sulla rappresentazione della morte nella narrativa naturalista e verista*, in ID., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier Università 2004, pp. 35-56.

dei corpi, nella resa a forti tinte che è cifra essenziale dell'orizzonte del moderno. Il potenziale simbolico e metaforico della malattia, analizzato nei singoli segmenti testuali messi a confronto, conduce alla conclusione che in entrambi i romanzi «agirebbe [...] una sorta di correlazione tra pulsioni di vita e segrete pulsioni di morte»<sup>11</sup>. Declinate, si rileva, in maniera differente: con una curvatura tragica in Verga, gelidamente grottesca in De Roberto. La “nullificazione” subita da entrambi i personaggi non ha la stessa valenza: «il nulla non è sempre uguale»: osservazione che pare rispondere, alla luce dell'ampliarsi della analisi, al dibattito aperto dall'intervento di Romano Luperini. Malattie “allegoriche”, comunque, quelle di Verga e De Roberto, se ognuno si ammala e muore di ciò di cui è vissuto: e, anche qui, come in altri luoghi del Convegno, ci si muove sotterraneamente sotto il segno di Benjamin.

Siamo così, con questo contributo, in territori contigui a Verga, abitati da altri scrittori, che imprimono la propria personale curvatura alla poetica dell'impersonalità e alla pratica del moderno romanzo verista: basato sullo studio delle poetiche, il saggio di Maria Dimauro (di impianto saldamente tradizionale: a riprova della innegabile validità ermeneutica di un approccio di tipo storico-ideologico, comunque imprescindibile) rilegge, alla luce della bibliografia critica più aggiornata, il complesso e delicato intreccio del sodalizio intellettuale di Capuana e Verga, restituendo il fecondo interscambio di suggestioni e sollecitazioni, tra teoria e pratica artistica, che sfocia nella «osmosi elaborativa» di un progetto comune: dove è veramente arduo distinguere i singolo apporti, e ricostruire una esatta cronologia. Un elemento che tuttavia emerge chiaro da questa esaustiva e rigorosa disamina, è come nelle recensioni di Capuana su *Vita dei campi* e sui *Malavoglia* (più che recensioni, tasselli della sua riflessione critica sul romanzo e sull'arte) siano gettate le basi per una inter-

<sup>11</sup> E si veda come, su questo tratto che accomuna gli eroi negativi di Verga e di De Roberto, i rilievi di Guaragnella si sovrappongano perfettamente a quelli di Palumbo, che nel suo contributo analizza l'apparire nel romanzo verista di questi nuovi tipi umani, di cui Gesualdo sarebbe l'archetipo: «razza di lottatori feroci, spietati, che conoscono la legge unica del loro interesse»: cfr. *infra*.

pretazione dell'esperienza artistica verghiana che fa aggio sulla "forma" (indipendentemente quindi dalla scelta della tematica popolare siciliana), e sul naturalismo come "metodo": disponibile, quindi – mi sembra di poter dire – a un impiego ideologicamente neutro (oltre che, potenzialmente, a una pluralità di contenuti). Posizione che, se per un verso faceva giustizia di molti equivoci (*in primis* quello di un'adesione riduttivamente contenutistica alle tematiche naturaliste, o di un rifiuto pregiudizialmente moralistico di una materia ritenuta disdicevole), e offriva una sponda allo scrittore catanese, per l'altro finiva col sottovalutare, se estremizzata, la portata estetica, e *lato sensu*, conoscitiva dell'opera verghiana, anche al di là delle intenzioni di Verga stesso. Certo è che, date queste premesse, Capuana, prigioniero della «emphase formale di *Giacinta*», e attratto da esperimenti letterari di varia e diversa natura, percorrerà le strade della critica e della teoresi, piuttosto che quelle della creazione artistica, «probabilmente riconoscendo inconsciamente all'amico una maggiore lungimiranza e potenza creativa, una visione del mondo totale e non solo formale». Sarebbe da ricercare qui, insomma, nella «strenua ideologia della forma» (e del naturalismo come "forma", in quanto tale "flessibile" e adeguabile ai tempi), l'origine di quella inquieta ricerca che porterà lo scrittore di Mineo, nell'ultimo tratto del suo percorso, a coltivare il romanzo fantastico/psicologico. Con esiti, certo, interessanti e «pionieristici», osserva Dimauro. Che tuttavia non manca di rilevare – ed è un apporto veramente innovativo della sua indagine – come, nel vivo del suo percorso creativo, l'esperimento di *Comparatico* – autentica novella "nuova", verista nel suo impianto veloce e incalzante – resti un *unicum* nella produzione di Capuana: «sottovalutato tassello» di un risultato artistico di notevole spessore, punto massimo (e mai più raggiunto) di tangenza con la scrittura verghiana, e probabile fonte di ispirazione per le novelle di *Vita dei campi*.

4. Una feconda interazione tra queste tre diverse linee di ricerca realizza infine il densissimo saggio di Gabriella Alfieri, dove gli affilati e rigorosi strumenti dell'indagine linguistica sono finalizzati all'approfondimento di una prospettiva interpretativa

di grande ariosità e tenuta teorica, che tocca i punti cruciali del dibattito su Verga e ingloba alcune delle categorie interpretative che abbiamo già incontrato nel corso del Convegno, fornendone, pur attraverso il taglio specialistico, un inquadramento complessivo e generale. Provo a enuclearne gli snodi, e a trarne alcune considerazioni. Il problema della presunta “agrammaticalità” dello scrittore, da cui il saggio prende avvio, deriva probabilmente dall’idea (meglio: dal presupposto ideologico), della natura “istintiva” della scrittura verghiana: l’analisi di Alfieri dimostra in maniera, credo, definitiva quanto l’operazione artistica di Verga sia meditata e consapevole nelle sue premesse di poetica, e quanto complessa e studiata nei suoi esiti concreti. Una operazione “artificiosa”, certo, si potrebbe affermare provocatoriamente, a riprova, ancora una volta, che l’arte è *techne*, non immediatezza: stile (cioè peculiare forma di intelligenza del reale) e «stilizzazione», non riproduzione fotografica del reale (nel caso di Verga), né trascrizione meccanica del materiale linguistico. “Ricostruzione intellettuale”, con la nota formula verghiana, «filtro mentale e cognitivo», oltre che memoriale, sovrapposto alla realtà da rappresentare: ancora una volta fondamentali risultano le premesse teoriche, sia pure affidate dallo scrittore alla pronuncia informale delle lettere. Moltissime sono le implicazioni e le sollecitazioni derivanti da una simile impostazione, e dall’analisi della poetica linguistica. Nell’ambito dell’esaustivo quadro storico-culturale tratteggiato da Alfieri, viene rimarcata la distanza tra la posizione recisamente antidialettale di Verga e il dialettismo suggeritogli da più parti, e praticato anche dai poeti dialettali. Ebbene, c’è da chiedersi quanto la scelta verghiana di una lingua parlata e popolare, plasmata sull’intreccio miracolosamente armonico di diversi regionalismi («etnificazione» è la categoria adoperata per definirlo) nasca, oltre che da ragioni di opportunità sociocomunicativa, anche da un rifiuto del sottinteso ideologico che l’opzione univocamente dialettale (del dialetto “puro”) recava con sé: quello di una popolarità come mito regressivo della purezza delle origini (pregnanti le osservazioni di Alfieri sulle parole di Di Giovanni). Mito da cui Verga non poteva sentirsi più distante. E difatti la scelta verghiana muoverebbe in direzione di una «popolarità universale»: costruzione in qual-

che modo astratta, diremmo, quasi trascendentale<sup>12</sup>, eppure radicata nella lingua dei parlanti popolari, e dalle immense e precorritriche potenzialità stilistico-diegetiche.

Quello che tuttavia più sorprende, a Convegno concluso, è l'intreccio fittissimo di interazioni che ciascuno di questi contributi stabilisce con tutti gli altri: sicché ricorrenti sono i nomi di alcuni teorici del moderno, e condivise alcune istanze critiche di fondo, pur nelle declinazioni personali che ogni studioso ha loro impresso. Ormai messe da parte le discussioni sulla diversità, formale e ideologica, tra i due romanzi veristi (e in genere sulla segmentazione dell'iter artistico verghiano), che ha tenuto banco almeno sino alla fine del Novecento, mi pare prevalente una lettura, diciamo così, unitaria dell'esperienza intellettuale di Verga: lettura orientata a decifrare – anche i contributi più analitici vanno in questa direzione – il significato complessivo della tenace scommessa conoscitiva dello scrittore: cosa tutt'altro che semplice, considerata la molteplicità di livelli di indagine da attraversare, la rete di testimonianze documentarie e di relazioni da ricostruire, le dichiarazioni di poetica da contestualizzare in rapporto al lessico critico dell'epoca, i codici espressivi e le strategie narrative da decifrare, gli archetipi culturali e gli schemi dell'immaginario da ricostruire, i modelli da rintracciare. Tutti ambiti in cui appare importante l'aggiornamento metodologico, come si diceva. Ma ancora più essenziale è l'idea di fondo che nell'insieme il Convegno, in quanto momento di intelligenza collettiva, restituisce: cioè quella dell'opera verghiana come un eccezionale strumento di decodifica della nostra modernità, in grado di fornire le coordinate essenziali a leggere i tratti fondanti del tardo capitalismo (con i suoi vertiginosi squilibri, le sue gabbie soffocanti, e l'immensa fragilità delle sue vittime inconsapevoli), di cui Verga più di altri pare avere colto gli sviluppi, e gli esiti ineluttabili.

Autore tragico per questo motivo. E anche, per quanto la cosa

<sup>12</sup> La «lingua degli angeli», Luigi Russo definisce il dialetto adoperato da Verga («lo specimen», «l'idea platonica»), con una intuizione notevole, per l'affacciarsi, sia pure *in nuce*, dell'idea dell'artificialità del dettato verghiano: L. RUSSO, *La lingua di Verga*, in *Id.*, *Giovanni Verga*, cit. (ma edizione del 1941).

possa apparire scontata e ingenua, per l'urgenza dei suoi contenuti: a mo' di esempio *I Malavoglia* (a cui non è stato dedicato nel Convegno un articolo specifico, quasi a controbilanciare la maggiore fortuna di questo romanzo nell'ambito della produzione verghiana almeno sino alla fine del Novecento<sup>13</sup>), capitolo decimo: le eccezionali pagine del naufragio della *Provvidenza*. Quella barca sconquassata tra le onde del mare in burrasca, che ha perduto l'orientamento (il cielo è coperto e nasconde le stelle, il faro di Catania non si vede più), circondata dal buio più assoluto e abitata da naviganti in preda alla disperazione, a quale situazione, tristemente ripetuta nel nostro presente, fa pensare? E in quale altro scrittore contemporaneo è raccontata con uguale potenza immaginativa ed espressiva?

<sup>13</sup> Non è senza significato che in un volume miscelaneo nato, alla fine del secolo scorso, con il proposito di costruire un paradigma del romanzo italiano tra Otto e Novecento, la scelta cada sul primo dei due romanzi di Verga: cfr. F. BERTONI - D. GIGLIOLI (a cura di), *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, Bologna, Pendragon 1999.

ROMANO LUPERINI  
(Università di Siena)

STRATEGIE NARRATIVE NELL'ULTIMO CAPITOLO  
DEL *MASTRO-DON GESUALDO*

L'applicazione delle categorie interpretative di Bachtin all'ultimo capitolo del *Mastro-don Gesualdo*, che il saggio propone, permette una chiave di accesso al romanzo in cui l'estraneità, ben oltre le singole situazioni narrative, è leggibile come metafora della estraneità al senso dell'intera esistenza. La rovinosa parabola esistenziale a cui è destinato il protagonista, nel mondo governato dalla logica feroce e ineluttabile dell'alienazione economica, apre lo spazio di una contraddizione tragica.

*Parole chiave:* Romanzo, focalizzazione, straniamento, modernità, tragico

*This essay proposes to employ Bachtin's hermeneutical categories in analysing the last chapter of Mastro-don Gesualdo, thereby disclosing new paths in the interpretation of the novel – a novel in which estrangement, well beyond particular narrative situations, is legible as a metaphor of the alienation to the sense of the whole existence. The ruinous existential parable to which the protagonist is doomed, in a world governed by the ferocious and ineluctable logic of economic alienation, paves the way for a tragic contradiction.*

*Keywords:* Novel, focus, estrangement, modernity, tragic

Come è noto, secondo Bachtin la gestione della estraneità e la figura della incomprendimento costituiscono uno dei principali problemi del narratore moderno che di esse si serve per smascherare le false convenzioni della vita sociale. L'ultimo capitolo del *Mastro* affronta questo problema sin dalle parole di apertura: «Parve a don Gesualdo d'entrare in un altro mondo, allorché fu in casa della figliuola»<sup>1</sup>. Il palazzo del duca è appunto «un altro

<sup>1</sup> Le citazioni dal *Mastro-don Gesualdo* sono tratte da G. VERGA, *Mastro-don Ge-*

mondo» che obbedisce a una logica estranea a Gesualdo e per certi versi incomprensibile: la logica nobiliare, che dà da mangiare a un «esercito di mangiapane» e, all'interno del palazzo, segue un «cerimoniale di messa cantata». Giustamente è stato scritto<sup>2</sup>, citando Bourdieu, che qui si confrontano capitale economico e capitale simbolico: il primo volto alla logica dell'accumulo, il secondo a ottenere e mantenere prestigio sociale. Gesualdo guarda dall'alto della foresteria dove è stato relegato (e questo nome stesso, "foresteria", contribuisce, osserva il narratore, a farlo sentire un forestiero), osserva la vita del palazzo e la trova irragionevole e insensata. Il punto di vista è perfettamente delineato: «Passava i giorni malinconici dietro l'invetriata a vedere» i movimenti dei camerieri e delle cameriere, degli stallieri, dei cocchieri, il loro comportamento grossolano e irrispettoso mentre fingono il massimo del decoro e del rispetto: tutta gente «che mangiava e beveva alle spalle di sua figlia, sulla dote che egli le aveva dato, su l'Alia e su Donninga, le belle terre che egli aveva covato cogli occhi tanto tempo, sera e mattina»<sup>3</sup>, terre dunque che per lui hanno anche un valore d'uso, affettivo ed esistenziale, mentre per il duca solo uno di scambio. Il punto di vista è definito esattamente: da «dietro l'invetriata», e la traiettoria dello sguardo è anche quella di una incomprensione che è "malinconica" perché elabora un lutto, la perdita dei propri beni. Gesualdo non ha dubbi: davanti ai suoi occhi si recita «una commedia», una recita vana e insensata che serve solo a sperperare il denaro che piuttosto sarebbe potuto servire a costruire fattorie e villaggi e a seminare terre che si estendono a perdita di vista e che ora inghiottono solo denaro «senza renderlo però, senza dar frutto». Qui si sente ovviamente il lettore di Franchetti e Sonnino e di quanti allora teorizzavano la cosiddetta "alternativa agraria" che avrebbe dovuto sconfiggere la logica improduttiva della usura e della nobiltà cittadina assenteista.

*sualdo*, edizione a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1992: il capitolo V della *Parte quarta* copre le pp. 451-471.

<sup>2</sup> R. CASTELLANA, *Lo spazio dei vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci 2022.

<sup>3</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 455.

Tuttavia questa prospettiva (la prospettiva di Gesualdo che guarda dietro l'invetriata) non è la sola. Si alterna a quella del narratore oggettivo e a quella del duca. Gesualdo guarda la vita del palazzo, ma nel contempo è a sua volta guardato dal narratore oggettivo, che non nasconde la propria pietà, anche se non disgiunta da una punta di cattiveria quando deve spiegare il comportamento del protagonista alla luce del determinismo naturalistico. Così sin dalla prima pagina il narratore oggettivo chiama il protagonista «Il povero don Gesualdo» e questo aggettivo compare più volte anche in espressioni diverse («il povero diavolo», due pagine dopo, e poi «povero padre» quando Gesualdo si accorge di essere ingannato anche da Isabella); ma poi, per spiegarne il silenzio implacabile, ricorre alla spiegazione naturalistica («non diceva nulla, da villano malizioso») che riecheggia il dialetto di un proverbio siciliano, "Viddanu 'gnuranti e maliziusu", e suona meno benevola.

La prospettiva del duca è quella ipocrita di chi mira alla ricchezza di Gesualdo ma nasconde le vere motivazioni del proprio comportamento dietro una cortina di gentilezza affettata. Il suo è un linguaggio convenzionale, perennemente inautentico ed eufemistico: vuole visitare la casa dei Trao perché il loro palazzo (e il lettore sa in quale condizione di decadenza sia) deve essere «interessantissimo»; arrivato al paese intende «presentare i suoi omaggi in casa Motta»; poi esprime il proprio dolore «inconsolabile per la perdita della suocera» (e intanto si informa presso il notaio se disponga di beni estradotali); dichiara a Gesualdo «il tesoro che vi chiedo è vostra figlia» e che Isabella sarebbe «un vero fiorellino dei campi, una violetta nascosta»; per giustificare la reclusione di Gesualdo nella foresteria evoca «il regime speciale» richiesto dal suo stato di salute, e così via. A un certo punto lo stesso narratore oggettivo sembra perdere la pazienza e definisce «salamelecchi» i suoi modi falsi e cerimoniosi. Il suo linguaggio in effetti è opposto a quello di Gesualdo che esprime invece il proprio autentico amore per le terre che deve cedere al genero e i propri scrupoli morali verso i figli naturali avuti da Diodata.

È stato detto che Gesualdo «deve piegarsi alla forza, residuale quanto si vuole ma ancora efficace e attiva, di un'aristocrazia cit-

tadina che si è saputa adattare ai tempi»<sup>4</sup>. Il capitale simbolico la avrebbe avuta vinta su quello economico, e il duca sarebbe anzi «l'unico "vincitore"» del romanzo<sup>5</sup>. In realtà il duca è subito presentato in gravi difficoltà economiche. Se nella stesura del 1888 si dice addirittura che «non aveva più nulla»<sup>6</sup>, in quella del 1889 si allude di continuo alla sua debolezza economica. Subito si dice che aveva sì «gran possesi», ma gravati da ipoteche, da liti, da gran pasticci. Si precipita a chiedere la mano di Isabella perché doveva «dar sesto ai suoi affari che ne avevano tanto di bisogno», ma poi si dice che «in pochi anni si era mangiato un patrimonio» seminando «a due mani debiti fitti al par della grandine» (e si noti la ripetizione ironica del verbo "seminare", precedentemente usato da Gesualdo che immaginava invece un uso produttivo delle sue terre). «L'ombra delle ipoteche» si sta estendendo sulle terre tanto amate dal protagonista.

Dubito insomma che il duca di Leyra sia l'unico vero "vincitore". Verga anzi ci dice che la sua vittoria (se di vittoria si può parlare) è precaria e temporanea e che la sua ricchezza è fragile e ipotecata. D'altronde, stando agli appunti scritti per *La duchessa di Leyra*, il duca suo marito viene presentato come «frollo d'animo e di corpo», una «rovina materiale e morale»<sup>7</sup>: tutt'altro che come un vincitore, dunque (la rovina «materiale» essendo anche, molto probabilmente, la rovina economica già annunciata nel *Mastro*). Da un punto di vista sociale e politico Verga, in questo capitolo finale, sembra ancora legato alla polemica contro i ceti improduttivi che caratterizzava *I Malavoglia*. Al posto di zio Crocifisso, l'usuraio, ora troviamo il duca di Leyra, il nobile assenteista che non conosce e non ama le terre che possiede.

La diagonale prospettica dello sguardo di Gesualdo è largamente prevalente sin quasi alla fine del capitolo, e oppone con chiarezza il punto di vista del protagonista a quello del duca di Leyra e degli altri abitanti del palazzo, compresa Isabella, che in

<sup>4</sup> Ivi, p. 195.

<sup>5</sup> Ivi, p. 192.

<sup>6</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier 1993, p. 232.

<sup>7</sup> F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, p. 220.

realtà, nonostante il suo linguaggio ostentatamente patetico, regge il sacco al marito. Costoro considerano Gesualdo un uomo rozzo e «primitivo, nello stato di natura», uno che «non conosce gli usi», come spiegano il duca e la duchessa ai medici.

Tutti insomma recitano una parte, escluso Gesualdo, l'unico personaggio che ancora esprima una autenticità di sentimenti. Ognuno ha il proprio linguaggio: melodrammatico Isabella, cerimonioso e convenzionale il duca, rozzo e pettegolo i servitori, in una polifonia di voci e accenti che definisce, insieme, il tessuto sociale e quello linguistico del capitolo. Vi si confrontano due strati sociali: la voce di Gesualdo è quella del proprietario terriero legato ancora al mondo campagnolo, la voce del duca quella della nobiltà cittadina improduttiva e assenteista.

Verso la fine del capitolo però la diagonale prospettica si rovescia di 180 gradi. Con una mossa magistrale non va più da Gesualdo agli abitanti del palazzo ma da questi verso di lui: è lui ora a essere guardato e giudicato dai servitori e anzitutto da quello che avrebbe dovuto assisterlo e chiamare la duchessa, don Leopoldo. Ritorna qui il procedimento di straniamento: nell'ottica del servitore ciò che è tragicamente "normale" diventa "strano", anzi quasi comico. I lamenti dell'agonizzante diventano «capricci», l'ansimo dell'agonia una «canzone che non finiva più», le sue smorfie sono «boccacce», e i suoi ultimi respiri fanno un rumore «peggio di un contrabbasso», mentre i suoi lamenti sono «guaiti».

Don Leopoldo rassetta la camera e si affaccia alla finestra, a fumare e a prendere una boccata d'aria, e fa cenno allo stalliere nel cortile che «il vecchio se ne era andato, grazie a Dio», poi apre la porta ed entrano, curiosi e sfaccendati, altri servitori a guardare le mani del morto mangiate dalla calcina. Don Leopoldo si mette a raccontare «le noie che gli aveva dato quel cristiano», e conclude «Pazienza servire quelli che realmente son nati meglio di noi». La morte di Gesualdo non modifica in nulla lo scorrere della vita normale e il suo solito cerimoniale. I gesti del servitore sono quelli freddi, distaccati e professionali di sempre. C'è un protocollo da seguire, e solo questo conta. Bisogna chiudere il portone e avvertire la cameriera della signor duchessa. Una morte crudele: se la Longa nei *Malavoglia* muore circondata dall'affet-

to dei familiari e persino padron 'Ntoni, pur spirando lontano dalla famiglia all'ospedale, lascia una ricca eredità di affetti, qui Gesualdo muore davvero solo, circondato dalla indifferenza, senza lasciare nulla dietro di sé. L'universo arcaico-rurale situava la morte nel circolo della vita che continua, quello moderno la fa coincidere col nulla.

L'ultimo capitolo è dunque fondato su questo incrocio di opposte prospettive che si confrontano sino alla fine. Verga vi appare un maestro nella gestione dell'intreccio delle reciproche estraneità. I due poli della narrazione si scambiano l'ottica narrativa, con un effetto di mutuo straniamento e di potente stravolgimento, che pone in causa, nello stesso tempo, la logica borghese dell'accumulo e la falsità ipocrita di una nobiltà cittadina già corrosa da debiti e ipoteche. Se il duca sperpera la ricchezza, chi, come Gesualdo, tanto ha fatto per conservarla e accrescerla si rende conto dell'assurdità delle proprie scelte e delle conseguenze che ne sono nate, e che lo perseguitano col senso di colpa durante l'agonia, attraverso le figure ossessivamente ritornanti di Diodata, dei figli naturali, di Bianca. Il gioco delle estraneità reciproche e incrociate mette in risalto sia l'assurdità dell'accumulo sia quella del vuoto formalismo nobiliare. In questo mondo non ci sono vincitori, ma solo vinti. La figura dell'incomprensione si estende ben oltre il motivo della incomunicabilità che indubbiamente divide tutti i protagonisti dell'ultimo capitolo: diventa la cifra stessa del romanzo e della esistenza che vi è figurata, dunque una rappresentazione della sua sostanziale estraneità al senso.

ANDREA MANGANARO  
(Università di Catania)

## LA «TERRIBILITÀ» DEL REALISMO VERGHIANO

A cento anni dalla morte di Verga, e di fronte alle urgenze tragiche del nostro presente, si propone la necessità di riconsiderare il suo realismo, la sua tensione a conoscere e rappresentare l'agire umano, in relazione con i moventi più profondi, anche quelli più incresciosi, difficili, inconfessabili. Con la sua sconvolgente «terribilità», lo sguardo realista di Verga presenta omologie con quello di Machiavelli, già accennate saltuariamente dalla critica, ma qui deliberatamente messe in evidenza.

*Parole chiave:* Verga, Machiavelli, realismo, Benjamin, Russo

*One hundred years after Verga's death, and in the face of the tragic urgencies of our present, the need is proposed to reconsider his realism, his tension to know and represent human action, in relation to its deepest motives, even the most unconscionable, difficult, unmentionable ones. With its shocking 'terribleness', Verga's realist gaze presents homologies with Machiavelli's, already hinted at occasionally by critics, but here deliberately highlighted*

*Keywords:* Verga, Machiavelli, realism, Benjamin, Russo

1. Nell'interrogarmi su ciò che dell'opera di Verga meriti di essere riconsiderato oggi, nel terzo millennio, come ci sollecita a fare il Convegno di Bari, a cento anni dalla morte dello scrittore, non posso non pensare a un'urgenza. È necessario riproporre, nei nostri giorni, la sconvolgente forza del realismo verghiano, e la sua significatività potenziale. È prioritario, oggi, rivalutare la tensione conoscitiva, mai consolatoria, l'«artistica terribilità» di Verga, e riappropriarci della funzione critica sull'agire umano che scaturisce dal suo specifico «sguardo realista»<sup>1</sup>, dalla sua capacità straordinaria di osservare e rappresentare la «verità effettuale della cosa», senza mai fermarsi alla superficie o farsi ingan-

<sup>1</sup> Cfr. P. BROOKS, *Lo sguardo realista*, Roma, Carocci 2017.

nare dalle apparenze. È urgente rileggere questo grande realista proprio ora, finito il sonno anestetizzante del postmoderno<sup>2</sup>, con l'amara riscoperta, anche per chi vive nell'Occidente privilegiato, delle contraddizioni della realtà, dell'esistenza dei conflitti, delle sperequazioni più esasperate, di smisurate ingiustizie. Moltitudini di esseri umani le vivono, queste tragiche contraddizioni, nelle loro esistenze, nella loro vita quotidiana. E i conflitti, con il loro aspetto estremo, l'orrore delle guerre, sono ormai giunti, con disumane sofferenze anche sui più inermi e indifesi, sulle sponde del nostro Mediterraneo e dentro i confini stessi dell'Europa. «Le cose», nella loro «dura materialità», esistono, non sono ridicibili unicamente a simboli; la realtà esiste, non solo nel linguaggio<sup>3</sup>. E la realtà fa sentire il suo peso, drammaticamente, concretamente, nelle vite degli uomini, anche se lo sguardo dei privilegiati spesso la elude, per volgersi altrove, distratto dalle apparenze e da illusori ma più tranquillizzanti spettacoli. Verga non volgeva lo sguardo altrove. Avvertiva come compito proprio l'«osservazione coscenziosa», condizione stessa del suo realismo<sup>4</sup>. E la realtà sapeva acquisirla, rifletterla, renderla viva e percepibile nelle forme della grande letteratura, consegnandola ai lettori coevi e a quelli futuri. I suoi capolavori, riletti oggi, manifestano ancora tutta la loro energia, sconvolgente, la loro capacità immanente di svegliarci dall'assuefazione, di non appagarci delle parvenze, di scuotere ogni superficiale ottimismo, rendendo «inevitabile il dubbio sull'eterna validità di ciò che in atto sussiste»<sup>5</sup>. E di esigere, da ogni lettore, con la forza stessa della «sincerità della rappresentazione»<sup>6</sup>, direttamente, senza alcun appel-

<sup>2</sup> Cfr. R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida 2005, pp. 11-12.

<sup>3</sup> Cfr. BROOKS, *Lo sguardo realista*, cit., p. 23, con riferimento al Dr. Johnson e al calcio alla pietra in risposta all'idealismo di George Berkeley. E LUPERINI, *La fine del postmoderno*, cit., p. 12.

<sup>4</sup> Lettera di G. Verga a S. Paola Verdura, da Milano, 21 aprile 1878, in G. ALFIERI, « - il realismo io l'intendo così, ... in una parola - ». *Ritocchi e postille alla lettera a Salvatore Paola su «La marea»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XIII (2020), pp. 253-378, a p. 261.

<sup>5</sup> Lettera di F. Engels a M. Kautsky, da Londra, 26 novembre 1885, in K. MARX - F. ENGELS, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Roma - Bari, Laterza 1974, p. 157.

<sup>6</sup> Lettera di G. Verga a Filippo Filippi, da Cadenabbia (Como), 11 ottobre 1880, in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso malpelo»*

lo tribunizio, senza la mediazione di alcuna predica, senza fornire alcuna semplicistica soluzione, l'impegno per «raggiungere una comprensione più profonda della realtà»<sup>7</sup>.

Siamo noi ad avere oggi necessità di Verga, del suo sguardo sulla realtà.

2. «C'è voluto, senza dubbio, un'immensa dose di coraggio, per rinunciare così arditamente ad ogni minimo orpello rettorico e in faccia a questa nostra Italia che la retorica allaga nelle arti, nella politica, nella religione, dappertutto»<sup>8</sup>. Così, appena pubblicati *I Malavoglia*, Capuana riconosceva l'estremo coraggio di Verga, cogliendo la novità rivoluzionaria introdotta nella cultura italiana dal suo rifiuto totale della «rettorica», tratto distintivo non solo della letteratura, ma del costume stesso degli italiani. Il giudizio su Verga come scrittore «antiletterario» per eccellenza sarebbe presto stato formulato, ripreso, e ripetuto<sup>9</sup>, in seguito anche equivocando le sue strategie narrative nei confronti del lettore con una presunta ignoranza dell'arte dello scrivere. Pirandello avrebbe considerato acutamente Verga, con gli altri scrittori «dallo stile di cose», tra quelli «che appajono di meno e giovano di più»<sup>10</sup>, minoritari in un paese che predilige (allora come oggi) coloro che amano l'ostentazione. «L'Italia pare fatta apposta per loro», ricordava<sup>11</sup>. Verga, solitario tra gli italiani, amava il silen-

e «*Cavalleria rusticana*», in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», IV (1977), pp. 5-29, alle pp. 7-9; e cfr. ALFIERI, « - il realismo io l'intendo così», cit., p. 320.

<sup>7</sup> C. GINZBURG, *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata, Quodlibet 2019, p. 35.

<sup>8</sup> Cfr. L. CAPUANA, «*I Malavoglia* di Giovanni Verga», in «Fanfulla della domenica», 29 maggio 1881; cfr. in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 270-274, a p. 273.

<sup>9</sup> Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920, p. 68, e poi con *amplificatio* («scrittore antiletterario, antiaulico, antiaccademico»), a partire dalla seconda edizione, con lo stesso titolo, Bari, Laterza 1934; cfr. nell'edizione (sempre Laterza) 1986, p. 92; L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori 1960, pp. 391-428, alle pp. 394, 401; B. CROCE, *Dalle memorie di un critico*, a cura di E. Giammattei, Napoli, Fiorentino 1993, p. 40.

<sup>10</sup> PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, cit., pp. 391-392.

<sup>11</sup> Ivi, p. 391.

zio, la reticenza; e aborrisce l'enfasi, l'esibizione compiaciuta dell'io. Come uomo e come autore. Nella sua «poetica disseminata» identificava inequivocabilmente, dichiaratamente, il «realismo» con la «sincerità della rappresentazione»: la «non partecipazione» dell'autore<sup>12</sup>, la rinuncia alla sua funzione giudicante, il ripudio di ogni egocentrismo autoriale, l'abiura dell'egolalia, l'assunzione del punto di vista interno del mondo rappresentato. Era uno scrittore realista. Il «trarsi [...] fuori dal campo della lotta»<sup>13</sup>, il «non giudicare» manifesto dell'io autoriale, erano assiomi distintivi della sua poetica narrativa. Fino alle opere più tarde avrebbe rivendicato l'antiretorica, la non funzionalizzazione della propria opera ad altri fini che non fossero quelli immanenti dell'arte, il «metodo di verità e di sincerità»<sup>14</sup>. Ne aveva piena coscienza, anche poetologica, per quanto concise, essenziali, disseminate, siano le sue esplicite dichiarazioni<sup>15</sup>.

Il realismo verghiano può essere solo in parte compreso riportandolo alla «rappresentazione seria, problematica, o addirittura tragica», di «persone comuni della vita quotidiana»<sup>16</sup>. Fondamento del suo «sguardo realista» è la rappresentazione non idealizzata, non mitigata, della condizione umana. È questo il presupposto essenziale, gnoseologico, fondante del suo realismo: non una speculare, fenomenica registrazione o documentazione di fatti esterni, ma una profonda «conoscenza artistica della realtà»<sup>17</sup>. Un realismo, il suo, radicale: non estremo, non unila-

<sup>12</sup> Lettera di Verga a Filippo Filippi, cit., p. 8.

<sup>13</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. I, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, p. 13.

<sup>14</sup> ID., *Dal tuo al mio. Romanzo*, a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. XIII, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2021, pp. 3-4.

<sup>15</sup> Cfr. ALFIERI, « - il realismo io l'intendo così...», cit. Cfr. ora anche EAD., *Una poetica disseminata: idee di Verga sul Realismo*, in *Verga nel realismo europeo ed extra-europeo*, Atti del Convegno Internazionale (Catania, 5-7 dicembre 2022; 20-22 aprile 2023), a cura di G. Alfieri - G. Longo - A. Manganaro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n.s. 7, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2023, 2 voll., I, pp. 69-102.

<sup>16</sup> Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi 1979, 2 voll., II, p. 339.

<sup>17</sup> R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana 1976; cfr. nella seconda edizione, Torino, Utet 2009, p. 103.

terale, ma radicale, perché guarda (quando elegge a soggetto una «famigliuola» di pescatori, o un «tipo borghese»<sup>18</sup>, un reverendo o una ribellione contadina) sempre alla radice dell'uomo. Era costitutiva del suo realismo l'indagine sul «movente dell'attività umana»<sup>19</sup>, la rappresentazione dell'«agire umano», come dichiarava esplicitamente in premessa alla serie dei *Vinti*. Per Verga, sulla linea di una illustre tradizione (da Aristotele a De Sanctis, e, tra gli scrittori contemporanei, Zola<sup>20</sup>), la letteratura deve guardare all'«azione umana»<sup>21</sup>; è, inequivocabilmente, *mimesis* dell'«uomo in azione»<sup>22</sup>. Nessuna dichiarazione più esplicita, su questa ascendenza, e condivisione di concezione, di quanto lo sia la conclusione della *Prefazione* dei *Malavoglia*: compito dello scrittore è la «rappresentazione della realtà com'è stata o come avrebbe dovuto essere»<sup>23</sup>. La mimesi realistica può essere però garantita solo dalla rinuncia, da parte dell'autore, alla funzione giudicante, dal suo «osservare senza giudicare»<sup>24</sup>.

Solo nella individuazione «dell'azione necessaria», in cui «costringe ad agire» i «tipi» scelti, si incarna concretamente il punto di vista sul mondo dell'autore, rimosso invece nella parola delegata. Per Verga il nodo essenziale del «così detto realismo» consiste, cioè, nel rapporto tra la «non compartecipazione» dell'autore e l'«effetto» voluto di «illusione della realtà» sul lettore<sup>25</sup>. Nella lunga elaborazione del *Mastro-don Gesualdo*, dopo un rovello di molti anni, approdò finalmente a una soluzione narrativa solo quando individuò l'«azione» (la parola è sua) non nella dispersiva «biografia» di un *self made man*, né nella semplice «avi-

<sup>18</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 11.

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

<sup>20</sup> Cfr. F. DE SANCTIS, *Zola e L'assommoir*, in ID., *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi 1972, pp. 432-456, alle pp. 455-456.

<sup>21</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 12.

<sup>22</sup> P. TORTONESE, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, Roma, Carocci 2023.

<sup>23</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 13; e cfr. ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, Mondadori 1978, 9, 1, pp. 30-31.

<sup>24</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 13. Cfr. A. MANGANARO, *Osservare senza giudicare? Condanna e colpa nel mondo di Verga (e nel nostro)*, in «Annali della Fondazione Verga» n.s. XV (2022), pp. 75-90.

<sup>25</sup> Lettera di G. Verga a Filippo Filippi, cit., p. 8.

dità di ricchezza», ma nel «sacrificare ogni cosa» all'accumulazione della roba<sup>26</sup>. In questa «azione» Verga focalizza il destino di un individuo in relazione al processo storico. L'abdicazione alla funzione giudicante dell'autore, la delega narrativa ai soggetti del mondo rappresentato, l'adozione del loro punto di vista, gli consentono infatti di gettare lo sguardo, dallo «scopo del movimento incessante», dalla «conquista del progresso», dalla finalità, alle sue «contraddizioni»<sup>27</sup>. E di rilevare pertanto i costi umani, individuali, del processo storico, che ne risulta, di fatto, «*passato a contrappelo*»<sup>28</sup>.

3. L'innovazione operata da Verga può essere pienamente compresa in relazione al sistema letterario europeo e alla cultura del suo tempo, e quindi come parte, con proprie caratteristiche, del grande realismo ottocentesco. Bisogna però essere consapevoli, oggi forse più di prima, del conflitto interpretativo sulla sua opera. Considerare Verga esclusivamente all'interno dei confini nazionali, escludendolo dalla dinamica europea dei generi letterari; insistere sulle continuità più che sulle discontinuità, della storia sua e della sua opera, e sulla unitarietà di temperamento, sul "Verga senza conversione"; eludere i rapporti col naturalismo europeo; ignorare il suo sguardo inquietante sulle contraddizioni della nuova Italia e della modernizzazione (come fece Croce, e non solo); perseverare, in breve, in tutte queste negazioni e opzioni critiche, contribuisce a non considerare il suo realismo, ad annullarlo, confinando la sua opera nella dimensione asfittica di una «asettica letterarietà», come denunciava già molti anni fa, proprio da Bari, Vtilio Masiello<sup>29</sup>. Se si continua a ridurre la posizione di Verga a una semplificata morale dell'"ostrica" (interpretabile, al contrario, più che con idealizzazioni romanti-

<sup>26</sup> G. VERGA, *Schema pel Mastro-don Gesualdo*, in ID., *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, pp. 250-251.

<sup>27</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 12.

<sup>28</sup> W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in ID., *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 78-79.

<sup>29</sup> V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, Roma - Bari, Laterza 1987, p. 16.

che, con la leopardiana *Ginestra*<sup>30</sup>; se si seguita a porre la partenza di 'Ntoni sotto la lente dell'io lirico, e non vedendone la collissione tragica; se si semplifica il *Mastro-don Gesualdo* leggendolo come la biografia di un incompiuto *self made man*; se si confina la prospettiva sul mondo di Verga a una folcloristica "cavalleria rusticana"; se si opta per tali ipotesi critiche, evitando di incontrare la potenzialità sconvolgente e demistificante del suo realismo, si attenua, sino a neutralizzarla, tutta la straordinaria potenzialità significativa della sua opera, per il suo tempo, ma soprattutto per il nostro. Si condanna, cioè, l'opera di Verga a un isolamento nel tempo e nello spazio. Lo si lascia sequestrato in quell'isola a cui egli guardava da Milano, ma per parlare al pubblico dell'intera Italia, e con orizzonti europei. E si nega la possibilità di ritrovarlo «in mezzo a noi»<sup>31</sup>.

4. Verga è certamente riferibile, sull'asse sincronico, a grandi nomi del realismo europeo, e della poetica dichiarata, programmatica, di quell'epoca storica. Per riconsiderare pienamente lo scrittore, e la funzione da lui esercitata nella nostra storia letteraria, bisognerebbe però porsi anche in prospettiva diacronica, esaminando la sua posizione all'interno della nostra tradizione. Il suo sguardo sulla realtà umana, lucido, disincantato, non offuscato da alcuna ipocrisia, incontra poche altre analogie con chi lo ha preceduto. Il rapporto con Manzoni è definibile, per le contiguità temporali, in termini di continuità e discontinuità. Ma guardando indietro, ai secoli precedenti della nostra storia letteraria, è possibile scorgere, non tanto semplici anticipazioni, sempre opinabili quando si prescinde dal contesto storico, ma omologie, antropologiche, gnoseologiche, "filosofiche". Ed è possibile incontrarle, in un grande, solitario, realista, e materialista, Niccolò Machiavelli. Il «balzo di tigre nel passato», il «saltare il *continuum* della storia»<sup>32</sup> può forse risultare eccessivo ai più. Può pe-

<sup>30</sup> G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, introduzione di M. Palumbo, Torino, Einaudi 1998, p. 51.

<sup>31</sup> F. TOZZI, *Giovanni Verga e noi* [1918], in *Id.*, *Realtà di ieri e di oggi*, prefazione di G. Fanciulli, Milano, Alpes 1928, pp. 225-235.

<sup>32</sup> Cfr. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, cit., pp. 83-85.

rò essere utile a rilevare una linea di pensiero laico, immanentista, critico, nella nostra tradizione. E forse anche a svegliare l'interpretazione dal torpore acquiescente, sottraendola al «conformismo»<sup>33</sup> e alla sequenzialità additiva. Accostare due autori così lontani nel tempo non attiene affatto all'intertestualità, e meno che mai all'indagine erudita sulle fonti. Si intende piuttosto suggerire qui una «costellazione»<sup>34</sup> di prospettive antropologiche, tematiche, di visione del mondo, di atteggiamenti nei confronti delle tendenze egemoniche nella tradizione culturale del paese.

Sono, Machiavelli e Verga, scrittori affratellati da un realismo che guarda alla radice dell'agire umano. Accomunati dal bisogno di comprendere la realtà, e dal coraggio, raro negli intellettuali italiani, di porsi controcorrente. Sono antiretorici in un paese in cui prevalgono la retorica, l'insincerità, l'ipocrisia. Guardano alle «cose»<sup>35</sup>, e all'oggetto, in un paese in cui ha dominato, in letteratura, l'espressione lirica, e comunque e sempre l'esibizione compiaciuta, narcisistica, o demagogica, della soggettività. E in cui è raro incontrare «il demone dell'oggetto»<sup>36</sup>. A dispetto della distanza nei secoli, e della diversità distintiva delle forme letterarie e dei generi in cui si esprimono, Verga e Machiavelli appaiono contigui per la disincantata presa d'atto della natura umana, per il riconoscimento di ciò che in essa è più increscioso, e difficile a dirsi perché quasi irrivelabile, inconfessabile, e tendenzialmente non accettabile: la ferinità costitutiva dell'essere umano, il predominio dell'egoismo e dell'interesse, la tendenziale collusione col male, sempre pronta a riaffiorare, a riapparire, a ripetersi, mai del tutto irredimibile, negli individui, come nella storia.

«A questo mondo bisogna avvezzarsi a vedere in faccia ogni cosa bella o brutta»<sup>37</sup>: così dichiara il fanciullo verghiano abitatore della cava di rena. Sarebbe preferibile ritrovare nell'uomo le

<sup>33</sup> Ivi, pp. 81, 85.

<sup>34</sup> Ivi, p. 87. Cfr. A. PINOTTI (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi 2018.

<sup>35</sup> Cfr. BROOKS, *Lo sguardo realista*, cit., p. 23.

<sup>36</sup> C. CASES, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi 1985, p. 14.

<sup>37</sup> G. VERGA, *Rosso Malpelo*, in *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, pp. 49-74, a p. 67.

più alte qualità; ma ciò non è dato, «per le condizioni umane che non lo consentono»<sup>38</sup>, scriveva Machiavelli, affermando che bisogna «non partirsi dal bene, potendo, ma sapere entrare nel male, necessitato»<sup>39</sup>. Il destino è segnato per chi vuol essere solo e sempre «buono» fra i tanti che non lo sono<sup>40</sup>. Malpelo ha appreso questa atroce verità alla scuola terribile della vita: «Mio padre era buono e non faceva male a nessuno, tanto che gli dicevano Bestia. Invece è là sotto»<sup>41</sup>. Malpelo sa, e così ragiona della vita e della morte, con amarezza, ma anche con orgogliosa dignità, senza neanche cercare consolazione o conforto, senza nutrire illusione alcuna. Diversamente dal mondo che applica le leggi dello sfruttamento e dell'interesse economico, edulcorandole ipocritamente, il fanciullo ha la capacità di enunciarle e, pertanto, di demistificarle. «Ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere»<sup>42</sup>. Così pensava Gesualdo Motta. Per Verga la violenza e la sopraffazione economica si accentuano sì col progresso, con l'affermazione del sistema capitalistico, ma affondano le radici in una forza primordiale, originaria, «antropologica e storica»<sup>43</sup>, in una irredimibile ferinità dell'uomo, e in un costitutivo, istintivo, insopprimibile egoismo, tendenzialmente universale.

Entrambi, Machiavelli e Verga, riconoscono lucidamente alcune verità di fondo, sulla natura dell'uomo. Gli «uomini s dimenticano più presto la morte del padre che la perdita del patrimonio», recitava il famoso, e atroce, «aforisma» machiavellico<sup>44</sup>. Il bisogno, l'utile, e l'avidità si sovrappongono, anche per i personaggi di Verga, agli affetti e ai legami di sangue: un lusso, per chi

<sup>38</sup> N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, a cura di R. Ruggiero, Milano, Bur 2017, cap. XV, p. 149.

<sup>39</sup> Ivi, cap. XVIII, p. 166.

<sup>40</sup> Ivi, cap. XV, p. 148.

<sup>41</sup> VERGA, *Rosso Malpelo*, cit., p. 69.

<sup>42</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XI, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, pp. 156-157.

<sup>43</sup> R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, p. 56.

<sup>44</sup> MACHIAVELLI, *Il Principe*, cit., cap. XVII, p. 159; cfr. L. RUSSO, *Machiavelli*, Roma, Tumminelli 1945, p. 29.

meno ha («Il guaio è che non siamo ricchi, per volerci sempre bene»)⁴⁵; un fastidioso intralcio per chi ha come proprio destino l'accumulazione irrefrenabile della «roba» («Di donne non aveva mai avuto sulle spalle che sua madre, la quale gli era costata anche 12 tarì, quando aveva dovuto farla portare al camposanto»)⁴⁶. Gli egoismi sono sempre gli stessi, quelli di ogni tempo e di ogni gruppo umano, fondandosi sull'immodificabile natura dell'uomo. «Tale e quale» è una delle espressioni ripetute da più personaggi nel *Mastro-don Gesualdo* per ribadire la reiterazione dei destini, tra padri e figli, madri e figlie, come se nel tempo, nel passaggio di testimone tra le generazioni, nulla possa cambiare⁴⁷.

Entrambi, Machiavelli e Verga, vanno «dretto alla verità effettuale della cosa»⁴⁸: guardano non la realtà fenomenica, non le esterioresità ingannevoli, o l'«immaginazione»⁴⁹, ma l'agire umano, non ripreso quale oggetto immobile, statico, come in un fotogramma, ma nei suoi processi, colti nell'effettualità, in relazione sempre con i «moventi». La «verità effettuale» è quella profonda, quella che determina i comportamenti stessi e le azioni degli uomini; non è la più piacevole realtà «immaginata».

L'osservare, rivelare, enunciare la «verità effettuale», demistifica spietatamente le ipocrisie che celano o sviano le ragioni profonde, anche quelle più inesprimibili. Lo sguardo estremamente coraggioso, di entrambi, di Machiavelli come di Verga, può risultare, e lo è stato, anche spietato, spiacevole, terribile. È l'effetto da mettere in conto per l'aver adottato fino in fondo la schiettezza nel cogliere lucidamente «un nocciolo duro di verità»⁵⁰, senza consolarsi

⁴⁵ G. VERGA, *Pane nero*, in *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, pp. 101-137, a p. 121.

⁴⁶ ID., *La roba*, ivi, pp. 71-79, a p. 74.

⁴⁷ Cfr. A. MANGANARO, *Verga nel realismo europeo: su «Mastro-don Gesualdo» e Zola*, in *Italia y España: una pasión intelectual*, a cura di M. Heras García, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca 2024, pp. 347-359.

⁴⁸ Cfr. MACHIAVELLI, *Il Principe*, cit., cap. XV, p. 147.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ G.M. ANSELMINI, *Il Principe*, in *Enciclopedia machiavelliana*, diretta da G. Sasso - G. Inglese, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2014, pp. 362-378, a p. 377.

dietro aspettative illusorie, senza sovrapporre i desideri all'«osservazione coscenziosa», alla presa d'atto della «vita qual'è»<sup>51</sup>. È il prezzo da pagare per l'aver riconosciuto una logica crudele nel mondo, e averla enunciata, o rappresentata, senza il velo di alcun infingimento, senza la sovrapposizione di giudizi allotri.

Affini a Leopardi, Machiavelli e Verga, «affermano negando, negano affermando»<sup>52</sup>. Sollecitano, per il lettore, altre «possibilità»<sup>53</sup>. La lucida consapevolezza del trattatista cinquecentesco sull'«essere non buono», sulla «matrice ferina», coesiste però con «una scoperta di liberazione dell'uomo», che «può agire, modificare, trasformare la realtà»<sup>54</sup>. Verga, soprattutto in alcuni dei suoi capolavori, non si limita a dire «la realtà è così; ma sempre anche suggerisce: purtroppo, la realtà è così»<sup>55</sup>. La considerazione avverbiale non si manifesta però in un giudizio dell'autore: è immanente alla composizione dei fatti nella narrazione. Il realismo di Verga si esprime «in una negazione», ed è anche interpretabile come un «realismo della negazione»<sup>56</sup>.

Ci impongono, Verga e Machiavelli, uno scarto rispetto a quanto fanno i più. Esigono di non lasciarci ingannare dalla verità superficiale, o dalla «immaginazione» di ciò che non si è «mai visto né conosciuto in vero essere»<sup>57</sup>. E ci inducono a non giudicare «le cose» come appaiono, ma come sono, nella loro «verità effettuale».

Richiamare Machiavelli accanto a Verga, può avere, oggi, anche una funzione oppositiva, contrastiva, verso l'immagine dello scrittore siciliano fatta unicamente di «bontà e malinconia», nutrita esclusivamente della memoria del passato<sup>58</sup>, del «paesello

<sup>51</sup> Lettera di G. Verga a S. Paola Verdura, cit.; VERGA, *Dal tuo al mio*, cit., p. 4; e cfr. ivi, p. 3: la vita «non si svolge, ahimè, in belle scene e in tirate eloquenti».

<sup>52</sup> R. LUPERINI, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet 2013, p. 106; e cfr. F. DE SANCTIS, *Schopenhauer e Leopardi*, in ID., *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza 1965, 3 voll., II, pp. 115-160, a p. 159.

<sup>53</sup> Cfr. G. GUGLIELMI, *Una scienza del possibile. Studi su Leopardi e la modernità*, a cura di N. Lorenzini, San Cesario di Lecce, Manni 2011.

<sup>54</sup> ANSELMI, *Il Principe*, cit., pp. 367-368.

<sup>55</sup> LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo*, cit., pp. 104-105.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Cfr. MACHIAVELLI, *Il Principe*, cit., cap. XV, p. 147.

<sup>58</sup> B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza 1915, 6 voll., III, pp. 5-32, a p. 28.

natale»<sup>59</sup>, cara alla critica idealistica e non solo. Un'immagine che pure è stata e continua a essere presente nel senso comune, e che tanta fortuna ha ancora in Italia. Lo attesta anche la scelta ministeriale fatta per gli esami di maturità, nella ricorrenza del Centenario verghiano: l'assegnazione, come traccia per la prova scritta d'italiano, di un testo come *Nedda*, non certo emblematico della innovazione verghiana e meno che mai della sua grandezza, ma tanto tradizionale (nella forma, nel contenuto, nella prospettiva), quanto rassicurante. La "bontà", l'umanità, autentica, di Verga non consiste però nel dichiararla, nell'esibirla, o nel perorarla. Nei suoi capolavori, dopo la svolta di *Rosso Malpelo*, la pietà, profonda, è immanente all'opera. Da essa scaturisce per il lettore. Ed è tanto più forte perché Verga non assume atteggiamenti patetici, non fa avvertire commozione o partecipazione autoriale, e mette anzi in primo piano la "cattiveria", facendola esprimere dall'interno dello stesso mondo rappresentato. La «commozione» del lettore, la «simpatia», la pietà, per i suoi personaggi, non è da lui indicata, ma sorge anzi dalla sua «non partecipazione»<sup>60</sup>, dal suo realistico «*dare* le lacrime delle cose»<sup>61</sup>.

5. L'accostamento tra Verga e Machiavelli non è qui proposto per la prima volta. Pirandello li aveva arruolati insieme, com'è noto, nella schiera, minoritaria, degli scrittori «dallo stile di cose», contrapposti a quelli «di parole», anche per la tipologia antropologica, antitetica a quella degli «immaginosi letterati dal linguaggio sonoro». Verga, ammoniva Pirandello, dice «cose»; e per lui, come per Machiavelli e gli altri della sua famiglia, «dobbiamo convenire che può riuscire perfino crudele, troppo difficile, insopportabile» il «loro sforzo lucido» nel voler «esprimere nudamente delineando le dure sagome delle cose da dire: cose e non parole, cose prepotenti che esigano da noi un assoluto rispetto»<sup>62</sup>. Pirandello escludeva qualsiasi obiettività realistica<sup>63</sup>,

<sup>59</sup> Ivi, p. 14.

<sup>60</sup> Lettera a Filippo Filippi, cit., p. 8.

<sup>61</sup> DE SANCTIS, *Zola e L'assommoir*, cit., p. 453.

<sup>62</sup> PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, cit., pp. 392-393.

<sup>63</sup> Ivi, p. 399: «Il mondo non è per sé stesso in nessuna realtà se non gliela diamo noi».

individuando però come nei *Malavoglia* lo sguardo fosse «da dentro, con gli occhi dei suoi stessi personaggi, in una immedesimazione continua»<sup>64</sup>. E rilevava come le «cose» che Verga si sentì chiamato necessariamente a esprimere fossero quelle «difficili», non quelle «facili», oggetto del «desiderio del pubblico»<sup>65</sup>. Pirandello individuava tratti distintivi di Verga opposti a quelli lirici o elegiaci, cari all'immagine vulgata: «altro che pace serena! altro che sentimenti miti e semplici in calme vicende inalterate di generazioni in generazioni!»<sup>66</sup>.

Chi ha però esplicitamente affiancato Verga e Machiavelli, ai fini interpretativi, è stato Luigi Russo, nella seconda edizione della sua monografia, nel 1934<sup>67</sup>. Ma già nella prima edizione, a proposito di *Rosso Malpelo* e dell'«aforisma» dell'asino («L'asino va picchiato, perché non può picchiar lui: e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi»<sup>68</sup>), aveva rilevato la «ingenua e schematica terribilità» della «logica», la «crudeltà», non come sovrapposizione o proiezione autoriale, o come carattere dei personaggi, ma «perché la cattiveria è nella vita stessa»<sup>69</sup>. Dalla seconda edizione della monografia riconobbe però in tale «logica» un «istintivo machiavellismo», il «gusto ferino della lotta» nella sua essenza, regredito all'infimo livello sociale del fanciullo siciliano. Non «machiavellismo libresco», quello della novella, né una proiezione autoriale, essendo assente «l'ombra della riflessione intellettualistica». La «logica» machiavellica colta e rappresentata da Verga è infatti quella «germinale e istintiva dell'animo umano»<sup>70</sup>.

Rosso Malpelo è un vero e proprio “Machiavelli popolare”, per il suo lucido, coraggioso, guardare e dire la «verità effettua-

<sup>64</sup> Ivi, p. 403.

<sup>65</sup> Ivi, p. 405.

<sup>66</sup> Ivi, p. 403.

<sup>67</sup> E cfr. poi R. LUPERINI, *Introduzione al suo Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana 1968; cfr. nella riedizione Torino, Utet 2009, pp. 17-18; ID., *Verga e le strutture narrative del realismo*, cit., p. 88.

<sup>68</sup> VERGA, *Rosso Malpelo*, cit., p. 58; RUSSO, *Giovanni Verga* [1986], cit., pp. 97-98.

<sup>69</sup> RUSSO, *Giovanni Verga* [1920], cit., p. 60; ID., *Giovanni Verga* [1986], cit., p. 76.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 97-98.

le». Ma tutta la novella assume la «ferinità» come componente costitutiva, e non antitetica, dell'umanità stessa<sup>71</sup>. Riduce infatti, nei termini essenziali del mondo popolare rappresentato, un terrificante convincimento del *Principe*, incarnato nell'allegoria del Centauro, nel suo sconvolgente «restringimento dell'ambito dell'umano nei confronti di quello ferino»<sup>72</sup>.

Di fronte alla fermezza e coerenza nella volontà di rappresentare il male del mondo, di fronte a quella «artistica terribilità» di Verga<sup>73</sup>, Giovanni Boine, nel 1918, confessava, non casualmente, di essere arretrato, atterrito. «È troppo terribile l'arte di Verga: ci vuol troppo coraggio a stare con lui: letteralmente: ci vuol troppo coraggio». «Stare con lui», con Verga, ammetteva Boine, comporta il voler guardare fino in fondo al «male che non si vince», assimilare la consapevolezza del carattere irredimibile del male. Il suo «mondo è come sotto una condanna: non si potrà sollevare». Non c'è redenzione possibile, non è concesso nessuno «spiraglio» consolatorio, il «disprezzo per l'elegia» è assoluto: «Verga non vuole: cioè la *verità* non vuole: le cose che finiscono bene sono le cose dei romanzi». Boine coglieva la «terribilità» di Verga nel suo dirci la ferinità dell'uomo, nel suo svelare la collusione irredenta col male («esce fuori come un lupo la bestialità avara che rompe ogni parvenza d'acquetamento [...] Gli uomini sono poveri bruti ed il male è la lor legge»). Boine comprendeva, con angoscia, la spietata capacità conoscitiva di Verga, il suo sguardo che non arretra di fronte alla realtà, anche quella spaventosa, senza mai indicare, con la sua sconsolata rappresentazione, alcun orizzonte di riscatto o redenzione. E proprio per questo Boine rilevava come Verga possa risultare terribile: «Ora Verga dice delle cose ch'io non posso sopportare. Se lui ha ragione, allora andiamocene, allora venga presto, questa notte, la morte, che tanto è inutile»<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> G.M. ANSELMINI - S. SCIOLI, *Machiavelli*, Acireale - Roma, Bonanno 2013, pp. 57-62, e pp. 86-87.

<sup>72</sup> G. SASSO, *Il Principe*, in ID., *Su Machiavelli. Ultimi scritti*, Roma, Carocci 2015, pp. 56-99, a p. 93. Cfr. A. MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2021, cap. I, p. 26.

<sup>73</sup> Cfr. G. BOINE, *Plausi e botte*, in ID., *Frantumi; seguiti da Plausi e botte*, a cura degli Amici, Firenze, Libreria della Voce 1918, p. 122.

<sup>74</sup> Lettera di Giovanni Boine ad Alessandro Casati, da Porto Maurizio, 11 feb-

La «terribilità» di Verga, la sua «cattiveria rappresentativa»<sup>75</sup>, non piacque e continua a non piacere a tanti. È stata condannata, nel primo Novecento, per i risvolti che andavano oltre lo specifico letterario<sup>76</sup>; ma anche recentemente, in occasione del Centenario, sulle moderne tribune mediatiche, l'opera di Verga è stata accusata di essere «brutta» e «difficile», e, in quanto tale, giudicata come non più leggibile a scuola<sup>77</sup>.

6. La «terribilità» del realismo verghiano, con diverse articolazioni, è rilevabile in tanti suoi testi, anche cosiddetti minori, da *Tentazione!*<sup>78</sup>, a quelli in cui si presenta il tema della guerra, sino a *La caccia al lupo*, raggiungendo un vertice che rende quest'opera paragonabile, per tale aspetto, alla *Mandragola*<sup>79</sup>. È però riscontrabile direttamente nei suoi capolavori, e non era sfuggita, come si è visto, ai critici dei primi decenni del Novecento. Di *Rosso Malpelo* si è già detto. Ma si pensi nuovamente a Mazzarò, al personaggio smisurato, non nel corpo, ma nella roba in cui si è incarnato, gigantesco per la lotta ingaggiata contro tutti, che lo ha fatto apparire quasi un eroe machiavellico<sup>80</sup>. Una narrazione tragica, quella dell'uomo che si è totalmente identificato con la roba e che solo di fronte alla morte avverte, tardivamente, la totale alienazione ormai compiuta. L'uccisione delle bestie del suo cortile, al grido di «Roba mia, vientene con me!» sancisce la sua troppo tardiva, e tremenda percezione, dell'inevitabile, inaccettabile scissione tra la propria vita che finisce e la roba destinata a

braio 1911, in G. BOINE, *Carteggio*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1977, n. 392, pp. 572-573.

<sup>75</sup> Cfr. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi...*, cit., p. 93.

<sup>76</sup> Cfr. [G. ZOCCHI] *Genesi storica del decadimento del romanzo*, in «Civiltà Cattolica», serie XVII, LI (1900), vol. 9, pp. 170-187, 399-416, a p. 413. Cfr. MASIELLO, *Il punto su Verga*, cit., p. 13.

<sup>77</sup> Cfr. G. ALFIERI - A. MANGANARO, *Sul "brutto Verga" e Susanna Tamaro. I grandi classici e la "melassa"*, in «La Sicilia», 23/05/2023.

<sup>78</sup> Cfr. G. LO CASTRO, *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012; L. LUPO, «Violate» e «Violanti». *Lo spazio delle donne nelle novelle di Verga*, tesi di dottorato di ricerca in *Scienze dell'interpretazione*, XXXIV ciclo, tutor A. Manganaro, Università di Catania, a.a. 2022-23.

<sup>79</sup> Cfr. MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra...*, cit., capp. II e III.

<sup>80</sup> R. LUPERINI, *Verga*, Roma - Bari, Laterza 1988, p. 80.

sopravvivergli. Un gesto da folle, per i più, ma in verità l'atto finale, la logica, terrificante conseguenza della totale identità, istituita da Mazzarò, tra esistenza e roba. E si pensi a Gesualdo, il cui destino è segnato dalla «guerra implacabile ch'era stato obbligato a combattere sempre contro tutto e contro tutti»<sup>81</sup>. Una sempre eguale, ininterrotta, spietata lotta, la sua, e lunga quanto la vita stessa, determinata dall'identificarsi totalmente con la roba. Combattuta non solo nel «campo della lotta» esterno<sup>82</sup>, quello dei conflitti di classe, ma anche nel privato, nell'ambito delle relazioni affettive. Mossa da lui, all'esterno, quella guerra, come condizione indispensabile per l'accumulazione della roba, ma subita, tacitamente interiorizzata e sofferta, giorno per giorno, nella dimensione privata, individuale, con una irrisolvibile collisione interiorizzata, lacerante, distruttiva. La conclusione del romanzo, con la fine del protagonista senza speranza alcuna (né eredità di affetti, né sopravvivenza della roba), con quel corpo morto sotto lo sguardo impietoso del «crocchio» dei domestici curiosi, indifferenti al dramma di un'esistenza che si è conclusa, è una delle più sconvolgenti del realismo europeo.

E si pensi ancora alla novella *Libertà*, troppo spesso letta come documento storico, o verificando il suo tasso di realismo con una semplificante operazione di confronto tra «fatti» narrati nel testo e «fatti» della cronaca storica (la rivolta contadina di Bronte, nel 1860). Ad assumere il ruolo di protagonista della novella è invece la violenza bestiale degli uomini sugli altri uomini. La rivolta è solo un'irrefrenabile esplosione di istinti ferini, con una terrificante motivazione: «Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente»<sup>83</sup>. La natura umana per Verga è inequivocabilmente ferina; l'uomo è animale, pronto a scatenare la sua insensata, brutale ferocia. La verità rivelata in *Libertà* lascia sgomenti, ci atterrisce. L'uomo non è affatto buono, non è stato mai redento. L'animalità, nella sua accezione peggiora, è ancora intatta, e può sempre riaffiorare.

Verga non era certamente uno storico, ma uno scrittore. Allo

<sup>81</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 186.

<sup>82</sup> ID., *I Malavoglia*, cit., p. 13.

<sup>83</sup> ID., *Libertà*, in *Novelle rusticane*, cit., pp. 151-161, a p. 154.

storico tocca esporre gli eventi accaduti. La letteratura aspira invece, per suo statuto, a un «contenuto di verità»<sup>84</sup>. *Libertà* non va interpretata come un «documento», ma come un «monumento»: ha la sua «ragione di esistere» nella sua «densità di significati, [nella sua forma], nelle [sue] proprie qualità estetiche»<sup>85</sup>. E però *Libertà*, pur rappresentando l'uomo come natura, e non come storia, riesce a raffigurare una delle contraddizioni più profonde del nostro Risorgimento, l'incolmabile separazione tra contadini e patrioti. Concorre a questo risultato l'esaurirsi del mandato sociale di Verga esclusivamente nel compito estetico, nella propria poetica immanente, che lo rende simile, per atteggiamento, ad altri grandi realisti europei. Tutt'altro che una alterazione dei fatti storici, questa novella, esito dello sguardo materialistico verghiano, è una rappresentazione paradigmatica della realtà storica, con una immanente denuncia, tanto più efficace perché non pronunciata da nessuna tribuna autoriale. Verga, sostituendo «alla unicità d'un io pensante una molteplicità di soggetti, di voci, di sguardi sul mondo»<sup>86</sup>, non sempre concordi, ma anche in attrito tra di loro, determina un effetto complessivo di straniamento rispetto ai modelli culturali del suo pubblico. La rinuncia dell'autore a giudicare è colmata da una narrazione straniante che richiede ai lettori una necessaria assunzione di responsabilità, un loro giudizio, di fronte a una realtà storica rappresentata come tragedia, come opposizione inconciliabile.

7. La dissimulazione della partecipazione è, d'altra parte, come si è detto, elemento costitutivo del «realismo» verghiano. Con il suo silenzio, Verga ci obbliga a interpretare i fatti narrati. È quanto avviene anche nei *Malavoglia*. Il realismo verghiano si attua nello straniamento, nell'accostamento dei diversi punti di vista, che manifestano la realtà come non scontata, come non

<sup>84</sup> W. BENJAMIN, *Le affinità elettive*, in ID., *Angelus novus*, cit., pp. 161-243, alle pp. 163-165.

<sup>85</sup> R. CESERANI, *Storicizzare*, in M. LAVAGETTO (a cura di), *Il testo letterario*, Roma - Bari, Laterza 1996, pp. 79-102, alle pp. 80-91.

<sup>86</sup> I. CALVINO, *Molteplicità*, in ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori 1993, pp. 111-135, a p. 128.

unilaterale. Il giudizio che Verga riteneva illegittimo esibire come autore diviene una potenzialità immanente al testo. L'incosciente incrociarsi di voci e punti di vista diversi, nel silenzio dell'autore, costringe il lettore a svolgere un ruolo eticamente attivo di fronte a una realtà manifestata come problematica. Lungi dal destituire di fondamento l'oggetto, il realismo verghiano si propone al contrario come antidoto critico nei confronti di ogni realtà data come indiscutibile. Tutt'altro che una riproduzione speculare, questo realismo non consiste in una fenomenica registrazione documentaria del mondo da rappresentare. E il romanzo non è concepito come un trasferimento meccanico di dati referenziali, ma come esito di un processo di conoscenza storica e di mediazione e generalizzazione estetica, di «un lavoro di ricostruzione intellettuale»<sup>87</sup>.

Nei *Malavoglia* è messo in scena un chiacchiericcio spesso meschino, che si disperde, con facile maldicenza, tra infiniti futili argomenti; è una interpretazione senza limite, senza disciplina, senza alcun rispetto del *certum* e che stravolge i fatti, o li trivializza nella barbarie individualistica. Ciò che nel romanzo accomuna il susseguirsi di voci diverse, al di fuori del nucleo della famiglia Malavoglia, è infatti spesso l'incomprensione reciproca, gretta, sempre e comunque interessata. Le relazioni tra gli esseri umani si manifestano infatti per Verga, già anche nei *Malavoglia*, come scontri insanabili di egoismi, come impossibilità di comprensione. I suoi capolavori, con la loro «terribilità» conoscitiva, costituiscono un monito perenne a guardare la realtà, l'agire umano, criticamente e profondamente, senza infingimenti e senza facili illusioni. Con lo spazio lasciato dall'aver abdicato ai «principi ben stabiliti»<sup>88</sup>, con il contrapporsi di prospettive contrastanti, tutte del mondo rappresentato, Verga apre la possibilità di una diversa lettura dei fatti, costringendo il lettore ad assumersi una responsabilità etica. Le sue narrazioni sollecitano

<sup>87</sup> Cfr. Lettera di G. Verga a L. Capuana, da Catania, 14 marzo 1879, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 79-80.

<sup>88</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana, da Catania, 16 gennaio 1874, in RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 29.

a cercare «una terza via»<sup>89</sup>, oltre l'opposizione tra la constatazione del mondo così com'è e la percezione che così solo non può essere.

Con la sua reticenza, Verga chiama ognuno di noi a esprimere un giudizio sulle cose fondamentali del mondo. Con il suo sguardo disincantato sull'agire umano, con le sue negazioni, è in grado di farci avvertire il bisogno di altre possibilità, di altri orizzonti di senso. Se solo si voglia rileggere la sua opera, e si riesca a stare fino in fondo, con coraggio, con lui, così terribile, eppure così grande.

Tutta la sua opera è un invito a vedere la realtà come problematica, a non accettarla passivamente come indiscutibile. Il suo realismo letterario non acquieta, non determina una immedesimazione rasserenante. Sconvolge il lettore; ne esige, con la voluta «non compartecipazione» autoriale, il ruolo attivo, obbligando a interpretare senza supina accondiscendenza i fatti narrati, a collaborare alle domande di senso. Richiede la tensione verso una verità non rilevata una volta per tutte, mai univoca, mai dogmaticamente acquisita.

<sup>89</sup> YV. CITTON, *La compétence littéraire: apprendre à (dé)jouer la maîtrise*, trad. di I. Mattazzi, in «Il Verri», 45 (2011), pp. 32-41, a p. 38.



MATTEO PALUMBO  
(Università di Napoli Federico II)

METAMORFOSI DI UNA SIMILITUDINE  
NELLA NARRATIVA DI VERGA: L'OSTRICA

Il saggio analizza il ruolo che l'immagine dell'ostrica svolge nella narrativa di Verga. In *Fantasticheria* e nei *Malavoglia* essa rappresenta il legame protettivo con il mondo del villaggio e richiama i principi su cui la comunità si fonda. In *Mastro-don Gesualdo* la stessa immagine identifica la roba. La sua adozione connota i tipi umani nati dopo la rivoluzione francese e i valori dominanti nella nuova realtà storica ed esistenziale.

*Parole chiave:* Verga, romanzo, Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, similitudine

*The essay analyzes the role that the image of the oyster plays in Verga's fiction. In Fantasticheria and Malavoglia it represents the protective link with the village world and recalls the principles on which the community is founded. In Mastro-don Gesualdo the same image identifies the stuff. Its adoption connotes the human types born after the French Revolution and the dominant values in the new historical and existential reality.*

*Keywords:* Verga, novel, Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, similarity

## 1. Potenza di una metafora

In un passo di *Altre inquisizioni* Borges scrive che «la storia universale è la storia della diversa intonazione di alcune metafore»<sup>1</sup>. I saggi di Hans Blumenberg mostrano come i processi della cultura si possano riassumere nella persistenza di alcuni *topoi* di lunga durata e che il confronto delle loro variazioni spiega l'affio-

<sup>1</sup> J.L. BORGES, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli 1973, p. 15.

rare di orizzonti culturali determinati. Questo assunto può valere ancora di più per l'immaginario di un autore. Nel caso di Verga la duttilità di una similitudine, impiegata per descrivere condizioni opposte, apre uno spiraglio decisivo sulla conoscenza dei soggetti umani e sui sistemi culturali a cui i loro destini appartengono. L'immagine dell'«ostrica» è la similitudine che offre una chiave di accesso all'intero mondo di Verga: nella sua costanza e nella differenza che il suo uso mette in scena volta per volta.

L'ostrica, come nome proprio e come termine di paragone, compare in tre differenti contesti. Appare, per la prima volta, nel racconto *Fantasticheria*, che è il prologo antropologico dei *Malavoglia*. Ritorna nella novella *Vagabondaggio*, che è inclusa nella raccolta che prende nome dalla novella stessa. Compare di nuovo in un passaggio del *Mastro-don Gesualdo*, acquistando il valore di *mise en abyme* dell'intera opera.

## 2. *L'ostrica e il mondo chiuso dei «Malavoglia»*

Il primo passaggio del ragionamento che qui si propone riguarda *I Malavoglia*, come titolo e come personaggi. I componenti della famiglia sono inseparabili da Acitrezza, al cui universo si inscrivono quasi fisicamente. Sono un frammento stesso del territorio in cui vivono. Infatti, «erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza»<sup>2</sup>. La fissità del luogo implica la distanza da qualunque storia esterna. Nei *Malavoglia* la storia è un minaccioso rumore lontano o è una sciagura, simile alle catastrofi naturali che arrivano all'improvviso e lasciano desolazione dietro di sé. Il luogo si fonde piuttosto con una temporalità naturale, scandita dal ritorno ciclico delle stagioni. Questa particolare fusione di tempo e di luogo caratterizza la dimensione propria dell'idillio secondo l'accezione di Bachtin. Come ha scritto in modo definitivo Romano Luperini, «l'universo della

<sup>2</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi 1997, p. 6.

famiglia Toscano è quello – direbbe Bachtin – del romanzo 'idillico' e 'familiare'»<sup>3</sup>.

Non si tratta per Verga di evocare un ipotetico mondo felice, ma di rappresentare un universo specifico, retto dall'invariabilità del luogo e dal ripetersi ciclico del tempo. Si tratta della

organica adesione e saldatura della vita e dei suoi eventi al luogo: al paese natio con tutti i suoi cantucci, ai monti, alla vallata, ai campi, al fiume, al bosco, alla casa natia. La vita idillica e i suoi eventi sono inseparabili da questo concreto cantuccio spaziale, dove vissero i padri e i nonni e dove vivranno i figli e i nipoti. [...] L'unità della vita delle generazioni (in generale, della vita degli uomini) nell'idillio per lo più è determinata dall'unità di luogo, dal secolare attaccamento della vita delle generazioni a un solo luogo, dal quale questa vita in tutti i suoi eventi non è separabile. [...] L'unità di luogo avvicina e fonde la culla e la tomba (lo stesso cantuccio, la stessa terra), l'infanzia e la vecchiaia (lo stesso bosco e fiume, gli stessi tigli, la stessa casa), la vita delle diverse generazioni vissute nelle stesse condizioni e spettacolari delle stesse cose<sup>4</sup>.

L'ostrica è l'immagine che rappresenta (secondo il significato proprio di *rendere presente* in senso estetico e linguistico) questa forma di esistenza. Essa vive attaccata allo scoglio fino a quando una forza non l'allontana, separandola dal luogo che le è familiare e spingendola nell'acqua. Per la sua sopravvivenza sono rischiose «le insidie del gambero o del coltello del palombaro che la stacca dallo scoglio»<sup>5</sup>. Nei *Malavoglia* la storia è *il coltello del palombaro*. Il mondo esterno irrompe nel romanzo con la data secca del *dicembre del 1863*, quando 'Ntoni parte per prestare il servizio di leva. La fine di quel mondo idillico e familiare comincia da qui. I ritorni di 'Ntoni sono segnati in maniera crescente dai contrasti bruschi con Padron 'Ntoni. La loro opposizione si rivela nelle metafore animali adoperate da ognuno di loro, che traducono in immagine la diversità dei reciproci orizzonti.

<sup>3</sup> R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, p. 154.

<sup>4</sup> M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979, p. 395.

<sup>5</sup> G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia – Le Monnier 1987, p. 12.

Gli animali, nell'economia del racconto, incarnano il modello assiologico dei rispettivi universi. Giustificano norme e vidimano verità. Traducono i pensieri in realtà e immagine. La famiglia si identifica con la frugalità austera delle formiche: «Facciamo come le formiche», diceva padron 'Ntoni e ogni giorno contava i denari, e andava a girandolare davanti la casa del nespolo, a guardare in alto, colle mani dietro la schiena»<sup>6</sup>. La stessa immagine ritorna altrove, definendo un intero sistema di vivere: «padron 'Ntoni aveva fatto come la formica nel buon tempo, se no morivano di fame, e nessuno andava a vedere se erano morti o vivi»<sup>7</sup>. La responsabilità materna di cui è investita Mena trova una formula adeguata nella figura domestica della chioccia, che protegge sotto le ali le proprie creature: «Adesso faceva colla Lia come la Longa aveva fatto con lei; le pareva di doverla tenere sotto le ali come una chioccia, e di averci tutta la casa sulle spalle»<sup>8</sup>. Il legame essenziale con il paese si riassume nell'immagine del nido e dell'uccello. La reciprocità della loro corrispondenza è assoluta. Spezzare il vincolo che collega l'uno con l'altro significa infrangere la legge elementare dell'esistenza: «“Ad ogni uccello, suo nido è bello”. “Vedi quelle passere? le vedi? Hanno fatto il nido sempre colà, e torneranno a farcelo, e non vogliono andarsene”»<sup>9</sup>.

'Ntoni il giovane, a sua volta, proietta il proprio temuto destino di miseria e di fatica nella figura dell'asino, che non conosce altro compito che tirare la carretta: «Almeno così si riposava pel giorno dopo, che si tornava da capo a far la stessa cosa, al pari dell'asino di compare Mosca, il quale come vedeva prendere il basto, gonfiava la schiena, aspettando che lo bardassero! – Carne d'asino! Borbottava; ecco cosa siamo! Carne da lavoro!»<sup>10</sup>. Allo stesso modo, ricorrendo a un medesimo correlativo di duro asservimento, il giovane 'Ntoni elenca gli esempi di sottomissione che l'esperienza gli mette davanti. Attraverso la condizione di

<sup>6</sup> Id., *I Malavoglia*, cit., p. 85.

<sup>7</sup> Ivi, p. 287.

<sup>8</sup> Ivi, p. 288. Mena, d'altra parte, obbedisce fedelmente alle istruzioni di Padron 'Ntoni: «ti terrai sotto le ali tua sorella, come fa la chioccia coi suoi pulcini» (p. 234).

<sup>9</sup> Ivi, p. 276.

<sup>10</sup> Ivi, p. 273.

ciascuna delle bestie richiamate, rivendica il bisogno di un futuro libero dalla fatica e dall'indigenza:

Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro! Rispondeva 'Ntoni. Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girar la ruota; io non voglio morir di fame in un cantuccio, o finire in bocca ai pescicani<sup>11</sup>.

Seguendo il medesimo procedimento, egli, servendosi di un altro riferimento al mondo animale, denuncia l'insofferenza verso la propria condizione e la nuova consapevolezza acquisita. Questa volta si paragona ai gattini, che aprono gli occhi dopo un certo tempo e sono in grado di riconoscere, a differenza dei loro simili ancora accecati, la natura della vita che conducono: «Così 'Ntoni faceva il predicatore, come lo speciale; almeno aveva imparato questo nel viaggio, ed ora aveva aperto gli occhi, come i gattini dopo i quaranta giorni che son nati»<sup>12</sup>.

A questo tipo di esistenza stentata, di cui l'asino è l'emblema, si contrappone il sogno di una condizione diversa, indicata con un altro simbolo animale, classico e tradizionale: «Gli piaceva stendersi come una lucertola al sole, e non far altro»<sup>13</sup>. Egli fantasmica un altro mondo e un'altra vita, lontano dal cantuccio di Acitrezza. Alla fine, quando ogni cosa sta cambiando e l'unità con la realtà passata non è più possibile, 'Ntoni, con la morte nel cuore, sa che «il suo destino è di accettare l'alienazione del tempo lineare del 'progresso' e delle grandi città»<sup>14</sup>. L'ostrica, staccata dallo scoglio che le era casa, vaga ormai nel mare ignoto della storia.

<sup>11</sup> Ivi, p. 276.

<sup>12</sup> Ivi, p. 309.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 213-214.

<sup>14</sup> LUPERINI, *Giovanni Verga*, cit., p. 156.

### 3. Da «Vagabondaggio» a «Mastro-don Gesualdo»

Fin dal titolo *Vagabondaggio*, che nella storia di Verga ha un ruolo mediano tra *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, indirizza l'osservazione sullo spostamento. Nanni ha «allucinazioni di vagabondaggio negli occhi stanchi di vedere eternamente l'osteria dello zio Antonio, che fumava tutta sola, nella tristezza del tramonto»<sup>15</sup>. Opposto al destino errabondo del personaggio, quasi a marcare l'opposizione implicita tra due vie, l'Orbo appare «sempre lo stesso, attaccato alla fune come un'ostrica e allegro come un uccello, che cantava nel silenzio della malaria, guardando il cielo cogli occhi bianchi»<sup>16</sup>. Anche se non c'è lo scoglio di *Fantasticheria* e l'ostrica ora si aggrappa metaforicamente a una fune, una forma di fissità, personale e malata, è il residuo di un mondo arcaico in frantumi. La testimonianza dell'Orbo vale come un relitto che galleggia in mezzo alla bufera. Le questioni ormai si spostano verso un altro piano e toccano la sostanza del nuovo eroe verghiano.

*Mastro-don Gesualdo*, già nel programma dell'intero ciclo dei vinti, è contrassegnato dall'«avidità di ricchezze»<sup>17</sup>. Questo carattere non definisce un vizio individuale né si identifica con una colpa morale. Identifica «un tipo borghese», come lo classifica lo stesso autore<sup>18</sup>. Designa globalmente il mondo nato dalla rivoluzione del 1789 e ne coglie il principio costitutivo. L'inizio del *Mastro-don Gesualdo*, come si sa, non richiama, a differenza dei *Malavoglia*, una data precisa. Un elemento, tuttavia, indica il quadro storico in cui gli avvenimenti si collocano. L'indizio è dato dalla descrizione del palazzo della famiglia Trao: il simbolo di un

<sup>15</sup> G. VERGA, *Vagabondaggio*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1982, p. 469. Angela Drago indica, come tema unificante dell'intera raccolta, «la mancanza di senso dell'esistenza, in cui ogni movimento o tentativo di fuga è destinato a fallire o a tradursi in una vana ripetizione» (A.G. DRAGO, *Verga. La scrittura e la critica*, Pisa, Pacini 2018, p. 118).

<sup>16</sup> VERGA, *Vagabondaggio*, cit., p. 478.

<sup>17</sup> ID., *I Malavoglia*, cit., p. 2.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Sulla forza dei miti borghesi nell'opera di Verga ha scritto pagine notevoli R. CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci 2022.

mondo finito e segno della decadenza di antiche élites<sup>19</sup>. L'incendio che lo colpisce è la prima scena del romanzo:

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<sup>20</sup>.

Quello che ormai resta del passato è solo un cozzo di frammenti. Di questo mondo *vecchio, incartapecorito*, lo «stemma logoro» rappresenta *l'allegoria*. «Il ritratto dell'antica feudalità che non ha saputo rinnovarsi è compiuto prima ancora che si giunga all'interno e alla vita dei suoi rappresentanti; ed è tutto inscritto sotto il segno della cancellazione, della perdita di immagine, dello sfiguramento»<sup>21</sup>. L'incendio che sta avvolgendo il palazzo dei Trao distrugge metaforicamente il mondo di cui essi sono rappresentanti. La loro sconfitta permette che ci sia un altro protagonista, che occupa la scena con una spregiudicatezza che nessuno può vantare. Don Gesualdo è l'emblema dei soggetti umani che hanno scalzato privilegi consolidati e che hanno rovesciato remoti primati di sangue. Nella corrente inarrestabile del progresso egli ha sovrastato i signori di ieri e ha occupato il dominio che era stato il loro. Gesualdo Motta si identifica con i vincitori che avanzano e che difendono la supremazia appena conquistata. Al posto delle famiglie che si fregiano di stemmi ormai scoloriti e che vivono il loro tramonto, sorge una razza di lottatori feroci, spietati, che conoscono la legge unica del loro interesse. La prima espressione con cui il protagonista irrompe in scena denuncia un egoismo esibito, che è il principio regolatore della vita. La voce del personaggio rivendica la difesa della proprietà privata e le-

<sup>19</sup> La descrizione appartiene all'ambito che Francesco Orlando definisce *logoro-realistic*, che egli ritiene sia «una categoria così sostanzialmente ottocentesca che non ne riconoscerai occorrenze isolate né prima né dopo» (F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi 1993, p. 318). Tra i casi discussi è presente, a p. 322, proprio *Mastro-don Gesualdo*.

<sup>20</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (1888 - 1889), a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1992, p. 11.

<sup>21</sup> G. MAZZACURATI, commento a VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 20.

gittima qualunque sforzo sia capace di preservarla: «Brucia il palazzo, capite? Se ne va in fiamme tutto il quartiere! Ci ho accanto la mia casa, perdio!»<sup>22</sup>. *Mia casa*: l'aggettivo che precede il nome enfatizza la proprietà e le assegna valore.

Nel mondo che è nato dalle ceneri dell'*ancien régime*, e dunque nel mondo della modernità, il possesso, cioè la «roba», per riprendere la parola riassuntiva di un'ideologia e di un comportamento, è il valore dominante. Rispetto alla sfera domestica del clan dei *Malavoglia*, nell'universo di *Mastro-don Gesualdo* non c'è più traccia di solidarietà familiare. Si assiste, piuttosto, a una guerra spietata, a un conflitto senza tregua che oppone l'uno contro l'altro i membri della società intera, in ogni strato che la componga. Gli uomini sono diventati dei lupi voraci, insaziabili e predatori. E precisamente *Lupi*, come si sa, si chiama il canonico scaltro, calcolatore, avveduto, che incarna uno dei più riconoscibili *alter ego* di Mastro-don Gesualdo. La roba definisce il principio di identità dei personaggi. È l'ossessione che governa le loro intenzioni e che genera gli atti in cui esse si concretizzano. Coincide, perciò, con la vita stessa dei singoli individui. Si fonde con il loro essere al mondo. Ne rappresenta la ragione prima e fondamentale.

Non risulta sorprendente, in un quadro così fissato, che la similitudine dell'«ostrica» attaccata allo scoglio, che era servita per identificare la fragile sopravvivenza della famiglia malavogliasca di fronte alle «prime irrequietudini pel benessere»<sup>23</sup>, ricompaia nel *Mastro-don Gesualdo* sotto una nuova forma. Essa definisce un diverso sistema di vivere e irrompe quando sembra meno necessaria. Verga se ne serve per descrivere il soffio che tiene in vita la baronessa Rubiera, sfigurata dall'ictus e ridotta a un ammasso di materia informe:

La verità era che don Ninì aveva dovuto pigliarsi l'Alòsi per salvare quel po' di casa che don Gesualdo voleva espropriargli. È vero che adesso era diventato giudizioso, tutto dedito agli affari; ma sua madre, sepolta viva nel seggiolone, non lo lasciava padrone di un baiocco; si faceva dar conto di tutto; voleva che ogni cosa passasse sotto i

<sup>22</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 9.

<sup>23</sup> ID., *I Malavoglia*, cit., p. 1.

sui occhi; senza poter parlare, senza potersi muovere, si faceva ubbidire dalla sua gente meglio di prima. E attaccata alla sua roba come un'ostrica, ostinandosi a vivere per non pagare<sup>24</sup>.

Nella sua condizione di «sepolta viva», in uno stato di vita larvale, ridotto ai puri istinti, qualcosa la tiene ostinatamente vigile, al di qua della morte: «senza poter parlare, senza potersi muovere, si faceva ubbidire dalla sua gente meglio di prima. E attaccata alla sua roba come un'ostrica, ostinandosi a vivere per non pagare». Spezzando il *continuum* della frase principale e lasciando isolati il participio (*attaccata*), unito al gerundio (*ostinandosi*), Verga evidenzia vistosamente il motivo a cui il destino dei personaggi resta agganciato.

#### 4. Solitudine degli affetti: una stella lontana

La roba diventa il fondamento su cui poggia l'esistenza di ognuno. Essa costituisce il *principium individuationis* della soggettività borghese. Sottomette alla sua legge ogni altro valore e ne soffoca l'esistenza. Nessun'altra forza ostacola il dominio che essa esercita. Il riferimento alla baronessa Rubiera vale per ogni altro personaggio del romanzo: a qualunque stadio della vita sociale appartenga. L'immagine dell'«ostrica» e la sua connessione con la «roba» illuminano la radice da cui nasce la vita di tutti. Quali riflessi l'egemonia della ricchezza produca sul piano personale Verga lo mostra implicitamente nella scena d'addio di Nini Rubiera e Bianca Trao, nel capitolo terzo della prima parte. Il loro distacco svela concretamente l'impotenza degli affetti e l'impossibilità di relazioni libere, indipendenti dalle proprietà di ognuno. La descrizione è tra le più cupe dell'intero romanzo:

Uno struggimento, un'amarezza sconfinata venivano dall'ampia distesa nera dell'Alia, dirimpetto, al di là delle case dei Barresi, delle vigne e degli oliveti di Giolio, che si indovinavano confusamente, ol-

<sup>24</sup> ID., *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 306.

tre la via del Rosario ancora formicolante di lumi, dal lungo altipiano del Casalgilardo, rotto dall'alta cantonata del Collegio, dal cielo profondo, ricamato di stelle - una più lucente, lassù, che sembrava guardasse, fredda, triste, solitaria. Il rumore della festa si dileguava e moriva lassù, verso San Vito. Un silenzio desolato cadeva di tanto in tanto, un silenzio che stringeva il cuore<sup>25</sup>.

Verga isola una stella lontana nel cielo. Nella notte oscura, in cui due destini si separano, questa stella sembra contenere i caratteri dell'intero mondo del *Mastro-don Gesualdo*. Essa è *fredda*, *triste* e *solitaria*: *fredda* perché non smuove le passioni che riscaldano la vita; *triste* perché cancella ogni felicità; *solitaria* perché respinge l'esistenza di ognuno lontano da quella di tutti gli altri. La solitudine è l'effetto di questa realtà immiserita, che ruota intorno al possesso. I diritti del singolo si affermano contro e non insieme con la collettività. La difesa o la ricerca della roba condannano ognuno ad affidarsi alla propria astuzia. Nessuna famiglia può sopravvivere né qualsiasi forma di comunità ha ragione di esistere. È il *bellum omnium contra omnes*.

## 5. *Roba e politica*

Nei capitoli primo e seguente della parte seconda Verga descrive il diffondersi della rivolta palermitana del 1820 nel paese di Gesualdo e i sentimenti di rivincita popolare che essa innesca: con il complemento immancabile «degli arruffapopolo» che «stuzzicavano anche i villani con certi discorsi che facevano spalancare loro gli occhi»<sup>26</sup>. Il canonico Lupi si incarica di informare Gesualdo di quello che sta accadendo e si preoccupa di illustrargli i rischi che la «rivoluzione» temuta porta con sé. La minaccia che egli illustra riguarda un intero sistema di potere, messo in discussione dal desiderio di cambiamento nato dai contadini subordinati di sempre. Il nemico appena comparso, portavoce del-

<sup>25</sup> Ivi, pp. 82-83.

<sup>26</sup> Ivi, p. 213.

la rivoluzione ed espressione della volontà di rivolta, ha un nome preciso e si chiama «Carboneria»:

«Non sapete che a Palermo hanno fatto la rivoluzione. [...] La Carboneria, capite! Anche qui hanno portato questa bella novità [...] 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. «Una sètta, capite? [...] tutti quanti con le mani in pasta! Ogni villano che vuole il suo pezzo di terra! Pesci grossi e minutaglia, tutti insieme»<sup>27</sup>.

Il confronto tra le paure sociali del canonico Lupi e la spregiudicatezza di Gesualdo ci dice quale sia, in termini storici, il capitolo nuovo che sta cominciando. Il canonico comunica una paura della rivoluzione analoga a quella che avrebbe potuto avvertire un nobile dell'epoca di Luigi XVI: «Rivoluzione vuol dire rivoltare il cesto, e quelli ch'erano sotto salire a galla: gli affamati, i nullatenenti!...»<sup>28</sup>.

Contro gli incubi eversivi del canonico, Gesualdo replica che la sua stessa vicenda privata, maturata precisamente nell'arco dei venti anni post-rivoluzionari che hanno intaccato irreversibilmente gli assetti della società, descrive l'ascesa di un «affamato», l'affermarsi di un «nullatenente», che ha trovato il riconoscimento della propria identità negli spazi che la Rivoluzione francese ha aperto: «Ebbene? Cos'ero io vent'anni fa?»<sup>29</sup>.

La situazione, per Gesualdo, va considerata da questo inizio, fissato con cronologia ineccepibile. È il dominio dei nuovi padroni che va rafforzato e protetto. Si tratta di governare la storia appena cominciata, stabilendo le mosse giuste e i mezzi appropriati perché essa non perda l'assetto che ha. Nel *Mastro-don Gesualdo* del 1888 era il canonico, ostentando un'inattaccabile sicurezza, a impartire lezioni di strategia politica a un indeciso e incerto Gesualdo<sup>30</sup>. Nella versione del 1889, al contrario, i ruoli sono capo-

<sup>27</sup> Ivi, p. 209.

<sup>28</sup> Ivi, p. 210.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> «Il canonico allora spiegò di che si trattasse: far legge nuova, e buttar giù quelli che avevano comandato sino a quel giorno [...]. Il canonico batté le mani, e

volti. Gesualdo, il campione spregiudicato della razza padrona, l'emblema dei ricchi di specie nuova, si incarica di tracciare, con intelligenza lucidissima, l'iniziativa politica da privilegiare. Il canonico reagisce rabbiosamente al preteso disinteresse del suo interlocutore di fronte all'apocalisse che si prepara. Evoca la paura che tutto possa essere rimesso in gioco e che gli ordini della società, questa volta, vadano a soquadro e che il mondo esca fuori dai suoi cardini:

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...<sup>31</sup>

L'incubo che il mondo siciliano in tutti i suoi luoghi ripeta «quel che hanno fatto in Francia»<sup>32</sup> non incrina, tuttavia, la sicurezza di Gesualdo. Proprio a lui, utilizzando le stesse similitudini attribuite al canonico nell'edizione precedente, tocca impartire al suo allarmato interlocutore una prova di preveggenza politica, empirica e sbrigativa, indispensabile perché la rivoluzione resti solo una parola e il potere non cambi la sua struttura:

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. E spiegò meglio la sua idea: cavar le castagne dal fuoco con le zampe del gatto; tirar l'acqua al suo mulino, e se capitava d'acchiappare anche il mestolo un quarto d'ora, e di dare il gambetto a tutti quei pezzi grossi che non era riescito ad ingraziarsi neppure sposando una di loro, senza dote e senza nulla, tanto meglio...<sup>33</sup>

si fece piccino piccino, con un certo sorrisetto che avrebbe fatto capire la ragione a un ragazzo [...]. E riprese a spiegare di che si trattava: cavar le castagne dal fuoco con la zampa del gatto; tenere il mestolo in mano un po' anche loro, che diavolo!» (Ivi, p. 549)

<sup>31</sup> Ivi, p. 210.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

Le immagini quotidiane, di cui abbonda il lessico di Gesualdo, predicano una controrivoluzione consapevolmente architettata. Bisogna calcolare le mosse da fare perché niente veramente muti, e l'esercizio del potere resti ancora più saldo nelle mani dei nuovi dominatori. Questi potranno perfino regolare i conti con qualche sopravvissuto dell'antica nobiltà e useranno le richieste di rinnovamento per spazzare via quelli che resistono alla costituzione di una rigenerata élite. Attraverso le similitudini elementari di cui si serve, Gesualdo teorizza «una sorta di abc politico, all'insegna del "cavalcare la tigre", che avrà nel nostro paese molti seguaci»<sup>34</sup>. «Acchiappare il mestolo» – come Gesualdo suggerisce – diventa l'immagine riassuntiva di un intero progetto. Fissa un metodo e lo materializza in un gesto. Disegna la prassi di una razza padrona, che, con l'astuzia, mantiene a bada i nemici e difende la propria roba dai loro appetiti concorrenti. Questi appetiti sono di natura simile e universale. Sono rapaci e incontentabili. Non c'è differenza antropologica né distinzione tra Gesualdo e i tanti disperati che lo circondano: Nanni l'orbo, il marito interessato di Diodata, o la sorella Speranza, spinta da un'eguale avidità. Questa lotta senza ideali si racchiuderà tutta nello slogan brutale che è *Dal tuo al mio*: il titolo che Verga sceglie per il dramma del 1903, manifesto dell'egoismo come motore delle ideologie.

Federigo De Roberto, nei *Vicerè*, fa di questa doppiezza un tratto caratterizzante dei suoi eroi del calcolo e dell'interesse, un miscuglio diabolico di «stravaganza, di ossessione e di pazzia»<sup>35</sup>. Essi diventano sempre più spregiudicati con il passaggio degli anni. Acquistano maggiore cinismo e protervia. La cronologia dei fatti narrati, dal 1855 al 1882, sembra perfino colmare il vuoto lasciato da Verga, che aveva condotto i suoi attori fino all'elezione di Pio IX. Nel mutare degli anni nulla è cambiato. Le élites dei tempi nuovi sono ancora più smalziate. Difendono il loro potere conformandosi alle circostanze e alle loro mutazioni. Quasi a fissare una corrispondenza organica con il grande archetipo del

<sup>34</sup> MAZZACURATI, commento a VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 211.

<sup>35</sup> F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984, p. 803.

*Mastro-don Gesualdo*, anche gli eroi negativi di De Roberto ricorrono alla stessa immagine adoperata da Gesualdo e poi dal canonico Lupi. Nel loro vocabolario la figura del *mestolo* si propone come l'espressione perfetta di un comportamento, il simbolo che definisce un metodo di strategia politica e un sistema di governo.

La prima regola che, nei *Vicerè*, Consalvo assume si rifà precisamente al valore di questa lezione:

sentiva di dover fare in politica come aveva visto fare a suo padre, in casa, quando si teneva bene con tutti e assecondava le pazzie di tutti quanti, salvo a dare un calcio a chi non poteva più nuocergli. Adesso adoperava anch'egli quel metodo in grande, piaggiando tutti i partiti. Quello dello zio duca aveva sempre il mestolo in mano<sup>36</sup>.

Il paragone funziona con il senso e la potenza di una metafora assoluta. Dà una cruda evidenza al linguaggio della politica e ne codifica un modo di essere. Materializza brutalmente il primato degli interessi da cui dipendono le scelte degli uomini.

Verga indica ai suoi successori una via. La lucidità con cui Gesualdo giudica gli eventi lascia immediatamente il segno. Il canonico Lupi diventa subito il primo alleato. Le antiche diffidenze che lo avevano agitato si dissolvono e cedono il posto a una convinta complicità. Egli ha inteso perfettamente il senso delle parole del suo ispiratore e se ne appropria, arrivando a ripetere, come in estasi innanzi a una verità semplice, finalmente scoperta, le identiche immagini utilizzate da lui:

Il canonico cominciava a capacitarsi, cogli occhi e la bocca di traverso, pensieroso, e appoggiava anche lui il discorso del socio: – Non si voleva torcere un pelo a nessuno... se si arrivava ad afferrare il mestolo un po' di tempo... quante cose si farebbero...<sup>37</sup>

Il programma enunciato non può, tuttavia, restare astratto. Per diventare efficace ha bisogno di impegno e di intervento. Impone che quelli che devono difendere i loro interessi non stiano

<sup>36</sup> Ivi, p. 952.

<sup>37</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 211.

da parte, ma occupino il centro della scena e, come si direbbe con una espressione sostanzialmente affine, *scendano in campo*. È ancora Gesualdo a ispirare le mosse giuste. L'epilogo del dialogo con il canonico sancisce la necessità di «esserci», di trovarsi al posto giusto, guardando da vicino «quel che bolle in pentola» e affidandosi alla persuasione corruttrice del danaro.

Le regole sono chiare. Ancora una volta con un linguaggio che ignora qualunque retorica, è un altro dei partecipanti al convegno “carbonaro” (cui anche Gesualdo e il canonico prendono parte), il barone Zacco, a riassumere, con franchezza esplicita, la sua esperienza da congiurato:

Io non mi fido di tutti questi fratelli che non mi ha partorito mia madre.

[...] Io non fo misteri. Giuochiamo a tagliarci l'erba sotto i piedi fra di noi che abbiamo qualcosa da perdere, ed ecco il bel risultato! Far la minestra per i gatti, e arrischiare la roba e la testa!... Io bado ai miei interessi, come voi... Non ho i fumi che hanno tanti altri...<sup>38</sup>

Perché il quadro sia completo, bisogna aggiungere al cinismo antirisorgimentale di questo episodio un altro avvenimento, che getta una luce ancora più livida sul corso futuro degli eventi. I motivi che sostengono le azioni dei personaggi appaiono questa volta definitivi, come la replica di un tema già noto che risuoni acquistando la circolarità di una legge. Nella trama del romanzo sono passati degli anni rispetto ai fatti appena ricordati. La speranza di una storia nuova, in sintonia con l'elezione a Papa di Pio IX, sembra ricomparire un'altra volta: come un improvviso attacco febbrile che scuota il corpo sociale. Stavolta, in un significativo rovesciamento di parti, è il canonico Lupi, diventato astuto e disinvolto, a ricordare a Gesualdo le parole d'ordine della prima rivolta e a chiedere che, come era accaduto negli anni Venti, quelli che difendono beni e potere debbano «esserci» (precisamente lo stesso verbo adoperato da Gesualdo la volta precedente) e abbiano l'obbligo di partecipare alle nuove insurrezioni:

S'ha da fare la dimostrazione, capite? Gridare che vogliamo Pio No-

<sup>38</sup> Ivi, p. 223.

no e la libertà anche noi... Se no ci pigliano la mano i villani. Dovete esserci anche voi. Non diamo cattivo esempio, santo Dio!<sup>39</sup>.

Le sollecitazioni che il canonico compie si scontrano, tuttavia, con un Gesualdo chiuso nella solitudine, provato dalla crisi di ogni affetto e quasi indifferente alla vita che si muove intorno a lui. Rimane soltanto, come identità della propria esistenza, il legame con la «sua» roba, accumulata con il «suo» sudore. Le finzioni sono inutili. L'opposizione che separa l'io dagli altri è ricondotta alle leggi più elementari, mentre le maschere della storia sono abbandonate come un inganno che non attira più:

– Ah? La stessa canzone della Carboneria? – saltò su don Gesualdo infuriato. – Vi ringrazio tanto, canonico! Non ne fo più di rivoluzioni! Bel guadagno che ci abbiamo fatto a cominciare! Adesso ci hanno preso gusto, e ogni po' ve ne piantano un'altra per togliervi i denari di tasca. Oramai ho capito cos'è: Levati di lì, e dammi il fatto tuo!

– Vuol dire che difendete il Borbone? Parlate chiaro.

– Io difendo la mia roba, caro voi! Ho lavorato... col mio sudore... Allora... va bene... Ma adesso non ho più motivo di fare il comodo di coloro che non hanno e non posseggono...

– E allora ve la fanno a voi, capite! Vi saccheggiano la casa e tutto!<sup>40</sup>

Gesualdo è ormai fuori dalle scelte degli altri. La sua parabola si stacca dal cammino dei suoi simili e va verso il declino<sup>41</sup>. L'«interesse di coloro che avevano da perdere e dovevano darsi la mano» non appartiene più al suo destino. A niente servono le ultime esortazioni di un canonico che parla con le ragioni che Gesualdo stesso aveva esposto:

Il canonico aggiunse che veniva nell'interesse di coloro che avevano da perdere e dovevano darsi la mano, in quel frangente, pel bene di tutti... [...] Sapete che avete tanti nemici! Invidiosi... quel che volete... Intanto non vi guardano di buon occhio... Dicono che siete peggio

<sup>39</sup> Ivi, p. 406.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 406-407.

<sup>41</sup> «La solitudine di Gesualdo costituiva “un punto di arrivo”, ma anche “un possibile punto di partenza” per la rappresentazione degli altri suoi ‘futuri’ eroi. Di quel “vuoto” Verga aveva individuato la genesi» (A. MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 4, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2022, p. 151).

degli altri, ora che avete dei denari. Questo è il tempo di spenderli, i denari, se volete salvar la pelle! [...] – Va bene, – rispose don Gesualdo. – Vi saluto. Non posso lasciar mia moglie in quello stato per ascoltar le vostre chiacchiere. – E volse loro le spalle<sup>42</sup>.

Le strade stanno per separarsi nettamente. Il canonico e i suoi alleati affrontano i sussulti del tempo, pronti a gestirne il corso perché non si spezzino gli equilibri del loro potere. Sono loro i vincitori che seguono il movimento fatale del progresso, assecondando il cammino che prende. Don Gesualdo, invece, che «volta loro le spalle», si rinchiude nel cerchio della casa e di una famiglia che non ha più. Mentre gli altri camminano dentro la storia e assecondano il suo sviluppo, Gesualdo riporta i suoi passi dentro un palazzo che sarà presto deserto, spogliato di sentimenti e di legami: simbolo di ogni pietà perduta e allegoria dell'assenza della più essenziale comunità. Non solo quella comunità più vasta, in cui gli uomini si ritrovano dentro un'idea collettiva, ma perfino quella più elementare, che lega marito e moglie o padri e figlie.

La solitudine finale del morente è il sigillo apposto all'avidità e alle passioni tristi che l'ostrica-roba innesca. L'angelo della storia, si sa, è trascinato irreversibilmente da una tempesta in avanti, verso il futuro, ma volge gli occhi indietro, al passato, alle ceneri e alle rovine che si sono accumulate e che arrivano fino al cielo: «ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta»<sup>43</sup>.

Verga, teorico del «movimento incessante» di «quest'immensa corrente dell'attività umana»<sup>44</sup>, avrebbe sottoscritto una simile tesi.

<sup>42</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 407.

<sup>43</sup> W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in ID., *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, p. 77.

<sup>44</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 5.



GABRIELLA ALFIERI  
(Università di Catania)

## LO 'SCOMPIGLIO' LINGUISTICO DI VERGA TRA ANTIDIALETTALITÀ, AGRAMMATICALITÀ ED ETNIFICAZIONE

L'intervento ricomponе in una sintesi organica riflessioni e risultati derivanti da mie precedenti analisi sull'intera opera di Verga. A partire dalla cosiddetta «conversione» si definisce il valore della dialettalità nella poetica e nella scrittura verghiane, storicizzandone e caratterizzandone intenti ed effetti. L'etnificazione di siciliano, toscano e milanese nell'italiano dei capolavori veristi produce un italiano narrativo e teatrale apparentemente agrammaticale, ma radicato nell'uso linguistico dei parlanti postunitari, ovviamente rimodulato dalla geniale inventività di Verga.

*Parole chiave:* Giovanni Verga, poetica, idea di stile, dialettalità, etnificazione

*The paper rearranges in an organic synthesis considerations and results deriving from my previous analyses of Verga's works. Starting from the so-called 'conversion', I define the value of dialectality in Verga's poetics and writing, historicizing and characterising its intentions and effects. The ethnicization of Sicilian, Tuscan and Milanese dialects in the Italian language of Verga's masterpieces produces a narrative and theatrical Italian that apparently is 'agrammatical', but which is instead rooted in the linguistic usage of post-unification speakers, obviously reshaped by Verga's ingenious inventiveness.*

*Keywords:* Giovanni Verga, poetics, ideas about style, dialectality, ethnicization

### 1. La 'conversione' allo stile popolare: il giornale di bordo, Capuana o i francesi?

Nel febbraio del 1911 il Verga settantenne veniva intervistato da Riccardo Artuffo, brillante giornalista e drammaturgo:

Artuffo: Risaliamo nel passato, parliamo di *Cavalleria rusticana*, di *Tigre reale*, della *Storia di una capinera*: della crisi e del trapasso dall'uno all'altro genere.

Verga: È una storia semplice. Avevo pubblicato qualcuno dei miei primi romanzi. Andavano: ne preparavo degli altri. Un giorno non so come, mi capita fra mano una specie di giornale di bordo, un manoscritto discretamente sgrammaticato e asintattico, in cui un capitano raccontava succintamente di certe peripezie superate dal suo veliero. Da marinaio, senza una frase più del necessario, breve. Mi colpì, lo rilessì: era ciò che io cercavo, senza darmene conto distintamente. Alle volte, Lei sa, basta un segno, un punto. Fu un fascio di luce<sup>1</sup>.

La stessa versione dell'episodio è confermata da un appunto di recente ritrovato, e databile anch'esso al 1911, in cui Verga, dopo aver esaltato i pregi di autenticità e naturalezza della poesia popolare di contro alla «prosa inamidata e dilavata ad un tempo» degli stessi toscani, esaltava la relazione di un capitano di mare che «senza fronzoli e senza pensare alle frasi», raccontava la disavventura che l'aveva condotto al fallimento:

Era stato preso dalla tempesta in pieno oceano in una di quelle carcasse a vela che fanno il commercio coll'America, aveva lottato colla morte per settimane e settimane, doveva dar conto del carico perso, e scampato dal naufragio aveva ora in prospettiva la miseria. Tutto ciò diceva semplicemente e alla buona, senza letteratura e senza frasi, ma le parole erano quelle, e le frasi scompigliate vi scompigliavano dentro. [...] Ricordo ancora, sognavasi allora col Capuana fra noi grandi barbassori dell'arte sincera della grande difficoltà, e della grande risorsa di rappresentare i quadri della vita coi colori proprii di ciascuna regione, della ripugnanza che questa sincerità artistica doveva avere a tradurre ad esempio la parlata siciliana, in una lingua intelligibile a tutta Italia<sup>2</sup>.

L'accenno finale ci riporta al secondo spunto prospettato in queste pagine, l'antidialettalità pervicace e irriducibile di Verga. Ma prima di addentrarci in questo secondo ambito tematico, è

<sup>1</sup> L'intervista fu pubblicata ne «La Tribuna» dell'11 febbraio 1911. Cfr. G. ALFIERI, *Alle radici del "non grammatico Verga": il fantomatico giornale di bordo e l'approdo allo «stile sgrammaticato e asintattico»*, in «Studi di Grammatica Italiana», XLI (2022), pp. 111-161; parte II, ivi, XLII (2023), pp. 137-198.

<sup>2</sup> Per l'edizione dell'intero frammento cfr. ivi, pp. 115-116. L'appunto è stato rinvenuto nei Microfilm Mondadori da Antonino Antonazzo, che sta curando l'edizione critica delle *Pagine sparse* di Verga per l'Edizione Nazionale.

opportuno approfondire quello della cosiddetta 'conversione'. Proviamo a internazionalizzare la prospettiva.

Jean Dornis, in un ampio studio sui romanzieri italiani coevi, aveva attribuito alla lettura di Maupassant l'abbandono di Verga della stereotipata ambientazione mondana dei primi romanzi «pour regarder en face cette beauté naturelle, cette simplicité des choses, cette logique des lois de la vie — qui était toute la religion de Maupassant», per raggiungere l'obiettivo «de vérité et de simplicité»<sup>3</sup>. Il tratto fondamentale che accomunava narratore normanno e narratore siciliano era l'uso «infiniment discret» che Verga aveva fatto del dialetto siciliano, traducendolo in italiano classico. La differenza tra il «conteur» popolare e lo scrittore capace di creare storie risiedeva proprio nel supremo sforzo artistico di integrare dialetto (o *patois*) e lingua, fermo restando che solo la «langue generale» assicura la stilizzazione artistica ai testi e ne garantisce la durata nella storia letteraria.

Purtroppo la sagace e suggestiva intuizione ricadeva nel determinismo socio-etnico, attribuendo la conquista della forma popolare a fattori geostorici e addirittura geologici: lo scrupolo dell'autore di *Cavalleria rusticana* di raccogliere «les chansons, les dialogues populaires, les proverbes où cet état d'âme de la Sicile s'est figé», avrebbe indotto nel narratore la rassegnazione e il fatalismo tipici di ogni siciliano a causa dell'atavismo trasmesso dalle dominazioni saracene e per l'assuefazione alle catastrofi vulcaniche. I personaggi assumevano così una forza titanica nel reagire agli elementi naturali e alla violenza dei propri simili, mostrando una potenza morale che saldava tutti i racconti siciliani.

La questione di un'eventuale influenza di Maupassant su Verga rimaneva secondaria e interlocutoria per Dornis-De Beer nell'ottica, oggi ricostruita da Pagès<sup>4</sup>, della scrittura collaborativa

<sup>3</sup> J. DORNIS, *Le Roman italien contemporain*, Paris, Hollendorf 1907, pp. 323-326. Jean Dornis era lo pseudonimo di M.me Guillaume Beer.

<sup>4</sup> A. PAGÈS, *Le Naturalism collaboratif*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri - R. Castelli - S. Cristaldi - A. Manganaro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n.s. n. 2, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020, pp. 3-12.

e della ideale catena evolutiva nell'arte letteraria: per questo Maupassant aveva affidato la revisione delle sue novelle a Flaubert, il quale a sua volta aveva rivelato i nomi dei suoi maestri, in base al principio che «aucun écrivain n'est jamais apparu dans la littérature de son temps sans aïeux, sans lien avec ce qui le précédait et ce qui l'a suivi — sous la figure d'un îlot surgissant des profondeurs du Pacifique par l'effet d'une convulsion volcanique»<sup>5</sup>. Alla lettura di Maupassant si attribuiva addirittura l'abbandono, da parte di Verga, della stereotipata ambientazione mondana dei primi romanzi «pour regarder en face cette beauté naturelle, cette simplicité des choses, cette logique des lois de la vie — qui était toute la religion de Maupassant», per raggiungere l'obiettivo «de vérité et de simplicité». Il tratto fondamentale che accomunava narratore normanno e narratore siciliano era l'uso «infiniment discret» che Verga aveva fatto del dialetto siciliano, traducendolo in italiano classico<sup>6</sup>.

In realtà la 'conversione' verghiana è fenomeno complesso, che risulta da varie concause, tra cui sicuramente il giornale di bordo, ma anche l'intenso dialogo con Capuana e l'influsso dei realisti francesi.

## *2. L'antidialettalità come matrice ideologica dell'italiano regionalizzato verghiano*

Verga, com'è ormai accertato, è stato un grande artefice di lingua, forgiando su base italiana materata di siciliano un modello espressivo in cui non solo lingua e dialetto risultano perfettamente contestualizzati e fusi, ma la dialettalità letteraria affonda in una viscerale antidialettalità motivata su base socio-etica e socio-etnica. Le testimonianze, come tutte quelle relative a posizioni ideologiche in Verga, sono disperse qua e là e occasionali, soprattutto legate alle assurde proposte di alcuni contemporanei di

<sup>5</sup> DORNIS, *Le Roman italien...*, cit., p. 326.

<sup>6</sup> G. ALFIERI - D. MOTTA, *Prime sperimentazioni veriste (1874-1880)*, in Verga, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 79-114.

riscrivere in dialetto i capolavori. È possibile comunque documentare una coerente ideologia linguistica vergghiana, identificabile con una pervicace avversione al dialettismo, riprovato in tutte le sue forme, compreso il fiorentinismo stenterellesco. Proverò a schematizzarne i tratti, desumendoli dalle discussioni con Capuana, Di Giovanni e altri.

Il primo a insinuare che le novelle sarebbero riuscite meglio se scritte in siciliano fu lo scrittore e critico dannunziano Edoardo Scarfoglio. Nel recensire le *Rusticane*, egli rilevava la tendenza di Verga a comporre novelle «isocrone» e bifronti, di ambientazione mondana e rurale, e deprecava la soluzione ibrida adottata per i racconti campestri:

Vuole egli scrivere in dialetto siciliano o in comune sermone italico? Se vuole scrivere siciliano per maggior colore di verità, perché non ci dà schiettamente e arditamente il bello e vivo parlare dei volghi del contado catanese? Il volgare siculo non gli pare popolarizzabile? ha torto, poiché i poeti siciliani furono nel XII e XIII secolo intesi e letti in tutta l'Italia. Comunque, procuri di formarsi nella cerchia della legalità un italiano alquanto più corretto e civile di quello sinora adoperato il quale fa rassomigliar i suoi racconti alle versioni che delle poesie popolari o cortegiane dei nostri primi secoli letterari facevano gli amanuensi toscani<sup>7</sup>.

Verga non reagì pubblicamente a questa provocatoria ipotesi e Scarfoglio non insistette oltre.

Con maggior assertività e radicalità il poeta dialettale Alessio Di Giovanni (1872-1946), seguace dei felibrismi provenzali, aveva vagheggiato un siciliano le cui qualità distintive si configurano come prerogative ossimoriche: «grazie verginali»; «limpidezza cristallina»; «scultoria forza»; «violenza vulcanica»; «colorito intenso»; «carattere ricco e caldo e tumultuoso di suoni e di colori». Simile idea di una lingua platonica nasceva da una conversione avvenuta in un'improbabile cornice idilliaca, che avrebbe portato a una soluzione stilistica decisamente antiverghiana:

Ascoltando un guardiano di mandorleti che cantava in una sera di primavera del 1890 il Di Giovanni avrebbe avvertito i colori e i sapori

<sup>7</sup> E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga 1885, p. 343.

dell'isola, rendendosi conto che «per renderli nella loro casereccia umiltà non bisognava toscaneggiar nel linguaggio isolano, né rendere siciliana la lingua nazionale, ma seguire senz'altro il dialetto puro e immediato, schietto e vergine<sup>8</sup>.

Vi faceva riscontro una poetica non meno antiverghiana, basata sulla percezione soggettiva della vita del popolo: «Osservazione tranquilla, amorosa e ingenua, e, direi quasi spassionata se non la ravvivasse un forte sentimento degl'intimi dolori della povera gente»<sup>9</sup>. Assecondando una pulsione lirica e psicologistica il felibrista siciliano optava per una scrittura univocamente dialettale:

Solo nei dialetti il pensiero trova la sua naturale, nitida e vera veste, ché, quasi le lingue troppo scaltrite e troppo abusate, sono una magnifica, se vogliamo, una pericolosa tomba d'ogni spontaneità e d'ogni naturalezza<sup>10</sup>.

Su tali basi Di Giovanni avrebbe addirittura suggerito a Verga di riscrivere in dialetto *I Malavoglia*, e, simmetricamente, di riscrivere in provenzale la traduzione francese di Rod che, pur fedele e curatissima, non riusciva a rendere la coloritura dialettale (come rilevato anche da Capuana).

Alla morte del Verga il poeta dialettale si sarebbe spinto fino a ipotizzare che lo scrittore sarebbe stato un felibre in quanto si era accostato «alla vita e al linguaggio del popolo per liberarsi della letteratura», riuscendo a dare alla propria «arte un'impronta di eccezionale sincerità e immediatezza: impronta che odora tutta, per usare un'espressione provenzale, di casa nostra»<sup>11</sup>.

Con distanziante cortesia Verga avrebbe dimostrato al Di Giovanni «simpatia letteraria e direi anche isolana – senza macchine restrizioni di campanile o di regione – perché l'arte, intesa

<sup>8</sup> C. SGROI, *Alessio Di Giovanni*, Mazara, Società editrice siciliana 1948, p. 74.

<sup>9</sup> A. DI GIOVANNI, in «La Sicilia teatri», n. 67 (maggio 1909).

<sup>10</sup> A. DI GIOVANNI, in SGROI, *Alessio Di Giovanni...*, cit., p. 124.

<sup>11</sup> A. DI GIOVANNI, *Verga e il Felibrige*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, a cura di L. e V. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud 1929, pp. 102-108, a p. 102. Per avallare la propria tesi Di Giovanni si rifaceva a uno studio del provenzale Reynier su *L'arte del Verga*.

com'Ella l'intende, non ha limiti angusti di provincia e va al gran patrimonio della gran patria comune», e avrebbe ribadito la propria inflessibile antidialettalità:

No, no, caro Di Giovanni – Lasci stare *I Malavoglia* come sono e come ho voluto che siano. Rendere il quadro coi colori propri, ma senza *febrilismo* che rimpicciolisce, volere o no.

Veda, io ho gustato molto la sua novella del *Patriarca*, ma anche lei ha sentito il bisogno di darle "aria, aria", in un orizzonte più vasto colla versione italiana, poiché *Lou provençau nourris mau soun ome*.

Mi congratulo con l'autore e col *traduttore*, ringraziandola del dono graditissimo, e stringendole la mano con cordiale simpatia d'arte<sup>12</sup>.

A partire da questa e altre professioni di antidialettalità è possibile documentare una coerente ideologia linguistica verghiana, identificabile con una pervicace avversione al dialettismo, riprovato in tutte le sue forme, compreso il fiorentinismo stenterellesco<sup>13</sup>.

Antidialettalità comunque non significa antisicilianità: Verga era consapevolmente dialettofono nella conversazione privata e con interlocutori siciliani<sup>14</sup>, ma, non certo casualmente, non si conoscono suoi scritti dialettali, tranne le dediche scherzose a Capuana.

La letteratura o il teatro dialettali sembravano controproducenti all'autore de *I Malavoglia*, in quanto rappresentano una diminuzione e recessione storico-politica e implicano una restrizione dell'orizzonte sociocomunicativo. Da questa convinzione di-

<sup>12</sup> Lettera di G. Verga ad A. Di Giovanni, 10 giugno 1920, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 420.

<sup>13</sup> Si vedano G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 3, Catania, Fondazione Verga 1982, 2 voll., II, pp. 445-513 (poi nel volume dello stesso autore *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89); G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1983, e EAD., *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto ne «I Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 2, Catania, Fondazione Verga 1985; T. POGGI SALANI, *La forma dei «Malavoglia»*, in EAD., *Sul crinale. Tra lingua e letteratura. Saggi otto-novecenteschi*, Firenze, Cesati 2000, pp. 177-206.

<sup>14</sup> Lo testimonia lo stesso Scarfoglio nel noto aneddoto della conversazione con i pescatori messinesi incontrati in una tartana sul Tevere (*Il libro di don Chisciottes*, cit., p. 129) e lo conferma Villaroel relativamente agli incontri quotidiani di Verga con gli amici al Circolo Unione di Catania.

scende la matrice ideologica dell'italiano regionalizzato verghiano: la scrittura dialettale è artificiosa perché prodotta da menti italofone, che devono operare una retroversione in dialetto dell'italiano standard aulico. All'amico Capuana convertito alla drammaturgia dialettale aveva infatti fatto notare che «voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto»<sup>15</sup>.

Dunque nella scrittura letteraria si poteva ammettere la regionalità, ma non la dialettalità; basti rammentare, tra le molte testimonianze possibili, la lettera a Capuana del dicembre 1911:

Il colore e il sapore locale sì, in certi casi, come hai fatto tu da *maestru*, ed anch'io da *sculareddu*; ma pel resto i polmoni larghi<sup>16</sup>.

Oltre alla regionalità una categoria poetico-stilistica ammissibile era il *popolare*, della cui acquisizione Verga si riconosceva debitore all'amico Luigi, nella famosa lettera su *Comparatico* del 24 settembre 1882:

Io non dimenticherò mai certa tua novella in versi, appioppata al Vigo se non sbaglio come canto popolare, in cui si tratta di un marito che fingendosi ubbriaco la notte di carnevale induce il ganzo di sua moglie ad andare in letto tutti e tre insieme, e lo sgozza. Quello è un piccolo capolavoro; e devo confessarti che la prima ispirazione della forma schiettamente popolare che ho cercato di dare alle mie novelle, la devo a te<sup>17</sup>.

Il ruolo di Capuana come mentore di Verga per lo stile popolare era stato riconosciuto dallo stesso Scarfoglio, che aveva fatto conoscere Zola all'autore di *Vita dei campi* e che soprattutto, con un «intelletto materiato d'arte», aveva inteso «tutto il beneficio che potrebbe venire all'arte narrativa dallo studio del materiale popolaresco», come comprovano le poesie siciliane modellate su

<sup>15</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, dicembre 1911, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 407.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 24 settembre 1882, *ivi*, p. 169.

quelle di Paolo Maura, e le fiabe e *Comparatico*, novella in versi che ingannò il Vigo<sup>18</sup>.

Qualsiasi tentazione dialettale era esclusa per Verga anche nei melodrammi tratti dai suoi bozzetti novellistici e teatrali, in cui bastava mantenere toni evocativi dell'ambientazione rusticale, come raccomandava al musicista Giuseppe Perrotta per la forma sinfonica da dare a *Cavalleria rusticana*:

Che sia semplice soprattutto, chiara ed efficace, intonata al soggetto, senza astruserie, né difficoltà, qualcosa che abbia la efficacia della semplicità come la commedia, che abbia colore, il soffio veramente Siciliano e campestre<sup>19</sup>.

Simmetricamente in una lettera a Domenico Monleone del 15/10/1908 esprimeva la propria esigenza che nel dramma lirico ricavato da *Il mistero* si evitasse ogni caduta nel folclore:

Colore locale sì, ma elevato nel campo poetico. Bisogna perciò intonare anche i versi al tema leggendario e poetico; rifuggendo da ogni tentazione dialettale<sup>20</sup>.

Un corollario di simili convinzioni era che i testi caratterizzati localmente fossero intraducibili da un dialetto all'altro: così al Buzzi negò l'autorizzazione a tradurre in milanese *Cavalleria rusticana*, e a Salvatore Di Giacomo avrebbe espresso la propria contrarietà a un eventuale adattamento napoletano del 'drammettino' popolare milanese:

Non le dirò che in principio io non ho visto di buon occhio le riduzioni che si sono fatte di altre mie cosucce teatrali dove ho cercato di rendere il colore locale, ma a modo mio, in un italiano intelligibile a tutta l'Italia. Però *In portineria* ha una caratteristica così spiccatamente locale – milanese – che poco mi sembrerebbe adatto a un'interpretazione diversa [...] È uno scrupolo artistico che lei indovinerà quello che mi lascia esitante dinanzi alla domanda sua che tanto mi onora<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> SCARFOGLIO, *Il libro di don Chisciotte*, cit., pp. 118-119.

<sup>19</sup> Lettera di G. Verga a G. Perrotta, 22 marzo 1884, in VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 160.

<sup>20</sup> Ivi, p. 384.

<sup>21</sup> Lettera di G. Verga a S. Di Giacomo, 31 dicembre 1918, ivi, pp. 413-414.

Ben altra cosa invece sarebbe stato innestare nella lingua nazionale elementi idiomatici e sintattici regionali per dare all'italiano della narrativa e del teatro veristi l'adeguata 'fisionomia' espressiva. Da questa ferrea convinzione sarebbe nato quello che, parafrasando l'efficace espressione dell'autore nel frammento sul giornale di bordo («e quelle frasi scompigliate vi scompigliavano dentro»), abbiamo definito lo «scompiglio» linguistico verghiano, modellato sull'italiano del capitano semicolto e sul rifacimento di poesia popolare di Capuana. Prima di caratterizzare modalità e tecniche compositive, ne forniremo le coordinate storico-culturali e storico-linguistiche. La scelta antidialettale di Verga si radicava infatti in un contesto postrisorgimentale, in cui, se da una parte si aspirava a una letteratura federativa che facesse conoscere reciprocamente le singole regioni attraverso un italiano colorato idiomáticamente<sup>22</sup>, il dialetto – sia nella comunicazione privata che nella comunicazione letteraria – veniva avvertito come fattore divisivo. Unica eccezione poteva considerarsi la poesia dialettale. Basti rileggere le risposte che Pascarella e Serao diedero a Ugo Ojetti intervistatore itinerante di letterati italiani:

Il Porta, certamente, e la Ninetta del Verzée (è un po' pericoloso dirlo), è il suo capolavoro; li non v'ha oscenità, ma sana, forte, libera riproduzione del vero, quale nessuno dei naturalisti francesi o italiani venuti dopo lui ha saputo fare. Dopo il Porta, subito il Belli il quale è geniale, vivo, spontaneo, multiforme, ma qua e là fa sempre trapelare un po' dell'avvocato.... [...] *uno dei canoni fondamentali per far della poesia dialettale, secondo me, è quello di far parlare il popolano*; altrimenti la naturalezza, la verosimiglianza, che è la prima condizione di vita di quella poesia, manca. e questo dico sopra tutto per i poeti romaneschi, che a Roma, fuori del popolo, non si parla in dialetto, ma in una lin-

<sup>22</sup> Così si esprimeva un letterato friulano in una rivista governativa: «Descrivendo i luoghi ed i costumi delle varie famiglie del popolo italiano, esse vengono a conoscersi reciprocamente, ad avvicinarsi, ad unificarsi, senza perdere le loro doti speciali e caratteristiche. Simili scritti possono essere opere d'arte importanti. Adoperando in essi la lingua italiana, non nuoce che vi si senta la frase ed il colorito locale. È quello anzi un modo di portare continuamente freschezza a tutta la lingua, senza punto corromperla, e di far ragione a tutte le provincie italiane, le quali vogliono in qualche modo contribuire al patrimonio nazionale» (P. VALUSSI, *Caratteri della civiltà novella in Italia*, Udine, Gambierasì 1868, pp. 316-320. Il saggio era stato pubblicato sulla «Rivista contemporanea nazionale italiana», Torino 1864, pp. 17-33).

*gua incerta, ingannevole, letterariamente falsa.* il popolano, il popolano deve parlare; lui, in prima persona! deve descrivere, deve narrare, deve commuovere ma con le parole sue, con i pensieri suoi, con i gesti suoi, parlando a' suoi pari<sup>23</sup>.

Se vogliamo tenerci alla verità e scrivere come gl'italiani delle varie parti d'Italia parlano, violiamo le leggi grammaticali della lingua comune; se ci teniamo nel debito ossequio della grammatica, ci discostiamo da ogni parvenza di verità, e l'efficacia della rappresentazione ne soffre<sup>24</sup>.

La scrittrice e giornalista napoletana toccava il punto cruciale della questione: conciliare originalità e creatività stilistica con l'osservanza della norma aulica e standard dell'italiano ottonevicesco. Oggi, grazie alla ricerca sociolinguistica che ci ha fornito descrizioni organiche dell'italiano contemporaneo, sappiamo che il rivoluzionario italiano di Verga aveva superato questa discrasia<sup>25</sup>. Ma ai contemporanei quella lingua che innestava felicemente oralità e regionalità, diamesia e diatopia, apparve solo sgrammaticata o, nel migliore dei casi, artificiosa. Basti per tutti il giudizio dello Scarfoglio sulle *Rusticane*:

Egli non pecca di sciattezza, o di lambiccatura: ma si affatica a farsi uno stile proprio semplice e colorito e vivo insieme. Però lo sforzo è così grande e così chiaro, che questo stile diventa come un lungo singhiozzo senza riposo che fa pena; e la semplicità e la vivezza e il colorito si perdono in una contorsione faticosa e fastidiosa<sup>26</sup>.

Scarfoglio si qualifica un testimone attendibile della situazione sociolinguistica coeva, in cui coesistevano le tre coordinate qui adottate per caratterizzare lo «scompiglio» linguistico verghiano: dialettalità, agrammaticalità, etnificazione. Per compro-

<sup>23</sup> C. PASCARELLA, in U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca 1895, p. 201.

<sup>24</sup> M. SERAO, in SCARFOGLIO, *Il libro di don Chisciotte*, cit., p. 127. Con toni molto simili la scrittrice rispondeva a Ojetti (cfr. *Alla scoperta...*, cit., pp. 234-235).

<sup>25</sup> G. ALFIERI, *Verga «costruttore di lingua»: l'italiano dei capolavori veristi e l'italiano contemporaneo*, in *Verga oggi*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 24-25 novembre 2022), a cura di S. Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2024, pp. 63-91.

<sup>26</sup> SCARFOGLIO, *Il libro di don Chisciotte*, cit., p. 125.

vare la propria tesi il critico riportava un microtesto narrativo con un presunto errore dovuto a interferenza regionale:

Una signora romana suona alla porta in una novella della Serao e domanda alla serva  
 «*Ci sta Caterina?*»  
 Domanda che mostra ad evidenza a quali fatali errori meni l'italianizzazione di questo o quel dialetto.  
 I protagonisti della Serao, da qualunque parte d'Italia provengano, parlano un «napolitano illustre curiosissimo»<sup>27</sup>.

E ne traeva lo spunto per trasmettere una visione bipolare della realtà sociolinguistica italiana, che, come stanno dimostrando gli studi più avanzati di storia della lingua, era in realtà molto più articolata:

Per cercare una soluzione possibile e razionale di questa questione, la quale è d'importanza capitale perché raccoglie in sé anche le sorti della comedia, bisogna pensare a una cosa sfuggita, non so come, a tutti quelli che, nell'esperienza dell'arte o teorizzando, vi hanno meditato intorno: in Italia non si parla la lingua italiana, ma si parla il dialetto. Tranne i Toscani, tutti gl'Italiani quando si trovano a discorrere con persone che non siano del loro paese, traducono dal proprio dialetto, e il più delle volte traducono male<sup>28</sup>.

Ogni tentativo di italoфонia si sarebbe quindi ridotto in maldestra traduzione dei dialetti parlati da ciascun interlocutore. Varie testimonianze dirette e studi più approfonditi dimostrano ormai il contrario, ma la percezione di Scarfoglio è indicativa del clima culturale dominante, e ci aiuterà a oggettivare la diffusa – e purtroppo perdurante fino a metà Novecento – percezione di Verga come scrittore agrammaticale.

<sup>27</sup> Ivi, p. 129.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

### 3. *Agrammaticalità ed etnificazione*

Sulla presunta agrammaticalità di Verga la critica, linguistica e non<sup>29</sup>, ha scritto fiumi di inchiostro. Il primo a spezzare una lancia in favore del sodale e amico fu Luigi Capuana che, nel recensire *Vita dei campi*, riconduceva la delicatissima operazione verghiana alla rigorosa applicazione di un canone di poetica realista. Verga insomma aveva tenuto fede alle proprie idee estetiche

usando il loro linguaggio semplice, schietto e nello stesso tempo immaginoso ed efficace, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglione di sintassi, se questo riusciva a dare una più sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio<sup>30</sup>.

Ne risultava uno stile diegetico che conservava tracce del dialetto, senza riprodurre pedissequamente il dialetto. Questa considerazione ci porta immediatamente alla terza coordinata della nostra argomentazione: l'etnificazione linguistica, vale a dire la trasfusione di strutture iperlinguistiche e antropologiche nell'italiano letterario di Verga e dei veristi<sup>31</sup>.

L'operazione non era certo un isolato tentativo di Verga, ma si radicava nel contesto culturale postunitario, dominato da ricerca demologica e dialettologica, come, ancora una volta, ci conferma lo Scarfoglio. Nel *Libro di don Chisciotte*, al di là dell'estremistico invito a far diventare dialettofoni i personaggi verghiani, riesce indicativo del clima socioculturale coevo al realismo il suggerimento di etnificare la lingua, facendo appello addirittura alle origini romanze dell'italiano:

<sup>29</sup> Basti qui rammentare Momigliano e l'importante correttivo di Russo nel suo studio monografico sulla lingua di Verga. Si vedano poi NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., e F. BRUNI, *Sulla lingua del «Mastro-don Gesualdo»*, in *Id.*, *Prosa e narrativa dell'Ottocento*, Firenze, Cesati 1999, pp. 235-292. Per la percezione dei contemporanei si rinvia ad ALFIERI, *Alle radici del "non grammatico Verga"*, cit.

<sup>30</sup> La recensione di Capuana apparve sul «Corriere della sera» del 20-21 settembre 1880.

<sup>31</sup> Per tutto ciò si veda NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit.

E bene, perché i novellatori sperimentali non imparano anche dal popolo, ma se ne stanno contenti alle teoriche darwiniane? Da cinquant'anni in qua le trascrizioni di racconti popolari pullulano da tutte le parti, e la demopsicologia è quasi diventata una scienza a sè. E bene, fate che dal dominio della scienza tutto questo gran materiale passi nel dominio dell'arte.

Scartate tutte le scorie fantastiche: resterà una selva folta di osservazioni e d'insegnamenti: resterà una miniera vergine di esperienza. E non isdegnate d'imparare dalla vostra serva, poiché fu una moltitudine miserabile di servi che, crollata la carcassa romana, fondò una vita nuova una lingua nuova una metrica nuova, e ritrovò le prime nuove forme dell'arte<sup>32</sup>.

Ovviamente l'autore dei *Malavoglia* avrebbe declinato a suo modo quell'istanza, impegnandosi in un'autentica e consapevole traduzione socio-ambientale, come dimostrano le notissime dichiarazioni di indipendenza da lettori e critica disseminate nell'epistolario. Rileggiamone alcune per noi più rappresentative:

io non so quel che ne dirà il pubblico [...], spero però che vi vedrà l'intendimento d'un tentativo veramente letterario. In questo primo volume siamo nelle umili sfere e ho cercato di rendere l'ambiente con semplicità di mezzi, costringendo quasi il lettore a chinarsi per contemplare i miei eroi piccini.

Mi pare di esser riuscito a dare il rilievo dovuto ai personaggi, e metterli nell'ambiente vero, e aver reso realmente questo ambiente<sup>33</sup>.

Alla traduzione socio-ambientale si aggiungeva la trascrizione memoriale, attraverso un filtro mentale e cognitivo, della realtà da rappresentare:

non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo o visuale? e che mai riusciamo ad essere tanto *schiettamente ed efficacemente veri* che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale, e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?<sup>34</sup>

<sup>32</sup> SCARFOGLIO, *Il libro di don Chisciotte*, cit., p. 89.

<sup>33</sup> Lettera a Treves, 9 agosto 1880, in G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 51.

<sup>34</sup> Lettera a Capuana da Catania, 14 marzo 1879, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, cit., p. 81.

Così Verga si lasciava andare a considerazioni estetiche col fido Capuana, depositario delle sue fondamentali professioni di poetica. Tra i pochi privilegiati con cui lo scrittore si apriva va ricordato anche Francesco Torraca, al quale Verga ribadiva che solo l'impersonalità diegetica poteva produrre nel romanzo l'«illusione potente dell'essere stato che hanno le poesie dei rapsodi e tutte le figure schiette della stessa poesia popolare»<sup>35</sup>. Da ciò discendeva la strategia stilistica di far parlare i personaggi «con la loro lingua inintelligibile a gran parte degli italiani», mantenendo rigorosamente «la fisonomia del loro dialetto» senza riprodurlo pedissequamente. Così si sarebbero raggiunti due obiettivi fondamentali: assicurare all'intero testo narrativo «un'uniforme intonazione» e la «completa immedesimazione col soggetto», ed eclissare «completamente lo scrittore»<sup>36</sup>.

L'etnificazione si distingueva dunque dalla meccanica etnografia dei folcloristi, come dimostra un'importante lettera a Capuana sulle fiabe popolari che l'amico aveva appena pubblicato:

le ho lette tutte l'una dopo l'altra e di seguito con interesse vero non solo per lo studio artistico della forma, ma per quello che ci ho sentito sotto di schiettamente e profondamente compenetrato così col carattere nostro isolano che il paesaggio, e le figure nostrane mi si disegnano spontaneamente dinanzi a quella vergine poesia. Io spero che tu non avrai cambiato una virgola alla favola genuina delle nostre donne. Ora parmi che lo studio messo a raccogliere e sviscerare i canti popolari dovrebbe da noi rivolgersi all'esame di questa forma primitiva e vergine della immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso. De fil en aiguille, come dicono i francesi, mi parrebbe potersene desumere quanto la teoria del temperamento naturale sia dimostrata vera da questi documenti primitivi dell'indole siciliana<sup>37</sup>.

Stupisce un'ennesima volta la lucidità intellettuale di Verga,

<sup>35</sup> Lettera a F. Torraca, 12 maggio 1881, in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 249-250.

<sup>36</sup> Ivi, p. 250.

<sup>37</sup> Lettera a Capuana da Milano, 24 settembre 1882, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 169.

che distingueva tra etnotesti (fiabe e canti popolari) di natura documentaria e dunque trascrivibili nella loro forma originaria, e testi narrativi di argomento popolare, in cui occorreva trasferire e riprodurre il carattere basico, ma con opportuni adeguamenti per renderli proponibili alla ricezione di un pubblico di lettori nazionali e borghesi.

La differenza di approccio è confermata da Giuseppe Pitrè, che a Ernesto Monaci manifestava il massimo apprezzamento per le doti di Agatuzza, la sua fonte orale:

il fraseggio siciliano modello, e la sua parola così ricca e propria che non v'è arte o mestiere o condizione di vita cui essa non sappia trattare o ritrarre con voce adatta. Tutto questo poi mi fa ammirare, ma mi pone in grave imbarazzo incontrandomi a ogni piè sospinto in vocaboli e frasi nuove affatto ai nostri vocabolari<sup>38</sup>.

Simmetrico il giudizio dello Scarfoglio etnografo:

Qualche anno a dietro, trascrivendo io novelle popolari della campagna romana, provavo un vero godimento estetico ascoltando dalla bocca d'una serva, in una prosa semplice limpida efficace, le fantasie più pazze mescolate di osservazioni acute o profonde, corrette e regolate da un criterio sano e giusto della vita<sup>39</sup>.

Egli invitava i narratori a modellare su quel parlato la propria prosa, come aveva saputo fare il Capuana favolista:

Lasciando dunque da parte l'elemento fantastico e mitologico, [...] e guardando solamente alla manipolazione e alla intuizione dei criteri e delle forme e dello stile popolari, io dico che queste fiabe mi paiono una cosa perfetta. [...] egli mostra di essersi assimilato, con la semplicità rustica e ingenua della narrazione, con la fusione naturale del dialogo e del racconto, lo stile popolare<sup>40</sup>.

Insomma, *etnografare* equivale a trascrivere, fotografare il parlato popolare, mentre *etnificare* significa riprodurre, rappresenta-

<sup>38</sup> La lettera risale al 1873 e si legge in G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi-Boringhieri 1959, p. 384.

<sup>39</sup> SCARFOGLIO, *Il libro di don Chisciotte*, cit., p. 116.

<sup>40</sup> Ivi, p. 118.

re, stilizzare il parlato popolare, innestare nella lingua letteraria tratti di cultura popolare. Lo aveva intuito da par suo Francesco De Sanctis, nel teorizzare un'arte senza scrittori-pontefici tra la realtà e il pubblico:

...lo stile [...] è impersonale, stile delle cose. la materia è calda da sé, non le è bisogno sguardo d'artista [...]. L'artista colla sua morbosa ingerenza non è più il prete posto lì fra l'uomo e dio; il lettore entra in comunione immediata colla cosa. E non perciò manca l'ideale. Gli è solo che l'ideale non nasce da una vita artistica sovrapposta e mescolata colla vita naturale. L'ideale è nelle cose, dalle quali escono lampi e guizzi di sentimenti umani...<sup>41</sup>

E nella commemorazione di Giovanni Meli a Palermo ravvisava quasi una predisposizione all'etnificazione del siciliano, dialetto che «ti spetra e ti intenerisce», senza degenerare in cantilena:

Non te ne dà il tempo la velocità di questo dialetto sveltilissimo e di abbreviazioni, contrapassi rapidissimi, tutto parola propria e piena di senso, *senza frasi*, senza circonlocuzioni e mai non stagni, corri corri<sup>42</sup>.

Si noti l'uso concomitante del sintagma sottolineato in questo scritto desanctisiano e nel frammento verghiano sul giornale di bordo. Non sarebbe l'unico possibile influsso del critico irpino su Verga, e, nel caso specifico, non si dimentichi che Verga nella diatriba con Capuana sull'antidialettalità allude proprio a Giovanni Meli come esponente di una poesia scritta in un dialetto arcadico e falso<sup>43</sup>.

Verga in definitiva ha etnificato l'italiano letterario, sostanzialandolo con l'*ethnos* popolare, non solo siciliano, come vedre-

<sup>41</sup> F. DE SANCTIS, *Zola e l'Assommoir*, in ID., *Scritti varii inediti o rari*, a cura di B. Croce, Napoli, Morano 1898, vol. II, pp. 59-84, a p. 78.

<sup>42</sup> Cfr. F. DE SANCTIS, *Saggi e scritti critici e vari*, a cura di L.G. Tenconi, Milano, Renon 1957, 4 voll., IV, p. 283.

<sup>43</sup> Cfr. G. ALFIERI, «I polmoni larghi!». *Dialettalità e antidialettalità di e in Verga*, in *L'Alfabeto del vero. Omaggio a Giovanni Verga nel centenario della morte*, Atti della giornata di studi tenutasi a Campobasso il 16 dicembre 2022, a cura di A. Carli, in corso di stampa.

mo, e superando l'intento meramente socioletterario per attingere intenti democraticamente sociocomunicativi<sup>44</sup>. Una volta definite le coordinate dell'etnificazione, verifichiamone l'effettiva consistenza e la convivenza con gli elementi di parlato nell'italiano di Verga.

#### 4. Sondaggi analitici nell'italiano 'scompigliato' di Verga

L'etnificazione si fonda su strutture iperlinguistiche (nomi-gnoli; paragoni proverbiali; codice gestuale; modi di dire; proverbi) e strutture antropologiche (codice gestuale; fiabe popolari; canzoni popolari), la cui armonica fusione con le strutture dell'italiano letterario è ormai accertata<sup>45</sup>. Sarà invece il caso di soffermarsi sulle strutture più propriamente linguistiche, come la sintassi, per verificarne la grammaticalità e quindi la tollerabilità da parte del diasistema<sup>46</sup> dell'italiano contemporaneo. Collateralmente, ma non secondariamente, se ne valuterà la compatibilità con il diasistema di dialetti diversi dal siciliano, per sfatare lo stereotipo dell'italiano regionale di Verga fondato univocamente sul dialetto nativo.

Ci limiteremo in questa sede<sup>47</sup> a fenomeni particolarmente evidenti e presi in esame anche dalla critica letteraria, a partire dal cosiddetto discorso foderato, che ricorre nelle novelle siciliane e milanesi:

<sup>44</sup> NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit.; ALFIERI, *Verga costruttore...*, cit.

<sup>45</sup> D. MOTTA, «*La lingua fusa*». *La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 12, Roma - Catania, Fondazione Verga - Bonanno editore 2011; NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit.

<sup>46</sup> Con qualche semplificazione si può dire che il termine della sociolinguistica indica il repertorio di usi, normativi e non, di una data lingua o dialetto.

<sup>47</sup> Per una trattazione dedicata cfr. G. ALFIERI, *Dialetto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della diatopia fra narrativa e teatro*, in *Dialetto uno, nessuno, centomila*, Atti del Convegno internazionale di studi (Sappada/Plodn, 30 giugno-4 luglio 2016), a cura di G. Marcato, Padova, Cluep 2017, pp. 305-319, da cui è tratta l'esemplificazione che segue.

Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! Voleva trargli fuori le budella della pancia, voleva trargli, a quel di Licodia!<sup>48</sup>

Tanto che il fratello voleva darle due ceffoni, e *fregarle quella sua faccia di pettegola con la sua stessa insalata, fregarle!*<sup>49</sup>

Il costrutto è adoperato anche dal toscanissimo Fucini ne *Le veglie di Neri*:

- *Non tossire, non tossire, creatura mia... Obbediscilo il tuo povero nonno... obbediscilo... Non tossire!*<sup>50</sup>.

Verga adoperava addirittura un costrutto siciliano (e comunque meridionale), la frase subordinata in assetto participiale con ellissi dell'infinito, per caratterizzare un popolano milanese nel dramma suburbano *In portineria*:

No! Non sono di quelli che chiudono gli occhi! Sono un povero diavolo, ma il mio onore *non lo voglio toccato!*

La rifunzionalizzazione è accentuata dalla variante, che restituisce un costrutto assai più neutro sul piano idiomatico:

Sono un povero diavolo, ma d'onore ce n'ho più di quelli che vanno in carrozza<sup>51</sup>.

Più motivata dal punto di vista etnolinguistico l'occorrenza del tratto ne *I Malavoglia*:

<sup>48</sup> G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, reprint ed. 1987, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2021, p. 75.

<sup>49</sup> G. VERGA, *L'osteria dei «Buoni amici»*, in ID., *Per le vie*, a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, reprint ed. 2003, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2022, pp. 53-54, a p. 58.

<sup>50</sup> R. FUCINI, *Nonno Damiano*, in *Le veglie di Neri*, Milano, Treves 1923, p. 245.

<sup>51</sup> G. VERGA, *In portineria*, in *Teatro I: Cavalleria rusticana; In portineria; La Lupa*, a cura di B. Rodà - F. Milone, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2022, p. 92.

In cucina *vuol essere rifatto* il focolare<sup>52</sup>.

Il costruito faceva parte della competenza nativa di Verga, come dimostra la frequenza nelle lettere alla famiglia<sup>53</sup>, ma si prestava a una rifunzionalizzazione stilistica per tradurre gli stilemi della sintassi popolare in prospettiva interregionale.

Dello stesso tenore la rifunzionalizzazione di popolarismi sintattici toscani per caratterizzare parlanti siciliani:

E' ci vuol la pioggia pei seminati (*Pane nero*)  
 Pure, c'è tanti cristiani che non stanno meglio (*L'asino di San Giuseppe*)  
 La val meglio di quelle quattro rozze magre (*I galantuomini*)<sup>54</sup>

Che Verga del resto avesse una netta consapevolezza della propria competenza dialettale, e sapesse distinguere tra usi erronei e usi corretti, lo dimostra la lista di tratti siciliani inviata, con l'aiuto di De Roberto, a Edmondo De Amicis che si accingeva a scrivere *l'Idioma gentile*. Tra i numerosi sicilianismi lessicali lo scrittore siciliano segnalava «*ci per gli, le ch'è la mia disperazione e di cui non ho potuto mai correggermi*»<sup>55</sup>.

Immancabile il riferimento al *che* polivalente, che a Russo per primo pareva riconducibile automaticamente al *ca* siciliano, e di cui è invece comprovata la diffusione nel parlato panitaliano da vari secoli<sup>56</sup>.

Come esempio di frase 'scompigliata' darò l'incipit diegetico della novella *Il mistero*, in cui il narratore delegato condensa cam-

<sup>52</sup> ID., *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, p. 246.

<sup>53</sup> S. CERRUTO, *La «competenza multipla» di Verga tra scrittura epistolare e scrittura letteraria*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 7, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2023.

<sup>54</sup> G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, p. 140.

<sup>55</sup> G. TROPEA, *Sicilianismi segnalati da Verga in una lettera a De Amicis*, in «Annali della Fondazione Verga», IV (1987), pp. 135-139, a p. 135.

<sup>56</sup> P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci 1990.

bi di progetto, ridondanze pronominali e il *che* polivalente, tutti fenomeni tipici del parlato italiano contemporaneo<sup>57</sup>:

Questa, ogni volta che tornava a contarla, gli venivano i lucciconi allo zio Giovanni, che non pareva vero su quella faccia di sbirro<sup>58</sup>.

Spostandoci sul piano lessicale, più redditizio del livello sintattico nel censire la dialettalità verghiana<sup>59</sup>, offriamo un altro contesto, funzionale anche come esempio di frase scompigliata:

il povero vecchio non aveva il coraggio di dire alla nuora che dovevano andarsene colle buone dalla casa del nespolo, dopo tanto tempo che *ci erano stati* e pareva che fosse come andarsene dal paese, e spatriare, o come quelli che erano partiti per ritornare, e non erano tornati più, che ancora c'era lì il letto di Luca, e il chiodo dove Bastianazzo appendeva il giubbone<sup>60</sup>.

Il verbo *stare* risulta particolarmente pregnante per la tipica connotazione semantica del sic. *stari* 'abitare, dimorare', che acquisisce drammatico rilievo nella scena dell'abbandono della casa del nespolo.

Degno di rilievo, e in certo senso ambivalente, è il ruolo storico-linguistico e socio-linguistico del toscano. Da una parte infatti si osserva l'azione unificante dei tosco-italianismi – vale a dire i toscanismi come *babbo*, *desinare*, *seggiola*, ecc., che erano entrati nello standard dei parlanti postunitari – che si amalgamano all'impasto linguistico coeso e multiforme de *I Malavoglia*, assicurandone la tenuta. Dall'altra si segnala la funzione caratterizzante dei toscanismi di registro popolare, come i tecnicismi domestici o settoriali, che interferiscono anche nella traduzione dei proverbi<sup>61</sup>, e contribuiscono all'etnificazione, garantendo espressività e comprensibilità<sup>62</sup>.

<sup>57</sup> Per una casistica più vasta si rinvia a ALFIERI, *Verga costruttore*, cit.

<sup>58</sup> VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 39.

<sup>59</sup> Cfr. in merito NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., p. 51.

<sup>60</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., pp. 161-162.

<sup>61</sup> ALFIERI, *Il motto degli antichi...*, cit.

<sup>62</sup> NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit.

Un tosco-settentrionalismo sintattico contribuisce efficacemente a ‘nazionalizzare’ l’italiano di Verga: l’articolo dinanzi a nome proprio femminile, che fa la sua comparsa in *Eros (l’Adele, colla Lina)*, per poi trapassare in *Vita dei campi (la Mara)*, nei *Malavoglia (la Mena, la Lia, la Sara)*, nelle *Rusticane (la Nena, la Lucia)*, e, più legittimamente, nei racconti milanesi di *Per le vie*. Si tratta di sequenze interiorizzate dal lettore umbertino, che bilanciano il colore locale siciliano e si amalgamano nel testo senza stonare.

Analogo, sul piano strettamente idiomático, l’effetto dei siculo-milanesismi coniatì da Verga per caratterizzare i popolani siciliani: basti l’esempio di *acchiappare le febbri (Pane nero)*, direttamente riconducibile a *ciappà i fever*, o ai consimili *acchiappare la multa (Don Licciu Papa)*, *acchiappare il colera (I Malavoglia)*, tutti calcati sul milanese *ciappà*<sup>63</sup>.

In definitiva Verga elabora nei capolavori della maturità un italiano che definirei ‘interregionale’, e che risulta da una complessa strategia per cui dialetto primario (siciliano) e dialetto secondario (toscano), rinforzati occasionalmente da altri dialetti (milanese ecc.), si fondono nell’etnificazione pre- e post-malavogliasca fino a creare una “popolarità” universale e interscambiabile per ogni realtà geoculturale. Verga trasfondeva così ai propri personaggi un linguaggio verosimile e di respiro nazionale, su cui si erano innestate le varietà regionali con cui lo scrittore via via si era confrontato nel suo vissuto linguistico: toscano (amici e la prima compagna); milanese (amici intellettuali); piemontese (amici e le altre due sue compagne), in parte veneto (altri amici).

Con questa soluzione ha creato un italiano sostanziato di regionalità, ma vivamente mimetico del linguaggio dei suoi parlanti popolari e nel contempo accessibile ai lettori dell’Italia postunitaria che in varie forme utilizzavano l’italiano regionale e potevano perciò riconoscersi in quella nuova modalità di rappresentare il parlato in letteratura. Ovviamente la dominante norma accademica, arroccata sull’italiano letterario tradizionale e aulico, non poteva apprezzarne l’originalità e la potenzialità stilistico-diegetica.

<sup>63</sup> ALFIERI, *Dialetto e dialetti*, cit.

Ancora una volta Edoardo Scarfoglio ci testimonia attendibilmente quel clima culturale. Nel deprecare la traduzione *in absentia*, che Zola lasciava all'immaginazione del lettore con didascalie del tipo «il tale disse in *patois* la tal cosa», il critico commentava:

O che razza di naturalismo è mai cotesto, in cui per raffigurarsi il parlare d'una persona bisogna tradursene i discorsi dal francese comune in dialetto di Bretagna?

Lo stesso, se non peggio, accade in Italia, ove l'autocrazia del dialetto toscano va sempre più perdendo d'autorità e di vigore; e la signorina Serao medesima ce ne dà una prova, ella che con una così felice costanza trasporta nell'italiano accademico della sua prosa tutte le innumerevoli improprietà del volgare napolitano<sup>64</sup>.

A Verga andava riconosciuto se non altro l'impegno di armonizzare mimesi e diegesi, benché i risultati non fossero ottimali:

Egli cerca, con effetti prospettici, di dare non già il dialogo, ma una rappresentazione del dialogo; quindi ogni tanto fra il racconto suo scatta una esclamazione, un proverbio, una qualunque frase o una parola della persona che egli finge in atto di parlare; di più, fa uno strano abuso del dialogo indiretto, per modo che le sue novelle ci offrono questo risibile spettacolo: il dialogo è raccontato, il racconto invece è parlato<sup>65</sup>.

Una certa sensibilità mostrava, al di fuori delle polemiche febrilistiche, anche Alessio Di Giovanni, che esprimeva un giudizio sinestetico sul linguaggio verghiano («un gradevole impasto, una coloritura intensa e salda»), cogliendone la dinamica:

Il Verga non tradusse, dunque, dal siciliano, né si curò di cercare la segreta parentela che corre tra esso e la lingua madre. Volle piuttosto crearsi una sua particolare lingua, la *sua* lingua con quel tanto d'italiano comune e di siciliano forte e scultorio che era necessario all'indole dell'arte sua granitica, e alla sua decisa volontà di affrancarsi da ogni influsso della tradizione letteraria e d'affermare ad ogni costo la sua ormai sicura originalità<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, cit., pp. 127-128.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 128-129.

<sup>66</sup> A. DI GIOVANNI, *L'arte del Verga*, Palermo, Sandron 1921, p. 26.

L'italiano di Verga, con la «perfezione del suo caos» per dirla con Pasolini<sup>67</sup>, ha anticipato e insieme sancito la svolta dell'italiano letterario verso la modernità, con parole e frasi genialmente scompigliate che direi, parafrasando Verga, ancora "ci scompigliano dentro".

<sup>67</sup> A proposito della polemica Verga - Di Giovanni lo scrittore friulano aveva affermato che «la vera risposta» all'«ingenuo ricatto» regionalistico del felibrista siciliano erano «*I Malavoglia* stessi: con la perfezione del loro caos» (P.P. PASOLINI, *Noterella su una polemica Verga-Di Giovanni*, in «Galleria», sett-dic. 1956, p. 330).

RICCARDO CASTELLANA  
(Università di Siena)

OLTRE IL *FAIT DIVERS*: LETTURA ANTROPOLOGICA  
DE *L'AMANTE DI GRAMIGNA*

Il saggio discute l'uso della categoria di «fait divers» nella discussione critica su *Vita dei campi* e propone in alternativa una lettura antropologica a più livelli della raccolta, evidenziando soprattutto le diverse modalità attraverso cui il narratore verista «imita» la voce popolare e produce una narrazione “emica” del mondo siciliano. Oggetto principale dell'analisi è la novella *L'amante di Gramigna*, forse la più incompresa e misinterpretata della raccolta del 1880, mostrandone le connessioni sia con la cultura popolare che con la fiabistica europea.

*Parole chiave:* Giovanni Verga, letteratura italiana contemporanea, novella, fiaba popolare, antropologia culturale, demologia

*The essay discusses the use of the category of «fait divers» in the critical discussion on Vita dei campi and alternatively proposes a multi-level anthropological reading of the collection, highlighting above all the different ways in which the realist narrator «imitates» the popular voice and produce an «emic» narrative of the Sicilian world. The main object of the analysis is the novella L'amante di Gramigna, perhaps the most misunderstood and misinterpreted of the 1880 collection, showing its connections both with popular culture and with European fairy tales.*

*Keywords:* Giovanni Verga, contemporary italian literature, novel, fairy tale, cultural anthropology, demology

## 1. «Fatti diversi» e «narrazione popolare»

Strana vicenda quella della dedicatoria a Salvatore Farina, nata per scortare l'«abbozzo» intitolato *L'amante di Raja* sulla «Rivista minima» («un documento umano», scrive Verga, interessante «per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore»), ma concepita soprattutto come difesa d'ufficio del verismo *in partibus infidelium*: perché se il direttore della rivista accolse l'una e l'altro

nel fascicolo del febbraio 1880, lo stesso Farina non perderà occasione, recensendo *Vita dei campi* nel numero di ottobre, di polemizzare con l'amico-rivale Verga e di ribadire la propria avversione al realismo e alla poetica dell'impersonalità. Nel frattempo, però, Verga riscrive completamente l'«abbozzo», che però stranamente lui continua a chiamare proprio così anche nel volume, benché il testo abbia assunto ormai la fisionomia e le dimensioni di una vera novella o di un «racconto»; e nel passaggio dalla rivista al volume gli ha anche cambiato titolo, sostituendo all'agnome dialettale (la *raja* cioè l'infestante 'salsapariglia', ma anche la rabbia del cane) il meno espressivo quasi-equivalente italiano *gramigna*. Pubblicato da Treves nel settembre 1880, il libro accoglie così *L'amante di Gramigna* in sesta posizione, con la conseguenza abbastanza anomala che la lettera a Farina, pur dislocata al centro, si trova investita della funzione di istanza prefativa all'intero libro<sup>1</sup>.

È in queste righe, infatti, che il lettore trova concentrati i precetti più noti della poetica verista: «la mano dell'artista sembrerà invisibile», «l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*», l'autore deve avere il «coraggio divino di eclissarsi»<sup>2</sup>. Ed è sempre qui che Verga – in un passo tormentato da molti ripensamenti, tra *L'amante di Raja* (d'ora in poi *Riv*), la prima stampa in volume (*Tr<sup>1</sup>*) e l'edizione illustrata Treves del 1897 (*Tr<sup>d</sup>*), dove finalmente trova una formulazione libera dagli ingorghi sintattici che affliggevano le prime due redazioni – espone due idee sulle quali vale la pena qui soffermarsi. Riporto il brano nella più trasparente lezione del 1897:

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, allo sviluppo logico, ne-

<sup>1</sup> R. CASTELLANA, *Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture*, in *I suoi begli anni: Verga tra Catania e Milano (1872-1891)*, Atti del Convegno internazionale di studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri - A. Manganaro - S. Morgana - G. Polimani, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020, pp. 447-463.

<sup>2</sup> G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in *Id.*, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Le Monnier 1987, p. 92.

cessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale. Siamo più modesti, se non più umili; ma la dimostrazione di cotesto legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo meno utile all'arte dell'avvenire<sup>3</sup>.

La prima argomentazione è chiara. Noi veristi, scrive Verga, siamo diversi dai narratori che ci hanno preceduto (dai romantici, in primo luogo) perché diamo meno peso all'«effetto» drammatico della «catastrofe» (vale a dire al *pathos* derivante dallo scioglimento del dramma) rispetto al nudo «sviluppo», «logico» e «necessario», delle «passioni» umane; e, soprattutto, perché adottiamo un rigore scientifico ignoto ai nostri predecessori, i quali, diversamente da noi, si affidavano all'intuito anziché all'osservazione e allo studio. Siamo forse più modesti dei grandi scrittori del passato, continua Verga, ma le verità psicologiche che stiamo pian piano conquistando grazie al nostro metodo «scientifico» saranno decisive per l'arte avvenire.

Perfettamente consapevole del fatto che la sua è una narrativa sperimentale, Verga si preoccupa perciò anche del futuro del romanzo, e di ciò che il romanzo (il romanzo, specifica per ben tre volte, non la novella) potrebbe diventare un giorno, anche grazie alle sperimentazioni veriste:

Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i *fatti diversi*?<sup>4</sup>

Questo secondo argomento è articolato in due distinte domande retoriche, che presuppongono la stessa risposta negativa<sup>5</sup>. La prima domanda riguarda il perfezionamento del metodo scientifico dei veristi: si arriverà mai a un punto talmente evoluto dell'analisi delle passioni da rendere inutile ogni passo ulteriore in

<sup>3</sup> ID., *Novelle e teatro*, a cura di M. Pieri, Torino, UTET 2002, p. 402, n. 15.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 404-405.

<sup>5</sup> Cfr. le note di commento M. PIERI, in VERGA, *Novelle e teatro*, cit., p. 402.

questa direzione? La risposta implicita è no: nessuno potrà mai esaurire del tutto il mistero del cuore umano. E alla seconda, che sviluppa e approfondisce la prima (l'immaginazione narrativa a disposizione di noi moderni esaurirà mai, un giorno, tutte le sue possibilità, al punto che, in futuro, i soli romanzi che si scriveranno *saranno* semplici articoli di cronaca nera?) la replica dovrà ancora una volta essere negativa: il romanzo non diventerà tutt'uno con la cronaca; non sarà un susseguirsi di osservazioni esteriori e oggettive; e non sarà nemmeno (volendo dare a quel «saranno» un'accezione più radicale) *sostituito* dal giornalismo. Ne consegue, pertanto, che, sebbene qualche lettore possa avere una percezione contraria, l'intento del verismo non è riscrivere la cronaca nera o il *fait divers*.

Per nulla rassicurato da queste parole (che forse non ha capito o più probabilmente non vuole capire), Farina, nella recensione dell'ottobre 1880 a *Vita dei campi*, riprende, stravolgendolo, proprio questo passo:

Non diremo già col Verga che l'arte del novellare possa o debba ridursi tutta quanta a questa maniera un po' arida di considerare uomini e cose, ma diciamo senza restrizioni che il tentativo da lui fatto gli è riuscito pienamente e indurrà molti novellini a far coro con lui e ripetere che «l'osservazione deve essere tutta esterna, l'arte tutta oggettiva, e la novella un po' alla volta niente più di un *fatto diverso* da cronaca cittadina»<sup>6</sup>.

Il direttore della «Rivista minima» qui cita a braccio la dedica-toria, ma gioca sporco: s'inventa una citazione fantasma e attribuisce a Verga (addirittura virgolettandole) parole non sue, o più esattamente, gli mette in bocca idee che gli appartengono solo per due terzi: è vero che nel verismo l'osservazione deve essere esterna e bandire lo psicologismo diffuso, è verissimo che l'arte deve essere oggettiva, impersonale e non autoriale, ma è falso, lo abbiamo appena visto, che la novella debba adeguarsi alla crona-

<sup>6</sup> S. FARINA, «*Vita de' [sic] campi*» di G. Verga, in «Rivista minima», X (ottobre 1880), 10, pp. 798-799. Lo si legge anche in Salvatore Farina. *La figura e il ruolo a 150 anni dalla nascita*, a cura di D. Manca, Sassari, Editrice Democratica Sarda 2001, 2 voll., II, pp. 285-286.

ca nera. È Farina che – con un trucco retorico – gli attribuisce questo fantomatico programma. Come se non bastasse, poi, nella stessa pseudo-citazione, mette in bocca a Verga la parola “novella”, mentre nella dedicatoria l’altro aveva parlato di “romanzo”: è Farina, dunque, che si inventa di sana pianta, per le novelle di *Vita dei campi*, una poetica verghiana del *fait divers*, anticipando un’idea che molti anni dopo sarebbe stata riproposta – ma rovesciando il giudizio negativo di Farina – da molti critici di Verga, da Nino Borsellino e Carla Riccardi fino a Pierluigi Pellini. Che ha ragione almeno su un punto: in parziale disaccordo con Zola e con il rifiuto del “romanzesco” del padre del Naturalismo, Verga ha davvero cercato a lungo un compromesso tra l’esigenza di verità e di realismo (fornire un «documento umano», sviluppare una «scienza» del cuore) e la necessità opposta di interessare il lettore elargendogli passioni viscerali e magari delittuose, offrendogli finali ad effetto e trame forti. Non nego insomma che *Vita dei campi* possa essere letto come la sintesi tra bisogno del “vero” e deviazione dalla norma quotidiana, ma non è affatto il *fait divers*, «paradossale sintesi di realismo quotidiano e eccesso romanzesco», «evento straordinario, violento, avventuroso, ma calato nella meschinità della vita di ogni giorno»<sup>7</sup>, come scrive Pellini, il modello scelto da Verga per ottenere tale risultato. O per lo meno non lo è per le novelle di *Vita dei campi*.

Un’impostazione più condivisibile del problema è quella offerta da un lettore privilegiato di Verga come Luigi Capuana, che poche settimane prima di Farina, sul «Corriere della Sera», aveva recensito anche lui (ma con ben altra intelligenza) *Vita dei campi*. Ecco cosa afferma, parlando nello specifico della *Lupa*, a proposito del rapporto tra letteratura e il *fait divers*:

La *Lupa* si potrebbe dire un semplice *fatto diverso*. In quelle otto pagine non c’è un particolare che non sia vero, intendo dire che non sia accaduto realmente così. L’autore non ha inventato nulla; ha trovato, ha indovinato la forma, che è quanto dire: ha fatto tutto. La *Lupa* è forse la più bella cosa che il Verga abbia mai scritto; senza forse, è la migliore novella di questa *Vita dei campi*. La forma è scultoria, di una

<sup>7</sup> P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell’insignificante*, Roma, Artemide 2016, p. 136.

semplicità meravigliosa. Qua e là sembra una traduzione di qualche leggenda popolare, con quel ritorno di immagini e di parole di cui l'autore si è stupendamente servito<sup>8</sup>.

Il verismo non imita la cronaca. Certo Verga parte dal vero, e per questo «*La Lupa si potrebbe dire un fatto diverso*», ma non lo è, perché adotta una formula narrativa ben distinta da quella giornalistica. Peraltro è proprio la forma, riconosce Capuana, ad essere decisiva nell'arte verista, molto più del contenuto, ovvero sia dello spunto ricavato dalla cronaca nera. E Capuana chiarisce bene di quale forma specifica stia parlando: della «leggenda popolare», cioè di quel genere della narrativa orale in cui il fatto eccezionale e inaudito (miracoloso persino), viene raccontato in una prospettiva dal basso, viene calato in una «forma», come avrebbe detto lo stesso Verga pochi mesi dopo nella Prefazione ai *Vinti*, «inerente al soggetto». È vero insomma che in *Vita dei campi* c'è la ricerca di una mediazione tra il vero e il sensazionale, ma questa non avviene seguendo i dettami di una (presunta) poetica del *fait divers*, bensì guardando alla «narrazione popolare» («Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare»<sup>9</sup>, aveva scritto infatti a Farina) e all'immaginario fiabesco e leggendario. Lo stesso immaginario che Lionardo Vigo, Salvatore Salomone-Marino e soprattutto Giuseppe Pitrè avevano iniziato a ricostruire scientificamente, per la Sicilia, a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, quelli della nascita della demopsicologia e del superamento delle vecchie teorie romantiche sul *Volksggeist*. È un aspetto, questo, di solito trascurato quando si ricostruisce la storia della poetica verista<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> L. CAPUANA, *Vita dei campi*, in «Corriere della Sera» del 21 settembre 1880, poi in ID., *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1972, pp. 79-80.

<sup>9</sup> VERGA, *L'amante di Gramigna*, cit., p. 91.

<sup>10</sup> R. CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci 2022, pp. 11-19.

## 2. Impersonalità e onniscienza psichica

Lo spunto tematico dell'*Amante di Gramigna* fu offerto a Verga, come è noto, proprio da Capuana, che – come rivelerà lui stesso in una conferenza del 1894 – aveva parlato all'amico della strana apprensione di una sua domestica per la sorte di un latitante braccato dalla forza pubblica:

Così, in tempi più recenti, e che pure paiono assai lontani, Gramigna - si chiamava altrimenti, ma il Verga l'ha ribattezzato con questo nome nell'arte e non è lecito più di mutarlo - si dava alla campagna per avere ucciso, trattovi pei capelli, il suo tutore infedele e tiranno. Non la fantasia popolare, ma una potenza artistica che rivaleggia con essa, ha svolto e fissato quest'accenno della vita reale. Col Verga avevo discorso d'una persona di servizio in casa mia, quando Gramigna errava per la campagna inseguito dalla forza pubblica, dapprima innocuo latitante, poi di nuovo omicida, per difesa, in uno dei frequenti agguati e scontri da cui riusciva a sfuggire quasi per miracolo. La poverina udiva parlare della sete, della fame che il latitante, inseguito come una bestia feroce, dicevasi patisse spesso per più giornate; e il pensiero di quell'uomo affamato e assetato la invasava; la tormentava sveglia, le agitava i sonni la notte, la faceva deperire, diventava fissazione, fantasma, che le pareva le chiedesse, in grazia, una goccia di quell'acqua ch'ella cavava dal pozzo, una goccia dell'altra che le serviva per risciacquare i piatti e che a lui, riarso, sarebbe parsa nettare deliziosissimo; un boccone di quel pane ch'ella buttava ai cani, un pugno di quella crusca ch'ella intrideva per l'animale immondo! E quando il latitante, diventato brigante per necessità, avuta spezzata una gamba da una fucilata era stato preso, la poveretta s'era sentita liberare da quell'incubo, aveva rifiato, ed era presto rifiorita, pensando che ormai, nel carcere, colui non avrebbe più patito né fame né sete<sup>11</sup>.

Due sono gli spunti offerti dalla vicenda reale: il fatto di cronaca in sé, che ha come protagonista il latitante che Verga chiamerà prima Raja e poi Gramigna, e quello, più privato e decisamente più singolare, della strana pietà provata dalla domestica di casa Capuana per la sorte del bandito in fuga. Entrambi i mo-

<sup>11</sup> L. CAPUANA, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea* [1894], ora in ID., *Verga e D'Annunzio*, cit., pp. 141-142.

tivi verranno poi amplificati e reinventati da Verga “rivaleggiando”, scrive Capuana, con la «fantasia popolare», e si noti che è soprattutto il motivo dell’innamoramento di Peppa per il bandito, omesso da Capuana, da attribuire interamente all’invenzione dello scrittore. Ma se le cose stanno così, in cosa consiste il valore di “documento” del racconto così strenuamente difeso da Verga nella dedicatoria a Farina? E in che senso la novella è quasi la «traduzione di una leggenda popolare»?

Una risposta a queste domande richiede, insieme a un’analisi narratologicamente più attenta della novella, una prospettiva d’indagine di tipo antropologico, anche per sgomberare il campo da alcuni equivoci che hanno condizionato, in negativo, la ricezione del testo, soprattutto nella (da molti vituperata) redazione di *Tr<sup>1</sup>*. Il problema narrativo fondamentale che Verga aveva di fronte a sé, in novelle come *La Lupa*, *Cavalleria rusticana* e *L’amante di Gramigna* (e in parte anche in *Jeli il pastore*), come vedremo tra poco, era a mio avviso quello di rappresentare una psicologia popolare del desiderio in una prospettiva “emica” e dal basso, solidale cioè con l’immaginario di una comunità rurale premoderna, sentita come “altra” e ben diversa dall’autore e dal lettore borghese. Il realismo di Verga, almeno in queste novelle, non consiste tanto nel mostrare come *realmente* amassero i contadini siciliani nell’Ottocento, ma nel riprodurre artisticamente (soprattutto a livello formale) il loro modo di concepire il desiderio e l’amore. E si trattava di un problema nell’accezione autentica del termine, perché, se per documentarsi su altre manifestazioni della cultura popolare Verga poteva ricorrere con profitto (e ricorre in effetti) agli studi demologici di Pitrè e di altri studiosi contemporanei, nessuno di quei primi “demopsicologi” aveva scritto granché su come realmente amassero i contadini: le poche indicazioni di Pitrè in proposito sono elusive e sfuggenti, e bisognerà attendere ancora i primi del Novecento, e il libro pionieristico di Raffaele Corso sui costumi sessuali del popolo italiano, perché la ricerca demologica affrontasse in modo sistematico il grande tabù della sessualità e dell’eros popolare<sup>12</sup>. Occorreva quindi, so-

<sup>12</sup> R. CASTELLANA, *Il desiderio dei “primitivi” nelle novelle di Giovanni Verga*, in C.

prattutto in questo caso, dove il desiderio è il fulcro stesso della narrazione, fare appello alla fantasia narrativa, ma senza tradire lo spirito scientifico della «scienza del cuore» verista.

Come farlo? Anzitutto tramite, come in *Rosso Malpelo*, l'“artificio di regressione”, vale a dire ricreando artisticamente il punto di vista della comunità rurale e adottando, perciò, la forma narrativa più adatta a quel contesto, con effetti stranianti per il lettore. A tal fine Verga applica con estremo rigore i principi veristi, e non solo perché si astiene da ogni forma di commento autoriale, ma anche perché pochissimi, nell'*Amante di Gramigna*, sono i brani focalizzati internamente su Peppa (che ne mettono a nudo, cioè, la vita interiore) e nessuno su Gramigna. La figura del bandito, del resto, è avvolta sin dall'inizio da un alone di leggenda, dal «mito dell'eroe negativo»<sup>13</sup>; e come tutte le leggende anche la sua è raccontata dall'esterno, cioè da una voce popolare impersonale, cui è negato l'accesso diretto alla psiche dei personaggi. Inseguito da due mesi dai carabinieri e dai soldati a cavallo, Gramigna riesce miracolosamente a sfuggire a quella caccia al lupo; sembra possedere la forza e il coraggio di dieci uomini, e pur appiedato, non si stanca mai, non dorme mai; animato da un istinto ferino, continua a battersi anche quando viene circondato e ferito a Palagonia, ed è in questo drammatico frangente che Peppa, innamoratasi di lui senza averlo mai visto, finalmente lo incontra, se ne prende cura e fa addirittura un figlio con lui, condividendo la latitanza di Gramigna per un anno intero.

I pochi, limitatissimi, momenti di onniscienza psichica di cui la voce narrante popolare sembra essere capace si incontrano solo verso la fine del racconto, quando si tratta di spiegare l'ammirazione di Peppa per i carabinieri dopo che Gramigna, trasferito in un carcere «di là del mare», è definitivamente uscito di scena:

Vivacchiava facendo dei servizii ai soldati, ai carcerieri [...], e pei carabinieri poi che le avevano preso Gramigna nel folto dei fichidindia,

FRIGAU MANNING (dir.), *Le Désir de nouvelle*. Tarchetti, Capuana, Verga, Paris, Classiques Garnier 2023, pp. 67-92.

<sup>13</sup> F. BRANCIFORTI, *L'amante di Gramigna*, in «Annali della Fondazione Verga», XVII (2000), pp. 177-212, a p. 196.

e gli avevano rotto la gamba a fucilate, sentiva una specie di tenerezza rispettosa, come l'ammirazione brutta della forza. La festa, quando li vedeva col pennacchio, e gli spillini lucenti, rigidi ed impettiti nell'uniforme di gala, se li mangiava cogli occhi, ed era sempre per la caserma spazzando i cameroni e lustrando gli stivali, tanto che la chiamavano "lo strofinacciolo dei carabinieri". Soltanto allorché li vedeva caricare le armi a notte fatta, e partire a due a due, coi calzoni rimboccati, il revolver sullo stomaco, o quando montavano a cavallo, sotto il lampione che faceva luccicare la carabina, e udiva perdersi nelle tenebre lo scalpito dei cavalli, e il tintinnio della sciabola, diventava pallida ogni volta, e mentre chiudeva la porta della stalla rabbriviva<sup>14</sup>.

Ad eccezione di quello che è forse l'unico vero momento di psiconarrazione<sup>15</sup> della novella («sentiva una specie di tenerezza rispettosa, come l'ammirazione brutta della forza»), tutti gli altri sentimenti della donna sono resi oggettivamente e behaviouristicamente, mediante la semplice descrizione dall'esterno di reazioni fisiche visibili a un eventuale osservatore che fosse presente lì sulla scena: «se li mangiava con gli occhi», «diventava pallida», «rabbriviva», in modo non dissimile dalla *Lupa* e nel pieno rispetto del criterio verista dell'impersonalità. È un dato questo da non trascurare, in sede di giudizio estetico, e assumendo ovviamente come parametro valutativo (come è indispensabile fare adottando una prospettiva storicizzante) l'adesione al principio dell'impersonalità. Ma anche quel (breve) affondo nella psiche è necessario all'economia narrativa, perché serve (all'autore implicito più che al narratore popolare) per sottolineare la continuità tra due termini solo apparentemente opposti come l'innamoramento per un bandito e l'infatuazione per i tutori dell'ordine: più di tutto, infatti, Peppa ammira la «forza brutta» maschile, che si esprime nel primo caso sotto forma di ribellione armata all'autorità, e nel secondo come attrazione per la virilità garantita, sul piano simbolico, dalla divisa (la stessa virilità simbolica su cui, all'inizio di *Cavalleria rusticana*, Turiddu Macca fa affidamento

<sup>14</sup> VERGA, *L'amante di Gramigna*, cit., p. 99.

<sup>15</sup> Adotto la terminologia di D. COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978.

quando la domenica si pavoneggia di fronte alle ragazze in uniforme da bersagliere).

### 3. *Innamorarsi di una persona mai vista*

Non c'è dubbio che il *Wendepunkt*, il punto di svolta della novella, sia l'improvviso voltafaccia di Peppa dovuto al suo innamoramento per Gramigna, ed è quindi su questo snodo fondamentale, di solito trascurato o equivocato dalla critica, che dobbiamo concentrare il nostro sguardo. Anche Peppa, come Lola di *Cavalleria*, è destinata a sposare un ricco proprietario terriero, compare Finu (Serafino), «che aveva terre al sole e una mula baia in stalla», e che per di più è anche un robusto giovanotto, «bello come il sole» (come da stereotipo folklorico) e dritto come la candela di sego che gli fa da soprannome: insomma il partito ideale per qualunque ragazza del paese. Diversamente da Lola, però, Peppa non si allinea alla prassi comune. Di punto in bianco si rimangia la promessa di matrimonio e rifiuta la prospettiva di una vita agiata per rincorrere il mito dell'amore assoluto. Ecco come viene raccontata la genesi del desiderio di Peppa in *Tr*<sup>1</sup>, che amplia, grazie all'uso del dialogo, un nucleo tematico già presente in forma contratta in *Riv* (ma lo stesso nucleo sarà riproposto, con qualche dettaglio in meno rispetto a *Tr*<sup>1</sup> e senza discorsi diretti, anche in *Tr*<sup>2</sup>, che qui non considereremo):

- Io voglio bene a Gramigna [...] e non voglio sposare altri che lui!
- Ah! gridava la mamma per la casa, coi capelli grigi al vento, che pareva una strega. - Ah! quel demonio è venuto sin qui a stregarmi la mia figliuola!
- No! rispondeva Peppa coll'occhio fisso che pareva d'acciajo. - No, non è venuto qui.
- Dove l'hai visto dunque?
- *Io non l'ho visto. Ne ho sentito parlare. Sentite! me lo sento qui, che mi brucia!*
- [...] persino il curato era andato in casa di Peppa, a toccarle il cuore colla stola, onde scacciare quel diavolo di Gramigna che ne aveva preso il possesso. *Però ella seguitava a dire che non lo conosceva neanche di vista quel cristiano; ma che la notte lo vedeva in sogno, e alla mattina si*

*levava colle labbra arse quasi avesse provato anch'essa tutta la sete ch'ei doveva soffrire*<sup>16</sup>.

Due sono gli aspetti che balzano subito all'occhio di questa singolarissima storia d'amore, ed entrambi sono antropologicamente molto interessanti. Il primo e più evidente è la (letterale) demonizzazione del bandito-amante da parte della voce popolare, che segue i medesimi stereotipi di demonizzazione del desiderio "deviante" (e in quanto tale colpito dalla sanzione sociale) della *Lupa*; salvo il fatto, per nulla trascurabile, che lì il presunto demonio tentatore era la donna, qui è l'uomo. Non potendosi dare una spiegazione razionale al desiderio erotico di Peppa, il narratore (facendosi interprete del sentire dell'intera comunità) dà la colpa al demonio, che ha assunto le sembianze umane di Gramigna ed è venuto a tentare la povera ragazza. Lo stesso curato si reca a casa della giovane «a toccarle il cuore colla stola, onde scacciare quel diavolo di Gramigna che ne aveva preso possesso», compiendo un vero e proprio rito esorcistico contro il demonio; che per i contadini siciliani esiste davvero, come certificava già Pitre nella Prefazione alle *Fiabe siciliane* (un libro che molto probabilmente Verga aveva letto), il diavolo folklorico non è l'antagonista di Dio, ma «quello che era talora nel Medioevo, un essere indefinito nella magia, nella stregoneria, che misfà per propria volontà o per altrui»<sup>17</sup>.

Ma ancora più singolare è il secondo aspetto, e cioè il fatto che Peppa si innamori così perdutamente di Gramigna al punto da scappare da casa e volersi unire a lui nella latitanza *senza averlo mai incontrato di persona* e solo «perché ne ha sentito parlare»; e ne è così innamorata che «la notte lo vedeva in sogno»; e la mattina si sveglia con le labbra bruciate dal desiderio (proprio come la *Lupa*). Quando infine lo raggiunge, lui è «lacero, insanguinato, pallido per i due giorni di fame, arso dalla febbre», e superata la diffidenza iniziale accetta l'aiuto della ragazza, che finalmente

<sup>16</sup> VERGA, *L'amante di Gramigna*, cit., p. 95 (corsivi miei).

<sup>17</sup> G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo, Pedone-Lauriel 1875, 4 voll., I, p. CXXIII.

corona il proprio sogno d'amore, finché, dopo un anno di latitanza, non verranno catturati entrambi.

Difficile, a questo punto, pensare di poter comprendere le motivazioni di un simile innamoramento richiamando a quell'«eccezione nella normalità» che sta alla base della (presunta) poetica del *fait divers*<sup>18</sup>. Ma altrettanto problematico (se non fuorviante) è pretendere di ricondurre l'innamoramento di Pepa al motivo letterario e cortese dell'*amor de lonh*, dell'innamoramento «'a distanza' e per 'sentito dire'», come propongono Branciforti<sup>19</sup> e più recentemente anche Pellini, che parla di trasposizione del «topos dell'*amor de lonh* e della passione assoluta» «dall'ambito cortese a quello contadino»<sup>20</sup>.

Difficile però che il testo implichi un riferimento colto alla poesia dei trovatori: si tratterebbe di una violazione troppo palese della poetica dell'impersonalità, dato che un narratore popolare non dovrebbe possedere un tale grado di cultura. Sarebbe dunque, in questo caso, l'autore borghese a fare capolino, perdendo come un maldestro burattinaio la propria invisibilità e rinunciando pavidamente al «coraggio divino di eclissarsi». Se così fosse, anche il giudizio negativo che da sempre incombe su questa novella<sup>21</sup> sarebbe pienamente giustificato. Ma non è così.

In realtà, quello dell'innamoramento per una sconosciuta (o per uno sconosciuto), non è solo un topos della letteratura colta medievale e rinascimentale, ma è soprattutto un motivo ricorrente nella fiaba e nel folklore<sup>22</sup>. Corrisponde al motivo T.11 (*Falling*

<sup>18</sup> P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, p. 56.

<sup>19</sup> BRANCIFORTI, *L'amante di Gramigna*, cit., pp. 196 e 203.

<sup>20</sup> PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, cit., p. 139 (l'osservazione riguarda *Riv* ma, in questo caso, è perfettamente estensibile anche a *Tr*<sup>1</sup>). Sulla persistenza in Verga dell'ideologia romantica dell'amore come passione assoluta e totalizzante cfr. ancora *ivi*, p. 141, e soprattutto R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Torino, UTET 2009, p. 63.

<sup>21</sup> Cfr. le riserve nei confronti di *Tr*<sup>1</sup> di C. RICCARDI, *Il problema filologico di «Vita dei campi»*, in «Studi di filologia italiana», XXXV (1977), p. 304, che considera *Tr*<sup>1</sup> una «banalizzazione» di *Riv* e le osservazioni (in questo caso condivisibili) di PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, cit., p. 139.

<sup>22</sup> S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press 1966.

*in love with person never seen*) del *Motif-Index* di Antti Aarne e Stith Thompson, che ne offre ampie attestazioni in Europa ma anche in Oriente. Ci si può innamorare, per esempio, venendo in possesso di un oggetto appartenuto alla sconosciuta (T.11.4.6: *Love through finding lady's ornament (ring, comb, etc.)*), che può essere tanto un prezioso gioiello quanto un semplice pettine, o magari un ditale (come, guarda caso, quello perduto da Mara e ritrovato dal principe nella fiaba della cugina Anna del cap. XI dei *Malavoglia*); oppure ci si invaghisce di qualcuno, tanto da mettersi alla sua ricerca, ascoltando o leggendo la descrizione, orale o scritta, delle sue virtù e bellezze<sup>23</sup>. Altrettanto diffuse, sempre stando al repertorio di Thompson, sono poi le varianti dell'innamoramento suscitato dal ritratto della futura amata (T.11.2) oppure dall'apparizione in sogno della persona sconosciuta (T.11.3). Ora, è da notare come tanto la variante principale dell'innamoramento per fama (T.11.1) quanto quella onirica (T.11.3) siano presenti nella nostra novella, dove appunto Peppa si innamora di Gramigna sentendone raccontare le gesta avventurose dalla gente e poi anche "vedendolo" in sogno.

Si tratta dunque della ripresa di un motivo fiabesco e fantastico, che si concilia solo in parte con l'ideologia dell'amore assoluto, perché a differenza del topos letterario dell'*amor de lonh*, il motivo folklorico dell'innamoramento per fama rifiuta l'ideologia romantica della passione sotto (almeno) due profili: prima di tutto perché, in quanto appunto motivo folklorico e non letterario, è del tutto congruo con il proposito, enunciato nella dedicatoria a Farina, di raccontare una storia «colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare», ricorrendo a moduli narrativi della fiaba e della leggenda; e in secondo luogo perché l'innamoramento *ex auditu* è, a ben vedere, una variante del desiderio triangolare o mimetico descritto da René Girard in *Menzogna romantica e verità romanzesca*: romantico sarebbe stato invece un innamoramento a prima vista, il classico colpo di fulmine, il riconoscimento platonico dell'anima gemella; ma Peppa si innamora del bandito

<sup>23</sup> È il motivo T.11.1, ma vedi anche l'indice dei tipi di Uther: ATU 874, Una donna (principessa o minore delle tre sorelle) si innamora di un principe che conosce solo per sentito dire. Cfr. THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature*, cit.

solo perché gli altri ne decantano le imprese, perché l'alone di leggenda che lo circonda glielo fa desiderare. In questo sta non il romanticismo, ma semmai il bovarysimo della protagonista<sup>24</sup>.

#### 4. Un problema di metodo della critica antropologica

A questo punto però è necessario chiarire un principio di metodo dell'analisi antropologica che non tutti gli storici della letteratura sarebbero disposti a condividere, e che però è necessario accogliere per andare oltre le secche di una interpretazione palesemente viziata, come si è visto, da ingenui ipoteche letterarie. Quando si chiama in causa un motivo popolare non è strettamente necessario indicare delle fonti o dei modelli precisi, perché le fiabe, o almeno alcune di esse, ci sono note sin da bambini e appartengono a tutti da sempre. Potremmo dunque fermarci qui, se non fosse che l'analisi letteraria richiede quanto meno un tentativo di circoscrivere il più possibile la portata e l'estensione dei fenomeni intertestuali. Ed è dunque legittimo interrogarsi sulle possibili mediazioni *scritte* di qualcosa di cui però Verga, di questo dobbiamo essere avvertiti, avrebbe potuto avere contezza anche solo per via *orale* e quindi non documentaria.

Ora, scartata l'ipotesi di una derivazione del motivo dell'innamoramento per una persona mai vista dalla lettura delle *Fiabe siciliane* di Pitre (1875), dove non compare mai, non resta che guardare alla tradizione fiabistica europea, nella quale invece esso è ampiamente attestato dalle antologie circolanti in Italia a fine Ottocento. Più in particolare, il cerchio dell'indagine potrebbe forse restringersi a una popolarissima raccolta di fiabe francesi che negli anni Settanta circolava nella traduzione di Carlo Collodi (*I racconti delle fate*, 1876)<sup>25</sup>, e che già qualche anno prima aveva

<sup>24</sup> Per il mimetismo in Verga cfr. ancora CASTELLANA, *Il desiderio dei "primitivi" nelle novelle di Giovanni Verga*, cit.

<sup>25</sup> *I racconti delle fate*, voltati in italiano da Carlo Collodi, con sei illustrazioni fuori testo di E. Mazzanti, Firenze, Paggi 1876. La fonte da cui Collodi traduceva era l'antologia *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de*

avuto altre traduzioni, come quella di Cesare Donati<sup>26</sup>. Ben tre fiabe di questa raccolta, che ne comprendeva quindici in tutto, presentano proprio il motivo popolare dell'innamoramento per una sconosciuta.

Nella celeberrima *Bella addormentata nel bosco* di Perrault, per esempio, il Principe sente raccontare da un vecchio contadino la storia di una «Principessa, la più bella che si potesse mai vedere», e a queste parole, infiammato d'amore, si mette alla sua ricerca:

– Mio buon Principe, sarà ormai più di cinquant'anni che ho sentito raccontare da mio padre che in quel castello c'era una Principessa, la più bella che si potesse mai vedere; che essa doveva dormirmi cento anni, e che sarebbe destata dal figlio di un Re, al quale era destinata in sposa.

A queste parole, il Principe s'infiammò; senza esitare un attimo, pensò che sarebbe stato lui, quello che avrebbe condotto a fine una sì bella avventura, e spinto dall'amore e dalla gloria, decise di mettersi subito alla prova<sup>27</sup>.

In un'altra fiaba di Perrault compresa nella raccolta, *Enrichetto dal ciuffo*, un giovane Principe si innamora di una bellissima principessa «al solo vederne i ritratti che giravano per tutto il mondo» e abbandona «il regno del padre per avere il piacere di vederla e di parlarle»:

Un giorno [la Principessa], che era andata nel bosco a piangere la sua disgrazia, vide venirsi incontro un omiciattolo brutto e spiacente quanto mai, ma vestito con grandissima eleganza.

Era il giovane Principe Enrichetto dal ciuffo, il quale innamoratosi di lei al solo vederne i ritratti che giravano per tutto il mondo, aveva abbandonato il regno di suo padre per avere il piacere di vederla e di parlarle<sup>28</sup>.

*Mme Leprince de Beaumont*, Paris, Hachette 1853 (cfr. C. COLLODI, *I racconti delle fate – Storie allegre*, Prefazione di G. Conti, a cura e con Introduzione di F. Bouchard, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, IV, Firenze, Giunti 2015, in part. pp. 410 e 427).

<sup>26</sup> C. DONATI, *I racconti delle fate tratti da Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont*, Firenze, Jouhaud 1867.

<sup>27</sup> COLLODI, *I racconti delle fate*, cit., p. 53.

<sup>28</sup> Ivi, p. 74.

Ma una situazione analoga si ha pure in *La bella dai capelli d'oro*, di Madame d'Aulnoy, nella quale «un giovane Re», «molto ricco e molto bello della persona», allorché

venne a sapere tutte le belle cose che si dicevano della Bella dai capelli d'oro, sebbene non l'avesse ancora veduta, se ne innamorò così forte, che non beveva né mangiava più; finché un bel giorno, fatto animo risoluto, pensò di mandare un ambasciatore per chiederla in isposa<sup>29</sup>.

Che proprio questo fortunatissimo libro, vuoi nella traduzione di Collodi vuoi in quella di Donati, o magari nell'originale francese, possa essere capitato tra le mani di Verga intorno al 1880 lo si può ipotizzare, forse, anche grazie a un importante indizio: uno dei *Racconti delle fate* è il celebre *Gatto con gli stivali* di Perrault, che come ha dimostrato per primo Giorgio Barberi Squarotti, e ha ribadito di recente Andrea Manganaro, riveste un ruolo particolare per Verga perché sarebbe stato, di lì a breve, il modello della descrizione iterativa e per iperbole delle terre di Mazzarò nella novella *La roba*<sup>30</sup>.

In conclusione (e anche a prescindere dal problema delle fonti), quello della contadina Peppa per Gramigna è un tipico innamoramento da fiaba: un innamoramento improbabile secondo la poetica naturalista ed estraneo alla logica giornalistica, e quindi borghese e cittadina, del *fait divers*, e invece perfettamente verosimile in un contesto popolare e orale. È in questo senso, quindi, che Verga poteva pensare di proporre ai suoi lettori, nonostante tutto, un «documento umano» e un tentativo di approssimazione artistica alla mentalità contadina. E non potendo attingere come aveva fatto (e farà) in altri casi a una documentazione rigorosamente scientifica, Verga assunse come modello ciò che più (a suo giudizio) le si avvicinava, cioè la fiaba “transnazionale” europea. Senza tradire per nulla, peraltro, l'istanza realista che domina

<sup>29</sup> Ivi, p. 93 c.m.

<sup>30</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, *Fra fiaba e leggenda: «La roba»*, in «Sigma», n.s., X (1977), n. 1-2, pp. 289-312. A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014, pp. 134-135. Il passo del *Gatto con gli stivali* in questione si legge a p. 61 della già citata traduzione di Collodi.

nella novella: che da fiaba, infatti, si trasforma nell'epilogo in «anti-fiaba», con la cattura di Gramigna, il processo di degradazione e svilimento di Peppa e l'immagine conclusiva (che Pirandello riprenderà nella novella *Il figlio cambiato*) del figlio di Gramigna bullizzato dai suoi coetanei, secondo un processo analogo a quello già adottato in *Rosso Malpelo*, dove il rovesciamento sistematico dei motivi tipici della fiaba popolare e della leggenda<sup>31</sup> svela la matrice autenticamente realista del testo.

<sup>31</sup> P. CLEMENTE, *Lettura folklorica*, in *Da «Rosso Malpelo» a «Ciàula scopre la luna»: sei letture e un panorama di storia della critica*, in «Italianistica», XXX (2001), 3, pp. 515-534.

PASQUALE GUARAGNELLA  
(Università di Bari)

IN MARGINE ALLA MALATTIA E ALLA MORTE  
DI DON GESUALDO: SUGGERZIONI VERGHIANE SU  
FEDERICO DE ROBERTO AUTORE DE *I VICERÈ*

Il saggio mira a rilevare nel vano «succedersi» di eventi e di personaggi de *I Vicerè* una struttura decisamente «episodica», volta a mostrare, nel solco del *Mastro* verghiano, l'impulso alla rappresentazione acuminata della malattia e una emblematica attrazione per la ritrattistica mortuaria. Del tutto privo di pietà verso l'universo «folle» dei personaggi, il romanzo derobertiano tende a configurare una opaca e insieme terribile «prosa del mondo» moderno.

*Parole chiave:* Federico De Roberto, Giovanni Verga, Verismo, malattia, morte

*The essay aims to reveal in the vain «succession» of events and characters of I Vicerè a decidedly «episodic» structure, aimed at showing, in the wake of Verga's Mastro, the impulse towards the sharp representation of illness and an emblematic attraction for portraiture mortuary. Completely devoid of pity towards the «mad» universe of the characters, the De Roberto's novel tends to configure an opaque and at the same time terrible «prose of the modern world».*

*Keywords:* Federico De Roberto, Giovanni Verga, Realism, illness, death

Vorrei prendere le mosse da una osservazione critica di Romano Luperini, il quale ha rilevato che, nel *Mastro-don Gesualdo*, la rappresentazione della malattia e la ritrattistica mortuaria sembrano esercitare un'attrazione irresistibile sulla penna dell'autore. Già prima della malattia e della morte del protagonista, il cognato don Diego Trao, poi il padre di Gesualdo, Mastro Nunzio, quindi Bianca Trao sono descritti nei momenti perturbanti dell'agonia e del trapasso. Senonché nel *Mastro*, a differenza che ne *I Malavoglia*, la morte si presenterebbe come deprivata di qualsiasi voce di solidarietà collettiva: è una morte individualizzata, la quale, segnata da una perdita di senso della vicenda

esistenziale, travolgerebbe, per così dire, il destino dei personaggi. Soprattutto nella esperienza di don Gesualdo si intuisce ben presto, nel corso della narrazione, che la sua ossessiva volontà di accumulazione della «roba» debba declinare inesorabilmente nella morte.

A proposito del *Mastro*, Luperini ha pure rilevato che il romanzo «sembra costruito secondo la tecnica del montaggio, per blocchi successivi, e quindi secondo un modulo che Lukács avrebbe definito piuttosto “descrittivo” che “narrativo”». A giudizio del grande pensatore ungherese, il primo modulo, quello descrittivo – chiosa Luperini – implicherebbe distacco o estraneità rispetto alla materia trattata: a differenza del modulo narrativo, che invece disvelerebbe in un autore la partecipazione solidale ai destini del mondo, ovvero «la capacità di inserire ogni dettaglio in un senso emanante dall’ordine stesso delle cose»<sup>1</sup>. Senonché la struttura «episodica» del romanzo verghiano – aggiunge poi Luperini – «è piuttosto quella cara a Benjamin, che rivaluta la “descrizione” (sottolineatura mia) e vede nel montaggio dei frammenti la caratteristica dell’allegoria moderna»: questa corrisponderebbe a una visione peculiare del mondo da parte dell’autore, in cui l’avvento della modernità si manifesterebbe grazie a una implacabile attitudine artistica a «vedere» del tutto disarticolate le vite individuali e collettive, come svuotate di senso nelle maglie della società. Si dovrebbe poi aggiungere, sempre a giudizio critico di Luperini, che il materialismo naturalistico di Verga, sicilianamente cupo, riconduce l’esistenza a un immobile fondo biologico, in ragione del quale le specie e gli individui si succedono all’interno di un meccanismo naturale cieco e anonimo, che non lascerebbe dietro di sé alcuna eredità di affetti, ma sarebbe solo sospinto verso la morte e il nulla.

Le specie e gli individui si succederebbero senza lasciare eredità alcuna, dunque: ed è significativo che Federico De Roberto, eletto allievo di Giovanni Verga, a margine di un suo romanzo assai intenso, *L’Illusione*, nel passaggio testuale di una amara con-

<sup>1</sup> R. LUPERINI, *L’allegoria di Gesualdo*, in ID., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, p. 180.

fessione all'amico De Giorgi, disvelando una sua assai pessimistica concezione del mondo, scrivesse che non solo l'amore, ma la vita stessa sarebbe un continuo «succedersi di evanescenze».

Ora, se è vero che una studiosa esperta come Gabriella Alfieri potrebbe erudirci sul dizionario concettuale attinente al nichilismo di Giovanni Verga<sup>2</sup>, verrebbe fatto di chiedersi se qualche lemma del dizionario verghiano possa aver esercitato una suggestione su De Roberto: ma è del tutto vero che, con riferimento al verbo sopra menzionato, si dovrebbe rilevare che proprio un vano «succedersi» di eventi e di personaggi determini soprattutto ne *I Vicerè* una struttura decisamente «episodica», probabilmente ancor più che nel *Mastro* verghiano. Si potrebbe infatti osservare che nel romanzo di De Roberto la descrizione d'autore sconta la confusione di un mondo del tutto spogliato di ogni intrinseco valore unitario, sebbene con il Benjamin teorico dell'allegoria del moderno – richiamato del resto da Romano Luperini a proposito del *Mastro* – si dovrebbe subito aggiungere che «la descrizione di una confusione è qualcosa di diverso da una descrizione confusa».

Tutt'altro che confuso, il romanzo di De Roberto è improntato a una *claritas* ostinata, del tutto priva di pietà verso l'universo «folle» dei personaggi, in quanto *I Vicerè* tendono a configurare una opaca e insieme terribile prosa del mondo moderno<sup>3</sup>. In tale ambiente De Roberto, nel confronto a distanza con il suo maestro, mostrebbe un analogo impulso alla rappresentazione acuminata della malattia e una analoga attrazione per la ritrattistica mortuaria.

<sup>2</sup> Rinvio alla densa monografia di G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2019.

<sup>3</sup> Per la narrativa di De Roberto rinvio agli studi di N. ZAGO, *Tra Scapigliatura e Verismo*, in ID., *Voci della letteratura italiana fra "buon governo" e altre moralità*, Catania, Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Catania 2003, pp. 85-164; di A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 7, Acireale - Roma, Bonanno editore 2007; di G. TRAINA, *Un altro De Roberto. Esperimenti e ghiribizzi di uno scrittore*, Napoli, Loffredo 2018; di G. PEDULLÀ, *Uzeda! La politica spiegata da Federico De Roberto. Introduzione* a F. DE ROBERTO, *L'Imperio*, Milano, Garzanti 2019; di S. ZAPPULLA MUSCARÀ - E. MUSCARÀ, *Introduzione* a F. DE ROBERTO - E. VALLE, *Parole d'amore e di letteratura*, Milano, La nave di Teseo 2023 e di P. GUARAGNELLA, *La prosa del mondo. Federico De Roberto, uno stile di pensiero*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. s. n. 5, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2024.

Intanto, come è ben noto, ne *I Vicerè* l'autore propone la sua narrazione prendendo le mosse dalla morte improvvisa e inaspettata della principessa Teresa; e in successione dispone un vero e proprio teatro di esistenze a rischio, con scene di epidemie e di morti, collettive e individuali. Esemplarmente: per l'appunto a causa dell'incalzare e del diffondersi del colera si segnalano – al pari di quanto avviene nel *Mastro* – innumeri morti anonime, la scomparsa di una vera e propria folla di uomini e di donne senza nome. Quanto alle malattie e alle morti individuali, queste, dopo il decesso della principessa Teresa, rapiscono in successione la principessa Margherita, quindi Ferdinando il babbeo – personaggio che, non solo per il nome, rievoca decisamente il Ferdinando Trao del romanzo verghiano – e poi don Blasco, monaco svestito, pure lui vittima della ossessione della «roba»: ma soprattutto il principe Giacomo, la cui malasorte appare all'epicentro della vicenda degli Uzeda. Ne *I Vicerè*, il principe è il personaggio il quale, pur essendo il primogenito della dinastia, riceve per testamento, alla morte della madre, solo una parte del patrimonio di famiglia: la principessa Teresa, infatti, ha avuto sempre un debole per l'altro figlio, Raimondo, bello, elegante, ma del tutto fatuo e dissipatore di ricchezze.

Nel corso del romanzo, il principe Giacomo volgerà la sua esistenza ad accumulare beni e denari a danno soprattutto dei parenti più stretti, disegnando una vera e propria parabola della avidità ossessiva della «roba». Come si può qui intuire, sarebbero riconoscibili – pur nelle differenze della classe sociale d'origine – talune analogie con la parabola di don Gesualdo. Vero è che una differenza è nel fatto che la ricchezza di Gesualdo è l'esito di una dedizione ossessiva al lavoro e quella del principe Giacomo è invece l'esito di una caratteriale propensione all'inganno e al dolo: ma le attitudini del principe appaiono anch'esse 'ossessive'. Una corrispondenza tra i due personaggi sarebbe data, allora, dalla patologica volontà di accumulo di beni o di denaro. V'è di più: agirebbe in loro, a ben considerare, una sorta di correlazione tra pulsioni di vita e segrete pulsioni di morte. Infatti, se la volontà di possedere e di accumulare beni e ricchezze appare un modo di esprimere decisamente una energia vitale, quest'ultima risulta poi una cosa sola con un impulso «tacito» all'autodistruzione: e

infine con una drammatica declinazione verso la morte. In De Roberto vi è, sebbene implicita, una visione della malattia del principe – e non solo del principe – all’insegna di una colpa: che è per l’appunto quella della smisurata avidità di beni.

Ora, è pur vero che nella struttura episodica de *I Vicerè*, una struttura che corrisponde alla rappresentazione di un mondo disunito e disformato, non dovrebbe riconoscersi alcun nesso causale tra i vari episodi narrati: ma è un fatto che la malattia del principe Giacomo si manifesterà soprattutto in seguito a un aspro confronto con il figlio Consalvo, il quale, del tutto improvvidamente, si è indebitato firmando una pesante cambiale. L’azione trasgressiva del figlio appare agli occhi del padre particolarmente grave, per una ragione in sé simbolica: si apprende infatti nel romanzo che «il principe aveva lottato tutta la vita fin dall’età della ragione, per accumulare nelle proprie mani quanto più denaro gli era stato possibile, per toglierlo alla madre, ai fratelli, alle sorelle, alla moglie»; e si apprende altresì che «meglio che tutti gli altri Uzeda, egli era il rappresentante degli ingordi Spagnuoli unicamente intenti ad arricchirsi, incapaci di comprendere una potenza, un valore, una virtù più grande di quella dei quattrini»; e adesso che «era riuscito nel proprio intento, che vedeva arrivato il tempo di godere serenamente il frutto delle lunghe e pazienti fatiche, ecco suo figlio cominciare a disporre di quella fortuna come di cosa propria!»<sup>4</sup>. Il confronto tra padre e figlio rappresenta dunque un momento epifanico: proprio nel tempo in cui la parabola ascendente del principe sembra essere pervenuta al suo culmine.

Senonché è significativo che l’episodio “vicereale” segnali una singolare corrispondenza con una pur drammatica vicenda del romanzo verghiano: infatti, pure nel *Mastro*, come è noto, ci si trova di fronte a una trasgressione: della figlia Isabella; e, soprattutto, nel tempo in cui don Gesualdo è pervenuto al culmine di una parabola ascendente di accumulazione di beni e ricchezze. Certo, la trasgressione di Isabella non consiste nell’aver contratto un grosso debito di denaro, come nel caso di Consalvo, ma di aver intessuto una relazione sentimentale con un parente quat-

<sup>4</sup> F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, Torino, Einaudi 1990, pp. 462-463.

trinato che si atteggia a pensatore e poeta romantico. Nel romanzo verghiano la reazione del padre è «rabbiosa» al pari di quella del principe Giacomo: una vera convulsione colpisce infatti il personaggio quando quegli scopre la tresca della figlia Isabella con il cugino. Tentando di contenere l'ira e rivolgendosi alla figlia don Gesualdo le diceva: «Se tu non avessi nulla, nessuno ti seccherebbe. È [...] un negozio, capisci? [...] Uno, poniamo, ci mette il casato, e un altro quello che sa fare di meglio... le belle parole, le occhiate tenere... Ma chi ha giudizio [...] deve badare ai suoi interessi». Poi «il discorso gli morì in bocca dinanzi [...] agli occhi stralunati della figliola». Ma è qui che il personaggio, uscendo dai gangheri, gridava: «Come una che non sa e non vuol sapere!... Ma io non sarò sciocco, no! [...]. E se ne andò infuriato»<sup>5</sup>.

Pure nel *Mastro*, dunque, l'episodio dell'ira del padre nei confronti della figlia Isabella risulta epifanico, in quanto a partire da qui comincerà la parabola discendente di don Gesualdo.

Non per nulla la Parte quarta del romanzo disegna fin dall'*incipit* una "caduta": con la vicenda di Isabella sposata al duca di Leyra con nozze riparatrici; con la stessa figliuola che minaccia di suicidarsi; con il genero di don Gesualdo che ha preso a viaggiare fuori del Regno e minaccia di voler intentare una causa di separazione per incompatibilità di carattere con Isabella; con don Gesualdo costretto a placare il signor genero a furia di denari; con la figlia duchessa che gli costava un occhio. Ma soprattutto con le terre che don Gesualdo aveva assegnato in dote alla figlia mal coltivate, lontane dall'occhio del padrone, quasi fossero «terre di nessuno»<sup>6</sup>.

L'*incipit* del Capitolo II della Parte quarta del romanzo segnala che «adesso tutto andava a rotta di collo per don Gesualdo; la casa in disordine. La gente di campagna, lontano dagli occhi del padrone, faceva quel che voleva; le stesse serve scappavano ad una ad una, temendo il contagio della tisi» (di cui si ammala e morrà Bianca Trao). Nel Capitolo III, sempre della Parte quarta

<sup>5</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1992, pp. 352-354. Si veda A. MANGANARO, *Verga*, Acireale - Roma, Bonanno editore 2011.

<sup>6</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 377-378.

del romanzo, si svolge la scena della sepoltura di Bianca e quindi, nel corso delle giornate del Quarantotto, si dipanerà il giudizio corale di condanna della vita di don Gesualdo:

Un brigante! un assassino! uno che s'era arricchito, mentre tanti altri erano rimasti poveri e pezzenti peggio di prima! uno che aveva i magazzini pieni di roba, e mandava ancora l'uscieri in giro per raccogliere il debito degli altri<sup>7</sup>.

Inesorabile, a questo punto, cade la visita della malattia. Sulle prime sarà una malattia senza nome. A tal proposito risultano significativi non pochi passaggi testuali del romanzo, come per esempio:

In mezzo a tanti dispiaceri [don Geualdo] s'era ammalato davvero. Gli avvelenavano il sangue tutti i discorsi che sentiva fare alla gente<sup>8</sup>.

Oppure:

Don Gesualdo, malato, giallo, colla bocca sempre amara, aveva perso il sonno e l'appetito; gli erano venuti dei crampi allo stomaco che gli mettevano tanti cani arrabbiati dentro<sup>9</sup>.

Sono descrizioni che valgono a indicare l'inizio della malattia nell'uomo già «affamato» di «roba»: una colpa che il personaggio sembra pagare per contrappasso, patendo un terribile e dolorosissimo “male” nello stomaco. Vi saranno nel romanzo passaggi testuali che disvelano la reazione psicologica di don Gesualdo:

L'idea della morte non lo lasciava più; si tradiva nelle domande insidiose, nelle occhiate piene di sospetto, anche nella preoccupazione affannosa di dissimularla in vari modi<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 414-415.

<sup>8</sup> Ivi, p. 418.

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

<sup>10</sup> Ivi, p. 460.

Ma soprattutto v'è una dichiarazione di don Gesualdo, densa di consapevolezza, intesa a istituire un nesso causale tra i dispiaceri patiti e la malattia intervenuta:

Spiegava di dove gli era venuto quel male: Sono stati i dispiaceri! i bocconi amari – ne ho avuti tanti! Vedete, me n'è rimasto il lievito qui dentro<sup>11</sup>.

Il lievito dei dispiaceri e delle sventure rimasto «dentro» il corpo. Si comincia ora fatalmente a intuire che si tratta di un cancro e sarà qui la reazione di collera e di dolore del personaggio, il quale sta percependo l'inesorabile perdita della «roba» a fronte della figlia Isabella colle lagrime agli occhi:

egli sentivasi morire di giorno in giorno. Non poteva più muoversi. Sembrava che gli mancassero le forze d'alzarsi da letto e andarsene via perché gli toglievano il denaro, il sangue delle vene, per tenerlo sottomano, prigioniero<sup>12</sup>.

La perdita progressiva delle forze e delle energie di un uomo che è stato vitale oltre ogni misura si accompagna a uno stato di angoscia: di perdere la «roba», così come, stranamente, di sentirsi come prigioniero, bloccato dal precario stato di salute, e come tenuto «sottomano» dalle stesse persone che lo assistono, a cominciare dalla figlia Isabella. A tal proposito appare particolarmente significativa la postura di don Gesualdo, del suo corpo, che dapprima si agita furiosamente nel letto e poi ricade sfinito; e risulta altrettanto significativa la reazione psicologica del personaggio, improntata a una gamma di emozioni e di tristi passioni, quali la collera, il sospetto, le minacce:

Sbuffava, smaniava, urlava di dolore e di collera. E poi ricadeva sfinito, minaccioso, colla schiuma alla bocca, sospettando di tutto [...], guardando ciascuno negli occhi per scoprire la verità, per leggervi la sua sentenza<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 462.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Senonché, collera, sospetto, minacce si riproporranno ne *I Vicerè* nel decorrere del male che colpirà il principe Giacomo. Certo, all'inizio la situazione in cui si annuncia la malattia del personaggio appare diversa da quella del *Mastro-don Gesualdo*: e la ragione è nel fatto che De Roberto sembra accentuare nel romanzo la struttura episodica degli eventi, esasperando, per così dire, il rapporto ineguale tra il caso e la necessità, ovvero tra la necessità inesorabile, leopardiana<sup>14</sup> delle leggi di natura e la casualità della scoperta della malattia che si annida nel corpo del principe. Infatti, il primo annuncio del male che si rivelerà incurabile avviene nel corso di un monotono «succedersi» dei giorni. La descrizione è quanto mai asciutta, all'insegna del caso:

Grattandosi un giorno sotto la nuca, in mezzo alle spalle per un forte prurito, il principe aveva calcato le ugne fino a farsi un po' di sangue. Lì per lì non ci aveva badato, ma dopo qualche tempo si formò, nel punto maltrattato, una specie di bottone che crebbe fino [...] ad impedirgli di star supino nel letto [...]. Siccome l'incomodo non andava via, fu necessario chiamare il chirurgo<sup>15</sup>.

Verrebbe fatto di pensare a una pagina de *La morte di Ivan Ilic*, sebbene qui il personaggio non sia un nobile, bensì un tipico rappresentante della classe «media», nel racconto artisticamente incomparabile di Leone Tolstoj: anche qui la scoperta avviene come per caso, dentro un succedersi sempre eguale, e apparentemente sereno, dei giorni:

Tutti godevano buona salute. Non si poteva certo chiamare malattia quello strano gusto che Ivan Ilic a volte diceva di sentirsi in bocca e quel certo fastidio che sentiva a destra del ventre. Ma accadde che quel fastidio cominciò a crescere e a trasformarsi in una sensazione di costante pesantezza e in malumore. Questo cattivo umore, diventando sempre più forte, finì per guastare quella gradevole atmosfera di esistenza leggera e decorosa che stava formandosi in casa<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Non è da trascurare che De Roberto è stato un grande estimatore di Leopardi, cui dedicherà una monografia.

<sup>15</sup> DE ROBERTO, *I Vicerè*, cit., p. 607.

<sup>16</sup> L. TOLSTOJ, *La morte di Ivan Ilic*, traduzione di G. Buttafava, Milano, Garzanti 1981, p. 36.

Nel romanzo derobertiano appare significativo che a fronte di quel primo sintomo, nessuno, e men che mai il chirurgo, sospetti della gravità del male. Sta di fatto che «il tumore scomparso da un pezzo dov'era passato il ferro del chirurgo riappariva nuovamente tra le spalle, sotto la nuca». Questa volta il principe, appena accortosi della nuova formazione maligna, ebbe un così formidabile accesso di furore impotente, che lo spavento gelò le anime dei suoi. Era un furore rivolto dapprima ai medici, ma senza trascurare i parenti stretti, con la recita di parole urlate quali «Vogliono ammazzarmi!... Non sono dottori... Li pagate per ammazzarmi, per liberarvi di me!».

La rappresentazione del principe malato risulta particolarmente perturbante. Si legge infatti che

nel delirio, buttata via a un tratto la maschera del zelante cattolico timorato di Dio, orribili, sconce bestemmie gli uscivano dalle labbra. La principessa si turava le orecchie, Teresa alzava gli occhi al cielo. I preti però affermavano "Non è lui quello che parla, è il male... Egli non sa ciò che dice"<sup>17</sup>.

Il principe Giacomo, con le sue imprecazioni e con le sue bestemmie, faceva cadere ogni maschera sociale. Ma sul volto di un malato ormai senza speranza si disporranno altre due maschere, fra loro complementari per lunga tradizione culturale, antiche e barocche a un tempo: quella di Democrito, filosofo irridente senza Dio, e quella di un Eraclito "cristiano" e piangente<sup>18</sup>. Converrebbe leggere del disporsi, nelle pagine del romanzo, della prima maschera, quella democritea:

Ma scorgendo le vesti nere [dei preti] l'infermo gridava "E voi altri corvacci, che volete? Fiutate la carne umana, corvacci? Via di qua!...Via di qua...!"<sup>19</sup>

A questa maschera irridente seguirà quella di cui si è detto sopra, di un Eraclito cristiano, devoto e penitente:

<sup>17</sup> DE ROBERTO, *I Vicerè*, cit., p. 623.

<sup>18</sup> Sia permesso rinviare a P. GUARAGNELLA, *Le maschere di Democrito e di Eraclito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, Fasano, Schena 1990.

<sup>19</sup> DE ROBERTO, *I Vicerè*, cit., p. 623.

La crisi [del principe] finì con un pianto dirotto. Egli promise messe alle anime del Purgatorio, ceri e lampade a tutte le Madonne e i crocifissi, chiese perdono ai suoi, scongiurando che non lo abbandonassero<sup>20</sup>.

Peraltro, la maschera del cristiano «eracliteo» doveva disporsi a specchio dell'animo della figlia del principe Giacomo, a specchio cioè della compunzione devota di Teresa. E cadrà qui una meditazione della giovane, la quale appare curiosamente correlata con le accuse che nel *Mastro* erano state pronunciate dal popolo in rivolta nelle giornate del Quarantotto: accuse, si ricorderà, volte a condannare la irresistibile ascesa economica e sociale di don Gesualdo, giudicato come un brigante accaparratore di beni altrui. Nel *Mastro* erano accuse corali; ne *I Vicerè*, Teresa, pur proponendosi di non pronunciare un suo giudizio morale, riepiloga, come nel segno di una memoria involontaria, le nefandezze della vita del padre, malato ormai terminale, quali pure risultavano da un severo giudizio "corale":

Ella non doveva giudicarlo: ma perché [...] le tornavano a mente tutte le accuse che aveva udito ripetere contro di lui; che era stato duro, falso, violento; che aveva spogliato le sorelle e i fratelli, e falsificato il testamento del monaco? e lasciato morire accattando lo zio, e amareggiata la vita e affrettata la morte della moglie, della madre di lei?... Erano vere queste cose? era egli così tristo?<sup>21</sup>

Se l'agonia e la morte di don Gesualdo avevano detenuto di una cifra tragica, quelle del principe Giacomo detengono ora di una cifra grottesca, all'insegna delle maschere democritea ed eraclitea: ovvero di un cangiante e prosaico «teatro del mondo». Si legge infatti ne *I Vicerè* che

il principe moriva pezzo a pezzo, tra bestemmie e preghiere. Ora aveva paura di restar solo, ora la vista della gente sana lo rendeva furibondo. Nominata erede la figlia, respingeva anche lei, poiché, do-

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Ivi, p. 625.

vendo ereditare, anche lei doveva affrettar coi voti la sua morte [...]. Più spesso, la sua porta era chiusa: nessuno poteva penetrare<sup>22</sup>.

La porta chiusa della stanza del morente starebbe a indicare, in allegoria, l'angustia di un animo tristo e il trascorrere di una vita arida e scellerata insieme: una cattiva arte del morire corrisponderebbe a una cattiva arte di vivere. Durante la sua agonia il principe, al di là dell'uscio della sua stanza, urla e bestemmia e piange, pensando, in un acre delirio, alla perdita delle ricchezze e degli averi accumulati nel corso di una esistenza arrogante e violenta. A ben considerare, pur nella differenza delle rispettive descrizioni dei due personaggi, la versione del *Mastro* del 1888 si concludeva con la rappresentazione di un analogo delirio e con l'ascolto dei lamenti di don Gesualdo da parte della figlia Isabella: al di qua dell'uscio della stanza del morente. Nella prima versione verghiana dell'epilogo del romanzo si poteva infatti leggere che

Essa arrivò, ansante, stralunata [...]. Di là dall'uscio, udivasi una voce che non riconobbe alla prima, che le fece drizzare i capelli sul capo, che borbottava ansando, smaniando «Vogliono la mia roba! Tutti quanti... colle unghie... coi denti... Pigliatevi tutto... Lasciatemi stare... lasciatemi stare...»<sup>23</sup>.

Peraltro, come è ben noto, a morte avvenuta del principe Giacomo, così come era già avvenuto nell'*incipit* del romanzo, si ripeterà un atto rituale: il duca di Oragua darà disposizioni per la circostanza, e i servi sbarreranno tutti i portoni e tutte le finestre. Si può agevolmente intendere che l'atto rituale consiste nella chiusura soprattutto dell'ampio portone d'ingresso del palazzo nobiliare degli Uzeda, in segno di lutto<sup>24</sup>. Nella versione definitiva del *Mastro* De Roberto aveva potuto leggere un *explicit* del romanzo assai più intenso di quello della versione del 1888, un *explicit* divenuto celebre e bene impresso nella memoria di ogni lettore di Verga:

<sup>22</sup> Ivi, p. 634.

<sup>23</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, cit., p. 625.

<sup>24</sup> Rinvio a N. ZAGO, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, Milano, Bur 2019.

Allora – disse il portinaio – devo andare a chiudere il portone?

Con l'altro servitore che risponde:

Sicuro, eh! È roba di famiglia<sup>25</sup>.

In questo luogo testuale si pronuncia per l'ultima volta la parola «roba»: una parola che, nelle intenzioni del servo, vorrebbe riferirsi a un ambito di rapporti di sangue, ovvero alla appartenenza di Gesualdo alla figlia Isabella, duchessa di Leyra. Ma pronunciando quel lemma, il servo, in una sorta di coscienza involontaria, doveva alludere pure a un destino grottesco: del «necessario» trasferimento della «roba» del defunto nelle mani bucate del duca di Leyra, marito di Isabella e soltanto nobile parassita. Con inconsapevole umorismo, il servo indicava un destino grottesco, di dispendio e di dissipazione: dopo gli indicibili sacrifici di un uomo, paradossalmente denominato a un tempo «mastro» e «don», un uomo il quale con le sue mani ruvide aveva fatto la «pappa», e cioè aveva accumulato averi e ricchezze, un patrimonio su cui si sarebbe solo disteso il “resto di niente”.

Invero il resto di niente è niente: ma il niente non è sempre identico a carico dei personaggi quando si sommuova tra loro una «differenza». Non per caso Angela Drago rileva opportunamente che, certo, in epilogo del romanzo «la descrizione del palazzo nobiliare e dei suoi abitatori – “Un esercito di mangiapane, staffieri e camerieri, che sbadigliavano a bocca chiusa” – è filtrata, a più riprese, dal punto di vista di Gesualdo. E tuttavia», aggiunge la Drago, «lo sguardo autoriale (e di conseguenza il messaggio che il testo veicola) non è equidistante»: se è vero che Gesualdo, condannato dalla inesorabile malattia, «passava il tempo a contare le tegole dirimpetto, a calcolare, con l'amore e la sollecitudine del suo antico mestiere, quel che erano costate...»<sup>26</sup>. Come si intuisce, un'etica strenua del lavoro è contrapposta a una vita nobiliare splendida e parassitaria. A sua

<sup>25</sup> VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 471.

<sup>26</sup> A.G. DRAGO, *Verga. La scrittura e la critica*, Pisa, Pacini Editore 2018, pp. 149-150.

volta, Romano Luperini ha magistralmente richiamato l'attenzione critica su una differenza che agisce pure nella cifra del «nulla»: ed è la differenza che si sommuove tra la dimensione etica della figura di don Gesualdo – al quale, in questo caso, ben si addice solo l'appellativo del «don», di «signore» nella vita, sebbene da quest'ultima “vinto”, come in ogni chiave del tragico – e la dimensione invece del tutto prosaica e grottesca di personaggi come il parassita duca di Leyra o il meschino principe Giacomo de *I Vicerè*. Antonio Labriola, contemporaneo di Verga e di De Roberto, il teorico del socialismo, nella scia di Karl Marx, avrebbe potuto commentare, con lo sguardo rivolto specificamente al duca di Leyra o al principe Giacomo che, del tutto a rovescio rispetto alle dinamiche del tempo storico agente nei due romanzi in questione, la tragedia si muta in una grottesca farsa della nobiltà siciliana. Ed è da presumere che la differenza indicata da Luperini – di una differente «condizione umana» dei personaggi or ora richiamati, don Gesualdo da un lato e il duca di Leyra o il principe Giacomo, dall'altro lato – dovesse essere ben presente sia a Giovanni Verga sia a Federico De Roberto.

Senonché, oltre la questione del “niente” che non è sempre eguale, v'è pure un ultimo, nascosto «rompicapo» che si sommuove a margine del *Mastro*: esso starebbe tutto dentro la singolare ricezione che ogni lettore comune, non solo lo studioso specialista, sperimenta a fronte di un romanzo che, in virtù della sua intensità umana e letteraria, continua a coinvolgere sempre nuove generazioni di giovani. A tal proposito ha osservato perspicuamente Andrea Manganaro<sup>27</sup> che, nella rappresentazione del carattere e del destino del personaggio verghiano, «il lettore può trovare infatti quella piena 'totalità di vita' a cui ognuno di noi 'anela', ma che a nessuno è dato di avere nella propria esistenza. Così il destino tragico di Gesualdo» – secondo una acuminata immagine di Benjamin – «grazie alla fiamma da cui è consumato, genera in noi il calore che non possiamo mai ricavare» dal nostro destino di dover vivere nelle pieghe della «prosa del mondo».

<sup>27</sup> Rinvio a MANGANARO, *Verga*, cit., p. 179.

MARIA DIMAURO  
(Università di Bari)

«FOGGIARE L'OPERA D'ARTE NELLA SUA ULTIMA FORMA».  
CAPUANA INTERPRETE DI VERGA

Il contributo si propone di indagare, tramite una disamina che comprende diverse esemplificazioni testuali, l'itinerario verso la formulazione della 'teoria del romanzo moderno' a cui, da una sperimentazione in campi contigui ma differenti, entrambi gli scrittori erano giunti. Il saggio riattraversa le diverse tappe di questo percorso comune, nel quale si evidenziano e il contributo verghiano alla formulazione della teoresi verista, e, d'altra parte, le diverse 'forme' nelle quali Capuana declina il canone dell'impersonalità, caposaldo di quella teoresi: dall'"esperimento" di 'novella verista' Comparatico fino alle più recenti modalità di scrittura fantastico/psicologica, di indubbia impronta novecentesca e modernista.

*Parole chiave:* Capuana, Verga, Verismo, critica, racconti

*The contribution aims to investigate, through an examination that includes various textual exemplifications, the itinerary towards the formulation of the 'theory of the modern novel' to which, from experimentation in contiguous but different fields, both writers had arrived. The essay retraces the different stages of this common path, in which both Verga's contribution to the formulation of verist theoresis and, on the other hand, the different 'forms' in which Capuana declines the canon of impersonality, the cornerstone of that theory, are highlighted: from the 'experiment' of the 'novella verista' by Comparatico to the more recent modes of fantastic/psychological writing, with an undoubtedly 20th-century and modernist imprint.*

*Keywords:* Capuana, Verga, Realism, literary criticism, tales

Nella nota *Confessione a Neera* – che costituisce la premessa alla raccolta di novelle *Homo* del 1888<sup>1</sup> – Capuana, guardando retrospettivamente al proprio percorso, individuava nel «mortifero

<sup>1</sup> L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*, in ID., *Homo, Nuova edizione riveduta dall'autore*, con l'aggiunta di due racconti, Milano, Treves 1888, pp. v-xxxv.

veleno della novella e del romanzo»<sup>2</sup>, il vero «demonio»<sup>3</sup> che, presentatosi un bel mattino come una «specie di *novella* in testa, [...] quella malefica gramigna del *Dottor Cymbalus*»<sup>4</sup>, aveva «rapidamente ucciso in germe tutti i suoi drammi storici»<sup>5</sup>; e aggiungeva che, «colla magra scusa di apprendere intanto tutti i segreti della commedia moderna»<sup>6</sup>, occhieggiava, «ma incoscientemente, un *romanzo naturalista e psicologico insieme*»<sup>7</sup>:

E così mi affondavo più e più nella melma della novella e del romanzo moderno. Naturalista? Verista? [...] Volendo significare che, nel mettersi a scrivere delle novelle o dei romanzi, bisognava badare a *foggiar quest'opera d'arte giusta la sua ultima forma*; provvisoria anch'essa, ne convenivo; tanto che cercavo anch'io di [...] ripulirla togliendone via [...] i rami morti [...]. Infatti, dai *Profili di Donne* al *Bacio* (poi ribattezzato *Storia fosca*) [...] da *Homo* a *Ribrezzo*, vedrete evidenti segni del penoso lavoro, diretto ad ottenere il risultato di render la novella, dirò così, *autonoma*, qualcosa d'indipendente, *al di fuori del tutto dal suo autore*<sup>8</sup>.

A distanza di diversi anni, dunque, dalla formulazione della “teoria del romanzo moderno”, a cui, da una sperimentazione in campi contigui ma differenti (e spesso, però, anche congiuntamente) – quali quello della critica letteraria e teatrale per Capuana, e del romanzo e la novella per Verga –, entrambi gli scrittori erano giunti – trovando una speculare reciprocità d'intenti nella quasi coeva pubblicazione di *Vita dei campi* e degli *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880 e 1882) –, Capuana non ripudiava le vecchie posizioni, riconfermando al ‘suo’ metodo l'identico significato, perché in effetti, come afferma Bigazzi, per lui «l'impersonalità era stata e rimase, a suo modo, un'ideologia»<sup>9</sup>: declinata so-

<sup>2</sup> Ivi, p. XXI.

<sup>3</sup> Ivi, p. XXVIII.

<sup>4</sup> Ivi, p. x e p. xx.

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

<sup>6</sup> Ivi, p. XXVI.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

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

<sup>9</sup> R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, p. 358. Quanto ad uno dei capisaldi programmatici della poetica verista - e cioè il ‘metodo’ dell'impersonalità – si rinvia ad uno degli studi tuttora imprescin-

lo in "forme" differenti, organizzate riassumendo le sparse teorie del primo ventennio unitario e calibrandole per il verismo, così come, successivamente e a volte contestualmente a questo percorso, per le opere a più marcato carattere psicologico e/o fantastico.

Il nucleo irriducibile di tutto il suo itinerario e delle varie sue proposte teoriche e narrative è senza dubbio costituito dal resistente binomio Arte-Vita, da quella prioritaria esigenza, per mezzo della scrittura, di «rappresentazione di tutto l'uomo e di tutta la società»<sup>10</sup> alla quale anche il suo sodale Verga aveva lavorato per tutta l'esistenza, confermandone l'imprescindibilità in tutti i processi della creazione letteraria («*la vie seule est belle*»<sup>11</sup>).

dibili in merito: D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 5, Catania, Fondazione Verga 1989.

<sup>10</sup> Ivi, p. 102. All'altezza cronologica del 1865-1866, il Capuana 'fiorentino' aveva già scritto un «racconto alla Poe, *Il dottor Cymbalus*», si dedicava alle recensioni teatrali per «La Nazione» e «prometteva uno studio critico su Balzac e i saggi su *I nostri giovani romanzieri*, e cioè Nievo, Bersezio, Barrili, Farina, Gualdo, De Amicis, Verga e Tarchetti» (i saggi poi raccolti negli *Studi sulla letteratura contemporanea* del 1880); in un breve torno di tempo, Capuana aveva sperimentato le molteplici possibilità, insite nelle diverse forme artistiche, di declinare compiutamente il binomio Arte/Vita e ne aveva trovato la giusta collocazione e 'rappresentazione' – accantonata l'ipotesi teatrale per le problematiche connaturate a certe 'rigidità' sceniche, che non rendevano compiutamente, agli occhi di Capuana, la 'fluidità' della vita – nella *modernità* del romanzo, «fornito di un bisturi analitico di cui gli appariva invece privo il teatro [...] e che permetteva di passare dalla monodia del protagonista a una pluralità di storie umane degne di figurare nel gran libro del cuore e della società»: BIGAZZI, *I colori del vero*, cit., pp. 101-102; si veda anche, a tal proposito, C. DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, Edizioni Biblioteca Capuana 1954.

<sup>11</sup> Lettera di G. Verga a F. Camerini, 19 marzo 1881, in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1977, pp. 107-108; l'entusiastica citazione verghiana, rivolta a Camerini nel ringraziarlo della recensione ai *Malavoglia*, di uno dei suoi passi preferiti di Zola, che fa il paio con molte altre affermazioni significative dal *Roman expérimental* («tout en nous piquant de réalité absolue, nous entendons souffler la vie à nos reproductions»: citiamo dalla prima edizione, É. ZOLA, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier 1881, p. 246), si riferisce non ad un generico 'vitalismo', ma ad uno dei presupposti teorici fondanti della teoria naturalista proposta da Zola, quell'interesse per la natura e per la vita 'intera' da cui l'osservatore attento non può mai prescindere; in merito alle suggestioni verghiane dal naturalista francese, si veda F. VEGLIA, *Il 'maestro' e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga, in Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*. Saggi, a cura di R. Luperini, Lecce, Manni 2007, pp. 23-53. Il concetto della stretta connessione fra la 'vita' e una sua adeguata resa nella scrittura – memore del magistero zoliano – verrà ripreso da Verga, a breve

Se l'adesione all'estetica naturalista aveva segnato in Capuana il passaggio dal romanzo di carattere storico e d'intento moralistico-pedagogico al romanzo sui costumi contemporanei, la formulazione dell'estetica verista sollecitava l'adesione ad una 'forma' che, pur memore della scientificità del modello zoliano, non faceva dello scientismo positivista «una *vision du monde* totalizzante»<sup>12</sup>, ma la contaminava con De Sanctis («ma un lavoro d'arte è rappresentazione simultanea della vita [...] ed il principio ereditario non è il solo fattore della vita»<sup>13</sup>) ibridato dalla lezione demeisiana (e da Balzac e Diderot) verso un rispetto dei 'fatti' e della rappresentazione oggettiva che reclamavano altresì le facoltà soggettive di organizzazione 'fantastico-immaginativa' dei dati raccolti: una forma "vivente" che integrasse «osservazione e creazione»<sup>14</sup>.

Ma la forma 'compiutamente' verista Capuana, dopo averla coerentemente teorizzata negli studi di critica letteraria e drammaturgica (nella quale i «personaggi vivi e veri»<sup>15</sup> comparivano già nel 1865), e non altrettanto in grado di «rifonderla» nelle misu-

distanza temporale, in una lettera al Rod: «è solo un omaggio naturalissimo reso al maestro, [...] cui tutti noi che tentiamo di cogliere la vita nella sua reale manifestazione, dobbiamo qualche cosa» (Lettera di G. Verga a E. Rod, 16 luglio 1881, in F. CHIAPPELLI (a cura di), *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier 1954, p. 36). Un'edizione aggiornata dell'epistolario è quella a cura di G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004.

<sup>12</sup> F. ROMBOLI, *L'arte "impersonale" e l'opera romanzesca di Luigi Capuana*, in *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*. Saggi, cit., p. 95.

<sup>13</sup> F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in ID., *Saggi critici*, Bari, Laterza 1965, 3 voll., III, pp. 285-286.

<sup>14</sup> M.L. PATRUNO, *Teorie e forme della letteratura verista. Capuana, Verga, Betteloni*, Manduria, Lacaita 1985, p. 66.

<sup>15</sup> Gli anni a partire dal 1864, e cioè dall'arrivo a Firenze, sono per Capuana anni di 'apprendistato' teatrale e però già di 'itinerario' costante verso il romanzo: a questo proposito, già nella relazione sul concorso drammatico «Adelaide Ristori», del 1865, egli aveva invocato, per la composizione autoriale, «personaggi vivi e veri [...] e sentimenti rigorosamente espressi»; si veda, in merito, e per le citazioni *supra*, G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista*, in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva - F. Pasquini, Palermo, Sellerio 1999, 2 voll., I, pp. XI-XXXVIII. Le recensioni a Foussier e Barbier, Eliodoro Lombardi e Torelli (risalenti prevalentemente agli anni 1866-1868), contenute in L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*. Saggi critici, Palermo, Pedone - Lauriel 1872, trasleranno le riflessioni sulle forme della creazione artistica più adatte alla modernità dal teatro al romanzo, giungendo agli *Studi sulla letteratura contemporanea* (I e II Serie) del 1880 e del 1882.

re narrative, se non con grandi incertezze (soprattutto formali), la trovò nei lavori verghiani.

Riteniamo in questa sede però opportuno, e anche proficuo, aggiungere dei rilievi testuali al 'giuoco delle parti' di Verga e Capuana nel fermento di elaborazione critica e creativa dell'officina verista, spesso sbilanciata sulla verghiana 'vaghezza teorica' – ormai dato ermeneutico sorpassato – e però restituendo a Capuana un valore più congruo nel campo degli esiti artistici; saggiando dunque, nell'analisi, la specificità e la funzionalità del 'modello' del verismo.

In particolare, la corrispondenza fra Verga e Capuana, grazie alla recente pubblicazione del *Carteggio*<sup>16</sup>, che rileva le molteplici tappe del sodalizio umano e dell'officina letteraria dei due scrittori in un *corpus* epistolare arricchito, anche filologicamente, rispetto ai precedenti<sup>17</sup>, fornisce ulteriori, preziose tessere alla nostra tesi.

La corrispondenza, che copre un arco cronologico piuttosto ampio (il periodo di quasi quotidiana comunicazione fra Verga e Capuana, che si erano conosciuti a Firenze nel 1865)<sup>18</sup>, parte dalla recensione di Capuana alla verghiana *Storia di una capinera* (1872), scritta in larga parte nel 1969, quando cioè Verga ha già pubblicato *Una peccatrice* (1866) e l'ha trasposta, nel 1869, in un «modesto esercizio per le scene»<sup>19</sup> (molto probabilmente, *Rose caduche*).

<sup>16</sup> M. GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2018-2019.

<sup>17</sup> Ci riferiamo ai precedenti G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984; FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, cit.; E. BACCHERETI, "Ciarle letterarie": *Manzoni a Fauriel, Verga a Capuana*, in EAD., *Scrivere lettere. Tipologie epistolari nell'Ottocento italiano*, a cura di G. Tellini, Roma, Bulzoni 2002, pp. 209-237; A. DI SILVESTRO, *Verga 'poeta' e dieci lettere inedite a Capuana (+1)*, in «Otto/Novecento», II (2012), pp. 53-68.

<sup>18</sup> Un'articolata ricostruzione dei soggiorni fiorentini di Verga e Capuana si deve a BIGAZZI, *I colori del vero*, cit., pp. 53-129; si vedano, al riguardo, anche gli Atti del Convegno sui romanzi fiorentini a cura della Fondazione Verga: *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 novembre 1980), Catania, Fondazione Verga 1981 e, fra gli ultimi studi, M. GIUFFRIDA, *Verga e Capuana a Firenze (1864-1871)*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 33-52.

<sup>19</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 18 febbraio 1872, in GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 94.

Capuana, recensendo nel 1867 il teatro di F. Halm, aveva già avviato più che embrionalmente la riflessione sull'oggettività e sul grado di autonomia del prodotto artistico («Il maggior difetto del teatro contemporaneo tedesco [...] è la soggettività. Il poeta non si trasfonde abbastanza nei suoi personaggi fino a celarsi allo sguardo degli spettatori [...], sino a indovinare il pensiero del personaggio che vuol mettere in scena»<sup>20</sup>), e nella recensione ai *Mariti* di Torelli replicava il concetto del «dimenticare [nell'opera] perfettamente l'artista»<sup>21</sup>. Verga, alle prese con la scrittura scenica di *Rose caduche*, e anche su suggestione di Capuana, aveva abbandonato il tardo-romanticismo 'ortodosso' del Ferrari per «l'espressione di profonda verità»<sup>22</sup> della drammaturgia torelliana.

Le lettere del febbraio-aprile 1872 descrivono un Verga che mostra di aver letto a fondo, e traendone insegnamento, il libro di critica drammatica dell'amico («Io dovrò forse molto al tuo libro»<sup>23</sup>) e un Capuana che, a margine della recensione alla *Capinera*, comincia, avendo prima di Verga approfondito Balzac e i realisti francesi e avendone intuito l'ineludibile modernità, a sostituire l'interesse per il genere teatrale con quello per la forma-romanzo, più adatta a «dipingere caratteri e costumi dell'età contemporanea»<sup>24</sup>. È a quest'altezza cronologica che si attesta il binomio arte-vita, d'ora in poi perno resistente e costitutivo del sistema capuaniano:

Io innanzi tutto amo in arte la vita. Quando l'artista riesce a darmi il personaggio vivente davvero, non so chiedergli altro e lo ringrazio. [...] Pel solo fatto di esser vivente, quel personaggio è bello, è morale.

<sup>20</sup> L. CAPUANA, *Friedrich Halm*, in ID., *Il teatro italiano contemporaneo*, cit., p. 345. Le recensioni per il teatro sono state raccolte recentemente nei due volumi a cura di G. OLIVA, *Cronache teatrali (1864-1872)*, Roma, Salerno Editrice 2009; vol. I, *Il teatro italiano contemporaneo* e vol. II, *Cronache e scritti teatrali sparsi (1864-1867)*.

<sup>21</sup> L. CAPUANA, *Achille Torelli*, in ID., *Il teatro italiano contemporaneo*, cit., p. 96.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 97. Il volume in questione è *Il teatro italiano contemporaneo*, appena pubblicato.

<sup>24</sup> L. CAPUANA, *Recensione a E. LOMBARDI, Carlo Pisacane e la spedizione di Sapri*, in «La Nazione», IX (12 settembre 1867), 255, cit. da R. DE CESARE, *Capuana e Balzac*, in «Annali della Fondazione Verga», XIV (1997), p. 59.

[...] E a pari del personaggio amo viva l'azione [...] che anch'essa, pel solo fatto di essere vivente e bella, è morale<sup>25</sup>.

«L'unica opera d'arte [...] ormai possibile, che sia affatto moderna»<sup>26</sup> auspicata da Capuana e che egli individua nella 'prosa' verghiana, allude ad una ormai necessità storica di svecchiamento del romanzo italiano di stampo risorgimentale e di accoglimento dell'avanguardia francese di Balzac, Flaubert, i de Goncourt, Zola, pur in percorsi autonomi.

Certamente le annotazioni dei due scrittori rispetto alla genesi e al percorso elaborativo dei testi<sup>27</sup> restituiscono una riflessione teorica, fino al verismo e anche sul verismo, molto più spesso 'a quattro mani' di quanto si pensi.

Fra i più densi passaggi del fitto dialogo epistolare tra i due scrittori, sicuramente quelli relativi al 1877, anno nel quale sia Verga che Capuana sono a Milano. Capuana ha già 'ideato', all'altezza cronologica del 1875, quello che nelle sue speranze avrebbe dovuto essere il romanzo 'moderno', e cioè *Giacinta*, ma ne cercava ancora la 'forma' adatta (accantonata l'opzione teatrale): cosciente, in questa impresa, di essere «senza tradizioni, quasi senza guida»<sup>28</sup>.

Il problema espressivo era evidentemente il corollario di una scelta 'realista', che, negli anni dal 1875 al 1879, angustiò Capuana fino all'"esatto" inveramento nella 'forma' verghiana di *Vita dei campi* (1880) e di cui le incessanti revisioni al suo romanzo portano testimonianza: gli *Studi sulla letteratura contemporanea* della prima Serie rilevano la ricerca, nel 'romanzo moderno', dei «segni del tempo»<sup>29</sup>: a quest'altezza, il 'metodo' dell'arte è quello di «infondere la vita alle sue creature nello stesso tempo che le disarticola e le scompone con spietata e serena freddezza»<sup>30</sup> (dove

<sup>25</sup> CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, cit., p. XI.

<sup>26</sup> C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, p. 309.

<sup>27</sup> GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 69.

<sup>28</sup> L. CAPUANA, *A Neera*, in ID., *Giacinta, III edizione riveduta con prefazione dell'autore*, Catania, Giannotta Editore 1889, p. x.

<sup>29</sup> L. CAPUANA, *Une Page d'Amour*, in ID., *Studi sulla letteratura contemporanea*, Prima Serie, Milano, Brigola 1880, pp. 67-68.

<sup>30</sup> L. CAPUANA, *Prefazione a Les Frères Zemganno*, in ID., *Studi sulla letteratura contemporanea*, cit., p. 87.

però «il nodo desanctisiano del suo pensiero filtrerà sempre gli eccessi dell'artista scienziato»<sup>31</sup>).

La pubblicazione dello zoliano *Assommoir* (1877) costituisce una linea di demarcazione netta nel percorso teorico e creativo di entrambi gli scrittori, e ne contrassegna i differenti esiti: Verga, terminato l'inventario della eredità fiorentina e milanese, aveva acquisito una certa dimestichezza con l'uso teatrale prima, poi narrativo dei dialoghi e delle 'scene' e anche, già dalla contemporanea gestazione di *Eros*, *Nedda* e *Padron 'Ntoni*, (1874-1876), una capacità oggettiva di rendere insieme lo sguardo sulla totalità e i vari gradini della scala sociale con la corrispettiva differenziazione stilistica e psicologica<sup>32</sup>. Permanevano ancora, alle prese con le incessanti revisioni al bozzetto di *Padron 'Ntoni*, molte questioni di ricerca linguistica e stilistica («ma anche ideologica»<sup>33</sup>).

La lettura dell'opera zoliana, integrata dall'acuta recensione di Capuana – che vi rilevava una «eccellenza della *forma* [...] una nettezza di rilievo [...]»<sup>34</sup> e «personaggi che non istonavano col fondo di verità»<sup>35</sup> –, introduce Verga nel nucleo dell'«operazione filologica» zoliana che egli trasferisce, con una sicurezza maggiore dell'amico, nel ponte gettato fra contenuto e forma dalla necessità dei 'mezzi adatti' a restituire i vari gradi del 'colore locale', e quindi nella sostituzione del *documento* con la *ricostruzione (intellettuale: l'«ottica da lontano»* della celebre lettera del 14 marzo 1879 a Capuana<sup>36</sup>).

Col 'colpo di coda' dell'«epifania zoliana», e nell'intersezione con la «forma drammatica»<sup>37</sup> dell'Arcoleo che invitava, nell'arte, ad una *rappresentazione* della «totalità della vita»<sup>38</sup> e mediando verso il

<sup>31</sup> G. OLIVA, *Capuana, Verga e il progetto teatrale verista*, in *Il teatro verista*, Atti del Congresso internazionale di Studi (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, Fondazione Verga 2007, 2 voll., I, pp. 27-39, a p. 29.

<sup>32</sup> Cfr. R. BIGAZZI, *Il metodo di Luigi Capuana*, in ID., *I colori del vero*, cit., pp. 322-360.

<sup>33</sup> A. MANGANARO, *Verga*, Acireale - Roma, Bonanno 2011, p. 61.

<sup>34</sup> L. CAPUANA, *L'Assommoir*, in ID., *Studi sulla letteratura contemporanea*, cit., p. 54.

<sup>35</sup> Ivi, p. 51.

<sup>36</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 14 marzo 1879, in GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 184-185.

<sup>37</sup> Cfr. BIGAZZI, *I colori del vero*, cit., pp. 238-239.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

romanzo le acquisizioni di Capuana sull'impersonalità, Verga giunse all'acquisizione della "sua" forma: a fine 1877 il 'bozzetto marinaresco' è ormai un romanzo del progetto ciclico della *Marea*<sup>39</sup>.

La Dedicatoria a Salvatore Farina, nella *Prefazione all'Amante di Gramigna*<sup>40</sup>, non è che una trasposizione dei molteplici fermenti e delle risultanze teoriche sottese a questa 'comunione letteraria'. Pur rimandando al futuro, al pari dell'Arcoleo, la modernità del romanzo come 'fatto diverso', *Vita dei campi* è il luogo testuale in cui precipita la riflessione verghiana sulla narrativa, e il campo di sperimentazione, tematica e stilistica, verso la 'forma' romanzo, nella quale l'opera d'arte deve sembrare «fattasi da sé»<sup>41</sup>, ma «palpitante di vita»<sup>42</sup> e il lettore si trovi «faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo [...] attraverso la lente dello scrittore»<sup>43</sup>.

Le recensioni di Capuana a *Vita dei campi* e ai *Malavoglia* (poi raccolte in *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, 1882) e quella alle *Novelle rusticane* compresa in *Per l'arte* (1885) – ma significative sono anche quelle al *Teatro di Giovanni Verga* e a *La crisi del romanzo* – disegnano la parabola verghiana verso il "romanzo della modernità" alla luce delle risultanze e delle evidenze di questo peculiare sodalizio artistico e del progetto comune di svecchiamento del romanzo tradizionale in vista di una 'forma' nuova di opera d'arte che riproduca

<sup>39</sup> Lettera di G. Verga a S. Paola Verdura, 21 aprile 1878, in FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 80. Si veda, per un approfondimento generale, «I suoi begli anni»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania, 19-21 aprile 2018; Milano, 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri - A. Manganaro - S. Morgana - G. Polimeni, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020, 2 voll.

<sup>40</sup> Il principale manifesto della poetica verghiana dell'impersonalità è comunemente considerato la Dedicatoria a Salvatore Farina premissa a *L'amante di Gramigna* (e già, in forma lievemente diversa, alla prima stesura della novella, pubblicata sulla «Rivista minima» nel febbraio 1880 col titolo *L'amante di Raja*): si veda, a tal proposito, il capitolo *Naturalismo e impersonalità* in D. TANTERI, *Paralipomeni sul verismo*, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020, pp. 13-37.

<sup>41</sup> G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. 92.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

non il meccanismo, ma la funzione normale o anormale [...] di elementi disparati [...] come lo stato sociale, i sentimenti, le passioni, le opinioni politiche, le credenze religiose [...], non facendo altro che mettere al mondo *creature vive* [...] con la stessa varietà della Natura, ma superiori a quelle della Natura, perché non soggette alla schiavitù delle contingenze<sup>44</sup>.

Già però dalle due Serie degli *Studi* Capuana equiparava la «vera forma artistica»<sup>45</sup> ad un “fenomeno” «da penetrare, intendere, veder fare»<sup>46</sup>; una forma nella quale «l'autore non dovrebbe affatto intervenire nello svolgimento dell'azione [...] e lasciare che i personaggi operino da per loro, e che la commedia *si faccia da sé*»<sup>47</sup>.

Questa 'originalità' Capuana l'aveva trovata dapprima in *Vita dei campi* (un 'organismo' così completo e necessario che «la mano dell'artista rimane invisibile e l'opera d'arte prende l'aria di un avvenimento reale, quasi si fosse *fatta da sé*»<sup>48</sup>), fino all'«illusione completa»<sup>49</sup>; poi, nei *Malavoglia*, aveva rinvenuto, dopo il tono e il soggetto, l'altra deflagrazione nelle «nostre tradizioni letterarie impastate»<sup>50</sup>: e cioè quella linguistica (un «cavo [...] straordinariamente lavorato di lingua comune e dialetto isolano»<sup>51</sup>): l'emancipazione piena dal 'romanzo sperimentale' era finalmente compiuta, ridotto il suo apporto soltanto alla forma impersonale, mentre il vero 'talento' verghiano era stato quello di «rendere vive quelle povere creature dei pescatori»<sup>52</sup> come in tutte le grandi 'creazioni' letterarie dell'umanità.

<sup>44</sup> L. CAPUANA, *La crisi del romanzo*, in ID., *Gli "ismi" contemporanei (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta 1898, p. 71.

<sup>45</sup> L. CAPUANA, *Carlo Dossi*, in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, Seconda Serie, Catania, Giannotta 1882, p. 59.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> L. CAPUANA, *Due commedie nuove*, in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, cit., p. 280. Da rilevare che la prima pubblicazione dell'articolo risale al dicembre del 1879, dunque prima della prefazione all'*Amante di Raya* (febbraio 1880).

<sup>48</sup> L. CAPUANA, *Giovanni Verga*, in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, Seconda Serie, cit., p. 123.

<sup>49</sup> Ivi, p. 125.

<sup>50</sup> Ivi, p. 135.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Ivi, p. 142.

Capuana insomma, dal canto suo, compie il medesimo percorso verghiano, con molti momenti di osmosi elaborativa ma, a differenza dell'amico, non sarà mai in grado (tranne che per la certi, ad esempio nella novella *Comparatico*) di indovinare, narrativamente, la forma/formula 'compiutamente' verista (abitati, i suoi romanzi e novelle, sempre da una forma inadempita, e proprio sui due cardini dell'impersonalità e della lingua) che, pure, aveva lucidamente descritta negli *Studi I e II*.

Lo dirà, guardando retrospettivamente al proprio percorso, nella *Prefazione* all'ultima edizione di *Giacinta* del 1889, interrogandosi, ancora una volta, sulla "forma":

la forma stessa del racconto procedeva incerta, tra quella del Balzac dove l'autore interviene e giudica e riflette e l'altra, che più mi seduceva, dove l'autore si sforza di nascondersi, lasciando piena libertà all'azione e ai caratteri dei personaggi. Intravedevo talvolta il mio difetto ma non sapevo correggerlo<sup>53</sup>.

L'itinerario ventennale dell'amicizia e della scrittura (1872-1890, poi progressivamente diradatesi), ricco di fecondo interscambio e progettualità<sup>54</sup>, servì a formulare quella teoria dell'arte verista che voleva porsi come esperimento nostrano, d'avanguardia e coerentemente 'originale' rispetto al naturalismo e alla scuola zoliana, innanzitutto deprivato del 'furore delle descrizioni' e dell'istanza sociale e attento al 'mistero' della totalità umana; ma ebbe, nei due sodali, esiti artistici diversi.

Alla luce però della costitutiva divaricazione, in Capuana, delle sue due modalità di scrittura – esercitata già dal principio del comporre, e per l'intero percorso creativo, nel doppio e alternato registro del 'realismo (fino al verismo)' e del 'fantastico/psicologico' – la critica, recente e meno recente, non ha a nostro av-

<sup>53</sup> CAPUANA, *A Neera*, cit., p. XI.

<sup>54</sup> «quello che è stato scritto, che hai almanaccato e maturato quando eravamo insieme [...] ed io in questo almanaccare e sognare come te», 13 gennaio 1879; «*Giacinta* è un trionfo nostro. Sono contento per te, per il nostro Paese, per l'arte nostra», giugno 1879; «la critica è vuota e insignificante; fortuna che la nostra critica e la nostra forza l'abbiamo in noi stessi», 26 aprile 1881: lettere di G. Verga a L. Capuana, in GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 178, pp. 196-197, pp. 226-227.

viso insistito abbastanza (tranne le eccezioni, lontane nel tempo, di Di Blasi 1968, Alexander 1970, Barbina 1974, Oliva 1992) – nell'indagine sui 'modi' della creazione 'non saggistica' dell'autore 'attorno' al verismo – sull' 'esperimento' di *Comparatico*<sup>55</sup>.

Pur restringendo in questa sede, per ragioni di economia testuale, i termini della questione a qualche cursoria indicazione, diremo che fra le cose più interessanti – di esercizio e, per certi versi, di anticipazione del 'metodo' verista – v'è certamente questa novella; considerata da Oliva uno dei «documenti più interessanti tra i testi-manifesto che permettono di far luce sulla poetica del movimento»<sup>56</sup> – tuttavia non si è esercitata, attorno ad essa, una esegesi che ne valorizzasse appieno, oltre al valore di 'documento' in sé, anche quello di tassello importante nella teorizzazione e nelle scritture del verismo.

*Comparatico* risulta fondamentale anche per chi volesse radiografarne il particolare significato nello svolgimento della poetica autoriale, visto l'arco testuale teso lungo tutta la produzione di Capuana – dalla prima versione in quartine, sestine e ottave di *Cumparaticu*, composta nel 1868 (ma con lacerti risalenti al 1859), della 'leggenda popolare' spacciata per 'anonima' al Vigo della *Raccolta amplissima di canti siciliani* (1870-1874), al suo inserimento fra le «manipolazioni popolari»<sup>57</sup>, col titolo *Lu cumpari*, nelle *Poesie in dialetto siciliano* del Maura (1879), alle molteplici versioni della novella in lingua (dal settembre 1882, poi inserita in *Homo* 1883 e 1888; successivamente nelle raccolte di novelle *le Paesane* 1894 e *Nostra gente* 1915, con un intermezzo 'teatrale' in dialetto siciliano del 1907) – e costituisce, proprio all'interno del percorso fin qui tratteggiato del 'Capuana inter-

<sup>55</sup> Gli studi su questa novella capuaniana sono circoscritti a pochi contributi, peraltro risalenti al secolo scorso: C. DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta 1968; A. ALEXANDER, «*Comparatico*» di Luigi Capuana e gl'inizi del verismo, Roma, Ciranna 1970; A. BARBINA, *Un'altra redazione della novella «Comparatico»*, in ID., *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva 1974 e G. OLIVA, «*Comparatico*» e il modello verghiano in ID., *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Roma, Bulzoni 1992, pp. 110-125.

<sup>56</sup> Ivi, p. 112.

<sup>57</sup> DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, cit., p. 87.

prete di Verga', un tassello misconosciuto, pur nella sua, a nostro avviso, imprescindibilità.

È stato Romano Luperini il primo, infatti, ad individuarne, pur in un 'cameo' obliquo alla trattazione verghiana, il ruolo non secondario nella "invenzione" della novella moderna: cioè verista; in special modo quando ne rileva, per «la tecnica del montaggio, [...], la violenza e l'imprevedibilità»<sup>58</sup>, una stretta contiguità, e anzi quasi una 'rivalità', «con le migliori novelle siciliane di Verga»<sup>59</sup>.

Noi aggiungeremo, a questo dirimente spunto, solamente una suggestione interpretativa legata al richiamo alle versioni testuali più 'antiche' di quella del 1882 (confluita nelle novelle *Le Paesane*), a cui in quella sede si faceva riferimento.

In effetti, quanto alle strutture narrative, la *fabula* di *Comparatico* presenta un sistema abbastanza lineare di avvenimenti, ruotanti unitariamente attorno alla vicenda d'onore e di vendetta del marito tradito Janu ai danni dei due antagonisti, la moglie e il suo amante Pietro, il 'padrino' (di qui il titolo della novella) di un figlio probabilmente illegittimo.

Attorno a questa vicenda, paradigmatica di molta cultura popolare del tempo, nell'intreccio – costituito da sei quadri giustapposti (nella versione in *Homo* sette, ma di sola accorciata distribuzione della stessa materia) – Capuana imbastisce un vero e proprio 'documento' di "rappresentazione oggettiva del reale": manca infatti, nella novella, qualsiasi digressione moralistica o di descrittivismo psicologico; le descrizioni sono finalizzate unicamente al cambio di 'scena' (interni/esterni: la strada, la camera di notte, la casa paterna, il campo, la cucina, ) o, brevemente e per scorci, al paesaggio 'affine' all'ottica del personaggio, molto spesso tramite l'indiretto libero («E quando ebbe coscienza dell'enormità che aveva commesso, [...] colla bocca inaridita e il petto che gli ansava, spalancò gli occhi intorno intorno – Se qualcuno l'avesse veduto! [...]; per la vasta pianura e le viottole, [...] ridenti di sole»<sup>60</sup>).

<sup>58</sup> R. LUPERINI, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, in ID., *Giovanni Verga. Saggi 1976-2018*, Roma, Carocci 2019, p. 107.

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

<sup>60</sup> L'edizione alla quale qui si fa riferimento e da cui si cita è L. CAPUANA, *Comparatico*, in ID., *Homo*, cit. pp. 171-195, a p. 187.

Il reale è fissato nella sua dinamica effettiva, in un ritmo essenziale, scorciato, senza 'presentazione' dei personaggi né commenti di alcun genere; l'autore si limita al ruolo di mediatore tra l'oggetto della narrazione e il suo destinatario tramite il montaggio delle scene/sequenze.

I monologhi in indiretto libero, i puntini di sospensione e le congiunzioni che introducono *in medias res*, le metafore zoomorfe («il lupo fra le pecore addormentate»<sup>61</sup>, «compare caprone»<sup>62</sup>, «saltando come un branco di capre sbandate»<sup>63</sup>, «li scannasse insieme, come due porci nel macello»<sup>64</sup>, «quella quaglietta della Pinuzza»<sup>65</sup>), il linguaggio onomatopeico («che di là continuava a fare bum! bum! coi sonagli»<sup>66</sup>), i trattini a introdurre il dialogo, vero motore della novella, seguono compiutamente, in questa ben inscenata 'narrazione in azione', i dettami della teoria verista del romanzo (e della novella). E fanno parte della 'nuova' novella verista anche le strategie compositive della *suspence*, dell'*explicit forte* (il doppio omicidio), del racconto a *pointe*, cioè che fa convergere tutta la tensione del testo sul finale.

È, lungo questa linea, pertinente il rilievo di Pellini che, citando il Pirandello di *Romanzo, racconto, novella* (1897), accosta questo tipo di narrazione breve (ma li verghiana) alla tragedia classica – per l'essenzialità, la figura del protagonista che assurge al ruolo di eroe (anche sconfitto), la linearità narrativa, la centralità dell'evento drammatico – e alla poetica del *fait divers* della dedicatoria dell'*Amante di Gramigna*, cioè il fatto di cronaca che è «per sua stessa natura, una paradossale sintesi di realismo quotidiano e di eccesso romanzesco»<sup>67</sup>.

<sup>61</sup> Ivi, p. 193.

<sup>62</sup> Ivi, p. 191.

<sup>63</sup> Ivi, p. 190.

<sup>64</sup> Ivi, p. 191.

<sup>65</sup> Ivi, p. 188.

<sup>66</sup> Ivi, p. 190.

<sup>67</sup> P. PELLINI, *Verga e le forme della novella moderna*, in ID., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016, pp. 135-156, in particolare alle pp. 136-138 e pp. 152-153.

Quando Verga, nella stessa dedicatoria, dichiara di voler narrare solo «il punto di partenza e quello d'arrivo»<sup>68</sup>, vuole puntare su una intensità, e una “rappresentatività” drammatica, pur se in una narrazione ‘di sbieco’, che trova il suo speculare omologo testuale, e negli stessi anni (subito dopo *Vita dei campi* e *Malavoglia* e prima delle *Novelle rusticane*) nella novella ‘scorciata’ (ridotta cioè alla sola epistasi, come osserva anche Oliva<sup>69</sup>) di questo *Comparatico* capuaniano.

E dunque, quando Luperini afferma che «fra *La Lupa* di Verga e *Comparatico* di Capuana è nata una nuova tipologia di novella»<sup>70</sup>, suggerisce un indirizzo ermeneutico non ancora scandagliato, e rispetto al quale queste sparse riflessioni vogliono essere un abbrivio e insieme l'individuazione di un percorso, quale quello capuaniano, all'interno non solo della teoresi (dato già ampiamente acquisito), ma anche della ‘produzione’ verista: un percorso che Capuana, bloccato nella *empasse* formale (e decennale) di *Giacinta*, metterà da parte (non però nei suoi assunti critici e metodologici), probabilmente riconoscendo inconsciamente all'amico una maggiore lungimiranza e potenza creativa, una visione del mondo, sotteso alla creazione, totale e non solo “formale” come la sua – e soprattutto “organico”, in tutte le sue parti, alla sua rappresentazione dello stesso in scrittura e in “opera d'arte”.

Non a caso Verga, a ridosso della pubblicazione dei *Malavoglia* e nel pieno della gestazione delle *Novelle rusticane*, e quindi in un tempo della scrittura ancora ‘verista’ (pur se attraversato da inquietudini formali che incrineranno dall'interno la perfetta geometria del ‘metodo’ in una trama fitta di aporie che condurranno a diversi esiti), scriverà all'amico, in una sorta di mai prima confessato debito di riconoscenza:

io non dimenticherò mai certa tua novella in versi, passata al Vigo come canto popolare, in cui si tratta di un marito che, fingendosi ubriaco la notte di Carnevale, induce il ganzo di sua moglie ad andare in letto tutti e tre insieme, e lo sgozza. Quello è un piccolo capolavoro, e devo confessarti che la prima ispirazione della forma

<sup>68</sup> VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 92.

<sup>69</sup> OLIVA, «*Comparatico*» e il modello verghiano, cit., p. 123.

<sup>70</sup> LUPERINI, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, cit., p. 108.

schiettamente popolare che ho cercato di dare alle mie novelle la devo a te<sup>71</sup>.

Due anni dopo, alle prese con le *Memorie autobiografiche* da inviare al Cesareo, Capuana idealmente gli risponderà, non senza un filo di sottile ironia:

Come saggi poetici, il mio amor proprio di autore mi fa ritenere non privi di valore artistico i finti canti popolari siciliani e le leggende date al Vigo nel 1859, che le stampò nella sua raccolta senza sospettarne l'origine. Una di queste leggende ha avuto la fortuna di suggerire al Verga la prima idea delle sue novelle campagnuole, come mi ha confessato e scritto più volte lui stesso: è quella intitolata *Lu Cumpari* che poi è diventata una delle mie novelle, *Comparatico*, del volume *Homo*. Bisogna rintracciare in questi tentativi dialettali i primi germi della mia evoluzione veristica, per dirla con un vocabolo accettato dall'uso. Quando io scrissi *Lu Cumpari* la questione naturalista non si sospettava nemmeno, e lo Zola era ignorato anche in Francia<sup>72</sup>.

Fedele per tutta la biografia letteraria ad una strenua ideologia della "forma", Capuana ne contemplò l'assunto – mai smentito – di piena e costante rappresentazione di tutto l'uomo e di tutta la società e di tutta la vita, salvaguardandone sempre la natura 'flessibile' e 'adeguata' ai tempi. Venuta meno, a livello di storia personale, l'ipotesi di 'realizzazione' dell'arte verista (e poi, storicamente, il verismo stesso), ma mai quello della concezione dei personaggi e dell'opera d'arte come "creature vive", egli semplicemente individuò un'ulteriore 'via di fuga' per la scrittura, recuperando l'"altra via" lumeggiata sin dal principio assieme a quella che lo condurrà al verismo, e cioè il filone fantastico/psicologico inaugurato nel lontano 1867 dal *Dottor Cymbalus* e poi praticato, con esiti spesso incerti ma in molti casi originali e pionieristici – e anche questi meritevoli di un giusto approfondimento critico – per tutta la vita da 'novelliere' (*Fosca*, *Le Appassionate*, *Ribrezzo*, fra le altre).

Già Borgese, profeticamente, aveva individuato nel percorso

<sup>71</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 24 settembre 1882, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 169-170.

<sup>72</sup> Lettera di L. Capuana a M. Cesareo, 17 febbraio 1884, in DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, cit., p. 94.

della novellistica capuaniana, già dai primi *Profili di donne* (1877), i segnali di una ricerca inquieta – all'interno dei moduli realisti, e già nel loro superamento, volta a scandagliare, nel reale, l'esplorazione del mistero della realtà psicologica dell'uomo e, contestualmente, il problema della sopravvivenza dell'arte nell'epoca moderna<sup>73</sup>.

Questi roveli non avevano mai abbandonato Capuana, continuamente teso alla sperimentazione di nuove tecniche narrative e all'elaborazione di una teoria estetica innovativa che ponesse al centro della riflessione dell'artista l'autonomia dell'opera d'arte, se già in una novella coeva alla raccolta *Profili*, e cioè *Contrasto*, era messo in scena il conflitto tra Ideale e Reale.

La novellistica dei primi anni del Novecento (*Coscienze e Fatale influsso*, 1905; *Il nemico è in noi*, 1915; *Decameroncino*, 1901) focalizza il mai dismesso – nelle forme rifratte della scrittura – legame fra creazione e forme della rappresentazione, Arte e Natura (o Vita), solo in "altra" forma: proprio nella conclusione del *Decameroncino*, sorta di 'cornice nella cornice', il gioco meta diegetico fra il narratore esterno e il protagonista, il Dottor Maggioli, è una sorta di *myse en abime* del processo della scrittura<sup>74</sup>.

Invitato dall'Autore-trascrittore a mettere per iscritto le sue novelle, Maggioli gli risponde che preferisce lasciarle all'improvvisazione, a supporto di questa decisione raccontando che una volta, alle prese con un racconto da scrivere modellato sui canoni del Verismo, si era ispirato alla storia di due innamorati, ma inframezzando la realtà con spunti dell'invenzione, fino a trascurare l'intreccio reale. Allora i personaggi del racconto avevano cominciato, usciti dalla sua mente, a torturarlo reclamando la propria storia, e minacciandolo di continuare a farlo se egli non avesse terminato l'opera:

Da due giorni mi sforzavo inutilmente di entrare, come si dice, nella pelle del bravo omo, d'indovinare la scena, il dialogo che avrebbero dovuto aver luogo tra lui e quella signora. [...] Ma mi sentivo impac-

<sup>73</sup> E. GHIDETTI, *Introduzione a CAPUANA, Racconti*, cit., pp. LIV-LV.

<sup>74</sup> Si veda, a tal proposito, A. CARTA, *Il romanzo italiano moderno. Dossi e Capuana*, Pisa, Edizioni ETS 2008, p. 120.

ciato dal maledetto verismo o naturalismo, dalla maledettissima teorica dell'osservazione diretta. E in quei giorni me ne sentivo oppresso, ossesso; e non vivevo più, e più non curavo i miei affari. I fatti da me ideati mi torturavano quasi fossero realtà<sup>75</sup>.

[...] La notte appresso, riecco l'impressione di quelle mani che mi scotevano per destarmi; e, appena desto, riecco la figura dei due amanti, che quasi mi sembrava di scorgere nel buio della camera, con l'aria dolente di chi invoca soccorso e pietà: «O dunque? Ci lascia così, né in cielo né in terra; con le mani in mano, in questo stato? Una fine dobbiamo farla, non possiamo rimanere perpetuamente innamorati, e nelle circostanze in cui ha avuto la crudeltà di abbandonarci!»<sup>76</sup>.

I pirandelliani *Sei personaggi in cerca d'autore* debutteranno al Teatro Valle di Roma il 9 maggio del 1921, vent'anni dopo; ma senza alcun dubbio possiamo riconoscere in Capuana, esemplarmente in questi brevi lacerti di novella – nei quali *l'Arte* e *la Vita* (come in uno scritto del 1905, appunto *L'Arte e la Vita*) si fronteggiano e lambiscono vicendevolmente i contorni l'una dell'altra nel gioco eterno della 'finzione' della scrittura che ingloba in sé l'esistenza, ricreandola nell'"illusione" – e come già era nella recensione alla lontana *Vita dei campi*, un misconosciuto antesignano del maestro della modernità novecentesca pienamente dispiegata.

<sup>75</sup> L. CAPUANA, *Decameroncino*, Catania, Giannotta 1901, pp. 168-169.

<sup>76</sup> Ivi, pp. 173-175.

ELENA FELICANI  
(Università di Milano)

«QUESTO LIBRO È VAGABONDAGGIO NON SOLO DI PERSONE  
E DI FANTASIE». TESSERE INEDITE DI LINGUA E CULTURA  
PER LA GENESI DEI *MALAVOGLIA* E DEL  
*MASTRO-DON GESUALDO* NEL FONDO TORELLI VIOLLIER  
DELL'UNIVERSITÀ DI MILANO<sup>1</sup>

Tra i molteplici documenti e materiali librari contenuti nel Fondo “Magnani Torelli” custodito nell’Università di Milano, si trova una copia di *Vagabondaggio* (Barbèra, 1887), in cui è rilegata una lettera autografa con cui Verga aveva accompagnato l’invio a Eugenio Torelli Viollier. L’articolo si propone di dare notizia del ritrovamento della lettera, che rivela la volontà d’autore rispetto all’originario impianto e alle fasi preliminari dell’elaborazione dei *Malavoglia* e di *Mastro-don Gesualdo*. Nella ricostruzione del contesto storico-culturale e di rapporti della Milano del secondo Ottocento, palcoscenico dinamico entro cui si muovono i protagonisti con la loro lingua e la loro storia personale, altri documenti del fondo Torelli Viollier, di cui il saggio dà notizia, vengono presentati come tessere utili alla ricostruzione del complesso mosaico culturale e linguistico di una straordinaria esperienza di relazioni.

*Parole chiave:* Giovanni Verga, Eugenio Torelli Viollier, Università degli Studi di Milano, Biblioteca di Scienze della Storia e della Documentazione storica

<sup>1</sup> Desidero ringraziare Gabriella Alfieri e Andrea Manganaro per aver accolto il contributo nel presente numero degli «Annali della Fondazione Verga». Sono grata a Rossana Melis che ha suggerito la ricerca nel fondo Torelli Viollier, in relazione a un’indagine sulla circolazione dei racconti di Francis Bret-Harte in Italia, la cui prima ricognizione si deve a Giuseppe Polimeni. Ringrazio Federica Vignati, responsabile della Biblioteca di Scienze della Storia e della Documentazione storica, Servizio Bibliotecario d’Ateneo, Università degli Studi di Milano, per aver permesso la consultazione del materiale e per aver guidato con partecipe attenzione la ricerca d’archivio. Sono grata a Gianfranca Lavezzi per la risolutiva consulenza sulla metrica del componimento poetico. Sono grata a Ezio Barbieri per la perizia grafica e in particolare per le indicazioni relative al componimento poetico pubblicato nel § 7. Ringrazio Valentina Puglisi della Fondazione Verga per la preziosa e solerte collaborazione bibliografica.

*Among the many documents and library materials contained in the Fund "Magnani Torelli" kept at the University of Milan, there is a copy of Vagabondaggio (Barbèra, 1887), in which is bound an autograph letter with which Verga had accompanied the sending to Eugenio Torelli Viollier. The article aims to give news of the discovery of the letter, which reveals the will of the author with respect to the original plant and the preliminary stages of the processing of Malavoglia and Mastro-don Gesualdo. In the reconstruction of the historical-cultural context and relations of the Milan of the second nineteenth century, dynamic stage within which the protagonists move with their language and their personal history, other documents of the fund Torelli Viollier, of which the essay gives news, are presented as useful pieces for the reconstruction of the complex cultural and linguistic mosaic of an extraordinary experience of relationships.*

Keywords: Giovanni Verga, Eugenio Torelli Viollier, Università degli Studi di Milano, Biblioteca di Scienze della Storia e della Documentazione storica

## 1. Nella città dei «suoi begli anni»

I vent'anni trascorsi a Milano (1872-1891) rappresentano agli occhi oggi concordi della critica un momento determinante nel percorso creativo di Giovanni Verga: «la vita milanese dei suoi begli anni», fatta oggetto di un'indagine condotta, da prospettive diverse, in un importante convegno della Fondazione Verga<sup>2</sup>, si rivela a tutti gli effetti paesaggio culturale, letterario, linguistico in cui l'autore si colloca, a ragione e con sguardo progressivamente rinnovato, come osservatore, fotografo e narratore di forme di una società in evoluzione<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Per un quadro completo sul periodo milanese di Verga e sul gruppo di intellettuali da lui frequentati si rimanda ai contributi pubblicati in *«I suoi begli anni»: Verga tra Milano e Catania*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 – Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri - A. Manganaro - S. Morgana - G. Polimeni, Catania, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020.

<sup>3</sup> Per una lettura della valenza degli anni milanesi nella formazione e nell'evoluzione dello scrittore è oggi fondamentale la prospettiva proposta da G. ALFIERI, *«La vita più spensierata del mondo»*. *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga milanese (1872-1891)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 3, Catania, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020; l'attenzione al periodo milanese di Verga e l'invito a osservarne le fasi tra gli stimoli più innovativi della

La Milano del secondo Ottocento – lo ricorda Roberto Sacchetti, scrittore e giornalista del «Pungolo» e della «Gazzetta piemontese», sensibile narratore della vita letteraria nell'affresco a più voci formulato in occasione dell'Esposizione nazionale industriale e artistica del 1881<sup>4</sup> – è la manifestazione più alta di una città che scrive, in cui «hanno conquistata una decorosa agiatezza Salvatore Farina, Giuseppe Ghislanzoni e altri parecchi; a Milano mandano i loro scritti Ruggero Bonghi, De Amicis, Bersezio, Carducci, Guerrini, Verga, Capuana, quasi tutti i veri scrittori italiani, e sono bene accolti e discretamente retribuiti»<sup>5</sup>.

Se è vero che durante il breve e discontinuo soggiorno fiorentino (1865-1869) Verga aveva potuto conoscere un'editoria che spingeva sulla narrativa da collocare soprattutto in appendice ai giornali, nella Milano degli anni Settanta e poi Ottanta, che puntava sul mercato librario a più ampia diffusione e che faceva del libro un prodotto autonomo, aveva saputo cogliere stimoli e possibilità molteplici e differenziati, in cui trovavano riflesso i nuovi gusti letterari e le spinte postunitarie di una borghesia in ascesa economica e sociale.

Proprio nella città che si offre «come un faro a quanti tenevano una penna in mano»<sup>6</sup>, per l'autore catanese si apre un periodo

monografia di EAD., *Verga*, Roma, Salerno 2016; cfr. anche R. MELIS, *La bella stagione del Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990; EAD., *Per una storia del giornalismo letterario milanese: Giovanni Verga, Carlo Borghi e gli amici del «Biffi»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI (1994), pp. 553-589; EAD., *Verga, Selvatico e il teatro italiano negli anni di «Cavalleria rusticana»*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CLXXIV (1997), pp. 211-242.

<sup>4</sup> R. SACCHETTI, *Vita letteraria*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881, pp. 249-455 (edizione anastatica *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio 1991); su Sacchetti si rimanda a F. LIOCE, *Roberto Sacchetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 89, 2017; M. VENTURINI, *Tra castello e cascina*, in «Caffè Michelangiolo», XVI (2011), 1, pp. 63 sgg.; A. DEBENEDETTI, *Passione e avidità nel Piemonte dell'800*, in «Corriere della Sera», 24 marzo 2009; G. FARINELLI, *Roberto Sacchetti*, in ID., *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma 2003, pp. 179-183; G. ZACCARIA, *Torelli e Sacchetti: dal romanzo autobiografico al romanzo storico-politico*, in ID., *Ottocento letterario in Piemonte*, Milella, Lecce 1997, pp. 133-165.

<sup>5</sup> R. SACCHETTI, *Vita letteraria*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881, p. 434.

<sup>6</sup> Ivi, p. 47; cfr. C. RICCARDI, *Le meraviglie di Milano*, in *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio 1991, pp. 9-24, a p. 19.

florido di scrittura, favorito anche dalla frequentazione di circoli sociali e di dimore private, di teatri e di caffè alla moda.

Il suo percorso personale si dimostra esemplare nella ricostruzione del Sacchetti:

Risolta la quistione dei mezzi di sussistenza, lo scrittore trova qui ogni maniera d'incoraggiamenti e di conforti. E prima la notorietà facile e pronta. Giovanni Verga aveva pubblicato a Torino, a Napoli, a Firenze parecchi racconti senza che il suo nome fosse uscito dalla cerchia de' suoi amici; nel 1873 venne qui, diede al Treves i manoscritti dell'*Eva* e della *Storia d'una capinera*, e pochi giorni dopo le due maggiori case editrici milanesi si disputarono i suoi romanzi<sup>7</sup>.

Anche grazie a una lettera di presentazione dell'amico Capuana, che al nuovo arrivato apre in città le porte della società dei letterati, Verga diventa in poco tempo una delle figure più attive e visibili dei salotti milanesi: in particolare, partecipa alle conversazioni in casa di Salvatore Farina<sup>8</sup>, direttore della «Rivista Minima», che ospita ogni sabato sera professionisti e impren-

<sup>7</sup> SACCHETTI, *Vita letteraria, in Milano 1881*, cit., p. 434. Cfr. S. CRISTALDI, *Fogazzaro e la Milano di De Marchi e di Verga*, in «I suoi begli anni»: *Verga tra Milano e Catania*, cit., I, pp. 153-157.

<sup>8</sup> Sardo d'origine, Salvatore Farina (1846-1918), completati gli studi in Legge a Torino, si trasferisce con la famiglia a Milano alla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento: forte dell'amicizia con Tarchetti e aperto agli ideali della Scapigliatura, ben presto inizia a farsi conoscere nell'ambiente letterario milanese. In questo periodo Farina comincia a collaborare con diversi periodici: per l'acribia nella scrittura e per la sensibilità di critico, viene notato dagli editori Treves e Sonzogno che lo incaricano di occuparsi di traduzioni e di riduzioni di libretti teatrali. Da direttore della «Rivista minima di scienze lettere ed arti» (1879) Farina continua a pubblicare novelle, racconti, recensioni letterarie e cronache drammatiche, firmandosi talvolta con l'anagramma Aristofane Larva. All'attività di pubblicista sulle più importanti riviste dell'epoca («Nuova Antologia», «Giornale d'Italia», «L'Illustrazione», «Il Giornale per tutti», «Fanfulla della domenica»), l'autore affianca una mai interrotta produzione narrativa. Per una ricognizione completa sulla vita di Farina, vale la pena di menzionare la sua autobiografica: S. FARINA, *La mia giornata (dall'alba al meriggio)*, Torino, S.T.E.N. 1910. Si vedano inoltre: L. STRAPPINI, *Salvatore Farina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 44, 1994; cfr. anche G. CONTINI, *Introduzione ai Narratori della scapigliatura piemontese*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1970, pp. 533-566; C. ZIMBONE, *Luigi Capuana, Salvatore Farina, Arturo Graf, Ada Negri. Segnalazioni critiche*, Catania, Greco 1981, pp. 55-94; *La pubblicistica nel periodo della scapigliatura*, a cura di G. Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria 1984, ad indicem.

ditori, sollecitati a dialogare «nella migliore intimità, quella che esclude i riguardi e implica la reciproca stima»<sup>9</sup>.

Sebbene Verga, come racconta Sacchetti che ha incontrato l'autore per la prima volta nel salotto di Clara Maffei<sup>10</sup>, stia «là contegnoso in silenzio in mezzo al vivace cicalio»<sup>11</sup>, il catanese sviluppa presto una certa sensibilità per l'atmosfera dei salotti borghesi della città, che da subito riconosce luoghi di confronto, di riflessione e di scambio intellettuale, determinanti per formare la sua coscienza di scrittore.

## 2. Eugenio Torelli Viollier: tra Napoli, Parigi e Milano

Napoletano di nascita, di madre francese, Eugenio Torelli Viollier (1842-1900), insofferente al governo borbonico e d'animo liberale, insieme ad altri patrioti napoletani, si arruola come garibaldino nel "Battaglione dei Cacciatori Irpini", guidato da Giuseppe De Marco. Testimonianza dell'impresa si legge in una nota autobiografica autografa, conservata nel "Fondo Magnani Torelli" dell'Università degli Studi di Milano:

<sup>9</sup> ALFIERI, *Verga*, cit., p. 54; EAD., *I «suoi begli anni»*. *Spigolature idiolettali nel Verga milanese (1872-1891)*, in *I suoi begli anni: Verga tra Milano e Catania*, cit., I, pp. 3-36; ora in ALFIERI, *«La vita più spensierata del mondo»*. *Spigolature idiolettali nel visuto linguistico del Verga milanese (1872-1891)*, cit.

<sup>10</sup> Sul ruolo di Clara Maffei nella Milano dell'epoca si rimanda oggi ai contributi apparsi nel volume curato da Cristina Cappelletti, *L'Ottocento di Clara Maffei*, a cura di C. Cappelletti, Milano, Cisalpino 2017; in particolare si vedano M. COLIN, *Scrittori francesi nel salotto Maffei*, ivi, pp. 29-46; C. Cappelletti, *Far dell'amicizia un tempio*. *I carteggi di Clara Maffei tra edito e inedito*, ivi, pp. 133-174.

<sup>11</sup> SACCHETTI, *Vita letteraria*, in *Milano 1881*, cit. pp. 450-451: «La prima volta che lo vidi fu in casa Maffei una domenica sera che le due salette erano piene di signore tra cui sei o sette giovani e molto belle, e queste lo circondavano in modo ch'io non mi potei appressare a lui. Lui stava là contegnoso in silenzio in mezzo al vivace cicalio, e sorrideva di quel suo sorriso serio, a fior di labbra che fa malinconia. Per questo suo fare riservato misterioso che dimostra patimenti profondi non meno che per la eleganza squisita del suo sentimento artistico dicono che abbia delle avventure. Non gliene state a chiedere a lui; è così poco vanesio che non ve ne direbbe nulla, anzi vi riderebbe discretamente sul viso».

Ma io non fui allora informato, della grazia, che m'era capitata, perchè al principio d'Agosto, ero partito, con alcuni amici, non senza pericolo, da Napoli, e ci eravamo recati nella provincia d'Avellino, ove si andava organizzando la rivoluzione, per favorire l'avanzata di Garibaldi. Fui ospite del Sig. Giuseppe De Marco a Paupisi; e là, nelle terre intorno si formarono bande rivoluzionarie. Quella del De Marco prese il nome di "Battaglione di cacciatori Irpini" e dal De Marco fui nominato sottotenente.

Questo battaglione, coll'aggiunta di qualche altro, instaurò il governo nazionale nella città di Benevento che era sottoposto al Governo Pontificio; poi passò a fare altrettanto in altri comuni di quella provincia: fu poi chiamato a sedare conflitti fra rivoluzionarii e borbonici a Montemiletto, a Montefusco ed ad Ariano ed una volta, guidato dal colonnello Nullo, che morì poi in Polonia, cadde in un[']imboscata, e lasciò molti dei suoi sul terreno. Insomma i cacciatori Irpini non fecero nulla d'eroico, ma resero utili servigi e che vita deliziosa per un giovane di 18 anni! che poesia! che fanciullesche illusioni<sup>12</sup>.

Dopo le imprese risorgimentali e una breve esperienza nell'esercito regolare, il giovane inizia la sua carriera di pubblicista presso «L'indipendente», quotidiano fondato a Napoli nel 1860 da Alexandre Dumas, per incarico di Garibaldi. Del Dumas viene anche segretario personale e traduttore, un legame che si rivela determinante per la formazione della sensibilità intellettuale di Torelli Viollier, che si definisce a cavallo tra la cultura italiana e francese.

[...] e rinunziando alla carriera amministrativa entrai nella redazione del giornale «L'indipendente», che Alessandro Dumas aveva fondato in Napoli, dopo l'entrata di Garibaldi. Ero incaricato di tradurre gli articoli, ch'egli ogni giorno scriveva con grande abbondanza.

A. Dumas era un uomo, sotto ogni rapporto gigantesco, per l'ingegno, per la bontà, per lo spirito, per la statura, per la forza fisica, per la potenza creativa, e per l'originalità della sua vita. Egli era D'Artagnan, Athos, Porthos, Aramis fusi e viventi in un solo uomo. A me fece l'effetto propriamente d'uno Dio ed il mio culto si tradusse in sforzi eroici di lavori. Accadeva talvolta, che il mare grosso impedisse

<sup>12</sup> Busta 5 – Fasc. 2, 1876 (post), pp. 1-4, Eugenio Torelli Viollier, *Note autobiografiche* ("Fondo Magnani Torrelli", Biblioteca di Scienze della storia e della documentazione storica, Servizio Bibliotecario d'Ateneo, Università degli Studi di Milano), p. 1. Stralci di testo vengono nel 1900 sulla «Rassegna nazionale» (vol. 114, 22, 1900, pp. 724-747) nel necrologio firmato da Adolfo Rossi e datato 27 aprile 1900.

L'approdo del piroscrafo quotidiano da Genova e la posta mancava completamente. "Ebbene, diceva Dumas, farò da solo tutto il giornale; e di fatti ci riusciva, scrivendo una mezza dozzina d'articoli; e dando estratti dei suoi libri, abilmente aggiustati. Il compito mio diventava allora spaventevole. Tuttavia il giornale usciva in tempo. Dumas apprezzò il mio zelo, prese singolarmente a ben volermi, e divenni il compagno non soltanto del suo lavoro, ma quello de' suoi svaghi, delle sue gite e della maggior parte delle sue serate. Questa dolcissima e per me utilissima convivenza, durò quattro anni, e passai anche alcuni mesi con lui a Parigi nel 1865<sup>13</sup>.

L'esperienza al giornale apre al giovane Torelli Viollier contatti che si manterranno vivi nel tempo: la sua personalità, improntata al gusto francese e agli stimoli culturali del mondo napoletano, si forma in un contesto molto particolare e in situazioni varie e singolari, sempre nel segno di un'apertura alla novità e alle proposte che i moderni mezzi di stampa e di comunicazione scritta permettono di attingere, sia sul piano della cultura politica, sia su quello della politica culturale. Sensibile alle traduzioni e al problema della necessità del passaggio di opere dalla cultura d'Oltralpe e in generale di autori stranieri, Torelli Viollier, recensore e critico, in origine lui stesso scrittore<sup>14</sup>, si cimenta anche con la poesia, e in particolare con quella per musica<sup>15</sup>, e si distingue

<sup>13</sup> Ivi, p. 4.

<sup>14</sup> Si dovranno menzionare almeno E. TORELLI VIOLLIER, *Ettore Caraffa, romanzo storico*, Milano, Sonzogno [dopo il 1860] (di cui si segnala la versione francese: *Hector Caraffa, roman historique*, par Eugène Torelli-Viollier; première version française avec l'autorisation de l'auteur par E.W. Foulques, Paris-Naples, chez les principaux libr. de France et d'Italie 1877); E. TORELLI VIOLLIER, *Le rovine di Palmira*, Milano, Treves 1869.

<sup>15</sup> Dopo l'esperienza della *Lira*, collana di spartiti, vale la pena di ricordare la collaborazione alla stesura del libretto della *Creola* di Gaetano Coronaro, insieme alla Marchesa Colombi, sua futura moglie: G. CORONARO, *La creola: melodramma in tre atti*, a cura di E. Torelli Viollier - M. Colombi, Regio Stabilimento Milano, Ricordi 1878: il frontespizio reca testimonianza della prima rappresentazione, avvenuta al teatro Comunale di Bologna il 24 novembre 1878. Vanno inoltre menzionati E. TORELLI VIOLLIER, *Il coro di bambini lattanti*, musica di C.A. Gomes; riduzione per canto e pianoforte dell'autore, Milano, F. Lucca 1868; C.A. GOMES, *La madamina, canzonetta in chiave di sol con accompagnamento di pianoforte*, parole di E. Torelli Viollier, Milano, F. Lucca 1868; ID., *La bolletta, canzone in chiave di sol con accomp.to di pianoforte*, parole di E. Torelli Viollier; musica di C.A. Gomes, Milano, F. Lucca 1868; ID., *La lira italiana, collezione di pezzi da camera ad una e più voci con accomp. di pianoforte*, Milano, F. Lucca 1868; ID., *Nella luna. La moda, canzonetta*;

come traduttore<sup>16</sup>, patrocinando anche la circolazione (il tramite restava la Francia) dello scrittore americano Bret-Harte<sup>17</sup>.

La svolta nella carriera viene però dall'incontro a Parigi con l'editore milanese Edoardo Sonzogno, che lo invita a collaborare ai periodici «L'Illustrazione universale» e «L'emporio pittoresco», fondati entrambi a Milano nel 1864. Ben presto Torelli diventa di fatto anche direttore delle due testate.

Alla sua voce possiamo affidare la ricostruzione di quel "cambio" di città, e dunque di vita culturale:

Allorquando, sedici anni fa, giovinetto venni a Milano, invitato dal signor Edoardo Sonzogno a dirigere il giornale *L'Illustrazione universale*, il giornalismo politico milanese era ben diverso da quello d'oggi. Non c'è che un giornale che si sia conservato pressoché tal quale, la *Perseveranza*, in omaggio probabilmente ai suoi principi conservatori<sup>18</sup>.

Qualche curiosità e particolare inedito su quel periodo si leggono tra le righe dell'autografo conservato nel "Fondo Magnani Torelli":

Ma egli aveva abbandonato l'Indipendente e la mia situazione si faceva precaria. Perciò, essendomi incontrato a Parigi col Sig. Edoardo Sonzogno, del cui giornale *L'Illustrazione universale* ero corrispondente, combinai con lui di venire a Milano a dirigere questo giornale ed altre Pubblicazioni illustrate, che egli andava avviando.

\*

Col Sig. Sonzogno restai quattro anni, nè ebbi a dolermi di lui. L'Illu-

canto con accomp. di pianoforte, con partitura di E. Torelli Viollier, Milano, F. Lucca 1868; G. BRAGA, *Esule: n. 2 in Fa min. per mezzo-Soprano o Baritone violoncello o violino o harmoniflute e pianoforte*, parole di Eugenio Torelli Viollier; english words by Arthur Matthison; musica di Gaetano Braga, London, Schott & Co., 1878; A. ELLENA, *L'angelo ed il bambino, melodia per canto e pianoforte, Op. 23*, versi di E. Torelli-Viollier; musica di A. Ellena, Torino, Marcello Capra 1899.

<sup>16</sup> E. RENAN, *Gli apostoli, per Ernesto Renan*, traduzione di E. Torelli-Viollier, Milano-Firenze, Sonzogno 1866.

<sup>17</sup> B. HARTE, *Racconti californiani*, con prefazione di E. Torelli-Viollier, Milano, Treves 1877. Torelli Viollier aveva già segnalato Harte sulla «Lombardia» il 4 maggio 1875 nella sezione *Appendice*, a p. 14.

<sup>18</sup> E. TORELLI VIOLLIER, *La stampa e la politica, in Milano 1881*, cit., pp. 117-147, a p. 117.

strazione Universale andò male, ed ora riconosco che ne fu causa in gran parte la mia inesperienza. D'altronde era forse impossibile fare allora a Milano un giornale illustrato appena mediocre, L'Illustrazione, ed io passai a compilare la cronaca ed a scrivere gli articoli letterari e teatrali del Secolo. Vi restai circa un anno; ma essendo stato al Secolo, a causa dell'inchiesta sulla Regia, e del processo Lobbia, sovrappreso dagli elementi radicali, mi trovai a disagio; e saputo che il sig. Emilio Treves, andava preparando un nuovo giornale liberale-moderato, me gli feci offrire dal comune amico Prof. Patuzzi. Il Treves accolse volentieri l'offerta e tenni a battesimo anch'io il Corriere di Milano, in cui poi scrissi di politica, di teatri e di letteratura; ma alla fine del 1874, il Treves, che desiderava sviluppare la sua industria editoriale, ed uscire dalle procelle della vita giornalistica, allora più frequenti e più moleste assai d'oggi, accettò una somma offertagli dai proprietari del Pungolo e lasciò fondere il suo giornale in questo. Così morì il Corriere di Milano, che visse cinque anni senza onore e fortuna.

Io ero rimasto fuori dalla combinazione risoluto a vivere del lavoro letterario libero finché non potessi fondare un giornale a mia volta. L'occasione se ne presentò...<sup>19</sup>

L'impegno con i giornali porta dunque Torelli Viollier a spostarsi tra Napoli e Parigi, per poi stabilirsi a Milano: in particolare, nella metropoli lombarda, dove comincia a collaborare anche con il «Gazzettino rosa», «Il Secolo», testata di orientamento democratico, il «Corriere di Milano», che, come si legge, ha impronta più liberale moderata, la «Nuova illustrazione universale», dove la sua firma è ospitata sulle pagine politiche come su quelle culturali<sup>20</sup>.

Spinto dal desiderio di realizzare un quotidiano indipendente improntato ai modelli anglosassoni e francesi, Torelli Viollier progetta il «Corriere della Sera», che esce per la prima volta il 5 marzo

<sup>19</sup> Busta 5 – Fasc. 2, 1876 (post), pp. 1-4, Eugenio Torelli Viollier, *Note autobiografiche* ("Fondo Magnani Torrelli", Biblioteca di Scienze della storia e della documentazione storica, Servizio Bibliotecario d'Ateneo, Università degli Studi di Milano), p. 4.

<sup>20</sup> Per una ricognizione completa si veda l'ampia presenza della penna di Torelli Viollier nel già citato volume curato da Giuseppe Farinelli, *La pubblicistica nel periodo della scapigliatura*, cit., ad indicem; per un approfondimento sulle varie collaborazioni con le testate giornalistiche dell'epoca si segnala anche F. GIARELLI, *Vent'anni di giornalismo (1868-1888)*, Codogno, Cairo 1896.

1876 e si impone come quotidiano che raccoglie in un'unica soluzione tutte le linee delle precedenti esperienze giornalistiche<sup>21</sup>.

Il legame con la cultura napoletana in cui si era formato rimane stretto nel corso degli anni, anche durante la straordinaria esperienza di critico e di giornalista. Nella città d'origine Torelli Viollier sente senz'altro vicino alla sua sensibilità Federigo Verdinois<sup>22</sup>, anche lui infaticabile traduttore e mediatore di classici stranieri, che milita nel giornalismo culturale più attivo e fonda nel 1869 «L'Osservatore», periodico in cui tra l'altro vedono la luce gli scritti della Marchesa Colombi<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Sulla biografia di Eugenio Torelli Viollier e sull'esperienza di fondazione del «Corriere della Sera» si vedano oggi M. FORNO, *Eugenio Torelli Viollier*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 96, 2019; M. NAVA, *Il garibaldino che fece il Corriere della sera: vita e avventure di Eugenio Torelli Viollier*, Milano, Rizzoli 2011; A. MORONI, *Alle origini del «Corriere della sera». Da Eugenio Torelli Viollier a Luigi Albertini (1876-1900)*, Milano, FrancoAngeli 2005; cfr. anche G. SAVOCA, *Verga da Firenze a Milano: lettere ai familiari e qualche 'notizia' del «Corriere della Sera»*, in «I suoi begli anni»: Verga tra Milano e Catania, cit., II, pp. 425-432.

<sup>22</sup> Federigo Verdinois (1844-1927), mantovano d'origine, trascorsi i primi anni a Firenze, si trasferisce a Salerno nel 1869: negli anni campani fonda e dirige per pochi mesi la rivista «L'Osservatore» e collabora a lungo con «L'Indipendente», con il «Fanfulla», con il «Corriere del Mattino» di Napoli e con «L'Illustrazione italiana» di Milano. Ricordato soprattutto per l'attività di traduttore, Verdinois è attivo anche nel dibattito linguistico: negli interventi pubblicati a più riprese sul «Corriere del Mattino», riflette sull'impiego del vernacolo come lingua del teatro in un'ottica civilizzante (cfr. L. TROVATO, *Federigo Verdinois*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 92, 2021; R. MELIS, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo Ottocento*, in «Annali della Fondazione Verga», XIII, 1996 ma 2000, pp. 105-162, e XIV, 1997 ma 2001, pp. 117-186).

<sup>23</sup> La Marchesa Colombi e la sua narrativa di impegno civile e sociale sono state oggetto di indagini a tutto campo; tra le più recenti e aggiornate si vedano S. BENATTI, *La Marchesa Colombi. Una scrittrice nella Novara dell'800*, Novara, Interlinea 2014; P. VILLANI, *Ritratti di signore. I galatei femminili nell'Italia della belle époque e il caso Serao*, Milano, FrancoAngeli 2018; S. POSITANO, *Donne e lavoro nella letteratura italiana di fine Ottocento. Tra merce di scambio e impresa identitaria*, Bari, Progedit 2014; K. MITCHELL, *La Marchesa Colombi, Neera, Matilde Serao. Forging a Female Solidarity in Late Nineteenth-Century Journals for Women*, in «*Italian Studies*», LXIII (2008), 1; G. BALDISSONE, *Formazione e danneggiamento: scrittura e cultura femminile nella narrativa della Marchesa Colombi*, in «*Otto/Novecento*», XXVII (2003), 2; L.M. LOMBARDI SATRIANI, *La felicità dell'ospite e la comunità del noi: «La gente per bene» della Marchesa Colombi*, in AA.VV., *Letteratura di frontiera: il Piemonte orientale*, Vercelli, Edizioni Mercurio 2003; sono di riferimento, in rapporto all'esperienza di Verga, ALFIERI, «*La vita più spensierata del mondo*». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga milanese (1872-1891)*, cit., pp. 23-24.

La figura di Eugenio Torelli Viollier si presenta come quella di un intellettuale e critico, che, da un lato sulla base della sua competenza della lingua francese e di una straordinaria competenza con gli scrittori del realismo, dall'altro attraverso il legame con la cultura napoletana coeva, ricca di fermenti nuovi e aggiornati anche sul versante delle letterature europee, può convogliare nella Milano del secondo Ottocento istanze nuove e nuove forme di comunicazione.

### 3. «Il più difficile ed apatico dei critici»

Milano, al centro delle spinte culturali nazionali ed europee, è crocevia di scambi culturali e di amicizie, palcoscenico di conversazioni, di colloqui e di dibattiti, non ultimo quello sulla lingua. Una di quelle occasioni ha senz'altro offerto la prima opportunità di incontro tra Giovanni Verga ed Eugenio Torelli Viollier<sup>24</sup>: è nel salotto del già menzionato Salvatore Farina che nel 1874 il futuro direttore del «Corriere della Sera», che è tra i frequentatori più assidui insieme alla moglie Maria Antonietta Torriani, nota

<sup>24</sup> Utili alla ricostruzione dei contatti tra Verga e Torelli Viollier sono B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in «La critica», VII (1909), fasc. V e VI; VIII (1910), fasc. III e IV; poi in *Appendice a La letteratura della Nuova Italia*, VI, Bari, Laterza 1942, pp. 267-355; B. REYNOLDS, *Ottocento*, in «The Year's Work in Modern Language Studies», vol. 21 (1959), pp. 252-257, a p. 257; P.R. HORNE, *Ottocento*, in «The Year's Work in Modern Language Studies», vol. 25 (1963), pp. 256-268, a p. 263; I. FURIOSI, *La evoluzione della problematica critica nella pubblicistica letteraria del «Corriere della Sera» dal 1876 al 1900*, in «Aevum», 39, Fasc. 3-4 (1965), pp. 289-324; M. SANSONE, *Verga and Mascagni: The Critics' Response to «Cavalleria Rusticana»*, in «Music & Letters», 2 (1990), vol. 71, pp. 198-214; R. MELIS, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo Ottocento*, cit.; G.N. MOE, *The Geographical Poetics of Giovanni Verga*, in *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, University of California Press 2002, pp. 250-296, e la traduzione italiana *Un paradiso abitato da diavoli: identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, a cura di P. Bevilacqua - M. Zemira Ciccimarra, Napoli, L'ancora del Mediterraneo 2004; E. DE FRANCISCI, *Giovanni Verga's new woman in «La Lupa»: from page to stage*, in «The Modern Language Review», 1 (2015), vol. 110, pp. 149-165, a p. 154; G. CRESPI - S. EVANGELISTA, *Ottocento*, in «The Year's Work in Modern Language Studies», vol. 76 (2016), pp. 293-305, a p. 303, p. 305.

come scrittrice con lo pseudonimo di Marchesa Colombi, incontra per la prima volta Verga, da poco arrivato in città.

Utili a ricostruire i momenti di uno scambio e di un'amicizia che cresce per affezione e per intelletto, insieme alle missive familiari<sup>25</sup>, sono le lettere che i due si sono scambiati, portate all'attenzione della critica da Gino Raya nel 1979<sup>26</sup>.

Come lo scrittore confida alla madre, per Verga l'amicizia con Torelli Viollier è preziosa, sia sul piano umano e sia su quello intellettuale; a più riprese, tra le righe, l'amico napoletano, conosciuto a Milano, viene citato qua e là, come persona vicina, non solo compagno di salotti, ma soprattutto lettore attento e critico:

Milano, 22 Genn. 74.

Carissima Mamà,  
[...] Ieri sera fui a pranzo in numerosa e gentile compagnia, insieme al Signor Ghiron, Torelli, ecc. [...]<sup>27</sup>

Come si legge, Verga e Torelli appartengono allo stesso gruppo di amici, una «numerosa e gentile compagnia», con cui si intrattengono<sup>28</sup>:

Domenica 25 [genn.]

[...]  
Oggi sarò a pranzo da Treves, come vi scrissi, insieme al M.to Marchetti, che trovasi a Milano, e Torelli. Ti bacio le mani cara Mamà, e vi abbraccio tutti teneramente.

Vostro Giovanni<sup>29</sup>

<sup>25</sup> *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011.

<sup>26</sup> G. RAYA, *Ventinove inediti Verga-Torelli Viollier*, in «Biologia culturale», XIV (1979), pp. 114-125, su cui si veda soprattutto ALFIERI, «*La vita più spensierata del mondo*». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga milanese (1872-1891)*, cit., alle pp. 24, 94-96, 168.

<sup>27</sup> Lettera di G. Verga alla madre, in VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., pp. 201-202, a p. 201.

<sup>28</sup> È noto che nel 1892 Torelli Viollier è ospite in Sicilia di Verga, come lui stesso racconta in una lettera del 27 marzo inviata a Paolina (cfr. Lettera di G. Verga alla madre, in VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., pp. 201-202, a p. 201 n. 1; G. GARRA AGOSTA, *Verga innamorato*, Catania, Greco 1980, p. 253).

<sup>29</sup> Lettera di G. Verga alla madre, in VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., pp. 207-208, a p. 208.

Per la ricostruzione di un sodalizio che è intellettuale e basato sulla consonanza di prospettiva è fondamentale la lettera a «Mamà» datata 18 giugno 1874, in cui Verga riporta le parole che l'amico napoletano ha espresso su *Nedda*:

Milano, 18 Giugno, 74.

[...]

Ora parliamo dei miei affari particolari. Vi ho mandato il fascicolo della *Rivista* che contiene *Nedda*. È un lavoro che buttai giù alla meglio ed al quale non tenevo gran fatto; ma qui è piaciuto moltissimo, e, ve lo confesso, con mia sorpresa. Torelli, il più difficile ed apatico dei critici, mi scrisse subito che fu pubblicata una lettera che vi copio, perché vi farà piacere: [5] Caro Verga. Due parole per dirvi che la vostra *Nedda* è la più bella cosa che avete scritta, è assolutamente bella e mi ha fatto una fortissima impressione. È probabilissimo che alla massa dei lettori faccia l'effetto opposto, e paia cosa scolorita; ma io, *Mefistofele*, vi dirò *bravo* di cuore e con sincera ammirazione. Quando vi vedrò ve ne parlerò a lungo. Vostro Torelli.

Ora questa lettera cominciò a farmi molto piacere, perché, vi replico, era quello un lavoretto fatto senza pretese, e mi fa sperar bene del lavoro di assai maggior mole a cui lavoro con amore da tanto tempo e di cui sono immensamente più soddisfatto. Ma ecco che adesso me ne sento parlar da tutti con calore (e notate che la *Rivista* è pochissimo diffusa)<sup>30</sup>.

La lettera che segue, datata due giorni prima, è quella ricevuta da Verga, che leggiamo trascritta alla madre:

Milano, 16 giugno 1874

Caro Verga, Due parole per dirvi che la vostra *Nedda* è la più bella cosa che avete scritta, è assolutamente bella e mi ha fatto una fortissima impressione. È probabilissimo che alla massa dei lettori faccia l'effetto opposto e paia cosa scolorita: ma io, *Mefistofele*, vi dico *bravo* di cuore e con sicura ammirazione. Quando vi vedrò, ve ne parlerò a lungo. Vostro Torelli<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 362-366, a p. 364.

<sup>31</sup> Lettera di E. Torelli Viollier a G. Verga, in RAYA, *Ventinove inediti Verga-Torelli Viollier*, cit., p. 117.

Dunque Torelli Viollier, agli inizi di quel rapporto che diventerà di stima reciproca e di amicizia, appare a Verga «il più difficile ed apatico dei critici»; in lui però lo scrittore trova un interprete ideale, che con giudizio oggettivo e fine sensibilità comprende il valore dei suoi lavori.

Nel dialogo tra i due, che si mantiene ininterrotto nel tempo, interviene, anche nell'epistolario, la voce della Marchesa Colombi, interlocutrice attiva:

[Milano], 28 settembre 1884

Caro Verga, È molto ridicolo mandarvi questo librin. Ma vi parlai di racconti veri e positivi che scrivo pei bambini, de' quali sta stampando un volume Hoepli; e questo è dello stesso genere, tutto l'opposto delle cose immaginate di fate e maghi e principi travestiti. Del resto non m'illudo molto che troviate tempo e voglia di leggerlo. Una stretta di mano. Maria Torelli<sup>32</sup>.

Nel carteggio si intuisce la posizione della moglie di Torelli Viollier, lettrice attenta e critica scrupolosa, insieme al marito; ne è prova una lettera inviata a Verga, in cui la Marchesa Colombi, ringraziando per l'omaggio della copia del *Marito di Elena* che l'amico catanese le ha spedito, puntualizza sulla dedica: per lui è «amica sì, collega no».

[Milano], 9 marzo 1889

Caro Signore, Vi ringrazio del libro e della dedica. Amica sì, ma collega no, vedete; ci corre. Voi lavorate e salite sempre; io sto in un periodo di decadimento, che prevedo il giorno in cui non farò più nulla. Se non fosse per altre ragioni sarebbe la mia gioia; ma il cruccio è di fare quando non si sente di far bene.

Vedete che avevate torto quando vi scoraggiavate di questo libro sulle bozze di stampa? Le bozze sono sempre antipatiche perché sono brutte, insudiciate dagli stampatori, spiegazzate, e puzzano. Ma il romanzo, che avevo già letto più che a metà ieri nella copia del Corriere, e che terminai questa mattina, è degno dei *Malavoglia*. Anzi questo potrà essere popolarissimo, perché interessa anche la gente

<sup>32</sup> Lettera di M. A. Torriani (Marchesa Colombi) a G. Verga, in RAYA, *Ventinove inediti Verga-Torelli Viollier*, cit., p. 118. Il volume menzionato è M. COLOMBI, *Dal vero: racconti pei bambini*, Milano, Hoepli 1884.

che legge soltanto per cercare delle forti emozioni. All'opposto che nei *Malavoglia*, qui il principio è superiore alla fine; tutta la prima parte è magistralmente fatta.

Almeno questo è il giudizio che ne ho fatto, ma il mio rapido incretinimento può benissimo avermi ingannata. Quello che è certo è che in tutti questi personaggi c'è la vita vera, la borghesia volgare come tutti la conosciamo, e l'amore, codardo com'è spessissimo. Vi sono dei punti sui quali vi farò osservazioni quando, anzi se e quando, vi vedrò. Conosco una signora che non trova pace perché non le è risultato ben chiaro se l'Elena è onesta o no. Quanto a questo, «je suis mieux renseignée». Ma trovo qualche contraddizione tra il vostro lavoro e le vostre teorie letterarie.

Ad ogni modo è un bel lavoro, un'opera d'arte, ve lo ripeto, è degno dei *Malavoglia*, e ve ne ringrazio con cuore da amica. La Marchesa Colombi<sup>33</sup>.

Accanto alla corrispondenza personale, le recensioni alle opere di Verga affidate da Torelli Viollier in tempi diversi alle più importanti riviste letterarie del tempo, offrono la testimonianza autentica della straordinaria sensibilità del critico per il testo e del rapporto di stima e di amicizia che lo lega allo scrittore siciliano.

In una prima recensione, dedicata alla novella *Nedda*, affidata alla «Nuova Illustrazione Universale», il 21 giugno 1874, cinque giorni dopo la lettera inviata a Verga, Torelli Viollier segnala la straordinaria soluzione espressiva e le scelte stilistiche dell'autore siciliano che si coagulano in un testo capace di far emergere con efficacia e naturalezza il «colore locale» della sua terra «magnifica e squallida»<sup>34</sup>:

Fra le descrizioni di paesi si può mettere una novella di G. Verga, che la «Rivista Italiana» ha stampata questo mese. *Nedda* è la storia di una contadina siciliana. È un racconto in cui si può dire che manchi

<sup>33</sup> Lettera di M. A. Torriani (Marchesa Colombi) a G. Verga, in RAYA, *Ventinove inediti Verga-Torelli Viollier*, cit., pp. 121-122.

<sup>34</sup> Per un quadro complessivo delle recensioni e degli interventi alle opere di Verga pubblicati su rivista è d'obbligo rimandare all'esaustiva raccolta *Verga e i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo - G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubettino 2016. Nello specifico sul "colore locale" riferito ai *Malavoglia* si rimanda alla magistrale lettura offerta da F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, in ID., *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati 1999, pp. 137-189, alle pp. 157-158.

la parte inventiva: ma il *colore locale* è così vero, i personaggi sono così finamente ritratti, che durante un'ora – la lettura di *Nedda* non dura più che tanto – par di vivere in Sicilia, su quella terra magnifica e squallida, in mezzo a quella gente mezzo selvaggia. I nostri romanzi, fra gli altri loro difetti, mancano di color locale<sup>35</sup>.

L'intuizione del recensore costituisce un significativo parametro di lettura non solo per la novella in questione, ma anche per la scrittura verghiana nella sua interezza: il «colore locale», che Torelli Viollier rileva in *Nedda*, costituisce il tratto distintivo della penna dell'autore catanese, il solo in grado, a detta dell'amico e critico, di rendere «così finamente ritratti» personaggi e paesaggi di «quella terra magnifica e squallida».

Poco tempo dopo, in una seconda recensione a *Nedda*, apparsa anch'essa sulla «Nuova Illustrazione Universale», il 2 agosto 1874, la stessa sensibilità muove Torelli Viollier a prendere le difese di Verga che, come si legge tra le righe, è stato censurato per il troppo realismo da Francesco Flores D'Arcais, autore di una non amichevole recensione pubblicata sul «Secolo»<sup>36</sup>:

<sup>35</sup> E. TORELLI-VIOLLIER, *Nedda*, in «Nuova Illustrazione Universale», Milano, 21 giugno 1874, in *Verga e i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, cit., pp. 123-124, a p. 123.

<sup>36</sup> La critica propone di attribuire la recensione, anonima e senza altra indicazione, a Francesco Flores D'Arcais, recensore musicale e collaboratore di importanti riviste, come «La Nuova Antologia», «Gazzetta musicale», «Illustrazione italiana». Vale la pena di riportare qui per intero il testo, che induce la difesa di Torelli Viollier: «Fra i giovani romanzieri che al loro mostrarsi furono fatti segno di esagerate lodi e biasimi esagerati del pari, segni entrambi di ingegno, abbiamo G. Verga, il quale scrisse ora una novella contadinesca, *Nedda*. Apparsa lo scorso mese nella «Rivista Italiana», venne ora stampata a parte in elegante volumetto per cura dell'editore G. Brigola. È la semplice e commovente storia di una fanciulla che le disgrazie hanno resa selvatica e triste, la quale s'innamora di un giovane povero in canna come lei e gli si dà tutta quanta senza il permesso neppure del curato: ne segue per lei la sventura, il disprezzo, la morte. Le vivissime descrizioni, i dialoghi fotografati dal vero, formano il pregio pei realisti di questo lavoro, per noi sono il difetto. Il signor Verga non sceglie come fa l'artista: si siede in mezzo a una fattoria, la prima che capita, e ve la descrive tutta a costo di farvi raggrinzare le narici all'odore del letame delle stalle, e in una figura vi nota le immondizie sui piedi nudi. Da quel realista che è, ha fatto sì brutta la sua ossuta *Nedda* da suscitare la compassione... pel suo amante. La scena della caduta sarà reale, ma è condita con tali particolari, fra cui un po' d'ubbrachezza, da urtare i nervi di chi

L'«Illustrazione universale» fu il primo giornale che lodò il bellissimo racconto di Giovanni Verga, *Nedda*. Dopo, i principali fogli italiani ne parlarono, e quasi tutti in bene. Parecchi però, rendendo giustizia all'ingegno dell'autore, lamentarono la sua tendenza al *realismo*. Il *realismo* è lo spauracchio di certi nostri critici, come, cinquant'anni fa, era il *romanticismo*. Uno di questi critici... quello del «Secolo», – ha censurato il realismo di Verga con parole che valgono tant'oro. Leggete e meditate.

«Le vivissime descrizioni, i dialoghi fotografati dal vero formano, per alcuni il pregio, per noi il difetto di questo racconto».

O sapienza d'un critico! dunque la perfezione dell'arte sta nel fare poco vive le descrizioni e nel ritrarre i dialoghi dal falso?<sup>37</sup>

La terza (e ultima) recensione a noi nota di Torelli Viollier sulla produzione verghiana riguarda *Tigre reale*, che esce sulla «Lombardia», il 27 luglio 1875, insieme a impressioni e giudizi su altri due romanzi appena pubblicati, il *Castel Gavone* di Anton Giulio Barrili e *Il segreto di Adolfo* di Vittorio Bersezio:

Ogni frase è un'immagine: non c'è una parola di troppo: come il corpo di Nata, lo stile è così asciutto ch'è quasi ridotto alle nude ossa. [...] Lo stile del Verga è rapido, concentrato, scabro, a tratti forti e brevi, senza sfumature: somiglia ad uno schizzo a matita. Quando casca in un periodo lungo, ci s'imbrogia e a stento ne cava fuori i piedi. E uno stile che in più punti riesce di molta efficacia, ma è monotono. Cerca i traslati, le immagini nuove, e qualche volta ne trova di questo conio: «La morte aveva lambito colla sua ruvida lingua quel viso trafelato e vi aveva lasciato delle sfumature livide». Quanto alla lingua, – quella del Verga, non quella della morte, – non ne dirò altro se non che spesso è lingua francese italianizzata; per esempio: «non te ne voglio» (*je ne t'en veux pas*), «bestia come un'oca» (*bête comme une oie*), «Ecco quel che si chiama fare una fine» (*faire une fin*) ecc. [...]<sup>38</sup>

non abbia fatto il callo a questa letteratura, che ci troverà sempre schierati fra i suoi avversari?», *Bollettino bibliografico mensile*, recensione a G. Verga, *Nedda*, in «Il Secolo», 10, 1, 1874; cfr. ora Verga e i suoi contemporanei. *Recensioni e interventi 1862-1906*, cit., p. 125; vedi già *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetto dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario: 1860-1880*, cit., pp. 1268-1269.

<sup>37</sup> E. TORELLI VIOLLIER, *Nedda*, in «Nuova Illustrazione Universale», Milano, 2 agosto 1874, cit., pp. 126-127.

<sup>38</sup> Id., *Tigre reale*, in «La Lombardia», Milano, 25 luglio 1875, cit., pp. 192-197, alle pp. 196-197.

Rispetto alle recensioni elogiative scritte per *Nedda*, qui Torelli Viollier segnala alcune criticità, portando l'attenzione soprattutto sulle scelte linguistiche e sulle soluzioni stilistiche: nell'evidenziare la presenza di periodi lunghi, a tratti monotoni e spesso ingarbugliati, rileva anche uno stile asciutto, senza parole di troppo, rapido e concentrato, ma al contempo essenziale ed efficace; il critico nota poi una fine ricerca lessicale, sia nella resa dei traslati, sia nell'adozione di una «lingua francese italianizzata».

La straordinaria sensibilità di lettore e la grande acutezza di recensore suggeriscono la necessità e l'urgenza di una critica rispetto allo stile, certo aderente al vero, ma forse troppo «rapido, concentrato, scabro»: l'eredità della cultura francese, che permette a Torelli Viollier di collocarsi in una posizione privilegiata come lettore e critico ideale di Verga, è chiave di lettura per interpretare la scrittura dell'amico catanese, nella quale riconosce con lucidità una perfetta corrispondenza tra parola e cosa, anche segnando una sorta di confine espressivo cui è opportuno guardare e attingere.

Con questo giudizio, più critico rispetto ai precedenti, ma dettato da una profonda sensibilità stilistica e da una consonanza di idee e di scopi, si chiude l'esperienza pubblica di Torelli Viollier recensore delle opere di Verga: frequentando gli stessi salotti e dialogando sugli stessi argomenti, i due avrebbero mantenuto viva l'amicizia, proprio negli anni in cui Torelli Viollier avrebbe ridotto l'attività di pubblicista per dedicarsi alla direzione del «Corriere della Sera», che tra l'altro si avviava a diventare una vetrina importante per la scena letteraria milanese, e per lo stesso Verga<sup>39</sup>.

#### 4. Una «nota curiosa» per Torelli Viollier, «raffinatamente curioso»

Il “Fondo Magnani Torelli” della Biblioteca di Scienze della

<sup>39</sup> MORONI, *Alle origini del Corriere della sera. Da Eugenio Torelli Viollier a Luigi Albertini (1876-1900)*, cit., pp. 23-39.

Storia e della Documentazione Storica dell'Università degli Studi di Milano è stato donato all'Università degli Studi di Milano nel 1998 da Edvige Diana, vedova di Eugenio Magnani Torelli, pronipote di Eugenio Torelli Viollier: il materiale conservato consta di 191 carte, distribuite in 6 buste, ed è costituito da una raccolta di alcuni documenti di varia natura allestita dai discendenti<sup>40</sup>.

In seguito alla scissione tra Dipartimento e Biblioteca, il fondo è poi passato in carico alla Biblioteca di Scienze della Storia e della Documentazione storica, e per volontà della donatrice è stato mantenuto unito con denominazione "Magnani-Torelli".

Quando il Fondo è stato acquisito dall'Università di Milano, la documentazione è stata correttamente e opportunamente suddivisa in base ai contenuti e alle tipologie di testi: le sei buste comprendono lettere, documenti contabili, articoli e quotidiani, componimenti poetici, materiale vario e fotografie<sup>41</sup>.

Fa parte del "Fondo Magnani Torelli" anche una sezione libraria, che probabilmente rappresenta una minima parte di tutto il patrimonio di Eugenio Torelli Viollier e del fratello Carlo. Un primo esame ha permesso di stabilire che si tratta per lo più edizioni ottocentesche e del primo Novecento, acquistate o ricevute

<sup>40</sup> La donazione del Fondo è avvenuta in due momenti, a seguito dei contatti intercorsi tra Edvige Magnani Torelli e l'allora prorettore Enrico Decleva: la prima parte fu acquisita nel 1998, con proposta di donazione datata 1° settembre 1998 e approvazione in consiglio di Dipartimento di Studi Storici il 28 settembre 1998 da parte del direttore Grado Giovanni Merlo; la seconda, accettata la delibera del Consiglio di Amministrazione del 30 novembre 1999 dal direttore Livio Antonelli, contiene un piccolo nucleo di volumi per l'infanzia. Ringrazio Federica Vignati, responsabile della Biblioteca, per le specifiche indicazioni. Per un approfondimento sulla storia dell'Università di Milano (e sulle sue biblioteche), anche nella prospettiva della conservazione di fondi manoscritti e di fondi librari, si rimanda alla straordinaria ricognizione di E. DECLEVA, *Milano città universitaria: progetti e protagonisti dall'Unità d'Italia alla fondazione dell'Università degli studi*, a cura di E. Scarpellini - I. Piazzoni, Bari - Roma, Laterza 2020.

<sup>41</sup> Per ulteriori notizie sul Fondo "Magnani Torelli" (Biblioteca di Scienze della Storia e della Documentazione storica, Servizio Bibliotecario d'Ateneo, Università degli Studi di Milano) si rimanda alla sezione "Archivi" online dell'Università degli Studi di Milano [https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNIMI-ST0082-000001\\_magnani-torelli/#!?currentPage=0&keywords=magnani](https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNIMI-ST0082-000001_magnani-torelli/#!?currentPage=0&keywords=magnani). Tra i corrispondenti di Torelli Viollier qui testimoniati vale la pena di segnalare, tra gli altri, Luisa Touroude, Michele Torraca, Giuseppe Giacosa, Ada Negri, Luca Beltrami ed Edmondo De Amicis.

in dono: si segnalano in particolare la già citata sezione di testi scolastici e di libri per l'infanzia, una serie di opere di letteratura di viaggio e di romanzi di vario genere.

La superstita biblioteca, se osservata nella prospettiva dei rapporti culturali della Milano del secondo Ottocento e dell'amicizia tra Torelli Viollier e Verga, appare come un silenzioso salotto letterario in cui tra le pagine tornano a parlare i protagonisti di quegli anni.

Di Verga la biblioteca di Torelli Viollier, come è giunta noi, conserva le copie di quattro opere: *Tigre reale* (Brigola, 1875), *Il marito di Elena* (Treves, 1882), *Vagabondaggio* (Barbèra, 1887), *Don Candeloro e C.<sup>i</sup>* (Treves, 1894), ciascuna con un'elegante, ma sobria, legatura verde<sup>42</sup>.

A esclusione del *Marito di Elena*, che è copia senza dedica, ogni volume esibisce tracce autografe di Verga: se le copie di *Tigre reale* e di *Don Candeloro e C.<sup>i</sup>* sono accompagnate da poche righe di dedica, rispettivamente «All'amico Torelli, G. Verga», «Ad Eugenio Torelli Viollier, L'amico Verga», vale la pena di concentrare l'attenzione sulla copia di *Vagabondaggio*, perché ospita una più consistente testimonianza autografa, che al momento non risulta nota.

Innanzitutto va rilevato che l'esemplare custodito nel Fondo, omaggio di Verga all'amico Torelli Viollier, reca sul frontespizio una dedica scritta in inchiostro blu per mano dell'autore, «Al carissimo Torelli-Viollier. G. Verga. Roma, 2 maggio 1887».

La copia di *Vagabondaggio* offre però anche un'altra fondamentale testimonianza autografa: è accluso a essa anche un breve scritto inedito, evidentemente rilegato in un momento successivo dallo stesso Torelli Viollier, secondo le abitudini di accorto

<sup>42</sup> Non è un caso che tra le copie conservate nella biblioteca personale ci siano proprio *Il marito di Elena*, citato dalla Marchesa Colombi nella lettera a Verga (anche se il volume posseduto è esemplare senza dedica), e *Tigre Reale*, che Torelli Viollier aveva recensito.

<sup>43</sup> Analoga sorte tocca ad altri volumi conservati nel fondo librario: il volume di Giuseppe Giacosa, *Novelle e paesi valdostani* (Casanova 1886) porta una dedica e una lettera a Torelli Viollier, poi acclusa alla copia e datata «Milano, 24 giugno 1889»; la copia di Luigi Capuana, *Nuove "paesane"* (Fossati 1898), con dedica «A Eugenio Torelli-Viollier questa prima copia d'un volume non ancora pubblicato, chiedendo scusa d'una dedica a lui fatta senza chiederne autorizzazione. Luigi

bibliofilo qual era<sup>43</sup>.

Apprendo la sovraccoperta della rilegatura di *Vagabondaggio*, nell'edizione pubblicata per i tipi di Treves nel 1887, si scorge su due facciate (25 x 10) l'autografo verghiano: la lettera di Verga all'amico e direttore del «Corriere della Sera» doveva fungere probabilmente da biglietto di accompagnamento all'invio del volume.

Tra l'altro va rilevato che probabilmente il libro conservato nel "Fondo Magnani Torelli" non è l'unica copia di *Vagabondaggio* passata tra le mani del critico: in una lettera a Piero Barbèra, datata 10 luglio 1887, Verga, comunicando all'editore l'invio del vaglia a saldo delle copie di *Vagabondaggio* spedite ai direttori delle riviste, menziona tra gli altri Eugenio Torelli Viollier («pel *Corriere della Sera*»).

Le spedisco un vaglia di L. 16,35 a saldo delle 6 copie *Vagabondaggio* chieste da Roma ultimamente per me.

Le 5 copie da Lei mandatemi pei giornali furono spediti sic. A Giuseppe Giacosa – Torino – per la *Gazzetta Letteraria Piemontese*. A Treves – Milano – per *L'Illustrazione Italiana*. A Torelli Viollier – Milano – pel *Corriere della Sera*. Alla Sig. Matilde Serao – Roma – pel *Corriere di Roma*. Ad Avanzini – Roma – pel *Fanfulla*<sup>44</sup>.

Se quelle inviate dall'editore ai giornali sono certamente copie di servizio, forse destinate ai censori, l'esemplare privato è determinante nella misura in cui ospita il rilevante documento autografo, che, come si vedrà, permette oggi di far luce sul percorso di sperimentazione e di rielaborazione che prelude alla stesura definitiva dei *Malavoglia* e del *Mastro-don Gesualdo*.

Capuana»; *Castigo* di Matilde Serao (Casanova, 1893) con due righe «a Eugenio Torelli Viollier con immutabile cuore. Matilde Serao»; la dedica autografa di D'Annunzio sulla copia di *Giovanni Episcopo* (Pierro, 1892), appartenuta a Matilde Serao e donata poi a Torelli Viollier: «a Matilde Serao, Gabriele D'Annunzio. Napoli: 1892».

<sup>44</sup> Lettera di G. Verga a Piero Barbèra, 10 luglio 1887, in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1973, pp. 193-194.

Caro Torelli,

Una nota curiosa per te che sei raffinatamente curioso.

Questo libro è vagabondaggio non solo di persone e di fantasie, ma anche, passami il bisticcio di titolo.

La prima delle novelle avrebbe dovuto essere il principio del Mastro-Don Gesualdo, – come Fantasticheria avrebbe dovuto essere il principio dei Malavoglia. Quando Caponi mi chiese qualcosa per numero letterario del Figaro, non avendo altro pronto da mandargli glielo diedi. Ecco perché Mastro-Don Gesualdo entra in scena a 40 anni, e secca forse meno, certo per minor tempo, i suoi lettori.

Sei contento?

Tuo Verga<sup>45</sup>.

La «nota curiosa» all'amico «raffinatamente curioso» è una dichiarazione risolutiva, (non a caso affidata a Torelli Viollier, che, come si è cercato di mostrare nel § 3, per molti aspetti incarna il profilo del lettore ideale di Verga) per la ricostruzione filologica del percorso redazionale non solo del *Mastro-don Gesualdo*, ma anche, retrospettivamente, dei *Malavoglia*: nella dichiarazione si legge infatti che *Vagabondaggio*, poi novella posta in apertura alla raccolta omonima, era stata scritta per essere «il principio del Mastro-Don Gesualdo», così come *Fantasticheria* era «il principio dei Malavoglia».

Le misurate parole dello scrittore presentano *Mastro-don Gesualdo* in quanto opera letteraria e in un certo senso ironizzano anche sulla figura del personaggio principale, che entra in scena «a 40 anni», già uomo adulto e benestante: rispetto a Nanni Lascia, protagonista di *Vagabondaggio*, il Mastro è introdotto nel racconto quando è già in là con l'età, e per questo potrà «seccare forse meno» i lettori perché la sua vita di personaggio durerà “in scena” «minor tempo», rispetto a quello che era il progetto originario di seguire il personaggio dall'infanzia alla morte.

La dichiarazione, oltre a distinguere i personaggi in campo, porta alla luce il lungo e complesso lavoro di revisione cui l'autore ha sottoposto il romanzo: è noto infatti come Verga sia approdato alla redazione finale del *Mastro-don Gesualdo* dopo una lun-

<sup>45</sup> La trascrizione è di tipo conservativo: i segni interpuntivi, il sottolineato e gli a capo nel testo sono fedeli all'autografo.

ga preparazione e in seguito a continui rimaneggiamenti che lo hanno impegnato per più di otto anni.

La prima versione del *Mastro* esce a puntate sulla «Nuova Antologia», dal 1° luglio al 16 dicembre 1888, mentre la redazione in volume, pubblicata per i tipi di Treves sul finire del 1889, è il risultato di un sistematico lavoro di correzione del testo uscito l'anno prima in rivista.

La rielaborazione del *Mastro-don Gesualdo* e il lungo lavoro di revisione sono testimoniati da numerose riscritture e abbozzi: nell'ampia e imprescindibile ricostruzione delle fasi editoriali del romanzo che si deve a Carla Riccardi sono tracciate le tappe di un percorso articolato di scrittura, che vede coesistere sullo stesso piano di lavoro e negli stessi anni gli abbozzi dell'esordio del *Mastro* (1881-1884), le *Novelle rusticane* (1883), *Vagabondaggio* (1884 e 1887) e *Mondo piccino* (1884)<sup>46</sup>.

La prima intensa fase di elaborazione si colloca nel biennio 1881-1883, come si desume dalle dichiarazioni che in tempi diversi Verga fa ad amici e colleghi per lettera. Oltre alla lettera del 25 febbraio 1881 a Luigi Capuana, a cui l'autore rende noto il proposito di scrivere il secondo romanzo del Ciclo dei Vinti («Ora la-

<sup>46</sup> È d'obbligo il rimando a C. RICCARDI, *I tempi dell'elaborazione del «Mastro-don Gesualdo»* [1881-1888], in *Introduzione, Mastro-don Gesualdo 1889*, a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier 1993, pp. IX-XXXVI; EAD., *Introduzione*, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, Milano, Oscar Mondadori 1983, pp. V-XIII; EAD., *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXIII (1975), pp. 263-289; per l'edizione critica si rimanda a G. VERGA, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2018. Sulla storia editoriale del *Mastro-don Gesualdo* la critica si è variamente espressa: A. MOMIGLIANO, *Giovanni Verga narratore: consensi e dissensi*, Palermo, Priulla 1923 (poi *Il «Mastro-don Gesualdo»: la composizione*, in *Dante Manzoni Verga*, Firenze, D'Anna 1965, pp. 262-274); G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *La pubblicazione di «Vagabondaggio» presso Barbèra e le lettere di Verga all'editore*, in *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti con XII tavole inedite di Verga fotografo*, II edizione accresciuta, Roma, Bulzoni 1977, pp. 19-39; L. RUSSO, «*Mastro-don Gesualdo*» e l'epilogo artistico, in ID., *Giovanni Verga*, Roma - Bari, Universale Laterza 1983; S. BLAZINA, *La frontiera sperimentale del «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1991, 2 voll., I, pp. 25-35; R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, ivi, I, pp. 55-80; G. FORNI, «*Vagabondaggio*», il giovane d'Annunzio e la laboriosa composizione del «*Mastro*», in «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Milano e Catania*, cit., vol. 1, pp. 351-366.

vorerò a Mastro-don Gesualdo di cui il disegno mi piace assai sinora e te ne parlerò, se, come spero, verrai qui fra non molto»<sup>47</sup>), le missive indirizzate all'editore Francesco Casanova costituiscono una testimonianza fondamentale nella ricostruzione della storia dell'opera.

In una lettera al Casanova, datata 3 gennaio 1883, Verga dichiara che «c'è Mastro-don Gesualdo che brontola»<sup>48</sup>, e nella successiva, datata 12 gennaio 1883, manifesta le ragioni e le criticità della scrittura:

L'importante poi è dedicarmi tutto a *Mastro-don Gesualdo*, come voglio, senza altre preoccupazioni, perché questa è l'opera mia capitale, a cui assegno maggior importanza: se vuole le manderò il manoscritto man mano che l'avrò ricopiato e messo in bello, e se desidero sgombrarmi i piedi adesso di ogni altro fastidio e preoccupazione di lavoro ed altro, è per dedicarmi tutto a questo volume, di cui voglio siamo contenti lei ed io<sup>49</sup>.

Se, come scrive a Capuana il 24 luglio 1883, Verga si dice consapevole che «tutto il Mastro-don Gesualdo già scritto, tre mesi di lavoro, va rifatto di pianta»<sup>50</sup>, appare necessario ripercorrere le tappe di quel rimaneggiamento, non tanto per riproporre una dinamica compositiva già nota, quanto soprattutto per comprendere come l'autore, in tempi piuttosto brevi, abbia dato alle stampe novelle in parte già pronte.

Vengono in aiuto alla ricostruzione altre dichiarazioni d'autore (rintracciabili nelle lettere private) utili ad aprire il laboratorio di scrittura dell'opera per documentare le fasi di elaborazione di

<sup>47</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 25 febbraio 1881, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 108-110, a p. 109; tra le letture più recenti del *Mastro* si segnalano P. GIOVANNETTI, *Il lettore "immersivo" di Verga: qualche ipotesi*, in «Annali della Fondazione Verga», IX (2016), pp. 135-153; R. CASTELLANA, *Descrizione d'ambiente e spazio sociale nel «Mastro-don Gesualdo»*, ivi, pp. 169-187.

<sup>48</sup> Lettera di G. Verga a Francesco Casanova, 3 gennaio 1883, in FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, cit., pp. 141-142, a p. 141.

<sup>49</sup> Lettera di G. Verga a Francesco Casanova, 12 febbraio 1883, ivi, cit., p. 142.

<sup>50</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 24 luglio 1883, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 205-206.

testi che in origine rappresentavano il primo abbozzo del romanzo: in particolare, in questa sede si intende porre l'attenzione sulla stesura di *Vagabondaggio*, novella pubblicata su rivista e poi inserita nella raccolta omonima.

È noto che il bozzetto originale del *Mastro*, la cui scrittura inizia nel 1881, viene di lì a pochi anni abbandonato: già nella prima metà del 1884, Verga scarta infatti «il vasto e dispersivo disegno iniziale del romanzo»<sup>51</sup> e riutilizza il materiale come fondo per costruire la novella *Vagabondaggio*, pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» in due puntate, il 22 giugno 1884, con il titolo *Come Nanni rimase orfano*, e il 6 luglio 1884, con il titolo definitivo.

Anche il percorso di stesura di *Mondo piccino*, che nasce dal reimpiego dagli scartafacci non ancora utilizzati del *Mastro*, com'è noto, passa attraverso un doppio processo di pubblicazione, prima in Francia, poi in Italia<sup>52</sup>.

L'occasione di pubblicare all'estero arriva a Verga per tramite di Jacques Caponi, corrispondente in Italia del *Figaro*, di cui leggiamo menzione nella lettera acclusa a *Vagabondaggio* («Quando Caponi mi chiese qualcosa pel numero letterario del *Figaro*, non avendo altro pronto da mandargli glielo diedi»). All'autore catanese viene chiesto uno scritto inedito da inserire nel numero speciale del giornale francese, che sarebbe uscito in edizione bilingue proprio in occasione dell'Esposizione Universale di Torino. Verga risponde positivamente alla richiesta e offre una novella in francese, *Petit monde*, che verrà accolta nel numero del 5 luglio 1884, sulla pagina d'apertura del «Supplément littéraire du dimanche».

<sup>51</sup> RICCARDI, *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, cit., a p. 268.

<sup>52</sup> Si rimanda alla ricostruzione offerta da M. DURANTE, *Dagli scarti del «Mastro-don Gesualdo»*. *La storia di «Mondo piccino»*, in «Annali della Fondazione Verga», VIII (1991), pp. 7-92, alle pp. 7-9; ID., *Alla ricerca di un editore (1882: i primi approcci per la stampa del «Mastro»)*, in «Annali della Fondazione Verga», VI (1989 ma 1993), pp. 73-83; in particolare si veda G. LONGO, «*Petit monde*», una novella francese di Verga, in «Annali della Fondazione Verga», V (1988), pp. 71-103. Cfr. anche M. MEZZANZANICA, *Come leggere «Mastro don Gesualdo» di Giovanni Verga*, Milano, Mursia 1986; per una ricostruzione bibliografica sul tema si veda R. MELIS, *Rassegna verghiana (1983-1987)*, in «Annali della Fondazione Verga», IV (1987 ma 1990), pp. 141-196.

Per far conoscere il testo anche nella versione italiana, l'autore coglie quindi un'altra opportunità di pubblicazione, di cui è testimonianza nella lettera del 19 agosto 1884 inviata a Francesco Protonotari, direttore della «Nuova Antologia»:

Promisi al Marchese d'Arcais, il quale mi fece l'onore di chiedermelo in suo nome, qualche scritto alla Nuova Antologia. Però adesso non potrei dare che *Mondo Piccino*, novella già pubblicata in francese in un numero del *Figaro*. Fatta questa dichiarazione, a sgravio di coscienza e a scanso di equivoci, se Ella vuol considerare l'articolo come inedito per l'Italia e per l'Antologia, me lo faccia sapere, ché non parmi del tutto indegno<sup>53</sup>.

La proposta viene accolta dunque da Protonotari e *Mondo piccino* in edizione italiana esce il 1° ottobre 1884 sulla «Nuova Antologia»<sup>54</sup>.

Riconosciute le potenzialità del materiale che costituiva il primitivo disegno del *Mastro-don Gesualdo* e pubblicate a stretto giro le novelle su rivista, Verga decide così di unire i tre testi in un'unica novella: dopo circa un triennio di rimaneggiamenti e di revisioni dei testi, nel 1887, per i tipi di Barbèra, viene pubblicata la raccolta di novelle *Vagabondaggio* (considerata, a ragione, «chiave per la risoluzione della crisi espressiva»<sup>55</sup>), il cui titolo richiama il lungo racconto che apre il volume e che, come si sa e come Verga dichiara nella lettera a Torelli Viollier, avrebbe dovuto costituire il principio del *Mastro*<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Lettera di G. Verga a Francesco Protonotari, 19 agosto 1884, in FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 165.

<sup>54</sup> G. VERGA, *Mondo piccino*, in «Nuova Antologia», vol. XLVII (1884), fasc. XIX, pp. 501-508; cfr. DURANTE, *Dagli scarti del «Mastro-don Gesualdo». La storia di «Mondo piccino»*, cit., p. 8 n. 2.

<sup>55</sup> RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. VII.

<sup>56</sup> Sulle edizioni dell'opera e sulle relative questioni filologiche si vedano M. DURANTE, *Sull'edizione critica della raccolta verghiana «Vagabondaggio»*, in *Genesi, critica, edizione*, Atti del convegno internazionale di studi (Scuola Normale Superiore di Pisa, 11-13 aprile 1996), a cura di P. D'Iorio - N. Ferrand, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, Serie IV, Quaderni 1 (1998), pp. 215-226; ID., *Ancora su «Vagabondaggio». I testimoni superstiti della tradizione*, in «Annali della Fondazione Verga», XVIII (2001), pp. 7-20; ID., *Una laboriosa ricomposizione verghiana. L'autografo della novella «Vagabondaggio»*, in *Il pun-*

## 6. In principio era «Fantasticheria»

Se le vicende filologiche del *Mastro* sono confermate quindi, come si è detto, dalla lettera acclusa a *Vagabondaggio*, non può passare inosservato l'inciso relativo a *Fantasticheria* che nella stessa si legge menzionato.

Si tratterebbe dell'unico riferimento d'autore oggi noto dello specifico rapporto tra la novella *Fantasticheria* e *I Malavoglia*: «La prima delle novelle avrebbe dovuto essere il principio del Mastro-Don Gesualdo, – come Fantasticheria avrebbe dovuto essere il principio dei Malavoglia».

Se infatti la novella *Vagabondaggio* era stata scritta per essere «il principio del Mastro-don Gesualdo», affermazione che, come si è visto, trova conferma anche nella ricostruzione filologica delle fasi di elaborazione dell'opera, allo stesso modo, precisa l'autore, *Fantasticheria* era nata per essere «il principio dei Malavoglia»<sup>57</sup>.

Se è noto che *Fantasticheria*, già comparsa sul «Fanfulla della Domenica», nel numero del 24 agosto 1879, poi raccolta, dopo una revisione, in *Vita dei campi* (1880) e collocata come testo d'apertura, nasce in connessione stretta con *Padron 'Ntoni* ed è realizzata «in un momento cruciale della sua evoluzione, quando cioè il progetto dell'opera viene definitivamente rifondato su nuove basi»<sup>58</sup>, non è mai stato dimostrato che *Fantasticheria* sia stata concepita come episodio introduttivo dei *Malavoglia*.

to su... Verga e il Verismo, Catania 12-13 dicembre 2008, a cura di G. Sorbello, in «Annali della Fondazione Verga», II (2009), pp. 117-177.

<sup>57</sup> G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Grassano, Bagnoli a Ripoli, Le Monnier 1987, in particolare alle pp. XI-LXX.

<sup>58</sup> Si veda su questa dinamica compositiva: A. BALDINI, «*I Malavoglia*» e il progetto dei «*Vinti*», in *Verga e il verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 115-145; si vedano anche F. CECCO, *Dal bozzetto «Padron 'Ntoni» ai «Malavoglia»*, in G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, pp. XXI-LVIII, a p. XLI; F. BRANCIFORTI, *L'autografo dei «Malavoglia»*, in AA.VV., «*I Malavoglia*», Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982 (ma aprile 1983), 2 voll., II, pp. 515-562; L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, in «*Belfagor*», 11 (1956), pp. 37-53 (oggi in *Leggere Verga. Antologia della critica verghiana*, cit., pp. 198-215).

Fondamentale per corroborare questa ipotesi il saggio di Carla Riccardi, «*Padron 'Ntoni*» e «*Fantasticheria*»: una nuova data per l'officina dei «*Malavoglia*»<sup>59</sup>, che offre prove e dati significativi per la ricostruzione della complessa elaborazione del romanzo. In questa prospettiva la novella che diventerà la premessa di *Vita dei campi* si rivelerebbe un autentico prodromo al romanzo, quasi una cornice giustificativa, una *mise en abîme*, che giustificerebbe e qualificerebbe il ruolo dell'autore come mediatore linguistico-culturale dell'*ethnos* degli «eroi piccini» per il pubblico umbertino<sup>60</sup>, assetato di tematiche esotiche e pittoresche. Si pensi alla citata recensione di Torelli Viollier a *Nedda*, e soprattutto al ruolo di epitesto metadiegetico ed esegetico che *Di là del mare* rivestirà nei confronti delle *Novelle rusticane*.

Già poi nella nota lettera del 21 aprile 1878 inviata a Salvatore Paola Verdura, riconosciuta come dichiarazione di una nuova fase artistica, Verga racconta di aver in mente il *Ciclo dei Vinti*, un lavoro «bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita», possibile per mezzo di un processo di rielaborazione di quel materiale realizzato nel primo stadio creativo<sup>61</sup>.

Il recupero, che dalla 'fantasticheria' del ricordo delle quarantotto ore ad *Acì-Trezza* vuole procedere verso la 'fantasmagoria' di un lungo e più complesso racconto del progresso e dei suoi esiti, pare essere iniziato proprio a Milano nel 1878, quando Sidney Sonnino, in una lettera del 4 febbraio, chiede allo scrittore catanese di pubblicare «un lavoretto» sulla «Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti»: il rimaneggiamento del bozzetto marinaresco corrisponde in realtà all'atto di nascita dei *Malavoglia*, come lascia intuire il frammento superstite di una primitiva stesura, dove Verga traccia il programma di pubblicazione

<sup>59</sup> C. RICCARDI, «*Padron 'Ntoni*» e «*Fantasticheria*»: una nuova data per l'officina dei «*Malavoglia*», in «Studi di filologia italiana», L (1992), pp. 197-207; EAD., *L'autografo dei primi «Malavoglia»: «Padron 'Ntoni», «Cavalleria rusticana» e il romanzo*, in AA.VV., «*I Malavoglia*», Atti del Congresso Internazionale di Studi, cit., II, pp. 713-730.

<sup>60</sup> Cfr. G. ALFIERI, «*Coi loro occhi e colle loro parole*». Verga traduttore e interprete della parlata siciliana, in «Contributi di Filologia dell'Italia mediana», XX (2006), pp. 205-290.

<sup>61</sup> VERGA, *Vita dei campi*, cit., pp. XX-XXI e n. 26.

nella rivista fiorentina, prevedendo un lavoro di 300 pagine. Insieme al bozzetto di *Padron 'Ntoni*, anche la stesura di *Fantasticheria* passa dalla lettera al Sonnino, in particolare dalla minuta: è noto infatti che per la minuta Verga utilizza una carta, «che contiene, cassata, una prima redazione della cronaca delle “quarantott'ore” passate ad Acì Trezza», documento che testimonia l'atto di nascita della novella<sup>62</sup>.

Se le carte relative a *Fantasticheria* avevano infatti permesso di sostenere che «la prima stesura in rigo, proprio in base alla qualità della carta, agli inchiostri e al *ductus*, rivela la sua unitarietà e continuità (e anche il titolo presente a c. 1 è affine, per gli stessi motivi, al testo), prova non aleatoria che la novella nasce come novella e non come premessa al romanzo»<sup>63</sup>, ma che rimane nel processo di scrittura in una posizione importante perché corrisponde a una dichiarazione d'intenti<sup>64</sup>, l'affermazione d'autore contenuta nella lettera a Torelli Viollier può forse aiutare a ripensare e a documentare la successione.

Con uno sguardo mai distante, ma sempre rivolto alla Sicilia, osservatore di Acì Trezza e narratore della gente di mare, Verga trova a Milano il luogo ideale in cui la lontananza da casa diventa alimento indispensabile per il racconto, e qui dà forma a *Padron 'Ntoni* e a *Fantasticheria*: se mai testimonianza scritta d'autore è apparsa a chiarimento del ruolo delle due novelle, la lettera di accompagnamento dell'esemplare di *Vagabondaggio* inviato a Torelli Viollier non lascerebbe dubbi sulla storia del testo e sulle intenzioni dell'originario impiego: «Fantasticheria avrebbe dovuto essere il principio dei Malavoglia».

Alcuni riscontri si possono trovare nell'Appendice (*Frammenti e abbozzi*) dell'edizione critica di *Vita dei Campi*: l'apparato evolutivo dell'abbozzo di *Fantasticheria* testimonia che nella successiva fase della prima stesura Verga aveva formulato la storia dei Malavoglia, identificati come tali e poi espunti.

<sup>62</sup> Ivi, pp. XXIII-XXIV; in particolare *Gli autografi di Vita dei campi*, ivi, p. LXX.

<sup>63</sup> RICCARDI, «*Padron 'Ntoni*» e «*Fantasticheria*»: una nuova data per l'officina dei «*Malavoglia*», cit., p. 207.

<sup>64</sup> VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. XXVI.

Luca che è partito per imbarcarsi sulle navi del re (*spscr.a* è andato nelle navi da guerra / s'è [...] per andare a lavorare) > Mena che ha aspettato il [...] alla finestra, il vecchio che si è scaldato al sole, i bambini che hanno m[ ] / La Longa che vi è morta in un cantuccio, Mena che vi ha aspettato il [...] alla finestra [.....] < La Longa che vi ha aspettato il marito! Mena che vi ha comprato due nastri di fettuccia per adornarsene la domenica. I fanciulli che vi hanno [...]. Tutto quello che in grande avete visto vicino a voi senza volerlo, passando bianca e superba, o > avete letto negli occhi < scovato specchiandovi nell'entrare in una festa *segue rimando a «pag. 10»* negli occhi invidiosi delle vostre migliori amiche<sup>65</sup>.

Come si vede nell'ottima ricostruzione di Carla Riccardi, la selezione delle varianti nel momento di massima creatività evolutiva conferma come in una fase molto antica della stesura di *Fantasticheria* l'autore avesse pensato quel dialogo con il 'tu' femminile come una soglia, una porta di ingresso di quello che già era per lui il mondo dei *Malavoglia*, dove non solo è delineata la morte del capofamiglia, ma sono ben chiare le tracce e i nomi dei protagonisti e di altri personaggi.

Nel margine del bozzetto preparatorio si legge:

[...] *seguono, nell'interl. e in marg.,.* Non rimaneva più nessuno dei Malavoglia di Padron 'Ntoni in paese. Bastiano era morto (a c. 13 nel marg. sup. si legge una sorta di promemoria in proposito: Bastiano / Luca ch'è andato nella n[ave] *spscr.a* partito per la guerra) Voi, stringendovi al petto di manicotto di volpe azzurra, vi rammenterete con piacere che gli avete dato cento libero al povero diavolo > . In (*da quando* in) quella casa \*quando *agg. interl.* c'era ancora il nespolo e non c'era la finestra nuova ci viveva della gente > felice < tranquillamente felice, per cui [... ....] che vi vedeva passare bianca e superba<sup>66</sup>.

Il riferimento, con questa formulazione, cade nella successiva fase, a testo nell'abbozzo, e nella versione definitiva della novella.

<sup>65</sup> Ivi, p. 128 (§ *Appendice. Frammenti e abbozzi*). Nella nota al testo è precisato che per gli abbozzi di *Fantasticheria*, così come per quelli dell'*Amante di Raja*, l'edizione riporta le varianti in due fasce di apparato, «l'una genetica, l'altra evolutiva», corrispondenti a due momenti differenti in cui l'autore è intervenuto sul testo originario, pensando già al progetto dei *Malavoglia*.

<sup>66</sup> VERGA, *Vita dei campi*, § *Appendice. Frammenti e abbozzi*, cit., p. 130.

In questa fase, probabilmente quella a cui Verga allude scrivendo a Torelli Viollier, si parla già di *Malavoglia* e la storia pare definita per molti tratti.

Il passaggio verso l'autonomia della novella è segnato da quel «Quando scriverò il libro»<sup>67</sup>, che nel testo del racconto approvato per la stampa separa definitivamente la stesura di *Fantasticheria* da quella del romanzo.

Alla luce della lettera qui pubblicata, che, come si è appena ipotizzato, offre una chiave ulteriore per entrare nel laboratorio di scrittura di Verga, seguendo dall'interno le tappe redazionali di una consistente parte della sua produzione<sup>68</sup>, anche la *Prefazione rifiutata* dei *Malavoglia* potrebbe rivelare nuove valenze. Qui non sfuggirà il riferimento alla sequenza 'fantasticheria'<sup>69</sup>, a questo punto ancora più indicativo di un processo di scrittura che in un'ottica di creazione narrativa scandisce le tappe di lavorazione della novella e del romanzo non in due percorsi discontinui e separati, ma come evoluzione di un unico grande progetto:

Di fantasticheria in fantasticheria tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfila davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccole; le cure che devono trambasciare quei sonni, le ansie che vegliano, le preoccupazioni che si agitano nell'incubo<sup>70</sup>.

<sup>67</sup> Nella finzione narrativa di *Fantasticheria* si può leggere tra le righe la dichiarazione di un progetto editoriale più grande: «Quando scriverò il libro, forse non ci penserete più, intanto i ricordi che vi mando, così lontani da voi in ogni senso, da voi inebbricata di feste e di fiori, vi faranno l'effetto di una brezza deliziosa, in mezzo alle veglie ardenti del vostro eterno carnevale. Il giorno in cui tornerete laggiù, se pur ci ritornerete, e sederemo accanto un'altra volta, a spinger sassi col piede, e fantasie col pensiero, parleremo forse di quelle altre ebbrezze che ha la vita altrove» (ivi, p. 7).

<sup>68</sup> ALFIERI, «*La vita più spensierata del mondo*». *Spigolature idioletali nel vissuto linguistico del Verga milanese (1872- 1891)*, cit., pp. 95-96.

<sup>69</sup> Il richiamo si legge anche in BALDINI, «*I Malavoglia*» e il progetto dei «*Vinti*», cit., pp. 126-127.

<sup>70</sup> VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 343.

## 7. In quella comitiva va «sempre arrotolando le sigarette»

A conferma del fatto che l'amicizia tra Verga e Torelli Viollier non sembra esaurirsi in un dialogo da salotto tra intellettuali, ma appare costitutiva e determinante in rapporto all'elaborazione e alla scrittura verghiana, vale la pena di segnalare alcuni versi senza data conservati nel "Fondo Magnani Torelli" (Busta 4 - Componimenti poetici, 1888-1895).

Il testo poetico è steso su due facciate di un foglio su carta intestata "Villa Cordelia-Pallanza" (16 x 23), residenza estiva dove i coniugi Torelli Viollier accoglievano intellettuali e artisti per conversazioni "fuori porta"<sup>71</sup>.

Il componimento è in metrica saffica non rimata, con accento di quarta e cesura dopo la quinta sillaba, metro di eredità carducciana<sup>72</sup> e probabilmente diffuso nel gruppo degli intellettuali dei salotti, e in particolare praticato da siciliani e napoletani: va segnalato che un uso metrico analogo è nella poesia *Anfiteatro anatomico* di Enrico Onufrio (1858-1885), palermitano e direttore della rivista «La Farfalla», attivo tra gli Scapigliati, autore di novelle, bozzetti e romanzi, con un occhio rivolto sempre alla Francia, alla produzione di Baudelaire e Zola<sup>73</sup>; struttura simile, ma con an-

<sup>71</sup> Ezio Barbieri, Docente di Diplomatica presso l'Archivio di Stato di Milano e presso l'Archivio di Stato di Parma, già docente di Diplomatica presso le Università di Verona, Palermo, Pavia, dopo attenta perizia condotta sul manoscritto, sospende il giudizio sull'attribuzione del componimento alla mano di Torelli Viollier.

<sup>72</sup> Sono particolarmente grata a Gianfranca Lavezzi per aver confermato la descrizione del metro e suggerito la lettura metrica analitica del componimento. Cfr. F. AUDISIO, *Carducci e la saffica: modelli ed esecuzione*, in «Stilistica e metrica italiana», 8 (2008), pp. 169-215; G. LAVEZZI, *Quando la misura è nel commento. Le annotazioni metriche nei volumi della «Carducciana»*, in *Il commento dei testi letterari*, Atti del Convegno di studi (Perugia, 14-15 aprile 2005), a cura di S. Gentili, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2006, pp. 109-131; EAD., *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Roma, Carocci 2002. In particolare si veda anche L. SOLINAS, *La strofa saffica in «Myrica»*, Tesi di laurea, Corso di Laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Cagliari, Relatore Maria Antonietta Cortini, a.a. 2013-2014.

<sup>73</sup> *Letto, latrina e cantina. La poesia verista in Italia*, a cura di G. Iannaccone, Novara, Interlinea 2022, pp. 161-164; la poesia *Anfiteatro anatomico*, dedicata a Cesare Tronconi, è alle pp. 171-173. Sulla figura di Enrico Onufrio si rimanda senz'altro al saggio di G. CANZONERI, *Enrico Onufrio e il realismo a Milano*, in «I suoi begli anni»: *Verga tra Milano e Catania*, cit., I, pp. 177-191.

tipizzazione del verso quinario in seconda battuta, ricorre anche nel componimento *Ad un fanciullo cieco* di Carlo De Lieto<sup>74</sup>.

I versi del componimento conservato nel "Fondo Magnani Torelli", che scorrono come dagherrotipi, restituiscono qua e là alcuni scorci di Milano e del clima di amicizia e complicità che lega intellettuali che in quegli anni l'hanno resa centro pulsante dell'attività letteraria.

Non è un caso allora ritrovare, e in prima posizione, proprio il ritratto di Verga, «bruno, pallido, senz'ira / cogli occhi neri scintillando immoti», che sappiamo essere così vicino, per attività intellettuale e per sensibilità, all'amico Torelli Viollier.

Ecco il castigo: Andar lungi ha voluto  
da questi clivi e verdeggianti zolle  
in mezzo al fango milanese; all'ombra  
di Carlo Alberto. 4

Or sulla soglia del castello avito  
più non si vede, rapido mirando,  
teso un braccio puntar sui salienti  
la macchinetta. 8

Né Verga bruno, pallido, senz'ira  
cogli occhi neri scintillando immoti,  
al carcer fisi, sempre arrotolando  
le sigarette. 12

<sup>74</sup> Poco nota è la biografia di Carlo De Lieto: discendente della famiglia dei duchi di San Martino e Casignano, poeta e collaboratore del «Giornale Capriccio» di Antonio Ghislanzoni, De Lieto è figura attiva nel panorama letterario partenopeo, sempre all'ombra di personalità importanti, come Carlo Del Balzo, Vittorio Pica e Luigi Salina. Le sue poesie sono pubblicate nel volume *Albe* (Napoli, Carluccio 1879), una raccolta di trenta componimenti di vario metro; è tra l'altro autore dei versi per *Non lasciarmi*, una composizione per canto e voce di Luigi Salina (Fratelli Cocchi 1875). Cfr. *Letto, latrina e cantina. La poesia verista in Italia*, cit., pp. 215-216; A. DI LORENZO, *Le colline nord-occidentali di Napoli: l'evoluzione storica di un paesaggio urbano*, Tesi di Dottorato (XVII Ciclo), Dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e della città, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2005-2006; cfr. anche il *Bollettino della Società africana d'Italia* (Anno III, Supplemento al fasc. I, Febbraio 1884, p. 7), in cui De Lieto è inserito tra i soci effettivi della Società, che aveva come scopo quello di studiare e promuovere la cultura di quel paese; si veda inoltre, *Annuario della nobiltà italiana*, a cura di G. Battista di Crollalanza - G. di Crollalanza - A. di Crollalanza, anno XXI, 1899, p. 501.

Rapida v'è la <u>cicalesca</u> spola, nuove facendo chiacchiere e progetti; qual meteora, l'eterna parlatrice	passa e scompare.	16
Addio: tra lingue barbare, romano Dante Paolocci, alla ricca chioma. E Boio vicentin, cantando in coro	spingol francese.	20
Deh! come sparver luminosi i giorni ricchi di sole e di gioconde rime! or la pioggia fa scender per le strade	fiumi e torrenti.	24
Altri infelici, ed altri passeggeri; manda or Milano ad annoiarsi in villa. infin che un giorno scenderanno al piano	nuovi ed antichi.	28
Spettri vaganti, per la Galleria l'incontreremo: o pallidi, languenti, vigili, lungo le sabbiose notti	giocando a Pocker	32
E giocheremo con valor; sfidando l'ira dei vinti. Avanti, avanti tutti al Cova ed al Manzoni a incretinirci	in compagnia <sup>75</sup> .	36

Il componimento, composto da nove terzine di endecasillabi, ciascuna delle quali con una chiusura quinaria, sollecita alcune riflessioni e permette una ricostruzione del clima e delle soluzioni espressive di una generazione di scrittori e giornalisti, portate alla luce da Gabriella Alfieri nella sua recente indagine sulle componenti idiolettali del Verga milanese<sup>76</sup>. Il tono scherzoso e burlesco è infatti tratto tipico di una scrittura d'intrattenimento

<sup>75</sup> La trascrizione è fedele all'originale; al v. 33 («E giocheremo con valor; sfidando») si conserva il punto e virgola, laddove l'uso moderno opterebbe per una virgola.

<sup>76</sup> ALFIERI, «La vita più spensierata del mondo». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga milanese (1872- 1891)*, cit., pp. 95-96.

con cui la «compagnia piacevolissima» si rallegrava durante gli incontri al Biffi, al Cova e nei salotti cittadini<sup>77</sup>.

Nel testo si leggono infatti luoghi e personaggi cari a Verga durante i «begli anni» trascorsi a Milano: la prima parte sembra raccontare l'abitudine alle gite fuoriporta, e in particolare un'ascensione in montagna, durante la quale la comitiva di amici si diverte a fotografare con «la macchinetta»; nel gruppo, tra gli altri, è appunto Verga che incede «sempre arrotolando le sigaretta»; procede dunque la comitiva («cicalesca spola»), con «chiacchiere e progetti».

Il testo scherzoso menziona poi Dante Paolocci (1849-1926), pittore, illustratore e fotografo, notoriamente calvo: la «ricca chioma» è detto quindi per burla.

Nella galleria di personaggi si scopre quindi che c'è Arrigo Boito ('Boio vicentin', qui con voce quasi dialettale)<sup>78</sup>, che va cantando in coro *Spingol francese*, con riferimento scherzoso alla canzone napoletana di Salvatore Di Giacomo, *'E spingule francese*, pubblicata nel 1888 e subito diventata di moda<sup>79</sup>. Questo dato, pur estrinseco, potrebbe contribuire a una prima ipotesi di datazione di questi versi<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 17-48.

<sup>78</sup> Com'è noto, Arrigo Boito nasce a Padova nel 1842 e muore a Milano nel 1918: può dunque apparire non coerente l'attribuzione di 'vicentin'.

<sup>79</sup> Salvatore Di Giacomo (1860-1934), napoletano d'origine, è tra i fondatori del periodico letterario «Il Fantasio» (1880) e collaboratore di altre testate, come il «Il Corriere del Mattino», quando era diretto da Verdinois, «Il Pungolo», «Il Corriere di Napoli». Se la prima attività è quella di articolista, Di Giacomo è ben noto autore in prosa, straordinario poeta in dialetto, compositore per teatro e per musica, in particolare canzoni e melodrammi (cfr. A. PELLEGRINO, *Salvatore Di Giacomo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 40, 1991; *Salvatore Di Giacomo. Settant'anni dopo*, a cura di E. Candela, Napoli, Liguori 2007; A. DI BENEDETTO, *Fogazzaro, Di Giacomo e Heine*, in *Fra Germania e Italia. Studi e flashes letterari*, Firenze, Olschki 2008; P. VILLANI, *La seduzione dell'arte. Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli, Guida 2010; A. GALGANO, *La trasparenza di Salvatore Di Giacomo*, in *Mosaico*, Roma, Aracne 2013, pp. 171-176; L. CANNAVACCIUOLO, *Salvatore di Giacomo. La letteratura e le arti*, Pisa, ETS 2014; EAD., *Innesti melodrammatici nelle novelle napoletane di Salvatore Di Giacomo*, Avellino, Associazione culturale Internazionale Sinestesia, 2021.

<sup>80</sup> Arrigo Boito apparteneva al «quartetto perfettamente armonico», insieme a Verga, Giacosa e Gualdo: cfr. a riguardo, ALFIERI, «La vita più spensierata del mondo». *Spigolature idioletali nel vissuto linguistico del Verga milanese (1872- 1891)*, cit., pp. 96-142.

Gli amici trascorrono giorni «ricchi di sole e di gioconde rime», fino a quando la pioggia comincia a scendere «per le strade», costringendo così la comitiva a rientrare a Milano e «ad annoiarsi in villa», a girare come «spettri vaganti» per la Galleria, a intrattenersi «giocando a Pocker» e «a incretinirsi»<sup>81</sup> nei bar.

L'uso della strofe saffica suggerisce di collegare al modello carducciano il testo poetico che ha una tonalità scanzonata; e proprio nel canone di Carducci è presente il testo che l'autore del componimento ha tenuto come riferimento: si tratta di *Bicocca di San Giacomo*, ottava poesia della raccolta *Rime e ritmi*, datata "Settembre 1891", stesa in quaranta strofe saffiche. Il componimento carducciano racconta la battaglia di San Michele Mondovì durante la campagna napoleonica in Italia nell'aprile del 1796: il titolo si riferisce a una cappella (Bicocca di San Giacomo), posta su un'altura dove l'esercito piemontese dispose le fila per contrastare l'avanzata del battaglione nemico.

Fin dall'esordio numerosi e diretti appaiono i punti di contatto, nella riscrittura, a partire dalla scelta del metro: «Ecco il ridotto» (v. 1) > «Ecco il castigo» (v. 1); «qui puntò Colli rapido mirando / le batterie» (vv. 7-8) > «rapido mirando» (v. 6); «prodi sepolti in queste verdi zolle, / quando tra questi clivi ruinava / la monarchia» (vv. 18-20) > «da questi clivi e verdeggianti zolle» (v. 2); «deh come sparve luminosa, il cielo» (v. 69) > «Deh! come sparver luminosi i giorni» (v. 21); «e su' vaganti in lucidi meandri / fiumi e torrenti» (vv. 27-28) > «or la pioggia fa scender per le strade / fiumi e torrenti» (vv. 23-24); «passa l'istoria, operatrice eterna» (v. 29) > «tesse e ritesse l'ardua tessitrice» (v. 35); «im-

<sup>81</sup> Nel GDLI s.v. *incretinire* [2], la prima attestazione risale a Capuana, come verbo intransitivo impiegato nel senso di 'diventare cretino, inebetirsi'; con il valore transitivo di 'rendere cretino, inebetire' è usato da Dossi. Anche se non è registrato dal Cherubini, *Incretinirsi* è verbo che facilmente circolava nell'ambiente dei salotti milanesi, scapigliati e non: vale la pena di menzionare anche l'occorrenza sul vocabolario di Cletto Arrighi che mette a lemma la forma *incretinii-tiniitiniiss* 'incretinare' («A furia de bev el s'è incretinii»: «A furia di bere incretini»), quindi scapigliato: era parola che forse circolava, con significato quasi tecnico, "diventare cretino". Sull'uso del dialetto milanese nelle opere di Verga, come competenza comunicativa personale che si fa competenza mimetica, cfr. ALFIERI, «La vita più spensierata del mondo». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga milanese (1872- 1891)*, cit., pp. 77-83.

perial meteora d'Italia» (v. 71) > «qual meteora, l'eterna parlatri-  
ce / passa e scompare» (vv. 15-16); «avanti, avanti, o Italia / nuo-  
va ed antica» (vv. 159-160) > «infin che un giorno scenderanno al  
piano / nuovi ed antichi» (vv. 27-28); «Rapida va de' secoli la  
spola» (v. 37) > «Rapida v'è la cicalesca spola» (v. 13); «pur di vil-  
la in villa» (v. 74) > «ad annoiarsi in villa» (v. 26), anche nel ri-  
mando dantesco e leopardiano; «Su le ruine del castello avito»  
(v. 89) > «Or sulla soglia del castello avito» (v. 5); «ei maneggia-  
va sopra i salienti / la baionetta (vv. 99-100) > «puntar sui salienti  
/ la macchinetta» (vv. 7-8); «Sopra monti e valli / e su' vaganti in  
lucidi meandri / fiumi e torrenti» (vv. 26-28) > «Spettri vaganti,  
per la Galleria / l'incontreremo» (vv. 29-30); «vigili lungo le sel-  
vose Langhe» (v. 62) > «vigili, lungo le sabbiose notti» (v. 3);  
«onde sfidando vibra / l'esile torre il Castellino» (vv. 49-50) > «E  
giocheremo con valor; sfidando / l'ira dei vinti» (vv. 33-34);  
«avanti, avanti, o Italia / nuova ed antica» (vv. 159-160) > «Avan-  
ti, avanti tutti / al Cova ed al Manzoni a incretinirci / in compa-  
gnia» (vv. 34-36).

L'ironia della riscrittura tocca proprio Verga: «giovine, bello,  
pallido, senz'ira, / ei maneggiava sopra i salienti / la baionetta»  
(vv. 98-100), «in doppia lista nere per l'adusto / pallido viso, / e  
neri gli occhi scintillando immoti / f'óran dal fondo del pensier le  
cose» (vv. 123-126) > «Né Verga bruno, pallido, senz'ira / cogli  
occhi neri scintillando immoti, / al carcer fisi, sempre arrotolando  
/ le sigarette» (vv. 9-12).

Nella storia delle fasi di elaborazione delle opere verghiane,  
le tessere recuperate nel "Fondo Magnani Torelli" dell'Universi-  
tà di Milano possono dirsi oggi una testimonianza inedita, deci-  
samente innovativa, per tracciare la genesi e l'evoluzione reda-  
zionale dei due grandi romanzi veristi, ma anche per osservare,  
da un punto di vista in parte non noto, Verga negli anni in cui,  
per le vie di Milano, dà forma all'universo primitivo di pescatori  
e di gente di mare.

Le indicazioni, oltre che filologicamente rilevanti, possono  
dirsi importanti in una complessiva storia linguistico-culturale  
dello scrittore e del suo tempo, restituendo luce nuova alla figura  
e all'opera di mediazione e di lettura che Torelli Viollier ha com-  
piuto rispetto alla Francia per una generazione, capace di valo-

rizzare il terreno fertile della nascente cultura unitaria attraverso le sollecitazioni vive del contatto con i modelli europei.

ANITA PLACENTI  
(Università di Catania)

GIOVANNI VERGA E I NIPOTI: UNA LETTERA INEDITA  
DELLO SCRITTORE INDIRIZZATA A GIOVANNINO

«Qui cercheremo insieme»: assieme ad alcuni indumenti da lutto, Giovanni Verga indirizza una lettera al nipote Giovannino (invitandolo a ritornare a Catania, dove cercheranno meglio ciò che manca), senza però indicare in maniera completa la data in cui scrive. Attraverso un lavoro di ricostruzione biografica, si offre un'interpretazione che possa collocare correttamente un'inedita lettera dell'autore all'interno del carteggio con i nipoti.

*Parole chiave:* Verga, lettera, nipoti, carteggio, inedito

*«Here we will search together»: along with some mourning clothes, Giovanni Verga sends a letter to his nephew Giovannino (inviting him to return to Catania, where they will be able to search for what is missing in a better way), without fully reporting the date of writing. Through a biographical reconstruction work, this essay offers an interpretation that can correctly place this unpublished letter from the author within the correspondence with his nephews.*

*Keywords:* Verga, letter, nephews, correspondence, unpublished

Giovedì, 23 Marzo

Caro Giovannino,

Ti mando le due camicie, da giorno e da notte, un collo e la cravatta nera; ma non posso mandarti nè i calzoni neri, nè il cappello col lutto e il resto perchè non li ho trovati nel tuo armadio a specchio, nel casettone dello spogliatoio accanto, nè in quello di sopra, e mi manca la chiave della camera di Rina dove forse si trovano.

Per ora quindi accomoda come puoi meglio, servendoti di una carrozzella col soffietto alzato per venire e qui cercheremo insieme<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Trascrizione completa della lettera di Giovanni Verga al nipote Giovanni Verga Patriarca, Archivio Storico del Comune di Catania, Fondo Verga, n. 184/A. C. 1,

Il 23 marzo 1916 muore, a Catania, Marco Patriarca: è questo l'evento cui bisogna guardare per fornire un adeguato contesto in cui inserire questa inedita lettera di Giovanni Verga indirizzata al nipote Giovanni Verga Patriarca (chiamato, tra i familiari, con l'ipocoristico di Giovannino). Ma è necessario fare un passo indietro per arrivare fin qui.

Il 21 aprile 1903 moriva, a Catania, Pietro Verga, fratello minore dello scrittore, lasciando orfani i suoi tre figli, Giovannino, Caterina e Marco (Ersilia Patriarca, moglie di Pietro e madre dei bambini, affetta da un «tumore mammario»<sup>2</sup> era scomparsa il 31 agosto 1896<sup>3</sup>). A partire dal 1903, dunque, Verga assumerà, anche su consiglio di Salvatore Paola Verdura<sup>4</sup>, la tutela dei tre ragazzi<sup>5</sup>, nonostante il fratello avesse lasciato «tutto il suo in altre mani»<sup>6</sup>. Tale circostanza determinerà da una parte quello che è stato definito come «il periodo forse più fecondo di affetti»<sup>7</sup> per l'autore, dall'altra il suo «silenzio» letterario, caratterizzato da quel «crucio» per non esser riuscito a portare avanti la stesura della *Duchessa di Leyra*<sup>8</sup>. Utilizzando l'espressione «in altre mani», l'autore

cm 21 x 13,5. Scritta in inchiostro nero. La lettera è stata rinvenuta durante i lavori del progetto *Le carte della famiglia Verga: digitalizzazione e catalogazione del Fondo Verga dell'Archivio Storico del Comune di Catania* (borsa di ricerca finanziata dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del Centenario della morte di Giovanni Verga).

<sup>2</sup> G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder Editore 1990, p. 339.

<sup>3</sup> Cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016, p. 72.

<sup>4</sup> Cfr. G. SORBELLO, *Presentazione*, in G. VERGA, *Lettere ai nipoti*, a cura di G. Sorbello, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2023, p. xx.

<sup>5</sup> A testimonianza di tale ruolo è possibile prendere in considerazione i numerosi documenti relativi alle pratiche di tutela dei tre minori conservati presso il Fondo Verga dell'Archivio Storico del Comune di Catania, alcuni dei quali redatti dallo stesso Giovanni Verga (si vedano, in particolare, i documenti che vanno dal N. P. 11214 al N. P. 11267, dal N. P. 11357 al N. P. 11359, e ancora dal N. P. 11370 al N. P. 11374), oltre al documento n. 8518, attestante la decisione, presa attraverso un «consiglio di famiglia», per cui alla morte di Pietro Verga, i tre minori rimanessero a vivere «nel quarto nobile». Il documento n. 8290, risalente al 04/05/1903, offre la chiara testimonianza dell'avvenuta nomina di Giovanni Verga quale tutore dei tre nipoti.

<sup>6</sup> RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 440. Cfr. anche SORBELLO, *Presentazione*, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. xx.

<sup>7</sup> SORBELLO, *Presentazione*, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. xxi.

<sup>8</sup> Cfr. A. MANGANARO, *Verga*, Acireale - Roma, Bonanno Editore 2011, pp. 192-193.

non esplicita nella lettera a Dina la persona a cui intende fare riferimento, ma l'allusione è chiaramente a Marco Patriarca, nei confronti del quale lo scrittore mostra in diverse sedi una profonda «sfiducia»<sup>9</sup>. Infatti, diverse occasioni forniscono una testimonianza del comportamento poco adeguato dimostrato dal nonno materno dei ragazzi, prima tra tutte quella di non aver «messo neppure il lutto»<sup>10</sup> in occasione della prematura scomparsa di Marco Verga Patriarca<sup>11</sup>. Analogamente, scarso interesse è dimostrato da parte di Marco Patriarca nel 1912, durante i mesi di “trattative” effettuate dagli zii Giovanni, Mario e Lidda per poter combinare il matrimonio di Caterina Verga con Antonino Catalano: RAYA ci riferisce come il nonno non abbia contribuito affatto alla dote della nipote<sup>12</sup>. I rapporti tra gli zii Verga e il nonno Patriarca sembrano essere stati distaccati anche prima che questi assumessero la tutela dei nipoti<sup>13</sup>, se si guarda a ciò che Mario scrive a Giovanni già nel 1902<sup>14</sup>, ma anche a quanto espresso dallo scrittore in una lettera a Dina del 1906<sup>15</sup>.

Ma, al di là di ogni ragione di discordia, non possiamo certamente prendere in considerazione l'ipotesi di un debole legame affettivo tra i nipoti e il nonno. A tal proposito, è possibile fare riferimento alla lettera che Mario, da Vizzini, indirizza al nipote Giovannino il 18 marzo 1916. In essa, lo zio riporta la notizia, ap-

<sup>9</sup> RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 416.

<sup>10</sup> Ivi, p. 476.

<sup>11</sup> Marco Verga Patriarca, terzo figlio di Pietro Verga ed Ersilia Patriarca, muore il 18 settembre 1905, a soli 11 anni, in seguito all'aggravarsi di un'otite, cui si aggiungono una broncopolmonite e una febbre infettiva. Cfr. SORBELLO, *Presentazione*, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. xvii e RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 476.

<sup>12</sup> Cfr. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 595.

<sup>13</sup> Non bisogna dimenticare che, attraverso lo stesso «consiglio di famiglia» che il 4 maggio 1903 nomina Giovanni Verga tutore dei tre nipoti, Mario Verga viene designato protutore. A testimonianza di ciò, cfr. oltre al già citato documento n. 8290, anche i documenti n. 8287, n. 8291, n. 8292, n. 11259, tutti conservati presso il Fondo Verga dell'Archivio Storico del Comune di Catania.

<sup>14</sup> Lettera di M. Verga al fratello G. Verga, Vizzini, 8 ottobre 1902, in RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, cit., pp. 433-434.

<sup>15</sup> Lettera di G. Verga a Dina, Catania, 23 dicembre 1906, in RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 499. Se i nipoti trascorreranno le festività natalizie in casa del nonno materno, Verga deciderà di non seguirli: «li non voglio andarci» è ciò che scrive nella lettera a Dina in riferimento a quell'eventualità.

presa tramite il fratello, dell'aggravarsi dello stato di salute di Marco Patriarca:

Vizzini 18 Marzo 1916

Mio caro Giovannino

Ieri sera ho ricevuto la tua lettera con la data del giorno precedente, cioè del 16, la quale avrebbe dovuto arrivarvi ieri mattina, ma invece mi è pervenuta poco prima dell'avemaria.

Mi affretto a risconrarla per una notizia datami, in piede della stessa, da mio fratello, relativamente alla salute di tuo nonno, e data l'età di costui, e la malattia da cui egli è tormentato, non son lontano dal temere che egli sia a quest'ora in grave stato, se non anche totalmente scomparso. Ciò mi dispiace considerando la impressione che ne proverai tu, povero figlio, perchè conosco l'animo tuo ed il tuo cuore, dimodochè mi desidero vicino a te in questo momento importante. Intanto ti prego di farmi avere notizie in proposito, e se non hai tempo o animo di scrivere, ne rivolgo anche preghiera al detto mio fratello<sup>16</sup>.

Il dispiacere manifestato dallo zio Mario, che si immedesima in Giovannino percependone il dolore causato dall'eventuale perdita, ci offre una testimonianza concreta del legame anche affettivo che unisce il nipote al nonno. La lettera in questione costituisce, inoltre, un tassello importante ai fini dell'attribuzione di una corretta datazione della lettera autografa verghiana. Com'è possibile notare, infatti, l'autore, nell'indicare la data in cui scrive la missiva da consegnare a Giovannino, non specifica l'anno, ma utilizza solamente la formula «Giovedì, 23 Marzo»: per tale ragione, è stato necessario comprendere in primo luogo quale fosse l'anno cui fare riferimento. Per stabilire ciò, si è partiti dal contenuto della lettera stessa. Nello spedire al nipote «le due camicie», insieme al «collo» e alla «cravatta nera», Verga fa riferimento anche e soprattutto a ciò che non è stato in grado di trovare, e dunque di spedire: «i calzoni neri» e «il cappello col lutto». L'abbigliamento, che presumibilmente era stato richiesto allo zio dallo stesso Giovannino<sup>17</sup>, ci induce, pertanto, a pensare inevitabil-

<sup>16</sup> Trascrizione parziale della lettera di Mario Verga al nipote Giovanni Verga Patriarca, Vizzini, 18 marzo 1916, Archivio Storico del Comune di Catania, Fondo Verga, n. 261/A. C. 1, cm 21 x 13,5. Scritta in inchiostro nero.

<sup>17</sup> A riprova di tale ipotesi, è possibile prendere in considerazione il docu-

mente a un avvenimento luttuoso che aveva coinvolto il ragazzo. Lutto che, tra l'altro, sembra necessariamente comportare il suo rientro a Catania: non bisogna dimenticare, infatti, che dal maggio del 1915 Giovannino, richiamato alle armi, è in servizio in qualità di sottotenente a Reggio Calabria<sup>18</sup>. Stabilito ciò, dunque, è possibile rintracciare una spiegazione adatta a giustificare la «carrozzella col soffietto» cui l'autore fa riferimento nella lettera, e della quale Giovannino deve servirsi per far ritorno a Catania. A questo punto, è stato necessario determinare a quale, tra i diversi lutti che colpiscono la famiglia nel corso degli anni, può essere ricondotta la lettera. Anzitutto, vanno escluse, per ovvie ragioni, le morti dei genitori, Pietro ed Ersilia<sup>19</sup>, ma anche la scomparsa del piccolo fratello Marco<sup>20</sup>. Volgendo l'attenzione ad altri legami di parentela fondamentali, quali quelli dei nonni, la situazione risulta abbastanza chiara. In primo luogo, infatti, è possibile escludere con certezza che la scomparsa da ricollegare alla lettera sia quella dei nonni paterni<sup>21</sup>: mentre per Verga la memoria

mento 185/A conservato presso il Fondo Verga dell'Archivio Storico del Comune di Catania: si tratta di una piccola lista, scritta a matita, del necessario, tra cui: «1 camicia di giorno / 1 camicia da notte / 1 collo / 1 cravatta nera / 1 paio calzoni frack», e ancora «il cappello duro con un nastro a lutto» e un paio di scarpe «non verniciate».

<sup>18</sup> Cfr. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 625 e cfr. anche VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. 84.

<sup>19</sup> Ersilia Patriarca muore nell'agosto del 1896: Giovannino non ha ancora compiuto sette anni, e si può escludere l'ipotesi che a comunicare la scomparsa della madre al bambino sia stata una lettera scritta dallo zio. Pietro Verga, invece, muore nell'aprile del 1903, mentre lo scrittore si trova a Milano: anche in questo caso, pertanto, è da escludere la possibilità di una lettera indirizzata a Giovannino per far rientro a casa. In entrambi i lutti, comunque, i mesi non sono compatibili con l'indicazione «23 Marzo» presente nella lettera.

<sup>20</sup> Marco Verga Patriarca muore nel settembre 1905: anzitutto, vale lo stesso discorso sull'indicazione «23 Marzo» presente nella lettera. Inoltre, il registro utilizzato dallo scrittore non sembra addirsi a una comunicazione rivolta a un adolescente, quale è Giovannino nel 1905. Se il registro può far pensare di collocare la missiva ad anni «maturi», è però da escludere anche la correlazione tra la lettera e la scomparsa della sorella Caterina, avvenuta nel gennaio 1919.

<sup>21</sup> Giovan Battista Verga muore il 5 febbraio 1863 a causa di un tumore alla pelle cui nemmeno i «rimedi empirici» suggeriti dal fratello Salvatore riuscirono a far fronte, mentre Caterina Di Mauro scompare il 5 dicembre 1878. Cfr. ALFIERI, *Verga*, cit., pp. 36-61.

del padre rimarrà il «sentimento» da porre «al di sopra di tutto»<sup>22</sup>, e la scomparsa della madre ce lo mostrerà così «profondamente prostrato» da interrompere, per qualche tempo, la stesura del primo romanzo del ciclo dei *Vinti*<sup>23</sup>, tuttavia i due avvenimenti luttuosi non coinvolgono in maniera diretta Giovannino, per il semplice motivo che si tratta di eventi antecedenti alla nascita stessa dei tre nipoti. Occorre, pertanto, guardare alla famiglia materna. Se Raya, nella *Vita di Giovanni Verga*, offre informazioni riguardo alla scomparsa di Alessandrina Rossi (avvenuta nell'agosto del 1901)<sup>24</sup>, non si riscontrano elementi sulla morte di Marco Patriarca. Per quanto riguarda la morte di Alessandrina, anche in questo caso è possibile scartare l'ipotesi di una correlazione con la lettera: non soltanto i mesi non coincidono, ma sarebbe impensabile ipotizzare che lo zio indirizzi la lettera a un Giovannino che non ha ancora compiuto due anni di età<sup>25</sup>. Non resta, dunque, che volgere lo sguardo alla figura del nonno materno. Oltre alla già citata lettera che Mario Verga indirizza a Giovannino, nella quale si fa riferimento alle preoccupanti condizioni di salute del nonno, presso il Fondo Verga dell'Archivio Storico del Comune di Catania sono conservati ulteriori documenti appartenenti allo stesso periodo cui è possibile far risalire la scomparsa di Marco Patriarca. In una lettera di Mario al nipote, risalente al 26 marzo 1916, è già possibile rilevare un accenno all'avvenuta apertura del testamento di Marco Patriarca, non senza trovare un leggero moto di fastidio manifestato dal mittente<sup>26</sup>. È possibile, inoltre, fare riferimento ad alcuni biglietti di condoglianze ricevuti da

<sup>22</sup> Cfr. Lettera di G. Verga allo zio Salvatore Verga Catalano, Catania, 11 aprile 1864, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Acireale - Roma, Bonanno Editore 2011, pp. 65-68.

<sup>23</sup> Cfr. MANGANARO, *Verga*, cit., p. 79.

<sup>24</sup> Cfr. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 416.

<sup>25</sup> Si considerino, inoltre, due ulteriori elementi: Pietro Verga è ancora vivo, e lo scrittore riceve la notizia della scomparsa di Alessandrina Rossi proprio dal fratello mentre si trova in Svizzera, a Wassen.

<sup>26</sup> «Non posso nasconderti che tale notizia mi ha meravigliato assai», scrive Mario al nipote, informandolo che la scelta di «aprire il detto testamento subito subito» sembra «sia stata presa dopo partiti noi». Cfr. lettera di Mario Verga a Giovanni Verga Patriarca, Vizzini, 26 marzo 1916 (documento 262/A, Fondo Verga dell'Archivio Storico del Comune di Catania).

Giovannino<sup>27</sup> e al documento n. 11346, il quale ci offre una testimonianza circa il «giorno dell'apertura della successione», avvenuta il «23 Marzo 1916»<sup>28</sup>. Ma a fornire l'informazione inequivocabile dell'avvenuta scomparsa di Marco Patriarca è l'atto di morte: attualmente custodito presso l'Archivio di Stato Civile del Comune di Catania, esso riporta la data del 23 marzo 1916<sup>29</sup>.

Ma nell'osservare la lettera, ad attirare maggiormente l'attenzione a un primo sguardo sono certamente le mancanze: oltre all'indicazione completa della data, risulta assente anche, in chiusura, la firma dell'autore. Se in un primo momento si è portati a giustificare l'assenza della firma pensando al foglio come a un frammento lacunoso di una lettera più corposa, tale ipotesi è subito da scartare. Infatti, sebbene il foglio si presenti strappato su un lato, quindi come parte di un originario foglio ripiegato, il messaggio che Verga comunica al nipote è tutto condensato in un'unica facciata. Pertanto, l'ipotesi più adatta a spiegare tale notevole assenza è tutta da ricondurre alla fretta: Marco Patriarca è scomparso in quello stesso giorno, e Giovannino, oltre a dover essere avvisato tempestivamente, ha bisogno non soltanto di far ritorno a casa, ma di farlo indossando gli indumenti adeguati alla circostanza. L'ipotesi della fretta, inoltre, sembra trovare riscontro anche nell'esortazione finale che lo zio rivolge al nipote, invitandolo a partire nonostante manchino alcuni dei capi e degli accessori richiesti da Giovannino: «Per ora quindi accomoda come puoi meglio», cui fa seguito la promessa di cercare «insieme» ciò che manca non appena sarà arrivato a casa.

In assenza della firma dell'autore, si è resa ancor più necessaria la corretta attribuzione della lettera attraverso il confronto delle grafie. Dopo aver stabilito una datazione completa, collo-

<sup>27</sup> In una cartolina postale risalente al 30 marzo 1916, Vincenzo Pace rivolge a Giovannino le sue «affettuose condoglianze per la perdita del tuo buon nonno». Si prendano, inoltre, in considerazione i biglietti di condoglianze conservati presso il Fondo Verga dell'Archivio Storico del Comune di Catania, tra cui i documenti n. 10204, n. 10205, n. 10207.

<sup>28</sup> Cfr. documento n. 11346, conservato presso il Fondo Verga dell'Archivio Storico del Comune di Catania.

<sup>29</sup> Il documento è conservato presso l'Archivio di Stato Civile del Comune di Catania, registrato con il numero 1195.

cando temporalmente la lettera nel 1916, in primo luogo si è effettuato il confronto con altre missive dell'autore risalenti al medesimo periodo. Tra tante, si è posta particolare attenzione alla lettera che Verga invia ad Antonino Catalano (marito di Caterina)<sup>30</sup> il 1° luglio 1916<sup>31</sup>. Un primo elemento su cui è necessario soffermarsi è quello riguardante la carta utilizzata dall'autore: la lettera indirizzata ad Antonino Catalano risulta scritta sulle quattro facciate di un foglio ripiegato di una carta intestata «CIRCOLO UNIONE CATANIA», e già a un primo sguardo è possibile osservare che esso presenta la medesima filigrana ravvisabile nella lettera datata 23 marzo conservata presso il Fondo Verga dell'Archivio Storico del Comune di Catania. Inoltre, anche l'inchiostro utilizzato in quest'ultima sembra essere uguale a quello con cui è stata scritta la lettera del luglio 1916. Oltre ad aver riscontrato le stesse caratteristiche generali della grafia dell'autore, costituite da quel «corsivo inclinato a destra e dal tratto continuo» che è possibile ritrovare nel carteggio con i nipoti<sup>32</sup>, si è effettuato un confronto tra parole uguali presenti in entrambe le missive prese in esame<sup>33</sup>. Infine, allargando il campo d'indagine fino a comprendere anche lettere risalenti a un arco temporale diverso dal 1916, sono stati osservati ulteriori elementi, quali l'allocuzione «Caro Giovannino»<sup>34</sup>, l'utilizzo del numero «23» e di «Marzo» per l'indica-

<sup>30</sup> Antonino Catalano sposa Caterina Verga Patriarca nel 1913. Anche lui, come Giovannino, viene richiamato alle armi nel 1915. A differenza di Giovannino, però, Antonino sarà destinato a mutare spesso destinazione: oltre a Messina e a Palermo, sarà impegnato al fronte nei giorni della battaglia di Caporetto. Cfr. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 625 e SORBELLO, *Presentazione*, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. xli.

<sup>31</sup> Cfr. lettera di G. Verga ad Antonino Catalano, Catania, 1 luglio 1916, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., pp. 94-95. La lettera è conservata presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, EV.001.1708.

<sup>32</sup> Cfr. SORBELLO, *Nota al testo*, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. xlvii. Ma cfr. anche M.M. VITALE, *Nota al testo*, in G. VERGA, *Carteggi con Felice Cameroni, Salvatore Farina e Ferdinando Martini*, a cura di M.M. Vitale, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2023, pp. xxxiii-xliii, a p. xxxv.

<sup>33</sup> In particolare, l'attenzione è stata rivolta a pronomi personali (*mi*, *ti*), ad aggettivi possessivi (*tuo*), a preposizioni (*per*, *di*), ad avverbi (*forse*, *insieme*, *qui*). Si noti, inoltre, la propensione dell'autore, in entrambe le missive, per la forma sintetica della preposizione articolata (*col*).

<sup>34</sup> Cfr. lettera di G. Verga a Giovannino Verga, Catania, 10 maggio 1897, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. 3 (l'originale è conservata presso la BRUC,

zione della data<sup>35</sup>, alcune forme verbali come «accomoda»<sup>36</sup>, «venire»<sup>37</sup>, «serve»<sup>38</sup>, «mando»<sup>39</sup>, «posso»<sup>40</sup>, oltre ai numerosi sostantivi, aggettivi, avverbi e congiunzioni utilizzati dall'autore nella lettera del 23 marzo<sup>41</sup>.

Pertanto, dopo aver ricostruito le vicende biografiche utili a definire una corretta datazione della lettera e dopo aver effettuato l'analisi della grafia dell'autore osservabile nelle lettere indirizzate ai nipoti, così da stabilirne l'attribuzione, è possibile collocare la lettera che Verga invia a Giovannino all'interno del vasto panorama costituito dalla corrispondenza dello scrittore con i familiari, e in particolare proprio con i nipoti. Il registro che l'autore utilizza in questa missiva sembra confermare quella «dimensione affettiva e domestica»<sup>42</sup> riscontrabile nell'intero carteggio con i nipoti: sono trascorsi molti anni dalla lettera indirizzata a Giovannino che apre il carteggio<sup>43</sup>, ma il modo in cui lo zio impartisce le istruzioni con premura appare immutato<sup>44</sup>. Il ritrova-

EV.001.829) e lettera di G. Verga a Giovannino Verga, Roma, 15 marzo <1910>, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. 77 (BRUC, EV.001.1512).

<sup>35</sup> Cfr. lettera di G. Verga a Giovannino Verga, Roma, 15 marzo <1910>, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., pp. 77-80 (BRUC, EV. 001.1512).

<sup>36</sup> Cfr. lettera di G. Verga a Caterina Verga, Catania, 10 settembre 1915, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. 86 (BRUC, EV.001.1685).

<sup>37</sup> Cfr. lettera di G. Verga a Giovannino Verga, Roma, 15 marzo <1910>, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., pp. 77-80. (BRUC, EV.001.1512).

<sup>38</sup> Cfr. lettera di G. Verga a Giovannino Verga, Catania, 10 maggio 1897, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. 3 (BRUC, EV.001.829).

<sup>39</sup> Ivi (BRUC, EV.001.829) e lettera di G. Verga a Caterina Verga e Antonino Catalano, Catania, 9 ottobre 1918, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., pp. 108-109 (BRUC, EV.001.1748).

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Si fornisce, di seguito, un breve elenco di forme comuni presenti in alcune lettere dell'autore: *insieme* (BRUC, EV.001.1512), *meglio* (BRUC, EV.001.1685 e EV.001.1748), *camera* (BRUC, EV.001.1512), *resto* (BRUC, EV.001.1685), *accanto* (BRUC, EV.001.1512), *manca* (BRUC, EV.001.1740), *nè* (BRUC, EV.001.1748), *di sopra* (BRUC, EV.001.1740), *come* (BRUC, EV.001.1748), *quindi* (BRUC, EV.001.1685 e EV.001.1740), *due* (BRUC, EV.001.829 e EV.001.1740), *perché* (BRUC, EV.001.1512 e EV.001.1748).

<sup>42</sup> SORBELLO, *Presentazione*, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. xx.

<sup>43</sup> Cfr. lettera di G. Verga a Giovannino Verga, Catania, 10 maggio 1897, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. 3.

<sup>44</sup> La lettera del 23 marzo si conclude proprio con una precisa istruzione data

mento di questa lettera autografa verghiana, dunque, non soltanto costituisce un'ulteriore testimonianza circa lo stato del corpus documentario che risulta tutt'oggi sparso tra differenti biblioteche e archivi<sup>45</sup>, ma contribuisce inoltre a rendere maggiormente completo il panorama delle lettere dell'autore indirizzate ai nipoti<sup>46</sup>. In questo modo, la missiva può rappresentare un ulteriore tassello da aggiungere nella ricostruzione particolareggiata di quella «quotidianità affettiva»<sup>47</sup> capace di restituire l'immagine dell'uomo, oltre che dell'artista.

a Giovannino: «Per ora quindi accomoda come puoi meglio, servendoti di una carrozzella col soffietto alzato per venire e qui cercheremo insieme».

<sup>45</sup> Sull'odissea delle carte verghiane cfr. G. ALFIERI, *I manoscritti secretati di Giovanni Verga*, in «Italiano Digitale», XVI (2021), gennaio-marzo, pp. 221-224.

<sup>46</sup> La lettera potrà essere consultata nell'edizione digitale prevista per l'Epistolario all'interno dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga.

<sup>47</sup> SORBELLO, *Presentazione*, in VERGA, *Lettere ai nipoti*, cit., p. XVIII.

SIMONE PETTINE  
(Università di Chieti-Pescara)

VERGA E LA TENTAZIONE DEL FANTASTICO.  
PER UNA RILETTURA ANTIMIMETICA  
DE *LE STORIE DEL CASTELLO DI TREZZA*

Il saggio propone un'analisi degli aspetti antimimetici rintracciabili ne *Le storie del castello di Trezza* di Giovanni Verga. L'opera è stata sempre considerata un adattamento siciliano del racconto gotico o sperimentazione del racconto leggendario e popolare. Dopo aver esaminato la bibliografia critica disponibile, si procederà con una rilettura attenta, avvalendosi dei suggerimenti teorici di Tzvetan Todorov, Roger Caillois e Remo Ceserani, cercando di dimostrare lo statuto genuinamente fantastico del testo.

*Parole chiave:* Verismo, fantastico, Verga, *Le storie del castello di Trezza*, realismo

*The essay proposes an analysis of Giovanni Verga's Le storie del castello di Trezza antimimetic aspects, which has always been read as a Sicilian adaptation of the Gothic tale or as an experimentation of legendary and popular tales. After examining the available critical bibliography, one will proceed with the detailed analysis, making use of the theoretical suggestions offered by Tzvetan Todorov, Roger Caillois and Remo Ceserani. In this way, an attempt will be made to demonstrate the genuinely fantastic status of the work.*

*Keywords:* Verismo, fantastic, Verga, *Le storie del castello di Trezza*, realism

## 1. Introduzione

A partire dagli inizi del Novecento la narrativa italiana ha visto assottigliarsi sempre più la linea di demarcazione tra i fatti e la finzione, fino alla completa promiscuità. La critica testuale continua ad interrogarsi sull'argomento, avvalendosi di una grande varietà di approcci ermeneutici, quasi mai convergenti nei risultati, data anche l'eterogeneità del materiale di partenza.

L'ultima ad analizzare la situazione è stata Françoise Lavocat, studiosa annoverata tra i teorici per eccellenza circa i rapporti tra *mimesis* e *antimimesis*<sup>1</sup>.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento un ben più rigoroso criterio teorico-metodologico orientava il rapporto tra la letteratura e il mondo coevo, tale da auspicare un'aderenza quasi completa tra contenuto dell'opera e dato di realtà; in quel "quasi" risiede la possibilità di un tipo di narrazione più immaginifica<sup>2</sup>. Il *leitmotiv* era arrivato dal Naturalismo francese, benché la scuola del verismo avesse sempre rivendicato l'autonomia imprescindibile del prodotto artistico, opponendosi all'idea del romanzo sperimentale com'era stata proposta da Zola<sup>3</sup>. Le suggestioni nella narrativa d'oltralpe potevano offrire uno spunto dal punto di vista tecnico-formale, ma non equiparare il testo artistico al prodotto di laboratorio.

La situazione si complica ulteriormente nel rintracciare alcune emersioni finzionali anche all'interno della produzione verista, laddove con "finzionale" non s'intende la generica invenzione personale dell'artista rispetto al dato di realtà quanto vere e proprie intromissioni del fantastico (come genere e modo letterario) nella cornice realistica. Una simile particolarità, tuttavia, non allontana in modo brusco il Naturalismo francese dal Verismo italiano, bensì li riavvicina, perché è riscontrabile tanto nel primo quanto nel secondo: si pensi, tra gli altri, ai racconti fantastici e perturbanti di Maupassant, a *La leggenda di san Giuliano Ospitaliere* di Flaubert; in Italia alle novelle di Capuana, alla raccolta *Pipa e boccale* di Salvatore Di Giacomo e al *Donato Del Piano* di Federico De Roberto.

La presente trattazione intende rispondere, in proposito, a un interrogativo preciso: se sia davvero possibile parlare di fantasti-

<sup>1</sup> F. LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, traduzione di C. De Carolis, Bracciano, Del Vecchio Editore 2021.

<sup>2</sup> G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 80: nella lettera a Luigi Capuana del 14 marzo 1879, Verga utilizza espressioni quali «lavoro di ricostruzione intellettuale» e «sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi».

<sup>3</sup> L. CAPUANA, *Recensione ai «Malavoglia»*, in «Fanfulla della domenica», 29 maggio 1881.

co ne *Le storie del castello di Trezza* di Giovanni Verga e, nel caso, secondo quali orientamenti teorici.

## 2. Il fantastico che non c'è

*Le storie del castello di Trezza* rappresenta un'evidente divagazione all'interno della ben più omogenea produzione verghiana<sup>4</sup>. Anche tenendo conto dello spartiacque tra le due fasi preverista e verista, sono state notate alcune emersioni dissonanti rispetto sia alla prima che alla seconda: è possibile riscontrare la presenza di elementi attinenti alla sfera del notturno, propria della narrazione gotica e poi di quella fantastica, anche nei romanzi veristi. Gatti e civette evocanti il "mondo altro" del Purgatorio sono presenti sia nei *Malavoglia* che nel *Mastro-don Gesualdo*, e in quest'ultimo merita di essere ricordato almeno il passaggio legato al sogno di don Ferdinando, dilaniato dal «cane nero»<sup>5</sup>.

A parlare per prima di «tentazione del fantastico» fu Monica Farnetti, la quale alla fine degli anni Novanta individuava, all'interno della corrente del verismo, la «presenza di germinali fermenti di anti-realismo»<sup>6</sup>. La studiosa antologizzava la novella X e *Le storie del castello di Trezza*, lasciando invece da parte un altro racconto verghiano, *La coda del diavolo*; rinunciava inoltre alla sistematicità, limitandosi a segnalare gli scritti non realisti nella

<sup>4</sup> C. RICCARDI, *Note ai testi*, in *Giovanni Verga. Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1996, pp. 993-1067, alle pp. 1003-1004. Per riflessioni recenti e utili alla contestualizzazione della novella si vedano anche G. VERGA, *Primavera*, a cura di G. Forni - C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, VIII, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2020; F. MUSARRA, *L'ironia generativa in Giovanni Verga. Per una tipologia*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», a cura di C. Cardolini Rizzo, XVII (2022), pp. 27-38.

<sup>5</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, in *Id.*, *I grandi romanzi*, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 1972, p. 477. Per una rassegna di simili emersioni, in bilico tra realismo e fantastico, si veda G. OLIVA (a cura di), *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, Roma, Bulzoni 1999.

<sup>6</sup> M. FARNETTI, *Introduzione*, in *Racconti fantastici di scrittori veristi*, Milano, Mursia 1990, p. 5. Della stessa autrice si veda anche M. FARNETTI, *Il giuoco del maligno: il racconto fantastico nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi 1988.

produzione di precisi autori veristi. Se al momento della pubblicazione dei *Racconti fantastici di scrittori veristi* solo una manciata di novelle rientrava nella selezione, oggi altre potrebbero esservi ragionevolmente incluse, considerando il maggior tasso di elasticità concesso in sede di teoria letteraria al rapporto tra realismo e antirealismo<sup>7</sup>. A prescindere dal punto di vista adottato, tuttavia, *Le storie del castello di Trezza* mostra uno statuto incerto, sul quale non è ozioso continuare ad interrogarsi: al di là degli elementi comuni con il gotico e le suggestioni romantiche, l'opera può essere letta e interpretata, infatti, come genuino racconto fantastico.

Benché la riflessione critica su *Le storie del castello di Trezza* non possa essere paragonata per quantità a quella riservata alla produzione verista dell'autore, non mancano studi che abbiano tentato l'esegesi del racconto<sup>8</sup>. In parte si è cercato di capire in che modo sia possibile collocarlo tra le opere giovanili immediatamente precedenti la svolta dell'impersonalità poetica; in parte ci si è concentrati sul funzionamento in sé dei meccanismi narrativi e sui significati delle proposte contenutistiche, l'uno e gli altri solo in parte assimilabili alla produzione verghiana coeva.

L'interpretazione più significativa si deve al saggio *La fatale attrazione della leggenda nelle «Storie del castello di Trezza»* di Giuseppe Lo Castro, pubblicato nel volume collettaneo *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*<sup>9</sup>, poi riproposto nel volume *La verità difficile. Indagini su Verga con un cambio di titolazione in Verismo e fantastico popolare: Le storie del castello di*

<sup>7</sup> LAVOCAT, *Fatto e finzione*, cit., capitolo III, *Dell'impossibilità del reale*, pp. 146-147.

<sup>8</sup> Fondamentale la consultazione degli studi di seguito riportati: N. CACCIAGLIA, *Il fantastico nelle «Novelle» di Giovanni Verga*, in «Critica Letteraria», vol. 23 (1995), n. 88-89, pp. 407-423; N. CACCIAGLIA, *Personaggi demoniaci nelle opere di Giovanni Verga*, in A. NEIGER (a cura di), *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, Bari, Edizioni Dedalo 1998, pp. 305-312; I. CASTIGLIA, *Quella fatale tendenza verso l'ignoto: «Le storie del castello di Trezza»*, in G. CALTAGIRONE - S. MAXIA (a cura di), «ITALIA MAGICA». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari, AM&D 2008, pp. 49-57; E. GHIDETTI, *Prefazione*, in ID. (a cura di), *Notturmo italiano: racconti fantastici del Novecento*, Roma, Editori Riuniti 1984, pp. VII-XII.

<sup>9</sup> G. LO CASTRO, *La fatale attrazione della leggenda nelle «Storie del castello di Trezza»*, in A. D'ELIA - A. GUARNIERI - M. LANZILLOTTA - G. LO CASTRO (a cura di), *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Cosenza, Pellegrini Editore 2007.

Trezza<sup>10</sup>. Si noti come di volta in volta Lo Castro abbia optato per definizioni composte da accostamenti di termini precisi – fantastico e leggenda, fantastico e racconto popolare – senza mai proporre il fantastico in sé privo di altre specificazioni; pur intuendone la presenza latente, del resto, la finalità principale del critico non era quella di rintracciare i modi del genere all'interno de *Le storie del castello di Trezza*, ma ricostruire un macrocontesto tematico nella più generale produzione verghiana.

Il luogo comune del fantastico italiano inesistente, dovuto tra l'altro anche alla voce autorevole di un critico come Italo Calvino<sup>11</sup>, si è concretizzato, d'altra parte, in un retaggio durevole. Vincenzo Consolo, curando la ristampa de *Le storie del castello di Trezza* nel 1982, continuava ad insistere sulla mera commistione tra registro verghiano ed elementi notturni tardoromantici<sup>12</sup>. Impossibile convincersi dell'esistenza di un fantastico verghiano, mandandone uno propriamente italiano all'interno del quale inserirlo. Una recente rivalutazione del testo è avvenuta nel 2009 ad opera di Costanza Melani<sup>13</sup>, che ha inserito *Le storie del castello di Trezza* nell'antologia dedicata al fantastico italiano ottocentesco.

L'intuizione non sembra però aver avuto seguito. Nulla di cui stupirsi, dunque, se scritti di recentissima pubblicazione, tutti con il proposito principale di approfondire il fantastico e la narrativa popolare italiani, dedicano a Verga minimi cenni. Nella *Guida ai narratori italiani del fantastico* si legge: «dei tre capiscuola veristi, tutti siciliani [...] Capuana è di sicuro quello che in modo più vasto e regolare abbia temprato la sua vena realista ai temi del fantastico e dell'orrifico»<sup>14</sup>. Si aggiunga come gli autori del

<sup>10</sup> G. LO CASTRO, *Verismo e fantastico popolare: «Le storie del castello di Trezza»*, in ID., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori Editore 2012, pp. 97-106.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori 1983, p. 14.

<sup>12</sup> V. CONSOLO, *Un castello di vigilia*, in G. VERGA, *Le storie del castello di Trezza*, Palermo, Sellerio 1989, p. 79.

<sup>13</sup> C. MELANI, *Reale, ergo fantastico*, in *Fantastico italiano*, Milano, Rizzoli 2010, p. 241.

<sup>14</sup> W. CATALANO - G.F. PIZZO - A. VACCARO (a cura di), *Guida ai narratori italiani del fantastico. Scrittori di fantascienza, fantasy e horror made in Italy*, Bologna, Odoya 2018, p. 75.

volume abbiano «considerato solo scrittori che avessero avuto una certa consistenza (almeno un romanzo, o più di un'antologia) e anche una certa costanza di pubblicazione negli anni»<sup>15</sup>, criteri comportanti l'immediata esclusione di Verga. Il problema si ripresenta nell'*Almanacco dell'orrore popolare. Folklore e immaginario italiano*, in cui ci si aspetterebbe di ritrovare *Le storie del castello di Trezza*, inquadrato proprio come racconto popolare-folkloristico dalla critica. Invece, Verga viene citato per via del racconto *La Lupa*<sup>16</sup>. In un almanacco dell'orrore popolare anche *La coda del diavolo*, ma soprattutto *Le storie del castello di Trezza*, con il proprio carico di fantasmi, castelli e morti cruenti, avrebbero offerto spunti altrettanto convenienti; ad ogni modo, il volume resta uno dei casi più recenti in cui si riserva attenzione a un Verga "altro".

### 3. Il fantastico ritrovato: Caillois e l'insidiosità

Per dimostrare che ne *Le storie del castello di Trezza* è possibile individuare una presenza contenutistico-formale propriamente fantastica, e non solo elementi leggendari e folkloristico-popolari, è necessario stabilire dei riferimenti teorici precisi. Sarebbe impossibile ricordare in questa sede tutti i punti di vista di intellettuali, critici e scrittori sulla narrazione fantastica, genere – o «frontiera tra i generi»<sup>17</sup> – ancora oggi assai dibattuto. Si è deciso di optare, pertanto, per tre voci autorevoli e note, rispettivamente di Tzvetan Todorov, Roger Caillois e Remo Ceserani, autori che hanno avviato e sviluppato, in momenti diversi, un fertile dibattito. Dal momento che solo in parte i punti di vista coincidono perfettamente, ma che tutti hanno indagato la narrazione antimimetica con risultati notevoli, l'applicazione delle rispettive teorie a *Le storie del castello di Trezza*, soprattutto in virtù della conver-

<sup>15</sup> Ivi, p. 8.

<sup>16</sup> F. CAMILLETTI - F. FONI (a cura di), *Almanacco dell'orrore popolare. Folk, horror e immaginario italiano*, Bologna, Odoja 2021, pp. 88-89.

<sup>17</sup> T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 2015, p. 45.

genza dei loro assunti teorici, permetterà di capire come il racconto risponda alle principali caratteristiche del fantastico.

Si prenda in considerazione, per prima, la riflessione affidata da Caillois ad *Au coeur du fantastique* (1965)<sup>18</sup>, significativo compromesso tra istanza classificatoria e sentire personale. Caillois, sforzandosi di approdare a una teoria onnicomprensiva, si accorge di quanto il fantastico respinga, per sua stessa natura, etichette troppo precise. Il critico avvia quindi la propria indagine a partire da una constatazione immediata: il senso del termine fantastico è squisitamente negativo, «designa tutto ciò che, in un modo o nell'altro, si allontana dalla riproduzione fotografica del reale [...] ogni fantasia, ogni stilizzazione e, ovviamente, l'immaginario nel suo insieme»<sup>19</sup>. Tra i punti fermi indicati da Caillois due sono rilevanti in questa sede: la narrazione fantastica vera e propria non è quella della leggenda, identificata con il «fantastico istituzionalizzato», vale a dire «il meraviglioso delle fiabe, delle leggende e della mitologia»<sup>20</sup>; inoltre, a contare sono soprattutto i modi della narrazione, che devono riuscire a destabilizzare il fruitore dell'opera: «fantastico significa anzitutto inquietudine e rottura», deriva «più che dal soggetto, dal modo di trattarlo»<sup>21</sup>.

Simili considerazioni teoriche sembrano trovare un immediato terreno di applicazione ne *Le storie del castello di Trezza*. La rappresentazione mimetica, qualsivoglia piano narrativo si decida di analizzare, è costantemente messa in discussione da Verga. La stessa complessità strutturale dell'opera gioca a favore dell'elemento destabilizzante, poiché cambiano continuamente personaggi, tempo, luogo e focalizzazione: la narrazione inizia nel presente con Luciano e Matilde, segretamente innamorati (la donna è già sposata con Giordano); si sposta poi nel passato medievale, in cui diventano protagonisti don Garzia e la sua seconda moglie, Isabella; i continui salti analettici si spingono fino agli

<sup>18</sup> R. CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico*, traduzione di L. Guarino, postfazione di G. Almansi, Milano, Feltrinelli 1984.

<sup>19</sup> Ivi, p. 18.

<sup>20</sup> Ivi, p. 10.

<sup>21</sup> Ivi, p. 11.

anni precedenti il flashback di primo grado, mostrando la sorte della prima moglie del barone, donna Violante, futura presenza spettrale del Castello di Trezza. Il continuo andirivieni, voluto e calcolato, comporta delle conseguenze sul lettore, poiché «rimane [...] sempre un margine di ignoranza e incompletezza»<sup>22</sup>.

Non è, poi, tanto il fantasma a garantire il senso di inquietudine: la sua presenza, semmai, rientra tra le scelte contenutistiche quasi obbligatorie del genere; è il modo stesso di trattare la narrazione, invece, a destabilizzare i personaggi coinvolti. Difatti Verga insiste molto sulla strana sensazione che aleggia su Lucia e Matilde nella visita diurna al castello. I due giovani avvertono il proprio protagonismo all'interno di una vicenda più grande, avviata secoli prima; osservano inquieti i luoghi sui quali aleggia la leggenda, immedesimandosi nei rispettivi ruoli di amanti condannati dal destino a un amore impossibile e mortale<sup>23</sup>. Un'angoscia sottile e analoga rende inquieta Isabella appena arrivata al castello di Garzia, nonostante la donna convinca prima sé stessa e poi gli altri dell'impossibilità di una presenza spettrale, sintomo di semplice credulità e autosuggestione. La collocazione spaziale dei luoghi abitati da Isabella è quella in cui si verificò, in passato, la tragedia (le apparizioni avvengono solo nella sua stanza da letto); anche lei, nonostante la solarità diurna, comincia infine a provare un'ansia difficile da determinare<sup>24</sup>.

La strategia fa sì che l'inquietudine, propria dei protagonisti ai vari livelli narrativi, si trasferisca in un secondo momento al lettore, alle prese con le tessere di un puzzle – tutt'altro che naturalistico – da ricollocare al proprio posto; compito difficile, data la natura frammentaria e volutamente ambigua della narrazione, sulla quale aleggia quel «fantastico insidioso [...] che accade d'in-

<sup>22</sup> LO CASTRO, *La fatale attrazione della leggenda*, cit., p. 162.

<sup>23</sup> G. VERGA, *Le storie del castello di Trezza*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1996, p. 82.

<sup>24</sup> Ivi, p. 93. Si noti come il racconto non offra alcuna possibile interpretazione per il verificarsi delle coincidenze riportate, prefigurando così la categoria del "blocco cognitivo" di cui parla Lugnani. Cfr. L. LUGNANI, *Per una delimitazione del 'genere'*, in R. CESERANI (a cura di), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri - Lischi 1983, pp. 27-74.

contrare nel cuore stesso del fantastico istituzionalizzato come un elemento estraneo o fuori posto»<sup>25</sup>.

Il massimo elemento di insidiosità risiede nel finale, sul quale si tornerà. Altre riflessioni di Caillois, tuttavia, ben si prestano all'analisi del racconto. «Al fantastico», spiega il critico, «occorre qualcosa d'involontario, di subito, un interrogativo inquieto non meno che inquietante, scaturito all'improvviso da chissà quali tenebre e che il suo stesso autore è stato costretto a prendere così come è venuto»<sup>26</sup>. Si passa così dai modi ai temi, dalla strategia del rappresentare ai contenuti del rappresentato. Gli eventi impossibili de *Le storie del castello di Trezza* – il fantasma, la predestinazione – incalzano personaggi e lettore ad un tempo: sollevano interrogativi sui motivi della morte violenta di donna Violante e poi, nel presente, sulla fatale caduta nel burrone di Luciano e Matilde. La risposta va ricercata nella relazione amorosa, nel «tema dell'adulterio e dell'inevitabile fallimento dell'amore coniugale»<sup>27</sup> (tra Matilde e Giordano, tra Violante e Garzia, tra Isabella e Garzia) sviluppato secondo forme e contenuti propri di una narrazione non realistica. Questi ultimi, lungi dal negare il reale, piuttosto lo riconfermano<sup>28</sup>, perché ne mostrano gli aspetti più scabrosi e scomodi, secondo le strategie di una narrazione più congeniale<sup>29</sup>.

#### 4. *Temi e modi fantastici de «Le storie del castello di Trezza»: le indicazioni di Ceserani*

Il tema della frontiera, intesa come spartiacque fisico e intellettuale tra due personaggi, due mondi o due sistemi interpretativi del dato di realtà, ha trovato ampia accoglienza, successivamente a Caillois, nel sistema teorico formalizzato da Remo Cese-

<sup>25</sup> CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico*, cit., p. 13.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 35-36.

<sup>27</sup> LO CASTRO, *La fatale attrazione della leggenda*, cit., p. 167.

<sup>28</sup> LUGNANI, *Per una delimitazione del 'genere'*, cit., pp. 27-74.

<sup>29</sup> CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico*, cit., p. 91.

rani ne *Il fantastico*<sup>30</sup>. Il critico ha cercato di offrire una serie esaustiva di procedimenti formali e sistemi tematici del fantastico in modo deduttivo, partendo dalla lettura di testi del fantastico ottocentesco italiano ed europeo. Nella sua operazione non sembra aver tenuto conto de *Le storie del castello di Trezza*, ma è utile applicare al racconto verghiano i suoi criteri operativi, osservando come risponda positivamente alle peculiarità del genere, e come tenga invece conto in misura minore di quelle del racconto leggendario o folkloristico.

Tra i procedimenti narrativi e retorici selezionati da Ceserani, quattro sono quelli impiegati da Verga: il coinvolgimento del lettore con finalità di sorpresa e terrore; i passaggi di soglia e di frontiera; la presenza di un oggetto mediatore; il ricorso all'ellissi. Il primo consiste in un'estensione a tutti i lettori dell'opera di quel particolare stato d'animo individuato da Caillois nella fruizione del fantastico: il testo destabilizza continuamente chi legge. Ne *Le storie del castello di Trezza* vengono adottate specifiche strategie per conseguire l'obiettivo. Se la presenza del fantasma nel castello viene lungamente anticipata da tutti i personaggi, meno scontata è la scoperta che quest'ultimo può anche essere colpito e ferito dai castellani, insinuando addirittura il dubbio sulla sopravvivenza di donna Violante; inattesi ed efficaci sono anche il destino condiviso fatalmente dai personaggi nel corso dei secoli (riconfermato dalle loro inevitabili morti) e il finale aperto.

Si noti come un elemento qualunque del racconto possa appartenere nello stesso momento a più di una categoria, in virtù della concentrazione semantica in atto. Ad esempio, è sempre il corpo della prima baronessa a costituire l'oggetto mediatore<sup>31</sup>. Dapprima il fantasma, che secondo la logica di realtà non può esistere, si manifesta ai presenti; poi questi ultimi riescono a ferirlo, ritrovandosi con un inspiegabile "cadavere del cadavere", corpo fisico di una presenza eterea, che il barone Garzia definisce «forma della [...] povera moglie che ha preso lo spirito maligno»<sup>32</sup>, spiegazione che non risolve affatto il problema. Esten-

<sup>30</sup> R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino 2011.

<sup>31</sup> Ivi, p. 81.

<sup>32</sup> VERGA, *Le storie del castello di Trezza*, cit., p. 104.

dendo le dimensioni dell'oggetto mediatore stesso, sarebbe possibile considerare tale l'intero castello, appunto nella sua capacità di connettere in una dimensione metastorica tutti i personaggi che vi abbiano vissuto o che lo abbiano visitato, accomunati dalla stessa colpa (l'adulterio) e dal conseguente destino cruento (dall'evidente funzione punitiva).

Complesso è anche l'utilizzo verghiano dell'ellissi<sup>33</sup>. *Le storie del castello di Trezza*, notava già Lo Castro, si reggono proprio su una «sistematica reticenza narrativa»<sup>34</sup>: il non detto lascia enormi margini di ambiguità e incertezza, sui quali il lettore può intervenire solo fino ad un certo punto. Non solo la narrazione degli eventi da parte dei personaggi tende sempre a rimanere vaga, ma la stessa tecnica delle analessi insistenti punta a confondere, così che sia impossibile riordinare perfettamente gli eventi al fine di comprenderli pienamente. Quando tutto sembra finalmente collocarsi al proprio posto, il finale rimette in dubbio l'attendibilità dell'intero racconto, dagli eventi medievali fino alla cornice narrativa coeva.

Ancora, i passaggi di soglia trovano una significativa applicazione all'interno del racconto<sup>35</sup>, secondo la definizione teorica offerta da Ceserani<sup>36</sup>. Ne *Le storie del castello di Trezza* si verificano all'interno della cornice e nella prima analessi, mentre il secondo flashback dedicato alle vicende di donna Violante costituisce il loro presupposto tematico. È anche per questo motivo che la storia di Violante viene proposta da Verga solo dopo aver avviato le linee narrative di Luciano e Matilde da un lato, e di Garzia e Isabella dall'altro. Il passaggio di soglia trasporta uno o più personaggi dal mondo reale (pacificato) al mondo "altro" (sede dell'inquietudine e dell'ambiguità): la suggestione della leggenda è allora sì importante, ma perché funzionale all'innescio del passaggio di so-

<sup>33</sup> CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 82.

<sup>34</sup> LO CASTRO, *La fatale attrazione della leggenda*, cit., p. 163.

<sup>35</sup> Per un recente contributo sui passaggi di soglia in autori veristi si veda S. PETTINE, *Gli altri mondi del verismo. Passaggi di soglia e apparizioni spettrali in Giovanni Verga e Salvatore Di Giacomo*, in *(Ir)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro*, Atti del Convegno di Pisa (2-3 dicembre 2020), a cura di D. Cioffrese - M. Massari - I. Soldati, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2021, pp. 167-176.

<sup>36</sup> CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 80.

glia. Nei primi due capitoli, Luciano narra gli strani eventi verificatisi, in passato, nel castello: il racconto possiede una tale forza suggestionante da modificare la collocazione spaziale e temporale dei due giovani, i quali si immedesimano nella condizione e nei ruoli degli alter ego medievali (Matilde come Violante/Isabella, Luciano come Corrado). Il passaggio di soglia comporta un'identificazione tale da causare anche la stessa tragica sorte.

Viene così a costituirsi una «dualità spaziale unificata in una sola dimensione comprensiva di reale e irreale»<sup>37</sup>, meccanismo valido anche per la protagonista della prima analepsi, Isabella. La donna crede di abitare in un normalissimo castello della Sicilia feudale, ma la serve – il cui racconto è contraddistinto ancora una volta da una significativa reticenza – insinua la possibilità antimimetica. Il castello sarebbe abitato da un fantasma, di notte si verificherebbero strani eventi: lentamente Isabella rimetterà in discussione il rapporto tra la realtà e un “mondo altro”, dal quale proverrebbe lo spettro. Va quindi notata la compresenza di un passaggio di soglia macronarrativo di tipo temporale (il destino che lega personaggi di epoche diverse) e di un passaggio di soglia localizzato, spaziale (personaggi di una determinata epoca alle prese con l'emersione del perturbante).

##### *5. Significati dell'esitazione: il racconto verghiano e l'avvertimento di Todorov*

I contenuti fantastici del *Le storie del Castello di Trezza* corrispondono a quelli indicati, con denominazioni diverse, da Ceserani e Todorov. Sin dall'inizio è evidente una voluta insistenza descrittiva attinente alla sfera notturna; già Consolo notava il «paesaggio sonoro [...] fatto di urla del vento che sbatte le imposte, fragore del mare contro gli scogli, frullio d'ali di gufi che svolazzano»<sup>38</sup>. Tipicamente fantastica è inoltre l'intromissione im-

<sup>37</sup> FARNETTI, *Introduzione*, cit., p. 11.

<sup>38</sup> CONSOLO, *Un castello di vigilia*, cit., p. 79.

provvisa dell'alieno, il fantasma, in un mondo rigorosamente abitato da esseri umani.

L'emersione di elementi antimimetici all'interno del reale, però, non è fine a se stessa: il fantastico insinua il dubbio nelle certezze naturalistiche perché mosso da finalità interrogative. Ad un primo livello, quindi – seguendo le indicazioni di Todorov – bisogna riconoscere ne *Le storie del castello di Trezza* la presenza dell'esitazione, statuaria nel genere fantastico. In secondo luogo, questa esitazione deve possedere un significato, invitando a riflettere su un determinato elemento del reale.

La natura fantastica del racconto è stata a lungo messa in discussione a causa della frase di chiusura, la quale permetterebbe al lettore di contestualizzare razionalmente gli eventi<sup>39</sup>. *Le storie del castello di Trezza* sono state considerate, piuttosto, una narrazione leggendaria, appartenente al «meraviglioso» todoroviano. Invece, si è in parte già dimostrato come il racconto rispetti benissimo la categoria fondamentale del fantastico, cioè proprio l'esitazione prodotta nel lettore (e non solo nel finale). L'incertezza, dovuta all'andirivieni costante di epoche e focalizzazioni, è condivisa da tutti i personaggi; si “esita” in vari modi: Luciano e Matilde perché scossi emotivamente dalla leggenda; Isabella, Garzia e la servitù a causa del fantasma. Neanche il lettore riesce a pronunciarsi. Dopo aver narrato la morte di Luciano e Matilde, peraltro non descritta ma data per scontata dalla caduta nel burrone, Verga inserisce uno spazio bianco, apponendo infine un'ultima frase: «a Trezza si dice che nelle notti di temporale si odano di nuovo dei gemiti, e si vedano dei fantasmi fra le rovine del castello»<sup>40</sup>. La conclusione né giustifica l'interpretazione leggendaria dell'intero racconto né in realtà chiarisce alcun aspetto della vicenda; pone anzi un dubbio totale su quanto letto sin dalle prime pagine. Il fantasma di donna Violante è mai esistito? Luciano e Matilde sono diventati a loro volta presenze spettrali? A quale livello temporale va ricondotto il «si dice»? È cronologicamente posteriore per-

<sup>39</sup> TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 28.

<sup>40</sup> VERGA, *Le storie del castello di Trezza*, cit., p. 125. Assai grave da parte di edizioni recenti l'aver rimosso questo spazio bianco: la sua assenza altera la comprensione e l'interpretazione del testo originale.

sino al tempo della cornice, che fino a quel momento si era ritenuto coevo? Il lettore non può decidersi risolutamente.

Sembra più agevole, invece, interpretare i significati del racconto. Maria Rita Alessandri ha ricordato che «l'ombra e la notte costituiscono un binomio» in grado di suggerire «un'infinità di metafore»<sup>41</sup>, e che il mostro dei racconti fantastici – nel caso specifico lo spettro – «vuol sempre comunicare qualcosa»<sup>42</sup>. Non sarà allora casuale che ne *Le storie del castello di Trezza* sia uno spietato despota locale a eliminare la prima moglie, né che la colpa di quest'ultima consista proprio nell'adulterio: il fantasma della donna costituisce «un'altra faccia dell'alterità rimossa»<sup>43</sup>, la quale ritorna sulla terra per vendicare il torto subito dal marito. L'amore, quindi, come forza travolgente in grado di sopravvivere alla punizione corporale, all'annientamento fisico; amore, però, pur sempre adultero, destinato per sua stessa natura alla punizione, la quale si abbatte prima su donna Violante e Corrado, poi su Matilde e Isabella. Riconfermando, tra l'altro, l'importanza dei «temi del tu»<sup>44</sup> nella sfera dell'eros, specificamente sovrapponendo alla morte il senso di contiguità ed equivalenza con il desiderio di natura sessuale.

## 6. Conclusioni

Ogni strategia interpretativa è situazionata nel tempo e nello spazio: ciò che si è cercato di mostrare, pertanto, è come *Le storie del castello di Trezza*, rispondendo ad alcune delle più note metodologie di lettura ravvicinata della narrazione fantastica, presenti molto più che mere «tangenze col genere»<sup>45</sup>. Le riflessioni di Todorov, Caillois e Ceserani, nei loro sottesi rimandi testuali, sti-

<sup>41</sup> M.R. ALESSANDRI, *Manuale del fantastico*, Firenze, La nuova Italia 1992, pp. 22-23.

<sup>42</sup> Ivi, p. 101.

<sup>43</sup> LO CASTRO, *Introduzione*, in *La tentazione del fantastico*, cit., p. 16.

<sup>44</sup> TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 129.

<sup>45</sup> LO CASTRO, *Introduzione*, in *La verità difficile*, cit., p. 4.

molano una volta di più l'analisi del racconto verghiano, rivelando un'insospettabile consapevolezza, da parte dell'autore, di quelle che furono e restano le caratteristiche imprescindibili della narrazione fantastica.



ILARIA MUOIO  
(Università di Siena)

BOZZETTI E NOVELLE PER LA GRANDE GUERRA:  
TRE SCRITTI RITROVATI DI VERGA, CAPUANA E DE ROBERTO

Il saggio presenta i primi risultati di un'indagine sulla novellistica moderna e l'editoria periodica degli anni della Grande guerra. La ricerca, basata sullo spoglio sistematico di cinque quotidiani nazionali, diverse riviste specializzate in racconti brevi di finzione e circa un centinaio di numeri unici pubblicati a beneficio della Croce Rossa Italiana nel quadriennio 1915-1918, ha consentito il ritrovamento di tre scritti sommersi di Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto, qui ripubblicati in appendice: il testimone a stampa del bozzetto *L'Africano*, la novella *L'altra vittoria* e il breve 'aneddoto' *L'unità della Patria*. Il commento ai testi si accompagna a una più ampia riflessione sulla tipologia della novella di guerra e sulla posizione ideologica dei tre autori nelle prime fasi del conflitto.

*Parole chiave:* Grande guerra, Prima guerra mondiale, novella, narrativa breve, spazio mediale

*This paper presents the first results of a research on modern Italian short story and periodical publishing in the Great War years. The research, based on the systematic scrutiny of five selected mainline newspapers, several specialised magazines and about a hundred single-issues published for the benefit of the Italian Red Cross in the period 1915-1918, has led to the discovery of three unknown writings by Giovanni Verga, Luigi Capuana and Federico De Roberto, here republished in a final appendix: the printed edition of *L'Africano*, the short story *L'altra vittoria* and the anecdote *L'unità della Patria*. The commentary on the texts is accompanied by a broader reflection on the typology of the War short story as well as the ideological position of the three authors early in the conflict.*

*Keywords:* Great War, First World War, short story, short fiction, medial space

## 1. Il canone della letteratura di guerra

Il periodo che va, in Italia, dal 1923 (è questo, com'è noto, l'anno in cui viene data alle stampe l'edizione Imperia del diario di

guerra di Mussolini) al 1935 delle celebrazioni per il ventennale della dichiarazione di guerra all'impero austro-ungarico è segnato da un tentativo guidato dall'alto di fissare un canone nazionale, normativo e inflessibile, della letteratura di guerra. Come sempre accade quando una selezione artistica traduce una posizione egemonica, nel caso specifico quella attuata dall'apparato coercitivo dello Stato fascista, a orientare un simile tentativo sono anzitutto la censura e la rimozione. Censura della figura del letterato-letterato e di ogni esperienza estetica tacciabile di disimpegno; rimozione di tutte quelle opere e quei sottogeneri letterari ritenuti di mero consumo, non-subordinabili alle esigenze pratiche di regime, dunque da mettere a tacere e da cancellare dalla memoria collettiva. Ne deriva un'operazione storiografica volutamente fondata sulla misinterpretazione e sul giudizio di valore politicizzato: a tal punto, da distorcere la diacronia dei testi e affossare la storia delle forme. Ne sono documenti teorici tra i più significativi la prefazione di Paolo Monelli alla quarta edizione della *Cronaca di gaie e di tristi avventure d'alpini di muli e di vino* (1929), il saggio *La letteratura di guerra in Italia* (1935) di Francesco Formigari e l'articolo-proclama *Letteratura di guerra* di Alberto De Marinis (5 agosto 1935). Si tratta di tre contributi – specialistici i primi due, dilettantistico e smaccatamente populistico il terzo – che si situano appieno nel clima di fascistizzazione dell'esperienza della Grande guerra e di tecnicizzazione demagogica del suo mito ai fini della creazione del consenso. Per intenderne appieno la comunanza dei presupposti metodologici così come la diversità di approccio alla dialettica inclusione/esclusione sarà utile mettere a confronto alcuni passi decisivi:

I libri definitivi [sulla guerra] son quelli scritti nel tempo della mischia, immediatamente fuori della mischia. Anche tra questi ce n'è dei falsi, badate bene [...]; falsi, perché fatti da gente di retrovia, o da vanesii che la guerra non guarì mai, o da persone che avevan portato in prima linea troppi preconceppi letterarii o umanitarii. E togliete anche dal novero tutti i romanzi che hanno la guerra per sfondo; perché la guerra è troppo seria cosa da gingillarcisi attorno con favolette sentimentali. Rimane uno sparuto gruzzoletto di libri; dieci o dodici, tutt'al più, nella nostra lingua.

A parte quanto vi può essere di discutibile nel ragionamento di Mo-

nelli soprattutto intorno al suo concetto di «definitivo», siam d'accordo con lui nel mettere da parte i romanzi che trattan la guerra soltanto per incidente; cioè dove qualche personaggio, concepito in un mezzo qualsiasi di vicende, a un certo punto incontra la guerra e se la vive a modo suo, vogliam dire al modo con cui il romanziere, bene o male, se l'è immaginata. A meno che quest'avventura non abbia, magari implicitamente, come vedremo in qualche caso, importanza fondamentale nella concezione del libro [...].

[Mussolini] ha fregiato la nostra letteratura militare del libro più eloquente che sia mai stato scritto da un combattente. E il suo devoto collaboratore al Ministero della guerra, che ne segue le direttive e ne interpreta fedelmente il pensiero, ha dato il più fecondo incoraggiamento agli scrittori militari, segnalandoli alla considerazione dei loro capi<sup>1</sup>.

Come si vede, la selezione si fonda in tutti e tre i casi sul valore-guida della vita vissuta. Sul registro delle differenze va segnalato che la proposta di Formigari è più vasta e varia rispetto allo «sparuto gruzzoletto di libri» contemplato da Monelli o alla categoria di scrittore-militare abborracciata da De Marinis, ma resta il fatto che nell'uno e negli altri l'atto valutativo poggia sulla stessa idea asfittica di letteratura ad alta componente memorialistica ed esperienziale. Ne consegue che a imporsi, da qui in avanti, sia la linea realistica e asciutta della testimonianza. È appunto il modello del *Mio diario di guerra (1915-1917)* di Mussolini, sulla cui funzione di spartiacque cronologico abbiamo già richiamato l'attenzione, e che troviamo ora esplicitamente indicato, soprattutto

<sup>1</sup> In ordine di citazione: P. MONELLI, *Al lettore*, prefazione a *Id., Le scarpe al sole. Cronaca di gaie e di tristi avventure d'alpini di muli e di vino* [1921], Milano, Treves 1929, pp. VII-XVII, alle pp. IX-X; F. FORMIGARI, *La letteratura di guerra in Italia: 1915-1935*, Roma, Istituto nazionale fascista di cultura 1935, alle pp. 62-63; A. DE MARINIS, *Letteratura di guerra*, in «Echi e Commenti. Rassegna universale della stampa», XVI (5 agosto 1935), n. 22, pp. 843-844, a p. 844. Per una introduzione generale all'opera di Formigari cfr. G. ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Nino Aragno Editore 2012, pp. 40-48. Sulla fascistizzazione della memoria della Grande guerra, l'opera di Monelli e il canone proposto da Formigari è invece decisivo lo studio di G. DE LEVA, *La guerra sulla carta. Il racconto del primo conflitto mondiale*, Roma, Carocci 2017, in particolare le pp. 213-219, che mi hanno suggerito diverse riflessioni sviluppate in questo contributo.

da Formigari, come campione ineludibile di «negazione di ogni retorica giornalistica» e di «registrazione di attenta esperienza»<sup>2</sup>.

## 2. Anatomia di una rimozione

Da quanto si è detto, emerge un primato dell'oggettività cronachistica sulla finzione. Con Monelli, Formigari e De Marinis prende avvio un processo di canonizzazione del racconto bellico fondato sull'equazione scivolosa tra vero e reale da una parte, falso e finzionale dall'altra. Pensato in questo modo, il testo letterario non solo viene privato della possibilità di posizionare i suoi personaggi all'interno di un sistema attanziale, ma si vede anche costretto a sottostare a un obbligo di referenzialità verso l'esterno. È dunque forse il caso che la critica torni a interrogarsi sui criteri di valutazione che hanno portato a far coincidere il canone della letteratura della Grande guerra con il canone della memorialistica della Grande guerra. Allargare il campo di osservazione al di là dei confini della pagina di diario vergata al fronte così come del romanzo autobiografico scritto a posteriori, per stare alla sola produzione in prosa, potrebbe infatti presentare qualche vantaggio: per esempio, quello di ripescare dal cono d'ombra in cui è stato forzosamente confinato il grande fenomeno editoriale, troppo presto bollato come mera paraletteratura, della novella di guerra. Rinviando ad altra sede per un inquadramento organico della questione, proverò qui di seguito a riassumerne molto brevemente i caratteri distintivi, la cronologia, le prassi scritte e le dinamiche di produzione.

Con l'espressione novella di guerra mi riferisco a un sottogenero narrativo, davvero molto popolare tra il 1915 e il 1918, che si caratterizza per un alto tasso di intransività (come Genette insegna) e per una forte tendenza all'antirealismo<sup>3</sup>. Le ragioni di que-

<sup>2</sup> FORMIGARI, *La letteratura di guerra in Italia...*, cit., p. 35.

<sup>3</sup> Cfr. G. GENETTE, *Finzione e dizione* [1991], trad. it. di S. Atzeni, Parma, Pratiche 1994, nella lettura che ne fa R. CASTELLANA, *Che cos'è la fiction?*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Roma, Carocci 2021, pp. 15-42.

sto scollamento tra datità storica e sua rappresentazione finzionale sono presto dette: la novella di guerra esplose in simultanea allo svolgimento del conflitto, quando ancora manca, soprattutto a coloro che vi assistono dal cosiddetto fronte interno, una reale consapevolezza degli effetti devastanti che gli accadimenti bellici stanno causando e causeranno di lì a poco sulla psicologia di massa. Ancora più decisamente, una reattività al presente così poco pronta e così poco sollecita si può spiegare alla luce della destinazione mediale di questa tipologia di testi: si tratta, infatti, di una produzione narrativa breve destinata e spesso direttamente commissionata da quotidiani e riviste, rivolta a un pubblico molto ampio e già fidelizzato, pertanto pensata sin dal principio come oggetto di una fruizione veloce e immediata. Di qui la liquidazione autoritaria, più che autorevole, fattane dalla storiografia fascista: poco meno di una decina i lavori novellistici menzionati da Formigari, tutti in relazione esclusiva alla forma-libro, e con giudizi di disvalore in qualche caso anche tombali; nessuna menzione in Monelli e De Marinis.

### *3. Un sottogenere su commissione*

I primi anni del conflitto sono del resto caratterizzati da un grande fermento editoriale. Il fenomeno è così intenso e così plurale da non mostrare segni di decrescita neanche quando, a poco meno di 24 mesi di distanza dalla discesa italiana in campo, la produzione cartaria nazionale cola a picco: a tal punto, da costringere il Ministero di grazia e giustizia a vietare la pubblicazione di giornali con tiratura superiore alle 4 pagine<sup>4</sup>. Nel precipitare stringente degli eventi nascono nuove testate e nuovi organi di stampa (un esempio su tutti: «L'Unità italiana», organo nazionale femminile per l'intervento italiano), si ribaltano gli orientamenti (Mussolini lascia la direzione neutralista dell'«Avanti!» per fondare «Il Popolo d'Italia»), si modificano i

<sup>4</sup> Decreto Luogotenenziale 12 aprile 1917, n. 597, recante provvedimenti per la riduzione del consumo della carta.

formati e le periodicità («L'Idea Nazionale» passa da piccolo settimanale a quotidiano simbolo dell'interventismo nazionalista), si diffonde in maniera capillare la formula pubblicistica del numero unico a scopo benefico (una ricerca condotta su 1134 record presenti nel catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale rivela che nel quadriennio 1915-1918 ne furono stampati circa 300)<sup>5</sup>. Mai come in questo momento i rapporti di forza tra campo politico, campo editoriale e campo letterario registrano un deciso sbilanciamento in favore dei primi due. Evidentemente, il riaffiorare del problema nazionale egemonizza i canali di fruizione dell'informazione non meno che i sistemi formali di creazione e trasmissione della cultura. Ogni aspetto dell'editoria periodica, dimensione letteraria compresa, è a questo punto richiamato all'impegno, alla militanza guerrafondaia, a un'azione propagandistica che trae la propria linfa vitale anche dalla censura governativa<sup>6</sup>. È così che il genere novellistico si ritrova di fronte a un bivio: scomparire del tutto dal politesto giornalistico, il suo primo orizzonte e la sua sede elettiva, o reinventare sé stesso come trasfigurazione di ciò che sta accadendo.

La novella di guerra nasce qui e in questo modo: nelle terze e quarte pagine dei quotidiani nazionali («Il Giornale d'Italia», la «Gazzetta del Popolo», «Il Messaggero», «Il Tempo», «L'Idea Nazionale»), nelle riviste specializzate («il Mondo», «Il Secolo XX», «La Vita Internazionale», «Varietas»), nei bollettini e nei numeri unici pubblicati a beneficio della Croce Rossa Italiana o a sostegno di categorie fragili colpite a vario titolo dall'emergenza umanitaria (invalidi, orfani e vedove di guerra, «richiamati alle armi»). Le casistiche che ne accompagnano la diffusione sono in linea di massima tre: 1) chi scrive racconta la vita dei soldati al fronte, immaginando situazioni e stati d'animo di cui non ha una conoscenza diretta o a cui assiste tutt'al più dalle retrovie (di qui, la tendenza

<sup>5</sup> Sono esclusi dal computo sia i numeri editi senza data sia quelli dedicati a circostanze irrelate, indipendenti dall'emergenza bellica, come ad esempio il terremoto della Marsica del gennaio 1915.

<sup>6</sup> Mi riferisco al Regio Decreto n. 675 del 23 maggio 1915 («disposizioni per la stampa»), con cui si vietava la diffusione di notizie relative al numero di feriti, morti e prigionieri al fronte; nomine o variazioni delle stesse negli alti comandi dell'esercito; piani per le operazioni di terra e di mare.

all'antirealismo); 2) chi scrive racconta dal fronte interno la vita di chi è rimasto a casa, rilevando gli effetti sociali e le conseguenze emotive generate dalla guerra tra i civili; 3) chi scrive racconta dal fronte interno la vita degli operatori sociosanitari attivi sul fronte esterno, in particolare quella dei volontari e delle volontarie della CRI<sup>7</sup>. Una quarta e ultima possibilità è poi da individuare nella variante del bozzetto ad alta componente calligrafica, dove l'intreccio è spesso a un passo dall'aneddoto e a prevalere è soprattutto la rappresentazione di caratteri generali e tipici (il reduce, l'attendente, l'orfano, l'infermiera). Con la cautela di una precisazione preliminare: per quanto si possano isolare caratteri distintivi così omogenei sul piano tematico, la tipologia appare molto più frastagliata in fatto di soluzioni formali, risultati estetici conseguiti, identità anagrafica dei suoi autori e delle sue autrici.

#### 4. *Narrare in contumacia*

Da una ricognizione analitica condotta sui giornali e le riviste citati nel paragrafo precedente emerge infatti un anticanone della novella di guerra a carattere fortemente transgenerazionale e plurigenere. Per stare al solo periodo 1915-1918 (assumo come data limite l'11 novembre dell'armistizio di Compiègne), vanno rilevati due contributi paralleli eppure distinti: da una parte, quello delle narratrici (Albieri, Bernardini, Fulvia, Franchi, Pierazzi, Sfinge, Tartufari); dall'altra, quello dei narratori di età matura o già avanzata (Capuana, De Roberto, Pirandello, Verga, Zuccoli) oppure ancora riformati dal servizio militare (Cuttin, Moretti). È un dato da non sottovalutare e che, nonostante qualche sparuta eccezione<sup>8</sup>, conferma appieno la tesi dell'ap-

<sup>7</sup> Le prime due casistiche qui descritte sono già state studiate da Riccardo Castellana nel saggio *Pirandello dopo il 1915: il genere della novella di guerra, il trauma bellico e la perdita della memoria*, in *La Grande Guerra 100 anni dopo*, Atti del Convegno di studi (Asciano 13 ottobre 2018), a cura di R. Bardotti, Asciano, A.R.C.A 2018, pp. 11-18. Le riprendo entrambe, aggiungendovene una terza e una quarta di mia individuazione.

<sup>8</sup> Per stare alle più note: Salvator Gotta, Mario Mariani e Antonio Beltramelli,

partenenza del sottogenere al dominio esclusivo della finzione: la novella di guerra è scritta da donne e uomini che non hanno mai visto – per ragioni di anzianità, appartenenza a un sesso biologico o «giudizio d'inabilità permanente» – alcun campo di battaglia. A cimentarvisi con più assiduità è un gruppo assai variegato di scrittori-intellettuali, novellieri e novelliere di professione, ma anche mestieranti improvvisati, che ha vissuto in prima persona il crollo degli ideali risorgimentali, la disfatta di Adua, la guerra italo-turca, la nascita dell'Associazione nazionalista italiana. Il sentimento antiaustriaco e l'avversione per il clientelismo parlamentare sono perciò parte integrante e struttura costitutiva della visione del mondo che la tipologia veicola. Ancora meglio: nella novella di guerra il punto di vista di chi racconta, per parafrasare il titolo di un volume mai pubblicato di Rosalia Gwis Adami, è propriamente quello di chi è rimasto: a credere ancora nell'idea di nazione, ad aspettare il ritorno dei propri figli arruolati al fronte, a immaginare in contumacia un conflitto in cui gli altri combattono e muoiono per davvero<sup>9</sup>.

### 5. Capuana e la verità della guerra

Che Luigi Capuana si sia misurato con la tipologia della novella di guerra è un'acquisizione critica e storiografica assai recente. Se i racconti a tema bellico della raccolta postuma *Riaverti...* (1920) erano già noti, il reperimento di una novella del tutto sconosciuta, pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo» venti giorni prima della morte dell'autore, costituisce un evento decisivo per un inquadramento a tutto tondo e in diacronia della sua produzione novellistica, specie se si tiene conto del fatto che su alcuni titoli di *Riaverti...* vigeva e in parte vige tutt'ora qualche

tutti e tre scrittori-soldati, autori di novelle estravaganti e volumi novellistici a tema bellico già prima del 1919.

<sup>9</sup> Il volume avrebbe dovuto intitolarsi *Tra quelli che rimasero. Novelle di guerra*. Se ne trova l'annuncio di pubblicazione nello spazio peritestuale di un altro libro della stessa autrice: *Nella mischia. Risposta di una donna a Romain Rolland*, Roma, Ausonia 1918.

dubbio circa l'autenticità. Il testo che qui si ripropone in appendice, la cui scoperta è stata anticipata da chi scrive nel volume *Capuana e il modernismo*, merita pertanto qualcosa di più di una breve segnalazione<sup>10</sup>. Vediamo di che cosa si tratta.

*L'altra vittoria* compare nella quarta pagina della «Gazzetta del Popolo» il 9 novembre 1915, vale a dire otto mesi dopo rispetto a quello che sino allo scorso anno si riteneva essere l'ultimo racconto breve di finzione pubblicato in vita da Capuana su una rivista (*Gioie precluse*, «Noi e il mondo», 1° marzo 1915)<sup>11</sup>. Sull'attribuzione della paternità autoriale non c'è alcun dubbio: la novella è firmata per esteso e si inserisce nell'ambito di una delle più longeve e attestate collaborazioni editoriali capuaniane, quella al quotidiano torinese, iniziata già negli anni Ottanta dell'Ottocento e divenuta poi più intensa tra il 1913 e il 1915<sup>12</sup>. Benché manchino indicazioni paratestuali e sottotitoli rematici di sorta, ascrivere il testo alla tipologia della novella di guerra, più precisamente alla prima delle quattro casistiche che abbiamo delineato nel terzo paragrafo di questo contributo, è operazione quasi scontata: Capuana racconta la storia di un reduce della campagna di Libia, già decorato di una medaglia d'argento al valore militare, che viene ora richiamato alle armi per combattere contro il «nefasto giogo dell'Austria». Dopo un antefatto *larmoyant* incentrato sul tema tutto ottocentesco del triangolo familiare (c'è una coppia coniugale, c'è una madre che accusa la nuora di adulterio), l'intreccio narrativo si snoda interamente attorno all'esperienza di servizio che il protagonista presta nel Regio Esercito sulle pendici settentrionali del Carso goriziano, in un itinerario di fratellanza con i commilitoni,

<sup>10</sup> I. MUOIO, *Capuana e il modernismo*, Pisa, Pacini 2023, pp. 174-177. Sulla questione dell'autenticità di *Riaverti...* (Milano, Vitagliano, s.d. ma 1920), si vedano nello stesso volume le pp. 169-174 e C. PESTELLI, *Capuana novelliere. Stile della prosa e prosa 'in stile'*, Povegliano Veronese, Editrice Gutenberg 1991, pp. 32-35, nota 27.

<sup>11</sup> L. CAPUANA, *L'altra vittoria*, in «Gazzetta del Popolo», LXVIII (9 novembre 1915), n. 311, p. 4.

<sup>12</sup> Uno spoglio ulteriore della testata, da me condotto dopo la pubblicazione del mio libro in relazione al quindicennio 1900-1914, ha rivelato la presenza di altri testi sconosciuti di Capuana. Questi reperimenti saranno oggetto di un articolo di prossima pubblicazione.

rinascita spirituale e profondo rinnovamento interiore. Il messaggio che ne deriva è perciò quello della guerra come palingesi: nella nuda realtà della trincea, il borghese Mario Deruti, che prima era prigioniero di un'unione sbagliata, ritrova sé stesso e la propria identità italiana; stringe legami di amore filiale con i suoi sottoposti, uomini di diversa estrazione sociale e che provengono da gruppi subalterni; si emancipa dalla passione per la moglie fedifraga; si mostra finalmente capace di accantonare le false percezioni del passato per proclamare il culto, vero in maniera irreflessa, «della diletta patria trionfatrice».

## 6. De Roberto e l'unità della patria

Anche il breve aneddoto dal titolo *L'unità della Patria*, scritto da Federico De Roberto nell'autunno 1915 in risposta alla circolare d'invito diffusa da Domenico Oliva, affonda le sue radici nella stessa idea capuaniana della vita militare come produttrice e rigeneratrice d'identità nazionale. Il testo, che si situa al di qua dell'episodio referenziale storicamente connotato e al di là del racconto di finzione a carattere esemplare, appare a pagina 9 del numero unico pubblicato a beneficio della Croce Rossa Italiana dall'«Idea Nazionale», il quotidiano nazionalista fondato da Enrico Corradini, il 2 ottobre 1915<sup>13</sup>. Si tratta di un documento assai succinto, rimasto sino a oggi sconosciuto alle bibliografie specializzate, che assume un'importanza decisiva ai fini del nostro discorso per almeno due motivi: 1) dà testimonianza dell'interven-

<sup>13</sup> F. DE ROBERTO, *L'Unità della Patria*, in «L'Idea Nazionale: per la prima ricorrenza annuale della sua pubblicazione in foglio quotidiano», numero unico a beneficio della Croce Rossa, 2 ottobre 1915, p. 9. Nello stesso numero figurano anche, rispettivamente a p. 1 e p. 9, il «pensiero interventista» di Giovanni Verga, erroneamente datato settembre da Raya e Bottai (cfr. G. RAYA, *Bibliografia verghiana [1840-1971]*, Roma, Editrice Ciranna 1972, p. 242 e G. BOTTAI, *Verga politico*, in *Studi verghiani*, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud 1929, pp. 3-18, alle pp. 14-15), e uno scritto sconosciuto di Luigi Pirandello; quest'ultimo si legge ora in appendice a I. MUOIO, *Un giornale per letterati-demagoghi: «L'Idea Nazionale» durante la campagna interventista (con due scritti ritrovati di Luigi Pirandello)*, in «Allegoria», XXXV/88 (2023), pp. 121-135.

tismo derobertiano della prima ora, quando cioè non è ancora matura l'idea del «senso tragico della guerra» che affiorerà poi nella *Paura* (1921); 2) costituisce un antecedente rispetto alle novelle a tema bellico pubblicate dall'autore in giornali e riviste a partire dal 1919 e sino alla data limite del 1923<sup>14</sup>.

La figura di Gaetano Lopresti, falegname di 73 anni, reduce della campagna garibaldina del 1866, pensionato che allo scoppio della guerra prova ad arruolarsi – con il figlio al seguito – per tornare a combattere contro l'Austria, deriva direttamente dall'archetipo postunitario del primitivo trasformato in cittadino dalla leva obbligatoria. Si tratta, come ha mostrato De Leva nel suo saggio sul racconto del primo conflitto mondiale, di un retaggio derivato dal bozzettismo pedagogico-militare del primo De Amicis e che obbedisce ora ai cliché consueti dell'interventismo nazionalista<sup>15</sup>: grazie al Regio Esercito il coscritto subalterno acquisisce un senso di appartenenza alla patria, impara a difenderne l'indipendenza e l'unità, non esita a mobilitarsi per servire il bene comune quando le tensioni internazionali minacciano di intaccarlo.

## 7. Verga e il sangue di chi fa la storia

E veniamo a Verga. Del bozzetto intitolato *L'Africano*, scoperto nel mercato antiquario da Gian Paolo Marchi nel 1980, possediamo un autografo privo di indicazioni cronologiche<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Queste novelle si leggono ora in F. DE ROBERTO, *La paura e altri racconti di guerra*, a cura di G. Pedullà, Milano, Garzanti 2015. Si tratta di un corpus di 12 testi, tutti pubblicati tra il 1919 e il 1923, con qualche sparuta eccezione anteriore (*Nora, o le spie*, prima edizione 1909; *La bella morte*, prima edizione 1909; *Un incontro*, prima edizione 4 gennaio 1915). Si veda al riguardo l'analisi di G. LOMBARDI, *Dai documenti umani alle novelle di guerra. La poetica delle contraddizioni in De Roberto novelliere*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 14, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2018, alle pp. 207-283.

<sup>15</sup> DE LEVA, *La guerra sulla carta...*, cit., pp. 11-64.

<sup>16</sup> G.P. MARCHI, *Verga e il rifiuto della storia. Con un bozzetto inedito di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio editore 1987. Riporto di seguito la descrizione dell'autografo offerta da Marchi, nelle *Nota al testo*, alle pp. 69-70: «Il bozzetto è scritto su quattro foglietti di carta (filigrana "Extra Strong") numerati in alto dall'1 al 4. I ff.

Sulla base di ragioni interne, prima tra tutte l'omologia di contenuti con una lettera scritta da Verga al quotidiano «La Sicilia» in occasione del processo a Nunzio Nasi, Marchi ne ha ipotizzato una datazione successiva al 1907<sup>17</sup>. Oggi, il ritrovamento del testimone a stampa, effettuato da chi scrive nel corso degli spogli per un Progetto di ricerca PRIN sulla novellistica moderna e l'editoria periodica, consente non solo di situare storicamente il testo con più precisione, ma anche di formulare nuove ipotesi interpretative sul suo significato ideologico.

*L'Africano*, firmato G. Verga, compare a p. 63 di «La Santa Milizia», numero unico ufficiale della Croce Rossa Italiana edito da G. A. Lombardo per la cura editoriale di Adolfo Padovan, nel maggio 1916<sup>18</sup>. Il testo è accompagnato dalla riproduzione di un'acquaforte di Guglielmo Baldassini, raffigurante «Milano: una conca», con la quale però non intesse alcun rapporto efrastico né di correlazione implicita. Non c'è da stupirsi: come si evince dall'annuncio di futura pubblicazione apparso sul «Corriere della Sera» il 14 ottobre 1915 (*La santa milizia*, a p. 4), il fascicolo fu concepito dalla CRI come una prova editoriale innovativa e diversa da ogni altra sperimentata prima. Per intenderci: non uno dei «soliti bollettini» o fogli informativi interni prodotti

1-3 misurano mm. 131x175; il quarto misura mm. 131x162. La differenza è dovuta al fatto che il foglio è rifilato al margine inferiore, con perdita sicura di qualche parola; dopo la firma "G. Verga", sotto un tratto di penna orizzontale, erano scritte alcune parole (indirizzo o altro), di cui rimangono minime ma inequivocabili tracce, sfuggite al taglio della forbice. In alto a sinistra, in tutti i fogli, sono visibili alcuni fori di spillo. Sul margine alto del primo foglio è incollata una striscia di carta che viene a coprire l'indicazione manoscritta della pagina "1". Si tratta quasi sicuramente del ritaglio di un catalogo di libri e manoscritti pubblicato tra le due guerre da una casa d'aste o da una libreria antiquaria: "Giovanni Verga. *L'Africano*. Bozzetto scritto durante la guerra. Tre pagine (edito)". Al verso, in trasparenza, si riesce a leggere: "201. LOTTO DI TRE OPERE"».

<sup>17</sup> La lettera di Verga al quotidiano «La Sicilia» fu pubblicata il 2 novembre 1907 ed è citata in MARCHI, *Verga e il rifiuto della storia...*, cit., pp. 46-47.

<sup>18</sup> Una riedizione «speciale» del fascicolo, diversa da quella del 1916 per numero di pagine, quantità e disposizione dei testi, fu stampata dallo stesso editore nella primavera del 1917 (qui, il testo di Verga, identico, è a p. 57). Il fascicolo del 1916 è stato consultato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, quello del 1917 presso la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma. Nelle pagine che seguono, l'analisi si fonderà sempre sull'esemplare del 1916.

tutt'al più per i propri sostenitori, ma «una grande pubblicazione», un'opera dotata di un suo valore estetico e documentale, capace di tenere insieme il concetto della rivista culturale-celebrativa (la data della prima stampa coincide simbolicamente con il primo anniversario della dichiarazione di guerra dell'Italia all'Austria) con quello dell'*house organ* esterno<sup>19</sup>. Per questo motivo, furono chiamati a raccolta, verosimilmente attraverso una circolare d'invito diffusa da Padovan stesso, i più grandi e le più grandi intellettuali del Paese (Baccelli, De Carolis, Cervesato, Franchi, Negri, Serao, Tartufari, Tozzi)<sup>20</sup>, che vi contribuirono ciascuno e ciascuna a proprio modo, con materiali testuali ed iconografici anche molto diversi ed eterogenei, nell'unico intento dichiarato di supportare il Corpo Militare e il Corpo delle Infermiere Volontarie della Croce Rossa Italiana (la «santa milizia» del titolo).

Riletto alla luce della sede editoriale di pubblicazione, l'incipit del bozzetto acquisisce così un'altra sfumatura semantica e un altro valore di richiamo referenziale alla stretta attualità. Il «ricordo» del Segnato, reduce di Adua scampato all'eccidio della Batteria Masotto, deve fungere da «monito» non in un tempo generico e indeterminato, ma nel qui e ora della Quinta battaglia dell'Isonzo e delle spedizioni punitive austriache sugli altipiani di confine tra Veneto e Trentino: perché i «cavalieri» di turno stavolta sappiano riconoscere lo sforzo patriottico compiuto dai co-scritti di origine popolare; perché gli uni e gli altri stavolta sappiano combattere insieme; perché gli strateghi della politica stavolta non abbandonino i soldati italiani al proprio destino, ma si mostrino capaci di riconoscerne il valore e l'apporto ineludibile per la difesa dei confini nazionali.

<sup>19</sup> È decisiva al riguardo la ricostruzione di N. STRIZZOLO - M. IANNELLO, *Comunicazione e Relazioni Pubbliche della Croce Rossa Italiana nel periodo 1915-1918*, in *Comunicazioni istituzionali e propaganda nella Croce Rossa Italiana (1914-27). Dall'umanitarismo alle moderne strategie di relazioni pubbliche*, a cura di F.A. Rava - N. Strizzolo, Milano, FrancoAngeli 2019, pp. 45-74.

<sup>20</sup> Anche il contributo di Tozzi, relevantissimo sul piano filologico, è ad oggi sconosciuto alle bibliografie specializzate. Al riguardo, uscirà a breve su «L'Ellisse» un articolo scritto a quattro mani con Riccardo Castellana.

## 8. *Conclusion*

Mario Deruti, Gaetano Lopresti, il Segnato: c'è un'evidente linea di continuità tra questi tre personaggi. Tutti e tre sono veterani di guerra, sono figli dell'ideologia risorgimentale, hanno combattuto battaglie la cui eco ha giocato un ruolo decisivo nella genesi del nazionalismo italiano come movimento politico organizzato (in Libia, con Garibaldi, ad Adua). Il fatto merita di essere enfatizzato perché mai, in nessun'altra occasione, la triade verista aveva formulato simultaneamente un discorso di impianto nazionalistico così esplicito e tutto sbilanciato a favore dell'intervento. La ragione di questa presa di posizione, espressa attraverso il filtro della finzione narrativa (con qualche licenza non finzionale nel caso derobertiano), è presto detta: per quanto la guerra possa sembrare terribile e lesiva soprattutto della vita dei gruppi subalterni, alla data del 1915 né Verga né Capuana, né tantomeno il più giovane De Roberto, sono dei pacifisti. Per loro, così come per gli altri novellieri e le altre novelliere di guerra, il conflitto ha una funzione storica inequivocabile: liberare il Paese dal giogo austriaco una volta per tutte e completare il processo di unificazione nazionale.

## APPENDICE

### *Nota ai testi*

I tre scritti pubblicati in questa appendice sono riproposti secondo la lezione del luogo originario di pubblicazione (quotidiano o numero unico). Il dettato degli autori è stato conservato nella sua veste originaria. Le uniche modifiche apportate concernono la normalizzazione secondo l'uso corrente della distinzione tra accento acuto e accento grave (ché, né, perché, sé) e la correzione di un errore manifesto (in Verga: *ande* corretto in *ambe*)<sup>21</sup>. Quanto al bozzetto *L'Africano*: il testo del testimone a stampa risulta pressoché identico alla lezione del manoscritto, secondo la trascrizione offertane da Gian Paolo Marchi in *Verga e il rifiuto della storia...*, pp. 63-64. Si riscontra tutt'al più la presenza di qualche minima variante interpuntiva e grafica (*Ora non ti mariti più con*

<sup>21</sup> L'errore è presente già nel manoscritto (*dalle ande*, che diventa *da le ande* nel testo a stampa). Di un refuso stampato in un suo contributo apparso su un non meglio precisato numero unico, Verga parla in una lettera a Dina Sordevolo del 22 dicembre 1915: «Vedete che consento con voi pienamente mandandovi in cambio del vostro calendarietto del Natale una copia del Numero Unico a cui ho collaborato pei nostri non solo io ma anche il proto che mi ha fatto dire una corbelleria» (citata in MARCHI, *Verga e il rifiuto della storia...*, cit., pp. 69-70). Al riguardo, Marchi ha osservato che la «corbelleria potrebbe [...] essere indicata nel testo dell'*Africano*, dove il Verga, per un lapsus (innescato forse dal titolo del racconto di De Amicis *Dagli Appennini alle Ande*), scrive *ande* in luogo di *ambe*» (ivi, p. 70). A posteriori, l'ipotesi parrebbe non reggere: come sappiamo, infatti, «La Santa Milizia» reca come data di stampa il «maggio 1916». È vero che sulla prima di copertina, in calce al titolo sul lato sinistro, compare la dicitura «IIª edizione», ma è ben probabile che questa faccia riferimento a una semplice ristampa. Non c'è traccia, da nessuna parte e in nessun luogo, di un'edizione del fascicolo datata 1915. Inoltre, il già citato annuncio di futura pubblicazione apparso sul «Corriere della Sera» costituisce un discrimine cronologico molto chiaro: alla data del 14 ottobre 1915, il fascicolo era a uno stadio molto iniziale di preparazione, si cercavano ancora adesioni e si invitavano autori e autrici a partecipare inviando i propri scritti presso l'Ufficio di redazione del Comitato di Propaganda della CRI sito in piazza della Scala 3, a Milano. Difficile congetturare che l'edizione sia stata poi pronta, e materialmente nelle mani di Verga, già a dicembre. Sulla questione potrà fare meglio luce l'edizione critica delle pagine sparse verghiane, a cui sta lavorando Antonino Antonazzo, che ringrazio per il confronto e il dialogo.

*quella faccia! > Ora non ti mariti più, con quella faccia!; nel campo... e > nel campo... E; a palmo... Allora > a palmo... allora; al Caffè > al caffè), oppure morfosintattica (che > ché: da polivalente a causale; nel giornale > il giornale: da complemento di luogo a complemento oggetto), verosimilmente riconducibile al proto o a una revisione effettuata in sede di bozze.*

1.

Federico De Roberto, *L'unità della Patria*, in «L'Idea Nazionale: per la prima ricorrenza annuale della sua pubblicazione in foglio quotidiano», numero unico a beneficio della Croce Rossa, 2 ottobre 1915, p. 9

Gaetano Lopresti, di anni 73, falegname di professione, soldato di fanteria durante la campagna del 1866, pensionato dopo il giubileo nazionale con la modica somma di 120 lire annue, quando ha udito che l'Italia era un'altra volta in aspra guerra con l'Austria ha preso con sé il suo libretto di veterano e si è presentato al maresciallo dei carabinieri per offrire il braccio al suo Paese. Il maresciallo gli ha risposto dichiarandogli la propria incompetenza e indirizzandolo al Comando del Distretto militare, in città. Egli vi è andato. Non vi è andato solo. Ha condotto con sé un figliuolletto non ancora trilucente: ha chiesto all'ufficio matricola di essere ingaggiato, lui più che vecchio, insieme con quel fanciullo.

Non sono stati accettati né l'uno né l'altro. Ma che ciò sia accaduto quaggiù, in questo estremo lembo di Sicilia, sull'ultima costa abitata dell'Etna, tanto lontano dalle Alpi frodate e dal Mare conteso, qui dove non è ricordo vivo dell'oltraggio straniero; che ciò sia accaduto in questa terra senza tradizioni militari, dove la coscrizione era ignota fino al 1860 come è ignota ancor oggi all'Inghilterra – con l'aggravante che l'Inghilterra ha sempre posseduto un esercito di volontari, mentre qui la renitenza e la diserzione salivano a percentuali gravissime nei primi anni della costituzione del Regno – questo fatto memorabile molto più che i simiglianti registrati in altre regioni d'Italia, prova che l'unità della Patria è compiuta, che la Nazione meritava la fede riposta nella sua capacità di foggarsi il suo nuovo, più alto destino.

F. De Roberto

## 2.

Luigi Capuana, *L'altra vittoria*, in «Gazzetta del Popolo», LXVIII (9 novembre 1915), n. 311, p. 4

Al ritorno di Mario Deruti dalla Libia tutti avevano notato nel suo aspetto qualcosa che prima non c'era: un'espressione di chiusura, profonda tristezza.

Pareva che una lieve ombra avesse improvvisamente offuscato il vivissimo splendore dei suoi occhi; che una quasi impercettibile contrazione delle labbra rivelasse l'ironico doloroso sorriso a stento trattenuto da un imperioso sforzo della volontà.

Eppure, nessuno o pochissimi potevano essere soddisfatti della vita quanto lui, giovane ancora, reso più virilmente bello, più forte dalle gloriose fatiche della guerra libica, in cui, per la sapiente audacia, si era guadagnati la medaglia d'argento al valor militare e l'avanzamento di grado da tenente a capitano dei bersaglieri.

Eppure, nessuno o pochissimi potevano andar orgogliosi quanto lui della sua posizione sociale, con una madre che lo adorava, con una moglie bellissima, della quale egli era innamorato assai più di quanto l'aveva scelta per sua fidanzata e poi fatta regina del suo cuore e della sua ricca casa.

Custodiva, però, chiuso in sé l'alto sentimento che vinceva austeramente la cieca passione per la moglie e, in certi momenti, l'affetto per la madre: l'amor della patria a cui aveva consacrato tutta la nobile attività della sua vita.

Si era esposto a molti gravi pericoli nei combattimenti in Libia, e n'era uscito sempre illeso; e ora che l'Italia slanciava i suoi valorosi figli su per l'irte montagne della Carnia, egli si preparava ad accorrere al fronte contro la nostra eterna nemica, tornando nuovamente ad offrire il suo braccio, il suo sangue per la redenzione delle terre italiane ancora soggette al nefasto giogo dell'Austria...

Gli sembrava di declamare mentalmente pensando alla sua prossima partenza, tanto entusiasmo egli sentiva di trovarsi presto dove parte del suo reggimento già faceva incredibili prodigi di valore.

Ciò non ostante un'acuta trafittura gli penetrava il cuore vedendo la mal celata indifferenza di sua moglie per quel nuovo distacco, che poteva essere l'ultimo.

La profonda tristezza notata in lui da amici e conoscenti proveniva da un impeto irrefrenabile di sconvolgente gelosia, aumentato dal sospetto che, durante la sua dimora in Libia, sua moglie avesse commesso un'indegnità contro l'onore di lui. Sospetto dapprima... ma poi!...

Oh! Era ormai una misera, chiara certezza! Più che contro di lei, s'indignava contro se stesso che non osava d'insorgere verso tanta infamia, o neppur di avere, almeno, l'estrema viltà di perdonare per eccesso di amore...

E la mattina che, tornando dal quartiere, dove era andato a prender ordini per l'imminente partenza, udì la tremula ma severissima voce di sua madre che inveiva contro la nuora, si sentì inchiodare davanti a l'uscio socchiuso, quasi qualcuno lo avesse afferrato per un braccio, impedendogli di entrare in quel salottino.

E la voce della mamma continuava:

- Sì, sì!... Tu hai insozzato l'onore di mio figlio, e l'immacolato nome della nostra famiglia!... Sì, sì!... Ora lo so con certezza!... E sventuratamente non è più un segreto per molte persone!... Soltanto lui ha la benda della sua passione su gli occhi!... Soltanto lui ignora o finge d'ignorare, stregato dalle tue male arti!

- Miserabili calunnie! - protestava sdegnosamente la nuora. - E voi, che avete accolto con dispiacere la mia entrata in questa casa, voi vi fate propagatrice delle infamie di coloro che invidiano la mia sorte e volentieri la distruggerebbero!... Ma io vi guardo in faccia con disprezzo, tutti, e vado avanti per la mia via...

- Pur troppo!... Avanti per la tua via, fino a quando...

Egli si slanciò nella stanza, gridando:

- No, mamma!... No, mamma!...

La moglie, vedendolo improvvisamente entrare, si era coperto il volto con le mani, abbassando la testa; ma la signora Deruti rimaneva interdetta da quell'inattesa interruzione:

Era possibile?... Suo figlio difendeva la moglie?

Infatti il capitano, estremamente commosso, quasi balbettava:

- No, mamma! Non credere alle maligne insinuazioni dei no-

stri volgari nemici; ne abbiamo tutti, mamma!... Sono invidiosi della nostra felicità!... Capacissimi di ogni infamia, pur di colpire lei e me...

Ma, pronunciando queste parole, se ne sentiva gorgogliare nella gola ben altre, assai diverse, di protesta, di maledizione, che però non prorompevano fuori e quasi gli soffocavano il respiro.

- Che Dio ti mantenga sempre nella tua dolce bontà! - esclamò la signora Deruti con le lacrime agli occhi.

- No! Non si tratta di bontà... ma di giustizia! - replicò Mario, dietro la sua mamma, che usciva dal salottino, contristata più che indignata dell'umiliante spettacolo del figlio.

Com'egli si accorse che sua moglie si alzava da sedere per avvicinarsi e ringraziarlo, fece un gesto di allontanarla – gesto quasi implorativo, tanto fu esitante – accompagnato dalla dolorosa esclamazione:

- Ah, Ginevra! Ginevra!

Né aggiunse altre parole di rimprovero nei due giorni che precedettero la sua partenza.

La violenta passione per colei gli addolciva, suo malgrado, la voce. Pareva ch'egli non volesse andar via col rimorso di averle amareggiato quelle ultime ore di convivenza, quasi avesse intenzione di staccarla da sé più che non ne fosse già staccata. Tentava anzi di lasciarle qualcosa nel cuore, un piccolo germe, che, nella lontananza, spuntasse e fiorisse, e la facesse tornare a lui, come nella bella primavera del loro amore, poi non cessata un istante nel marito.

E mentre il treno lo portava via, egli aveva, sì, a intervalli, la visione della pura, austera figura di sua madre con la fronte coronata da precoce canizie, gli occhi sorridenti di soave indulgenza; ma, subito, gli pareva che un'altra figura venisse ad interpersi tra loro, superba della sua intatta giovinezza, del suo corpo slanciato di bruna, e lo tenesse sotto l'ossessione dei neri occhi scintillanti e delle rosse labbra frementi di baci.

E si sentiva preso da un senso di estenuazione contro cui stentava di reagire. E mormorava con la parola interiore il nome di sua moglie, come fiera imprecazione... o invocazione affettuosa, non avrebbe saputo dirlo egli stesso.

Ma là, sul fronte, tra il tumulto della vita attiva, si sentì subito inebriare da uno spirito nuovo. Questa guerra contro l'Austria era ben altra che la guerra libica! Il suo ardore di combattente gli pareva centuplicato, e glielo dicevano anche i colleghi:

- Ti dà tutto, senza la tua solita giusta prudenza...

Egli si limitava a sorridere a questo o a quel compagno, e tornava a fissare lo sguardo indietro, lontano, lontano, oltre l'aspre vette già sorpassate.

Dopo pochi giorni di quasi intima vita guerresca coi baldi giovani affidati al suo comando, affrontanti spensieratamente la bella morte, egli fu meravigliato di provare per essi un insolito vivo sentimento di paternità che gli dava assai più di una dolorosa sensazione se una palla nemica ne colpiva qualcuno.

Niente di simile gli era avvenuto in Libia, davanti alle perfide carneficine operate dagli arabi. Là, però, su le pendici settentrionali del Carso goriziano, forse perché il pericolo era maggiore e le necessità della vita più rudi, egli si accorgeva che, chiamando «figliuoli» quei soldati così entusiasti dell'arduo compito da attuare, egli non ripeteva una parola ordinaria, ma qualcosa che gli sgorgava dalle commosse viscere, e che era felice di riconoscere sinceramente ricambiato.

Nei momenti di ansiosa attesa o di riposo, il suo pensiero, però, tornava a volare lontano, alla sua casa, alle due così diversamente care persone che forse...

Un sussulto lo scuoteva!... Non poteva dubitare di sua madre, oh, no!... Ma sua moglie!... Sua moglie!...

L'atroce spina della gelosia e del tradimento gli si conficcava e riconficcava nel cuore e non riusciva a strapparsela, neppure lassù, tra tante inattese sensazioni di ogni sorta, neppure quando l'appello all'assalto lo faceva scattare arditamente in piedi, alla testa dei suoi, con la sciabola sguainata, gridando:

- Avanti, figliuoli!... Avanti, per il gran nome d'Italia!

E, più volte, i suoi «figliuoli» avevan dovuto trattenerlo e impedirgli di troppo esporsi, non potendo immaginare che il loro capitano andasse appunto, disperatamente, incontro a qualche palla liberatrice dell'angosciosa ossessione dalla quale era oppresso giorno e notte.

Ah!... Sapeva soffrire in silenzio...

Infatti, non ne lasciava trasparire niente nelle conversazioni coi colleghi.

Il ricordo dei cari lontani fioriva su le labbra di tutti quando il rumore della fucileria e dei cannoni taceva e permetteva un po' di riposo e di buon umore. Nomi di madri, di sorelle, di mogli, di fidanzate facevano brillare tanti occhi, sorridere tante labbra attorno a lui. Pareva ch'egli s'interessasse vivamente a quelle gioie e anche a qualche dolore; ma era ostentazione per non far notare il suo silenzio, o un suo rapido accenno in risposta alla affettuosa domanda di qualcuno.

E non c'era quasi momento in cui non si sentisse trambasciare all'idea che mentre egli esponeva la sua vita per il nobilissimo sentimento del bene e della gloria della Patria... colei si abbandonasse tra le braccia dell'amante... sicura più che mai dell'impunità, fidando nella vile rassegnazione di chi continuava ad amarla e a desiderarla malgrado tutto!... Ella lo sapeva benissimo, con assoluta certezza, malgrado tutto!

Le lettere di sua madre non dicevano nulla della condotta della nuora; non la nominavano neppure. Le lettere di lei erano un breve pettegolezzo intorno a fatti, a persone amiche e conoscenti; un freddo accenno alla solitudine in cui affermava di vivere, un augurio di rivederlo colmo di gloria e di onori; frasi stereotipate queste ultime che gli davano brividi di freddo rileggendole. Poiché egli non sapeva frenarsi di rileggere le lettere di lei, quasi gli fosse sfuggito, la prima volta, l'intimo senso di esse; quasi volesse a quel modo farne sprizzar fuori quel che la inesperienza della scrittrice non aveva saputo esprimere chiaramente, o l'insaziabile desiderio di lui non era arrivato ad afferrare.

Poi, a poco a poco, una specie di taciturnità cominciava a farsi nel suo cuore, quasi i grandi freddi delle montagne ne gelassero le fibre e colpissero mortalmente quel che vi era di più vivo. Da principio egli ne fu atterrito, sentendo venir meno quegli impeti irrefrenabili di gelosia, di odio, di appassionato abbandono che pareva gli rendessero più preziosa la emozionante vita di guerra.

Poi ebbe giorni di freddo stupore, assistendo al dileguarsi, al pari di nebbia, di tutto quel che aveva formato la tormentosa realtà degli ultimi tempi della sua vita di marito, e vedendo allontanarsi, allontanarsi fino a sparire, come in un sogno, la figura di

sua moglie ch'egli aveva creduta indelebile nella sua memoria e nel suo cuore; un'improvvisa liberazione, non senza qualche strazio, però, che gli faceva leggere soltanto con strana curiosità le lettere che ora gli arrivavano da lei.

Che avveniva in quella donna?... E non diceva sua moglie! Che avveniva per effetto della lontananza, per effetto del rimorso, per una rinascenza ch'egli non sapeva spiegarsi, ora che se ne sentiva così diviso da ricordare appena che l'aveva adorata più che amata, a dispetto di tutto, con avvilente sottomissione?

Pure non si decideva a interrompere quella corrispondenza che pareva esercitasse un maligno fascino su lui. Vedeva uscire dalla sua penna parole che non avevano più nessun reale significato, come resti sornuotanti di un naufragio, abbandonati alla deriva.

E cercava di interrogarla quasi direttamente spiegandosi sotto gli occhi le diverse fotografie di lei portate con sé; fotografie di fidanzata, di moglie; seduta, in piedi, in vestaglia da casa, in abito da passeggio, col viso ombrato dal gran cappellone bizzarro che le dava un'aria di equivoca eleganza di cui ora soltanto egli si avvedeva; fotografie tardivamente rivelatrici e che gli davano una profondissima mortificazione.

Era stato, dunque, così cieco, o così perverso, da non accorgersi di aver riposto il suo amore, il suo immenso amore su persona degna di disprezzo, che l'aveva certamente coperto di ridicolo, perché la gente è sempre felice di divertirsi delle immeritate disgrazie altrui... specie di certe disgrazie?

Lentamente, come atto di punizione infamante, nella notte, egli ridusse in minutissimi pezzi quelle immagini testimonii di un passato, di cui ora non esisteva più quasi nessun vestigio nel suo cuore, e balzò fuori della trincea all'appello dei primi colpi delle artiglierie nemiche che attaccavano, all'alba, le posizioni italiane.

I suoi «figliuoli» formicolavano, come ombre, in mezzo alla nebbia da cui era invasa l'alta montagna e che i bagliori della fucileria e dei colpi di cannone facevano avvampare sinistramente...

Per più di tre ore gli parve di vivere una sublime vita, alla luce crescente del mattino, ai primi raggi del sole che penetravano la nebbia senza riuscire a dissolverla...

L'avanzata era stata rapida, impetuosa, vittoriosa; l'artiglieria nemica rispondeva con rari inutili colpi alla tempestosa attività delle bocche di fuoco italiane...

Gli sembrava di svegliarsi da un terribile sogno, di mano in mano che l'impeto dell'azione diminuiva, che una specie di feroce allegria scoppiava tra i soldati, non ancora stanchi di affrontare i pericoli della mischia. La sua meraviglia, intanto, e anche il suo dolore, erano di trovarsi sempre incolume tra il fischiare delle palle attorno a lui e lo scoppio degli «shrapnels» che colpivano e atterravano tante giovani vite.

- Roccelli! - egli esclamò, vedendo avanzare due soldati che portavano a braccia il suo sottotenente ferito a morte...

Volle sostituirsi a uno dei soldati, reggendolo con affettuosa delicatezza fino al posto di medicazione.

- Vedrai!... Non è così grave - gli ripeteva per confortarlo.

Un urlo straziante, che non sembrò la voce del giovane eroe, chiamò un nome, un dolce nome...

- Son lieto di esser ferito... Ma avessi potuto... almeno... farla mia prima di morire! Dopo due anni d'intensissimo... amore!...

- Zitto... Ogni speranza non è perduta... ti salverai!...

Ma già egli vedeva i begli occhi di Roccelli intorbidarsi, nuotare nell'agonia, mentre la voce gli si affievoliva, pur continuando a ripetere il soavissimo nome della fidanzata...

Come lo invidiava! Perché non era accaduto anche a lui di morire prima di provare gli acuti tormenti della gelosia, le angosce di una terribile certezza? Come lo invidiava, quantunque ora tutto si fosse spento dentro di lui, quantunque ora non riuscissero a ispirargli compassione quelle lettere di sua moglie che non potevano essere una finzione, tanto ogni parola, ogni frase di esse sembravano bruciar la carta su cui erano scritte!

Si era appena allontanato dalla lettiga di morte di Roccelli, quando la posta gli recava la quasi giornaliera lettera di lei. Le apriva tutte, per abitudine, per atto di distrazione e non sapeva privarsi di leggerle. E questa diceva:

«Come tardano le tue risposte! E come sono brevi! Capisco: tra i disagi e la magnifica febbrile vita delle trincee, ti manca il tempo di ricordarti di me! E dovresti sentirmi accanto a te più che se ti fossi realmente vicina, così fisso, così insistente il mio

pensiero ti ricerca, ti chiama, ti scalda col bruciante alito del mio affetto! Che miracolo di vita nuova la tua lontananza ha prodotto! Direi quasi: Benedetta la guerra se non mi facesse tremare di spavento ad ogni istante...».

E più sotto gli scriveva:

«Ah, se accanto a me vivesse almeno un figlio nostro! Come saprei parlargli di te, o Mario mio!».

Non aveva provato la minima commozione, il minimo turbamento... Appena appena un'ombra di rimpianto, quasi in risposta a quelle ultime parole:

- Ah, se fosse stata sempre così sincera e affettuosa... e mia!

Ma interrompendo la lettura, faceva in minutissimi pezzetti il foglio, e li buttava al vento, perché li disperdesse nell'abisso della montagna.

Era orgoglioso di sentirsi guarito di quel tremendo amore; di sentirsi soldato, unicamente soldato, ormai... Respirava a pieni polmoni l'aria ghiaccia che arrivava dalle aguzze cime coperte di neve dei picchi attorno, ancora cinti, nei fianchi, da trasparenti veli di nebbia.

Appartato, seduto su un masso che sembrava fermato appena su l'orlo della voragine poco prima conquistata, Mario Deruti aveva acceso macchinalmente un sigaro, e inseguendo i rapidi vortici del fumo che mandava fuori dalle labbra, pensava:

- Se la morte mi risparmierebbe, se potrò rivedere la mia casa, la mia buona mamma...

Un gran brivido lo invase. Si vedeva nell'atto di spinger fuori della porta, come una lordura, colei tanto amata e ora non più odiata, ma disprezzata con glaciale indifferenza!...

Libero! Libero! È morto all'amore... e tutto della diletta patria trionfatrice... e, un po', della sua povera mamma che, forse in quel momento, pregava e piangeva per lui!

- Se la morte mi risparmierebbe... - gridò ad un tratto, senza badare alla presenza del suo fido attendente.

E niente dal suo cuore era insorto per dirgli: Tu non sarai capace!... No!

Libero! Libero! Tutto della Patria e della santa donna che gli avrebbe detto:

- Così ti volevo, quel giorno! Così, figlio mio!

Liberò! Liberò!... Riscattato dal suo ineffabile martirio d'innamorato! Liberò! Liberò!... Uomo, nel più austero significato della parola!

Mario Deruti si sentiva realmente mutato in altr'uomo; e la trasformazione avvenuta in sé, là, davanti al candore di tutte le montagne circostanti, rombanti di cannoni, di bombe, di tutti gli strumenti di morte, gli sembrava la più inattesa, la più completa delle sue vittorie.

Luigi Capuana

3.

Giovanni Verga, *L'Africano*, in «La Santa Milizia». Numero unico ufficiale della Croce Rossa Italiana, Compilatore Adolfo Padovan, Milano, Editore G. A. Lombardo, maggio 1916, p. 63

Un ricordo – che può essere anche un monito, al caso: – Il ricordo d'un reduce d'Adua, che aveva pagato di persona, allora, e adesso mieteva tranquillamente alla Piana, e non faceva chiacchiere quando gli altri gli stavano attorno nell'aia, e volevano sapere questo e quello. Come parlava sempre che si doveva tornare a prendere la rivincita, lo chiamavano l'Africano, ed anche il Segnato, perché gli avevano portato via mezza faccia a sciabolate, prima di lasciarlo per morto cogli altri compagni della batteria Masotto.

- Ora non ti mariti più, con quella faccia!

Egli ci tirava su una sorsata dal fiasco, mentre gli altri ridevano; ma gli occhi che guardavano, muti, pareva che vedessero ancora, ahimè, quel tal visetto noto, tra i vasi di basilico alla finestra, e quella gonnellina rossa che gli veniva dietro colle spigolatrici, nel campo... E in un'altra campagna fosca, lontano, il turbinò di sciamma e di figuracce nere irrompente da le ambe nel polverone minaccioso, a cui rispondeva il tempestare dei colpi al comando fermo dell'ufficiale che, infine, cadde egli pure nel mucchio.

- Sì, sì, dobbiamo prenderla una rivincita!

- Tu?

- Io o gli altri. È lo stesso.

Una volta il capoccia, che sapeva fare i conti, volle metterci infine un po' d'acqua in quel vino:

- Per quattro sassi bruciati che non danno neppure da pascere le pecore! Vediamo, quanta sarà la terra seminativa da quelle parti?

- Io non lo so, ché non l'ho misurata. E se tutto si misura a palmo... allora perché portate il cappello a tesa, invece di portare il berretto, come lo porto io?

Il cavaliere, ch'era lì a guardare i suoi interessi, troncò la questione:

- Eh, tu non sai quello che costa! -

Egli lo sapeva, che discorrevano di politica poi al caffè, e avevano letto il giornale quando toglievano le rotaie della ferrovia, lassù, da quelle parti, per non tornare a fare delle pazzie. Il Segnato si rizzò dai manipoli che stava affastellando - un pezzo d'artigliere! - Peccato quella faccia mezza!

- Quello che costa? Io ho pagato la mia parte... Come vossignoria la pagherebbe, e tutti gli altri qui.

Nessuno più fiatò. Lo guardarono giusto in quel segno vivo, e chinaronò il capo.

G. Verga

MIRYAM GRASSO  
(Università di Catania)

PER IL CAPUANA “PAESANO”:  
TESTO E VARIANTI DELLA NOVELLA *LO SCIANCATO*

La novella *Lo Sciancato* di Luigi Capuana è particolarmente esemplificativa del percorso di stesure e riedizioni dei testi inclusi nella raccolta *Le Paesane*. Pubblicata per la prima volta sul «Fanfulla della Domenica» nel 1882, venne poi inclusa nelle raccolte *Homo!* (1883), *Le Paesane* (1894) e *Nostra Gente* (1915).

Il contributo si propone di ripercorrere le vicende genetiche ed editoriali della novella, della quale si conservano tre autografi, focalizzandosi sulle direzioni variantistiche che hanno interessato il testo nel passaggio dai manoscritti alle stampe.

*Parole chiave:* Luigi Capuana, *Le Paesane*, novelle, filologia d'autore, varianti

*The novella Lo Sciancato by Luigi Capuana is particularly exemplary of the drafting and revision process of the texts included in the collection Le Paesane. Published for the first time in «Fanfulla della Domenica» in 1882, it was then included in the collections Homo! (1883), Le Paesane (1894) and Nostra Gente (1915). This contribution aims to trace the genetic and editorial events of the novella, of which three autographs are preserved, focusing on the variant directions that have affected the text in the transition from manuscripts to prints.*

*Keywords:* Luigi Capuana, *Le Paesane*, novellas, authorial philology, variants

## 1. *Vicende editoriali e descrizione dei testimoni*

*Le Paesane* (1893) e *Le Appassionate* (1894) di Luigi Capuana costituiscono un dittico appartenente allo stesso progetto narrativo. Le raccolte pubblicate negli anni precedenti erano caratterizzate da una molteplicità di soggetti e ambientazioni. È a partire da *Fumando* (1889) che Capuana inizia a percepire la raccolta di novelle come un macrotesto<sup>1</sup>. La raccolta era strutturata in due

<sup>1</sup> R. BIGAZZI, *La carriera di un novelliere*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi*

blocchi narrativi, uno veristico-paesano, l'altro di ispirazione psicologico-intimista<sup>2</sup>; questi due filoni saranno ripresi rispettivamente da *Le Paesane* e da *Le Appassionate*.

Le vicende editoriali dei testi che confluiscono in queste due raccolte sono particolarmente complesse: quasi tutte le novelle erano state oggetto di una prima pubblicazione in rivista, per essere poi incluse in *Profili di donne* (1877), *Un bacio e altri racconti* (1881), nelle due edizioni di *Storia fosca* (1883, 1886) e di *Homo!* (1883, 1888), in *Ribrezzo* (1885) e in *Fumando* (1889)<sup>3</sup>. Capuana non si limita a spostare i testi da una raccolta all'altra, ma interviene di volta in volta secondo esigenze legate anche alla sua ricerca linguistica.

La novella *Lo Sciancato*, inclusa nella raccolta *Le Paesane*, è un caso particolarmente rappresentativo di questi processi. La novella viene pubblicata per la prima volta sul «Fanfulla della domenica» del 23 luglio 1882 (R). Viene successivamente inclusa nelle due edizioni di *Homo!* del 1883 (H83<sup>4</sup>) e del 1888 (H88<sup>5</sup>), per poi essere ripubblicata all'interno del volume *Le Paesane* (P<sup>6</sup>) e *Nostra Gente* (NG<sup>7</sup>). La tradizione di questo testo è caratterizzata da una complessa fase elaborativa, affidata a tre autografi, custoditi presso l'Archivio Capuana della Biblioteca comunale di Mineo: una copia ricca di interventi correttori (A1) e due copie in pulito, con pochissimi interventi. Di queste, una delle due – come suggerisce l'annotazione aggiunta nel margine destro – è una versione inviata a Lipsia per la traduzione in tedesco (A2); l'altra è invece una copia mutila (A3). A2 si può considerare una copia in pulito di A1, mentre A3 tramanda uno stadio successivo del testo, come ci suggeriscono alcune scelte relative ai nomi dei personaggi: il servente comunale è «don Alavio» in A1 e A2, mentre

*Capuana*, Atti del Convegno (Montréal, 16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno Editrice 2013, pp. 97-112, a p. 105.

<sup>2</sup> I. MUOIO, *Capuana e il modernismo*, Pisa, Pacini 2023, p. 25.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>4</sup> L. CAPUANA, *Homo!*, Milano, Ditta Gaetano Brigola di Giuseppe Ottino & C. 1883.

<sup>5</sup> *Id.*, *Homo*, Milano, Treves 1888.

<sup>6</sup> *Id.*, *Le Paesane*, Catania, Giannotta 1894.

<sup>7</sup> *Id.*, *Nostra Gente*, Milano - Palermo - Napoli - Genova, Remo Sandron 1915.

in A3 diviene «don Leandro» come nei testimoni successivi. «Don Michele» inoltre è sempre «Don Domenico», e «Angiola» è corretto in «Angela». Con l'esclusione di piccoli aggiustamenti dal punto di vista fonografemico e della punteggiatura, A3 è praticamente identico a R.

A1 è costituito da 12 carte (105x310 mm, a righe orizzontali). Il testo de *Lo Sciancato* occupa il *recto* delle prime 8 carte e, per quanto riguarda le rimanenti 4, sia il *recto* che il *verso*. L'autore numera le colonne di testo adoperando il lapis verde (e a c. 1r, nel margine superiore, si legge: «La numerazione verde è per lo Sciancato»), mentre il lapis rosso è utilizzato per numerare le colonne di testo relative alla novella trascritta utilizzando il *verso* delle prime 8 carte, dal titolo *Don Michele*<sup>8</sup> (poi *La mula*).

A2 comprende invece 16 carte (105x310 mm, a righe orizzontali). Le ultime due carte contengono una serie di «Dilucidazioni pel traduttore», mediante le quali l'autore fornisce una serie di chiarimenti sui toponimi e la loro localizzazione, sui nomignoli, unitamente a indicazioni per la comprensione e la traduzione di alcune espressioni idiomatiche contenute nel testo della novella.

A3, infine, è costituito da 7 carte vergate solo sul *recto* e di dimensioni diverse rispetto agli altri due autografi (195x260 mm); i fogli sono senza rigatura e la carta utilizzata è di tipo pergamena.

## 2. Varianti interne agli autografi

La novella racconta la vicenda di Neli Frisinga, un banditore che cammina zoppicando per una frattura guarita male (nell'ultima versione del testo per via di una malformazione congenita); da questo particolare deriva il suo soprannome, «Sciancato» («*Storto*» in NG). Don Domenico vorrebbe acquistare la casa dello Sciancato per demolirla e costruire un palazzo; lo Sciancato, però, si rifiuta di vendergliela. Alla fine Don Domenico riesce a

<sup>8</sup> Si ringrazia la Biblioteca-Museo «Luigi Capuana» di Mineo, e in particolare la dottoressa Rossana Di Salvo, per le puntuali indicazioni e il costante supporto nella consultazione del Fondo Capuana.

ottenere la casa con l'inganno e la complicità di una donna del paese, comare Angela. Lo Sciancato muore di crepacuore e il suo corpo senza vita viene infine rinvenuto nel cantiere.

Il titolo inizialmente scelto da Capuana era *Pane perso*. Il titolo fa riferimento all'idiomatismo *pani persu*: «Pani persu, dicesi d'uomo, che non sia buono al nulla» (Mortillaro<sup>9</sup>); «Pani persu, si dice ad uomo buono a nulla» (Macaluso Storaci<sup>10</sup>). Il titolo potrebbe rispecchiare il punto di vista di Don Domenico, per il quale lo Sciancato è un buono a nulla perché non accetta di vendergli la sua casa. Di fatto, Neli Frisinga si impegna particolarmente nella sua attività di banditore, per cui non si può considerare uno scioperato. «Pane perso» è successivamente cassato e sostituito dal titolo *Nino* – che, come testimoniano le varianti testuali, era inizialmente il nome del protagonista. Anche questo secondo titolo viene scartato a favore del definitivo *Lo sciancato*.

In A1 la descrizione del protagonista è oggetto di una serie di interventi: inizialmente la gamba era più corta «di quattro dita», poi di «quasi due dita». Neli era inoltre contorto «dal lato sin<istro>», poi divenuto «verso il lato destro», forse per via della valenza negativa culturalmente attribuita al lato sinistro. Più avanti il personaggio viene descritto come «giallo, aggrinzito» che diviene «magro, aggrinzito, giallo», con spostamento in posizione finale della notazione cromatica rispetto alle connotazioni corporee.

A livello morfosintattico si registra il passaggio dall'imperfetto, più colloquiale, al trapassato prossimo («si levava» > «s'era levata») o, nel caso del periodo ipotetico, al congiuntivo: «se non era» > «se non fosse stato». Si tratta di interventi in linea con la tendenza di Capuana a una maggiore regolarità grammaticale<sup>11</sup>.

Anche sul piano lessicale l'autore dimostra una preferenza per forme meno colloquiali, più ricercate e letterarie: «zoppo» > «sciancato», «stampella» > «gruccia», «si metteva ritto» > «si ap-

<sup>9</sup> V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, 1876-1881.

<sup>10</sup> S. MACALUSO STORACI, *Vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano*, Siracusa, Tipografia di Andrea Norcia 1875.

<sup>11</sup> R. SARDO, «Al tocco magico del tuo lapis verde...». *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Acireale - Roma, Bonanno 2011, p. 61.

poggiava» > «si addossava», «scala» > «gradinata», «tutte le volte» > «allorché», «volesse» > «intendesse», «lagrima» > «stilla di pianto» (in quest'ultimo caso anche per evitare una ripetizione, dato che segue «benché avesse gli occhi ricolmi di lagrime»). Inoltre, probabilmente nel tentativo di ottenere un effetto di maggiore espressività, l'autore ricorre a locuzioni rafforzative e idiomatismi (es. «ripiena» > «piena zeppa», «la sfortuna» > «la stella»).

Capuana sostituisce gradualmente il discorso indiretto con il discorso diretto, per garantire un effetto di maggiore mimesi. Nel passaggio al discorso diretto, di volta in volta i personaggi si esprimono in maniera più distesa e semanticamente pregnante rispetto alla formulazione iniziale in discorso indiretto, caratterizzata invece da maggiore sintesi. Questa tendenza, che coinvolge anche i testimoni a stampa, è osservabile già a partire da A1. Ad esempio «L'ingegnere si metteva a canzonarlo» diviene «E lo sciancato brontolava»; l'autore opta però alla fine per una battuta in discorso diretto («Almeno io non ho gli occhi uno a Cristo e uno a Maria!»); oppure «E non era entrato il gabbo» > «O che siamo nel gabbo?».

Con tendenza inversa, talvolta il discorso diretto è sostituito dal discorso indiretto. È quanto succede alle pagine 6 e 7 (secondo la numerazione d'autore), nelle quali è presente un brano cassato dopo essere stato sottoposto a numerose modifiche. Nella stesura iniziale, dopo essere andato a dormire, lo Sciancato parlava da solo, «come se lì ci avesse qualcuno con chi sfogarsi», e «chi passava si fermava dietro l'uscio per stare ad ascoltare quella commedia»; erano poi riprodotte le parole dello Sciancato, che manifestava il suo proposito di non vendere la casa. Nella versione definitiva questo elemento è omesso; non viene esplicitato che lo Sciancato parla da solo e vengono riprodotti i suoi pensieri direttamente sulla pagina, attraverso l'indiretto libero.

Alcuni interventi che vedono la riscrittura di porzioni di testo più ampie sono finalizzati alla ricerca di una maggiore espressività. Ad esempio, il brano «Prendesse pure quante misure volesse, lui quelle quattro mura non le avrebbe ottenute finché lui avesse fiato» è modificato con vari interventi di difficile leggibilità; viene poi cassato e così riscritto:

L'ingegnere indicava colla mano in alto ogni cosa, come sarebbe stata quando avrebbero fabbricato; e qui i terrazzini, e qui la cantonata maestra, che doveva esser piantata proprio dov'era la cantonata della casetta dello sciancato; ma questi, vedendogli fare il segno col dito brontolava: – Sceppala e piantala e piantala bene che in bocca ti viene!

In A2, testo destinato alla traduzione, i versi popolari diventano «Sciupala e piantala; / Piantala bene; / In bocca ti viene!». Capuana sceglie dunque di adoperare «sciupala» in luogo del sicilianismo «sceppala»: rinuncia alla traduzione in italiano, optando per una parola con un suono che si avvicina maggiormente alla lezione originaria. In A3, che contiene la stesura propeudeutica alla pubblicazione su rivista, adotta invece «strappala», il cui significato corrisponde esattamente al siciliano «scippala» (parola che l'autore in A1 tenta di adattare all'italiano dal punto di vista fonografico).

È interessante soffermarsi sulla spiegazione fornita da Capuana nelle «Dilucidazioni» in A2: «Sciupala e piantala etc. Queste parole si dicono di carnevale, in via di scherzo. Qui lo Sciancato le canterella alludendo alla parola piantare detta dall'ingegnere. Il tempo in cui si ripetono più spesso quelle parole, o versi, si chiama del gabbo, cioè della botta». Questa glossa anticipa di fatto la scelta operata dall'autore nel passaggio alle stampe: «O che siamo nel gabbo?» diviene infatti «O che siamo di carnevale?».

A2 e A3 non presentano variazioni significative al loro interno. Gli interventi manoscritti sono pochissimi e testimoniano la ricerca di una maggiore precisione lessicale: «urlava» > «bandiva», «rammentava» > «rimugginava», «sotto voce» > «a bassa voce», «in quel pretesto» > «in quella circostanza», «intendesse provocarlo» > «cercasse di provocarlo».

### 3. *Il passaggio alla rivista*

R rappresenta un primo punto d'arrivo nel lavoro di scrittura della novella, che in questa occasione viene pubblicata per la pri-

ma volta. Per questo motivo è interessante soffermarsi sulle innovazioni di questo testimone rispetto alla prima stesura<sup>12</sup>.

A livello fonografemico si registra innanzitutto un'alternanza tra *-i-* e *-o-* protonica: «domandato» diviene «dimandato» (da notare che da G in poi sarà ripristinata la *-o-*). Si manifesta inoltre un'altra tendenza che si rafforzerà, diventando praticamente sistematica, in H83 e in H88: la preferenza, per l'imperfetto, dell'alomorfo con diletto della labiodentale (es. «aveva» > «avea», «doveva» > «dovea»). Essendo limitata solo a verbi di uso esteso, non si può tuttavia ricondurre questa scelta a motivazioni legate esclusivamente alla ricerca di un registro più aulico<sup>13</sup>.

Si registrano numerose modifiche a livello lessicale. Le scelte dell'autore si orientano verso una maggiore precisione semantica («ci manca poco a laurearsi» > «sarà presto dottore») o verso una maggiore espressività («se lo mangia» > «se lo spolpa»), all'occorrenza anche con l'aggiunta di aggettivi («gambe» > «gambe rattrappite»), o in tal caso verso termini di uso meno frequente, più ricercati («riappiccicata» > «rappiccata», «prendervi una malattia» > «ammalarvi»). Quando lo ritiene necessario, Capuana ripristina la lezione iniziale dell'autografo (ad es. «cominciavano a urlare» > «cominciavano a bandire», con conseguenti modifiche anche alle occorrenze successive di *urlo* e *urlare*, per cui «l'urlo» > «il bando», o ancora «urlava gli incanti» > «continuava a bandire»).

La versione pubblicata in rivista si caratterizza però principalmente per i ritocchi alla punteggiatura: l'autore si serve soprattutto dell'aggiunta o dell'espunzione di virgole, scegliendo sulla base del ritmo che vuole imprimere al periodo. Quando ri-

<sup>12</sup> Gran parte delle innovazioni di R sono naturalmente già presenti in A3. Tuttavia riteniamo opportuno considerare termini di questo confronto A1 e R, sia perché questi ultimi sono rispettivamente punto di partenza e di arrivo di un primo stadio elaborativo della novella, sia perché A3 è mutilo e non consentirebbe una collazione esaustiva.

<sup>13</sup> Per alcuni verbi di largo uso come *avere*, *dovere*, *volere* la forma con diletto della labiodentale era «molto comune e diafasicamente neutra» già dal secondo Settecento. Cfr. G. PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, Firenze, Accademia della Crusca 1987, p. 112, e G. ANTONELLI, *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento. Sondaggi sulle lettere familiari di mittenti colti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 2003, p. 154.

cerca un ritmo più lento inserisce i segni di interpunzione, creando anche degli incisi; in caso contrario, elimina le pause, come avviene nel seguente periodo: «Pareva bandisse in musica, con quelle pause e quella alzate di voce a cadenza, e quelle monotone di rito e quei finali che schiantavano secchi secchi». Capuana elimina in R la virgola dopo «cadenza», rendendo più incalzante e incessante il ritmo, non essendo presenti pause tra i vari elementi introdotti dalla congiunzione *e*.

Con tendenza opposta, nell'esempio seguente si serve della punteggiatura per rallentare il ritmo e mettere "ordine" all'interno del periodo: «Se Don Domenico ha la pancia grossa, piena zeppa di quattrini, a me non mi fa né caldo né freddo un tozzo di pane me lo so guadagnare e benefattori ce n'è sempre a questo mondo e non ho punto vergogna di stender la mano, [...]» > «Se Don Domenico ha la pancia grossa e piena zeppa di quattrini, a me non mi fa né caldo né freddo. Un tozzo di pane me lo so guadagnare. Poi, benefattori ce n'è sempre a questo mondo, ed io non ho punto vergogna di stender la mano, [...]».

La ricerca di una maggiore regolarità e razionalità del periodo è perseguita non solo attraverso la punteggiatura, ma anche mediante una riorganizzazione degli elementi sintattici. Ad esempio «i cavoli fiori di Palagonia e i sedani e le lattughe di Lenzacucco e dello Zuffondato» diviene in R «i cavoli fiori di Palagonia o i sedani di Lenzacucco o le lattughe dello *Zuffondato*». A ciascun prodotto agricolo corrisponde così un toponimo; l'effetto è quello di un tricolon.

Per quanto riguarda le parole dei personaggi, il discorso diretto viene introdotto laddove c'era un discorso indiretto, che non sono però distinti graficamente: entrambe le tipologie sono anticipate dal trattino, che viene addirittura introdotto anche quando viene conservato il discorso indiretto (es. «E lui rispondeva che» > «E lui rispondeva: / - Che lui, almeno»).

#### 4. Le edizioni a stampa

In H83 viene conservato il testo di R, ma è osservabile una sorta di “contaminazione” (probabilmente inconsapevole) con il manoscritto che si manifesta in alcuni luoghi a livello microtestuale. Sono infatti ripristinate alcune lezioni di A1, che in alcuni casi erano state già cassate sullo stesso autografo: è, ad esempio, il caso dell’*incipit* della novella. Nello specifico, in A1 l’attacco iniziale era «Da bimbo», poi cassato e sostituito con «Bimbo». Mentre in R si legge «Bimbo», da H83 a P sarà sempre «Da bimbo».

Prosegue, per quanto riguarda l’indicativo imperfetto, la sostituzione con la forma che presenta diletto della labiodentale. Da notare però che in alcuni casi Capuana procede in direzione opposta; ad esempio, «gli avea dato il latte» (R) è sostituito da «lo avea allattato» (H83). Si passa alla forma con labiodentale contestualmente alla sostituzione di «dato il latte» con «allattato»: è probabile che l’autore abbia operato questa scelta perché percepiva come cacofonica la sequenza di vocali in «avea allattato». Questo potrebbe portarci a pensare che Capuana, come Verga<sup>14</sup>, scelga la forma di imperfetto da utilizzare per esigenze legate al contesto e al suono delle parole.

Gli interventi a livello lessicale dimostrano una preferenza per termini più colloquiali o di uso più comune («rappiccata» > «rimessa», «riarsa» > «asciutta»), oppure per termini con maggiore precisione semantica («preso» > «acquistato», «si attaccava attorno alla testa» > «si avvolgeva la testa»). Altri interventi sono orientati a ridurre o incrementare l’espressività («con quella facciaccia» > «con quel visaccio», «quasi cercasse di provocarlo» > «zufolava per provocarlo»).

Il discorso diretto viene in diversi casi trasformato in indiretto (es. «Lo speciale mi ha detto: dovrete prenderlo colle buone. Proveremo.» > «Lo speciale gli aveva detto: dovrete prenderlo colle buone. Proverebbero.»), «Sono tanto stupida, che quando prendo affezione a uno...» > «Era tanto stupida, che quando

<sup>14</sup> Cfr. D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto narrato*, Acireale - Roma, Bonanno 2011, pp. 154-157.

prendeva affezione a uno...»). Viene però mantenuto il trattino che apre la battuta anche dopo la trasformazione in discorso indiretto. Sono inoltre eliminati alcuni *verba dicendi* che introducono il discorso diretto.

Sono frequenti i ritocchi alla punteggiatura, che vedono soprattutto l'aggiunta o l'espunzione di virgole e l'introduzione, in diversi contesti, di punti esclamativi.

La suddivisione in sequenze del brano risulta leggermente rimodulata rispetto alla rivista. È inoltre modificata la scena finale, nel corso della quale lo Sciancato osserva gli operai che distruggono la sua casa. Nella rivista la sequenza era più estesa:

Ma lui non rispondeva nulla, e continuava a guardare quella distruzione che gli pareva un sacrilegio.  
Una notte, quando erano rimasti in piedi soltanto due palmi di muratura, lo sciancato si alzò di letto e si strascicò fin lì, senza curarsi che pioveva forte e tirava un tramontano da fender le ossa.

In H83 il personaggio osserva tutto «sotto quella pioggia fitta e fredda che veniva giù»; l'autore condensa così la frase successiva ancora presente in rivista: «Ma lui non rispondeva nulla, e continuava a guardare quella distruzione che gli pareva un sacrilegio, sotto quella pioggia fitta e fredda che veniva giù».

Viene inoltre eliminato il commento finale «Ma non fu vero.» relativo alla frase del manovale, secondo il quale il ritrovamento del corpo dello Sciancato era un segnale di «mal'augurio» per Don Domenico.

È notevole una variante manoscritta introdotta su un esemplare dell'edizione custodita presso l'Archivio Capuana di Mineo: il sicilianismo «pampine» nell'espressione «pampine di lasagne» (in A1 «pampana», in R «pampina») è cassato con inchiostro nero e sostituito, in interlinea superiore, da «una foglia». In H88 si legge la lezione definitiva «un piatto di lasagne».

Nell'edizione del 1888 Capuana continua a intervenire sull'imperfetto, con una preferenza per la forma con diletto della labiodentale («gliel'aveva rimessa» > «gliel'avea rimessa», «doveva» > «dovea», «l'avevano capita» > «l'avean capita», «faceva» > «facea»).

L'autore inoltre compie una serie di scelte che si allontanano dall'italiano dell'uso medio, orientandosi verso la norma gram-

maticale: per quanto riguarda, ad esempio, i pronomi personali soggetto, sostituisce sistematicamente le forme *lui/lei* con *egli/ella* (tranne nel discorso indiretto<sup>15</sup>). Inoltre rende sempre esplicito il pronome personale soggetto («ti lavavi» > «tu ti lavavi», «perché non gliela vuoi dare?» > «perché non gliela vuoi tu dare?»), preferisce le forme enclitiche dei pronomi («si metteva» > «mettevasi») e favorisce l'ordine non marcato nella sintassi («rispondeva lei» > «ella rispondeva»). Anche per quanto riguarda il lessico sembra preferire soluzioni meno colloquiali, più letterarie e ricercate: «il segno» > «l'accenno»; «fece segno» > «accennò»; «come il vento» > «più leste del vento»; «sotto la pioggia [...] che veniva giù» > «sotto la pioggia [...] che cadeva lentamente».

Nel passaggio a *Le Paesane*, però, si registrano tendenze opposte. Innanzitutto si verifica un ammodernamento sul piano grafico e fonetico: viene sistematicamente recuperata la forma dell'imperfetto con labiodentale («avea» > «aveva»; «dovea» > «doveva»; «volea» > «voleva»); vengono preferite le forme analitiche delle preposizioni articolate rispetto alle forme sintetiche in casi come «collo» > «con lo», «colla» > «con la»; «sui» > «su gli» (ma in un caso «sulle» > «su le»).

Sul piano morfosintattico, *proprio* sostituisce *suo* in tutti i contesti in cui il possessivo si riferisce al soggetto; il nome femminile «Maricchia» non è più preceduto dall'articolo determinativo; la forma «costretto a» è preferita a «costretto di». L'interrogativa «perché non gliela vuoi tu dare?», che suona particolarmente artificiosa soprattutto perché inclusa in una battuta di discorso diretto, è sostituita da una soluzione più colloquiale: «perché non gliela dai?». Sono inoltre eliminate congiunzioni come *talché* e *giacché* inizialmente poste all'inizio della frase. In controtendenza rispetto a questo generale ammodernamento, l'autore preferisce evitare la frase scissa («È lì che vi prudono le corna!» > «Lì vi prudono le corna!») mantenendo comunque, in alcuni casi, for-

<sup>15</sup> Come scrive Capuana tra le correzioni alla *Sorte* di De Roberto: «il lui io lo userei nel dialogo, diretto o indiretto. Ho peccato anche io, ma mi par giusto correggersi. Dio non vuole la morte del peccatore!». Cfr. SARDO, *Al tocco magico del tuo lapis verde*, cit., p. 127. In NG Capuana sostituisce sistematicamente *egli* con *lui* nel discorso diretto.

me di sintassi marcata («era lui, don Domenico, che crepava» > «crepava lui»); inoltre, in diversi contesti ricorre alle forme enclitiche dei pronomi («lo incontrai» > «incontratolo»; «quando lo trovarono morto» > «trovatolo morto»).

Il discorso indiretto, infine, è sistematicamente trasformato in discorso diretto.

Nel passaggio a NG, pubblicata più di dieci anni dopo, cambia innanzitutto il titolo della novella: si passa da *Lo Sciancato* a *Il Banditore*. Nella novella, inoltre, il protagonista è soprannominato «lo Storto». Inoltre è «nato con una gamba più corta dell'altra», non ha iniziato a zoppiare per via di un infortunio curato male.

Capuana inoltre interviene sulla parte iniziale e finale della novella. Il corpo del testo rimane invariato, con minimi aggiustamenti interpuntivi; sparisce inoltre la divisione in sezioni.

Per quanto riguarda *l'incipit*, l'autore lavora "asciugando" e semplificando il periodo, eliminando blocchi di testo e recuperandone altri, come nell'esempio:

P

Da bimbo, nel saltare un muricciolo, s'era rotta una gamba, e il dottore gliel'aveva rimessa così male che gli era rimasta quasi due dita più corta dell'altra. Dal giorno che l'avevano visto arrancare un po' contorto dal lato destro, non l'avevano più chiamato col suo nome; e, dopo, se uno avesse domandato di Neli Frisinga, tutti gli avrebbero risposto che non lo conoscevano e non l'avevano neppur sentito nominare in Mineo. Bisognava dire: lo Sciancato. Quasi non ce ne fossero stati altri!

NG

Lo avevano chiamato sin da ragazzo lo Storto perché era nato con una gamba più corta dell'altra; e dopo, se uno avesse domandato di Neli Frisinga, tutti gli avrebbero risposto: - Non lo abbiamo mai sentito nominare in Mineo.

Per quanto riguarda la parte finale, in NG Capuana riprende l'affermazione del protagonista «da quelle quattro mura uscirò soltanto coi piedi avanti, quando vorrà il Signore!», sostituendo l'intervento del manovale sul «mal'augurio».

In NG la novella *Il Banditore* è seguita da *La moglie e la mula*,

che corrisponde alla novella *La mula* (intitolata *Don Michele* fino alla *princeps* su rivista). Il testo di questa novella, come già osservato nel paragrafo 1, è vergato sul *verso* delle stesse carte che contengono la stesura de *Lo Sciancato*.

Le due novelle seguono un percorso “in parallelo”: dopo l’uscita su rivista nel 1882 (*Don Michele* è pubblicata su «La Domenica Letteraria» del 5 febbraio), entrambe vengono pubblicate in H83, H88, in P e infine in NG. Mentre in H83 e H88 sono separate da tre novelle (*Povero dottore!*, *Don Peppantonio* ed *Evoluzione*), in P è interposta solo la novella *Rottura col Patriarca* (proveniente dalla raccolta *Fumando*). In NG i due testi tornano a essere contigui, esattamente come lo erano nel manoscritto. Il fatto che in A1, in alcuni contesti, «Don Domenico» sia «Don Michele» potrebbe suggerire un legame ancora più forte tra le due novelle. Secondo le date che Capuana appone non sugli autografi, ma sulle stampe, la stesura de *Lo Sciancato* è completata il 28 maggio 1881, mentre quella de *La mula* risulta ultimata il 20 gennaio 1882. Le novelle sono apparentemente molto diverse tra loro: *La mula* racconta la vicenda di Don Michele, che trascorre il tempo a occuparsi della malattia della sua mula, trascurando però la moglie, che si ammala gravemente e giunge in fin di vita. Don Michele mantiene lo stesso atteggiamento fino alla conclusione; la moglie non ha nessuna speranza «né di meglio, né di peggio», ma l’uomo continua a preoccuparsi esclusivamente dell’animale:

Non così lo zì’ Decu, che una mattina disse chiaro e tondo che la mula non sarebbe arrivata fino a sera:

– Mandatela a buttare ai cani dietro il Castello; e fatela andare là coi propri piedi, invece di pagare due manovali per trascinarvela.

Don Michele non se ne dava pace:

– Quarant’ onze di mula!... Ah, in casa mia c’è la maledizione di Dio! Voglio farla ribenedire da cima a fondo! Costei, che ha fatto testamento e ha avuto tutti i sacramenti della chiesa, costei campa! E la mula che pareva dovesse guarire, se la mangeranno i cani dietro il Castello! Ah, c’è qualcuno lassù che l’ha con me a dirittura!<sup>16</sup>

<sup>16</sup> CAPUANA, *Le Paesane*, cit., pp. 57-58.

Anche se le vicende narrate sono differenti, sembrano esserci delle affinità tra Don Domenico e Don Michele; sono sicuramente accomunati da un attaccamento alla 'roba'. Don Domenico persegue in tutti i modi il suo obiettivo di acquisire la casa dello Sciancato per abatterla e utilizzare il terreno per i suoi scopi, fino a provocare la morte dell'uomo per il dolore di aver perso la sua dimora. Don Michele si preoccupa della mula non per un motivo affettivo, ma per il valore dell'animale da un punto di vista economico («Quarant'onze di mula!»). Tra i due testi esiste dunque una continuità, e non soltanto perché fisicamente contigui nell'autografo (e, con un avvicinamento progressivo, nelle raccolte); è presente, come testimoniato dalle varianti di A1, anche un legame tra due personaggi principali dei due testi.

*Lo Sciancato, La mula, e le altre novelle di Homo!* confluite nella raccolta *Le Paesane (Comparatico, Don Peppantonio e Mastro Cosimo)* risentono dello slancio che caratterizza, tra il 1881 e il 1883, l'attività critico-letteraria e culturale di Capuana, che si manifesta nell'ammirazione entusiastica per le novelle siciliane di Verga e in una maggiore adesione al verismo. L'ammirazione sfocia spesso nella dipendenza dal modello verghiano, come è evidente nei racconti in cui viene affrontato il tema della giustizia<sup>17</sup>. Se in alcuni casi Capuana approda ad esiti originali, in altre novelle non riesce ad affrancarsi completamente dal modello verghiano di partenza: è il caso, ad esempio, della novella *Mastro Cosimo*, che presenta numerosi punti di contatto con *Il Reverendo*<sup>18</sup>. Non si tratta dell'unico caso di "plagio in buona fede", fisiologico nel contesto del comune laboratorio di scrittura e riflessione che si profila tra i due scrittori<sup>19</sup>. Si tratta di un tributo che Luigi Capuana riconosce, dato che le novelle della raccolta più vicine al veri-

<sup>17</sup> Cfr. D. MARCHESE, *Riscritture capuaniane di novelle verghiane sulla giustizia*, in «Annali della Fondazione Verga», VIII (2015), pp. 123-142.

<sup>18</sup> Giovanni Verga pubblica la novella per la prima volta sulla rivista «Rassegna settimanale» nell'ottobre 1881, per poi includerla nel 1883 nelle *Rusticane*.

<sup>19</sup> Vale la pena ricordare, ad esempio, il caso del "furto" di alcune scene della novella verghiana *La Lupa*, alle quali Capuana si era ispirato per la scrittura di *Malia*, o ancora il caso della novella capuaniana *Quacquare*. Cfr. A. DI SILVESTRO, *Capuana e Verga tra 'plagio' e riscrittura. La novella «Quacquare» e il «Mastro-don Gesualdo»*, in «Annali della Fondazione Verga», V (2012), pp. 97-126.

simo per ambientazioni e situazioni narrate (incluse, ovviamente, le cinque provenienti da *Homo!*) convergono nel volume *Nostra gente*, non a caso «fraternamente» dedicato a Giovanni Verga.

I racconti de *Le Paesane* si distinguono per una drammaticità più intensa e personaggi dai tratti più energici, descritti con tinte più vivaci<sup>20</sup>. Per Madrignani, in queste novelle il verismo vale come una «maniera» di scrivere; non ha potere di demistificazione, ma funge da spunto caricaturale, da espediente per narrare episodi «di vita siciliana»<sup>21</sup>. Le novelle provenienti da *Fumando*<sup>22</sup>, invece, presentano una narrazione più distesa, con una varietà di temi e motivi più ricca; l'autore si sofferma spesso sulla descrizione di paesaggi e interni, e sono più presenti riferimenti storici e spunti folclorici. I toni tragici e grotteschi sono più sfumati, e si attenua anche l'interesse per la condizione sociale e umana dei personaggi; come ha osservato Tanteri, ne risulta un atteggiamento dello scrittore «più disimpegnato e divertito»<sup>23</sup>. Scompare il Capuana verista, a favore di un Capuana «gustoso e istrionico»<sup>24</sup>.

Secondo un filone critico che ha il suo primo interprete in Croce<sup>25</sup>, nella raccolta *Le Paesane* emerge l'adesione a un metodo veristico «di maniera», con l'autore che adopera un'impersonalità che non è animata da tensione morale o da un impegno conoscitivo. Per Croce «l'atteggiamento da naturalista» spiega quella «deficienza» della produzione capuaniana che la rende «un po' fredda»; la ricerca dell'oggettività rende «artificiosa» la maniera di raccontare, che risente di mancanza di spontaneità e cade «in

<sup>20</sup> D. TANTERI, *Lettura delle «Paesane» di Luigi Capuana*, in «Siculorum Gymnasium», XXIV (1971), n. 1, pp. 1-60, a p. 3.

<sup>21</sup> C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, pp. 193-194.

<sup>22</sup> *Fumando* può essere considerato il «preludio macrotestuale delle *Appassionate* e delle *Paesane*»: cfr. I. MUOIO, *Le ultime prove veriste e l'elaborazione del macrotesto. Verga e Capuana a confronto (1887-89)*, in *Le «miniature» di Verga: narrativa breve e scena del mondo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il Centenario della Morte di Giovanni Verga (Messina, 3-4 novembre 2022), a cura di A. Antonazzo - G. Forni - F. Galatà - M.M. Vitale, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2023, pp. 151-164.

<sup>23</sup> TANTERI, *Lettura delle «Paesane» di Luigi Capuana*, cit., p. 17.

<sup>24</sup> MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 239.

<sup>25</sup> Cfr. B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza 1915, 6 voll., III, pp. 101-118.

certe forme stereotipe»<sup>26</sup>. Croce preferisce i momenti in cui «il proposito dell'impersonalità è stato dimenticato o non è messo pienamente in atto»<sup>27</sup>.

Secondo questa linea interpretativa Capuana, piuttosto che rappresentare la condizione umana dei diversi ceti della comunità paesana, è animato da un proposito «più letterario che umano»<sup>28</sup>. L'autore è quindi interessato non tanto ai problemi sociali, economici e politici delle regioni meridionali, ma a riprodurre le diverse caricature dei personaggi popolari, dei tipi che «non mancano mai in ogni paese», con un intento comico, con l'atteggiamento di un osservatore curioso e divertito che coglie gli aspetti buffi e grotteschi della realtà «con estro di caricaturista»<sup>29</sup>. Capuana raggiungerebbe invece gli esiti migliori quando si allontana dal verismo e dalla sua linea "paesana" per indagare la vena psicologico-intimista.

Si discostano da questo punto di vista le letture più recenti, come quella di Picone, che pone invece l'accento sulle tracce del mito della Sicilia<sup>30</sup>. Ne *Le Paesane* Capuana conduce una riflessione sul «carattere primigenio di un popolo», e non un'analisi del diverso condotta con curiosità bozzettistica.

Ilaria Muoio – che evidenzia la coerenza antropologica della raccolta<sup>31</sup> –, tornando sulle similitudini narratologiche e tematiche tra la novellistica verghiana e quella capuaniana, riprendendo il giudizio di Croce, nota come quest'ultimo, pur contestando la pratica del confronto tra i due scrittori, finisce di fatto per paragonarli, al fine di riconoscere il valore del Capuana critico; così facendo, però, sminuiva il valore del Capuana narratore, dando origine a uno stereotipo che avrebbe influenzato le letture dei decenni successivi<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 110-112.

<sup>27</sup> Ivi, p. 113.

<sup>28</sup> A. STORTI ABATE, *Introduzione a Capuana*, Bari, Laterza 1989, p. 103.

<sup>29</sup> TANTERI, *Lettura delle «Paesane» di Luigi Capuana*, cit., p. 53.

<sup>30</sup> Cfr. M. PICONE, *La Sicilia come mito in Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montréal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno 1990, pp. 63-80.

<sup>31</sup> MUOIO, *Capuana e il modernismo*, cit., p. 29.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 6-7.

È lo stesso Capuana, però, ad affermare che il suo lavoro e quello di Verga sono differenti e non si possono comparare. Nel saggio *La Sicilia e il brigantaggio*, rivolgendosi a Verga, afferma infatti che il loro «schietto lavoro d'arte» segue due modalità distinte, perché sono diverse le loro «forze», le loro «tendenze», i «caratteri dell'ingegno». Mentre Verga fa «riverberare nell'animo dei lettori tutti tutta la miseranda tristezza di quelle povere creature», egli, più che rappresentare la condizione umana, tenta «di far scintillare» dai casi dei suoi personaggi «qualche sprazzo di comico bagliore, alla guisa dei novellieri dell'antica scuola italiana»<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> L. CAPUANA, *La Sicilia e il brigantaggio*, Roma, Il Folchetto 1892, pp. 8-9.



GIORGIO LONGO  
(Università di Lille)

NEL VENTRE DELL'ATELIER.  
NOTA SUL VOLUME DI OLIVIER LUMBROSO,  
*DANS L'ATELIER D'ÉMILE ZOLA,*  
PARIS, HERMANN 2024

In questa nota, l'autore segnala l'importanza del volume di Olivier Lumbroso sull'atelier di Zola, che costituisce una sorta di piccola enciclopedia portatile degli studi sul maestro di Médan. Analizzando di seguito la componente materiale dell'atelier, quindi descrivendo la parabola degli studi zoliani dalle prime battaglie letterarie, fino al ricorso delle moderne architetture informatiche, Lumbroso si spinge decisamente nel «Ventre dei cicli», inoltrandosi nell'intelaiatura progettuale e organizzativa delle opere zoliane, a cominciare dal progetto iniziale dei Rougon-Macquart.

*Parole chiave:* Zola, atelier, Naturalismo, Rougon-Macquart, critica genetica

*In this note, the author points out the importance of Olivier Lumbroso's volume on Zola's atelier, which constitutes a sort of small portable encyclopedia of studies on the master of Médan. Analyzing the material component of the atelier, and then describing the parabola of Zola's studies from the first literary battles to the use of modern information architectures, Lumbroso moves decisively into the "belly of the cycles", delving into the design and organizational framework of Zola's works, starting with the initial Rougon Macquart project.*

*Keywords:* Zola, atelier, Naturalism, Rougon-Macquart, genetic criticism

Olivier Lumbroso, autore di questo volume, è certamente uno dei più importanti studiosi del naturalismo; professore alla Sorbonne Nouvelle-Paris3, è responsabile, insieme ad Alain Pagès, del «Centre d'étude sur Zola et le naturalisme», con cui il 4 ottobre 2019 la Fondazione Verga ha sottoscritto uno storico accordo che ha finalmente unito, non solo simbolicamente, due autori e due correnti considerati da sempre «vicini». Nel corso di questi

anni, infatti, l'accordo di cooperazione culturale ha permesso di avviare una serie di progetti internazionali di ricerca e didattica, di attuare numerosi scambi di studenti e dottorandi, rivelatisi particolarmente preziosi per sviluppare le piattaforme digitali di archivi naturalisti/veristi. Infine, nel corso degli ultimi mesi, questa collaborazione ha dato luogo a due importanti eventi, coronando le manifestazioni per il centenario della morte di Giovanni Verga: il convegno internazionale «Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo» tenutosi a Catania in due distinte sessioni (5-7 dicembre 2022 e 20-22 aprile 2023) e il convegno parigino «*Métamorphoses véristes/naturalistes entre langues et langages: traduction, transposition, adaptation*», svoltosi al CNRS il 26 maggio 2023.

Il volume di Lumbroso, di un'incredibile densità, scritto in uno stile agile e scevro da ogni accademismo, è pervaso da una strutturale tendenza alla *clarté*, alla chiarezza del pensiero e dell'esposizione, riflesso di un rigoroso spirito di organizzazione, tutto "naturalista", che attraversa l'intero saggio; si rivolge in effetti non solo a un pubblico di studiosi e specialisti, ma a quello molto più ampio dei lettori di Zola, cioè uno dei romanzieri francesi più letti e tradotti nel mondo.

Contrariamente a quanto ci saremmo aspettati, l'atelier descritto da Lumbroso nella prima parte del saggio non è composto dalla sterminata mole dei documenti preparatori dello scrittore, o dal dipanarsi dell'atto letterario attraverso l'organizzazione interna dei suoi romanzi. Lo studioso ci accompagna invece nell'ambiente materiale, tra le case e gli oggetti che compongono insieme i «luoghi della creazione». Il volume comincia con una citazione di un autore italiano, cioè Edmondo De Amicis, chiarendo sin dalle prime battute l'importanza della cornice corporea, di un atelier ben strutturato intorno a pochi arnesi e gesti, per dare avvio a questo viaggio nei meandri dell'atto creativo: «– Vedete, – disse in fine, – io sono un uomo tutto di casa. Non son buono a nulla se non ho la mia penna, il mio calamaio, quel quadro là davanti agli occhi, questo panchettino qui sotto i piedi. Portato fuor del mio nido, son finito»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> E. DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves 1879, p. 288.

L'autore ci accompagna passo dopo passo nel mondo dello scrittore, tessendo, in maniera snella e veloce, un'efficace biografia zoliana «attraverso le lettere», costellata di una miriade di informazioni essenziali, costruendo un profilo letterario di grande acume critico. L'atelier, negli anni della miseria e della gavetta, all'inizio intimo ed essenziale, composto da un povero scrittoio in un paio di stanze disadorne, comincia mano a mano ad allargarsi, mutando dimensioni e arredi; mentre il ciclo dei *Rougon-Macquart* prende forma organizzandosi intorno ai primi dieci volumi, poi ampliandosi, seguendo le orme dello scrittore che ormai pianifica la sua opera e la sua esistenza tra Parigi, la città-laboratorio e Médan, materializzazione del romanzo perennemente «in progress». Parigi, aperta di fronte alla sua finestra, s'offre allo scrittore come un'immensa officina dell'immaginario, dilatazione dello studio dello scrittore, alimentando il flusso creativo per un trentennio. E si ha in più l'impressione, leggendo queste pagine biografiche, che Lumbroso, descrivendo l'ascesa ininterrotta del suo eroe-costruttore, dalle povere mansarde della giovinezza ai fasti delle ultime dimore, si adegui alla *succes-story* dei suoi personaggi, ricalcata in particolare sull'alter-ego Octave Mouret, alle prese con la costruzione dell'immenso grande magazzino de *Aux Bonheur des dames*, autentica torre di Babele della modernità e perfetta sublimazione dell'opera zoliana.

Médan è certamente il suo capolavoro, può essere considerata lo *scriptorium* dei *Rougon-Macquart*. Autentica «casa-romanzo», all'inizio quasi una «cabane à lapins», una «conigliera», come scrive a Flaubert<sup>2</sup>, essa cresce a dismisura seguendo parallelamente il flusso creativo del ciclo. L'atelier si espande, prendendo dunque le sembianze della dimora: lo scrittore ormai «compone edificando, costruisce scrivendo». Accanto al primo nucleo, il maestro di Médan edifica una serie di ampliamenti a cui dà il nome dei suoi capolavori; per prima, erige la torre «Nana», a cui segue, a qualche anno di distanza, la torre esagonale «Germinal». Come suggerisce Lumbroso, anche il treno che passa accanto, in-

<sup>2</sup> É. ZOLA, *Correspondance*, édition dirigée par B.H. Bakker et H. Mitterand, Montréal, Presses de l'université de Montréal/Paris, CNRS Édition 1980, t. II, n. 251, t. 3, p. 201.

cessantemente, si rivela centrale nel contesto creativo, imprime un “ritmo ferroviario” alla preparazione dei romanzi, da *La Bête humaine*, fino a *Justice*. La stazione situata a poche decine di metri, accoglierà nel corso degli anni i fedeli delle *soirées*, ma anche tanti ospiti illustri; come Giovanni Verga, che il 23 maggio 1882 fu ricevuto a Médan, insieme al «suo traduttore» Edouard Rod, che organizzò l’incontro<sup>3</sup>.

Lo studio dello scrittore, per definizione, può anche mutare e ridimensionarsi, passando dalla mole gigantesca della «casa-ciclo», a quella contenuta e portatile dell’atelier dei romanzi di viaggio, come *Rome* o *Lourdes*, organizzati nei compartimenti dei *wagon-lits* o negli hotel; oppure ritrovare la dimensione primitiva dello scrittoio, simile a quella dei primi volumi giovanili, nei mesi dell’esilio inglese e dell’Affaire Dreyfus, durante i quali Zola scrisse *Fecondité*, primo tomo del ciclo dei *Quatre Evangiles*, romanzo complesso e poco noto, ma amato da Freud che lo inserì nella lista dei suoi dieci libri preferiti.

Infine, l’atelier può anche prendere le sembianze dello studio fotografico. Dal 1888 fino alla morte, l’autore investe infatti una non piccola parte del suo tempo e risorse a questa attività, a cui Lumbroso ha dedicato vari saggi, e a cui è stato recentemente consacrato un bel volume antologico<sup>4</sup> nel quale vengono descritti anche gli «incontri fotografici» di Zola con i veristi. Come Verga e Capuana, attraverso l’obiettivo fotografico, il maestro francese dipana un rinnovato sguardo sulla realtà e una riflessione su temi e modelli poetici; l’immagine fotografica diventa così una sorta di «camera chiara» in cui mettere a fuoco e sviluppare una serie di inconsuete modalità espressive.

<sup>3</sup> Il riferimento è al volume: G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier 1954. Rod infatti chiese a Zola di riceverli, il quale prontamente rispose: «Je serai enchanté de vous voir et de serrer la main de notre confrère italien dont on m’a beaucoup loué le talent»; lettera a Rod del 20 luglio 1882, Bibliothèque Universitaire de Lausanne, ms. ER. IS. 696.

<sup>4</sup> Si vedano p.e.: Zola *photographe-autodidacte: de la technique à l’imaginaire*, in *L’occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, a cura di G. Longo - P. Tortonese, Cuneo, Nerosubianco 2014, pp. 33-45; *Émile Zola et la photographie. Une page d’amour*, sous la direction de M. Falguière-Léonard - C. Grenaud-Tostain - J.-S. Macke - B. Martin, Mediathèque du Patrimoine et de la Photographie, Paris, Hermann 2023.

Nei capitoli successivi entriamo definitivamente nel cuore cartaceo dell'atelier, composto da migliaia di documenti, oramai facilmente accessibili per esempio su «Gallica», il sito de la Bibliothèque Nationale de France, o su «Archiz», portale del «Centre d'étude sur Zola et le naturalisme» dell'ITEM. E in effetti, le successive sezioni del volume costituiscono una chiara e aggiornata enciclopedia tascabile per chiunque voglia affacciarsi nell'intricato mondo degli studi zoliani. Il secondo capitolo del libro, per esempio, riesce a ricostruire un interessante compendio della critica naturalista, soprattutto attraverso l'essenziale angolo di visione di questo «archivio-mondo», dalle prime battaglie letterarie cominciate intorno al 1870, fino al ricorso delle moderne architetture informatiche, sul quale sarà utile dare qualche ragguaglio. Sin dall'inizio, infatti, cioè durante la redazione dei cicli, l'atelier diventa visibile a una stretta cerchia di lettori e viene utilizzato come «testimone a carico» nei numerosi processi letterari intentati al naturalismo. Dalla lettura del manoscritto di *Nana*, utilizzata ad esempio da Louis Ulbach<sup>5</sup> per documentare la mancanza d'ispirazione zoliana, ai primi confusi tentativi di mettere un ordine logico negli avantesti – come nel caso di Champsaur alle prese con i dossier dell'*Assommoir* e de *La Faute de l'abbé Muret*<sup>6</sup> –, alle analisi più equilibrate di Jules Lemaître. Nel «campo alleato», vengono invece proposti una serie di esempi o, meglio, di «prove a difesa» orchestrate dallo stesso maestro francese, e divulgate attraverso una serie di reportages o libri-intervista. A cominciare dal succitato volume di De Amicis (1879), in cui Zola rivelava all'autore di *Cuore* alcuni segreti della cucina interna dell'*Assommoir*; a cui faceva eco il libro del più devoto discepolo di Médan, cioè Paul Alexis<sup>7</sup>, che per la prima volta illustrava la complessa intelaiatura dei dossier preparatori, cercando di mettere ordine nella «crono-logica» dell'iter compositivo.

Dopo il 1902, cioè dopo la morte dello scrittore, avviene comunque un risolutivo cambiamento di rotta, quando la critica,

<sup>5</sup> L. ULBACH, *Questions du jour. «Nana» par M. Émile Zola*, in «Le Livre», 1880.

<sup>6</sup> F. CHAMPSAUR, *Émile Zola*, in «Les Hommes d'aujourd'hui», IV (1878); *La queue du romantisme*, in «L'Évènement», 12 mars 1890.

<sup>7</sup> P. ALEXIS, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Paris, Charpentier 1882.

resasi autonoma dalla voce del maestro, acquisisce nuova legittimità. Henri Massis inaugura questo filone, con un interessante volume di concezione positivista<sup>8</sup>, seguito dalla prima edizione critica delle opere di Zola (1927-1929), curata dal genero Maurice Le Blond, e accompagnata da numerose note di lavoro estratte dai dossier. La svolta decisiva e il definitivo ingresso nel mondo accademico viene compiuto negli anni '50 del secolo scorso, quando Guy Robert<sup>9</sup> consacra il primo grande studio allo scrittore francese, dimostrando, a partire dai dossier de *La Terre*, come il metodo zoliano desse maggior spazio all'attività creatrice che alle note prese sul campo, prefigurando i nuovi scenari della critica genetica dei decenni a venire. Nel 1952, vengono inaugurati i «Cahiers naturalistes», rivista di riferimento per gli studi universitari, diretta oggi proprio da Olivier Lumbroso.

Gli anni Sessanta vengono marcati dal lavoro di un nuovo personaggio-chiave, ovvero Henri Mitterand, certamente il più grande propulsore degli studi zoliani, da poco scomparso. Nel corso del decennio propone due nuove edizioni dei *Rougon-Macquart*, nella Pleiade, e delle *Œuvres complètes*, in cui i romanzi zoliani vengono letti attraverso la duplice lente della critica moderna e della filologia tradizionale, integrando nell'analisi letteraria «la genesi dell'opera in una prospettiva poetica». Nel 1975, Mitterand crea il «Centre d'étude sur Zola et le naturalisme» che nel corso di un ventennio insieme all'università di Montréal, porterà avanti un altro grande cantiere, pubblicando i dieci tomi della corrispondenza di Zola. Questo enorme lavoro è accompagnato da una profonda ri-riflessione sullo studio dell'atelier, troppo spesso circoscritto all'esplorazione linguistica degli avantesti. Negli *Essais de critique génétique*<sup>10</sup>, pubblicati nel 1979, lo studioso rivendica l'importanza di un approccio fenomenologico verso una serie di dati contestuali sinora esclusi nelle analisi, come le influenze culturali, la storia materiale della creazione, l'intera-

<sup>8</sup> H. MASSIS, *Comment Émile Zola composait ses romans. D'après ses notes personnelles et inédites*, Paris, Charpentier 1906.

<sup>9</sup> G. ROBERT, *Émile Zola. Principes et caractères généraux de son œuvre*, Paris, Les Belles Lettres 1952.

<sup>10</sup> H. MITTERAND, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion 1979.

zione tra testi e l'immaginario collettivo. Il materiale documentario viene insomma illuminato sotto una nuova luce, inaugurando un'importante fase della ricerca naturalista; in questi anni escono vari studi fondamentali come quelli sui dossier dell'*Assommoir* e di *Germinal*, mentre Mitterand pubblica l'insieme dei *Carnets d'enquêtes*<sup>11</sup>, proponendo un'«osservazione etnografica della vita quotidiana in Francia», liberata dallo stretto sguardo della tradizionale critica naturalista. In effetti, sia queste ricerche che i nuovi studi genetici degli anni Ottanta e Novanta, attraverso l'analisi interdisciplinare, contribuiscono a depurare l'atelier dal «pesante carcame della dottrina naturalista». A questo filone s'associa subito il comparatismo europeo di autori come Yves Chevrel (che abbiamo recentemente accolto nell'ambito del Convegno sul realismo internazionale), privilegiando la dimensione interculturale di una genetica multilingue, per esempio accostando gli atelier di Zola e Verga.

Gli anni Duemila segnano l'avvento dell'approccio informatico, in particolare sotto l'impulso di Philippe Hamon, stabilendo un deciso legame tra l'ingente corpus zoliano e l'ipotesi interpretativa, attraverso la creazione di una banca-dati finalizzata innanzitutto alla costruzione del *Dictionnaire des dossiers préparatoires*<sup>12</sup>. Successivamente, dietro la guida di Alain Pagès, oggi co-direttore del Centre Zola, questi progetti subiscono un'ulteriore accelerazione, in particolare col supporto della codificazione TEI (Text Encoding Initiative), rendendo tecnicamente possibile una genetica «differenziale di lungo respiro», attraverso la marcatura digitale di un gran numero di nozioni poetiche essenziali (composizione dell'intrigo, rilievi e gerarchie, distribuzione dei materiali, materiali d'apertura e chiusura, ecc.). Questo lavoro ha contribuito, attraverso la detezione automatica delle varianti, per esempio, a dimostrare come l'edizione *en feuilleton* delle opere zoliane costituisse soltanto uno stadio intermedio, a cui seguivano generalmente altre fasi di revisione, che non si concludevano

<sup>11</sup> É. ZOLA, *Carnets d'enquête. Une ethnographie inédite de la France*, édition dirigée par Henri Mitterand, Paris, Plon 1986.

<sup>12</sup> <http://www.cahiers-naturalistes.com/wiki/doku.php>

necessariamente con l'edizione definitiva ma potevano avere ulteriori correzioni nelle successive riedizioni.

Nel capitolo seguente, Lombroso penetra ancor più decisamente nel «Ventre dei cicli», inoltrandosi nella vertiginosa intellatura progettuale e organizzativa delle opere zoliane, a cominciare dal progetto iniziale dei *Rougon-Macquart*, teoricamente ispirato da una serie di stimoli positivisti. Tra questi emerge da un lato il *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* de Prosper Lucas<sup>13</sup>, alla base dell'incredibile «aritmomania» combinatoria, proponendo una grammatica cifrata dei geni e degli innatismi intorno ai rami e ai sottogruppi di un'unica famiglia.

Eccoci dunque giunti alla fase centrale del lavoro, in cui il saggista presenta minutamente il complesso travaglio creativo e documentario, strutturato definitivamente dalla *Curée* in poi, partendo dalla suddivisione dei cinque distinti dossier preparatori: «*Ebauche*», «*Plans*», «*Personnages*», «*Reinsegnements*», «*Cartes et plans*», costruiti sulle fondamenta dei *Carnets d'enquêtes*. Ovverosia l'inchiesta sul campo, essenziale fase preliminare, attraverso cui Zola intende innanzitutto autenticare il suo lavoro con gli strumenti di una «sociologia pratica» o di un reportage privato, destinato non al pubblico, ma a divenire il terreno dialogico di due estremi: il grezzo *fait divers* da un lato, e la sua visione personale ed emotiva dall'altro. L'immersione nella materia umana reale, trasmutando tramite la rigorosa impalcatura sversata, attraverso i cinque dossier e relativi sotto-dossier, nell'elaborazione narrativa diventa quindi essenziale per far vibrare le sue pagine. Nel corso dell'analisi, Lombroso continua così a disseminare una serie di esempi tratti dai taccuini, in cui ci fa toccare con mano l'itinerario costruttivo dell'opera, dal primo abbozzo alla definitiva stesura, attraverso una moltitudine di correzioni, varianti, esitazioni, censure, che possono eventualmente riemergere in superficie nella fase redazionale. Il romanzo, come viene suggerito, diventa una sorta di «scatola nera» del rimosso e, per dirla con Julia Kristeva, la fase creativa finisce per costituire «un indebolimento della censura cosciente».

<sup>13</sup> Paris, Baillière 1847.

Di estremo interesse è l'analisi della parte meno conosciuta e studiata dell'opera del maestro francese, quella del «Terzo Zola», ovvero l'autore delle serie delle *Trois Villes* e dei *Quatre evangiles*. Nel primo caso, siamo dinanzi a un ciclo sperimentale composto dai romanzi *Lourdes*, *Rome* e *Paris*, su rigorosi presupposti teorici tesi a sondare la conoscenza e le credenze attraverso un processo razionale. Nei primi due volumi egli cerca di conciliare senza successo la fede primitiva con il cattolicesimo, quindi con il socialismo, mentre in *Paris*, città simbolo, incontestata capitale del XIX secolo, cerca di trovare una via di sbocco a queste aporie offrendo una visione alternativa, ovvero quella della modernità e di una religione della scienza di stampo comtiano. In questi volumi, le tradizionali prospettive narrative sono capovolte; le città assurgono ormai al ruolo di protagoniste, mentre l'Abbé Froment, alter ego dell'autore, assume quello dello spettatore. Zola radicalizza la visione del *Ceci tuera cela* di Hugo, quella di una città ormai presentita come un libro di pietra, fatta di libri. In *Rome e Paris*, il romanzo cartaceo, distrugge definitivamente la pietra, diventando esso stesso la città, nella quale, i percorsi dei personaggi diventano discorsi, a un livello «archeologico, storico, politico e mitico».

Nel quarto e ultimo capitolo, Lumbroso s'interessa alla fase comunicativa e didattica dell'atelier. In primo luogo, quella affidata non soltanto al pubblico tramite i media dell'epoca, ma soprattutto a una serie di personaggi attraverso l'epistolario. In questo caso la corrispondenza, autentica zona di frontiera tra vita e opera, diventa un efficace laboratorio stilistico, in cui elaborare in maniera dialogica o collaborativa, una serie di istanze narrative, metodologiche e teoriche. In questo modo, aprendo il suo atelier ad amici e colleghi, discepoli e scrittori debuttanti, sviluppa una sorta di magistero teso a mostrare «come compone i suoi romanzi», o distribuendo consigli e precetti «per aiutare a fabbricare i loro». L'epistolario diviene riverbero pubblico dell'atelier, nel quale poter verificare nel dialogo con illustri amici come i Goncourt, Flaubert, la validità del proprio metodo, o proponendo a colleghi, come Verga, nella nota lettera su *Cavalleria*<sup>14</sup>, riflessioni e avvertimenti sui generi e modalità letterarie.

<sup>14</sup> Lettera di Zola a Verga, 3 giugno 1884, in R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens*,

In secondo luogo, l'autore del volume insiste sulla pedagogia intrinseca dell'atelier zoliano, inteso come luogo di una perpetua didattica privata e autonormativa. Innanzitutto, per segnare l'alto valore performativo degli strumenti elaborati al suo interno che danno luogo, secondo la definizione dello studioso, a una sorta di «disciplina tecnologica», fatta di rigorosi protocolli e organizzazioni creative, ma anche di rituali e riscritture programmate. Quindi per sottolineare il gusto zoliano nei confronti della glossa critica, sviluppato già nelle epistole giovanili, poi nelle recensioni negli anni di attività giornalistica, o negli articoli del *Roman experimental*, e nell'incessante esercizio auto-critico all'interno dell'atelier. Questa didattica della scrittura ha per scopo soprattutto un perpetuo e ossessivo rinnovamento estetico secondo una logica sperimentale che costituisce il motore della sua pedagogia empirica e della sua narrativa. Esso diviene tangibile, come osserva pertinentemente Lumbroso, nell'aumento costante degli avantesti, che variano, per esempio, dal centinaio di pagine de *La fortune des Rougon* fino alle 1250 per *La Débâcle*, offrendo alla posterità un'enciclopedia narrativa aperta, straordinario esempio di un'instancabile ricerca letteraria. Quest'ansia di rinnovamento, come viene ribadito a varie riprese, non insiste su un ideale di perfezione estetica alla Flaubert, o stilistico alla Goncourt, ma su una continua ricerca di variazioni formali, di un'alternanza di generi, toni e modalità originali.

Il volume, che speriamo di vedere presto tradotto in italiano, non poteva non concludersi sulla componente collettiva che lega la dimensione dei dossier e l'atelier privato da un lato e quella dei cenacoli letterari e amicali a cui lo scrittore dedicò sin dalla giovinezza grandi energie; è la dimensione del «chaïnisme», dell'afflato umanitario che imprime un eccezionale impulso vitale alla sua opera, concretizzato nel progetto della *Chaîne des êtres*, sui cui spesso Lumbroso s'è soffermato nei suoi saggi. Sembra essere questo il filo rosso che lega i tre cicli, rappresentando idealmente il passato del Secondo impero, il presente della terza Repubblica e il futuro incarnato nei *Quatre Evangiles* da una serie di

*Documents inédits*, Publications de l'Université de Dijon, XXXVIII, Paris, Société des Belles Lettres 1967, p. 5.

utopie visionarie: la pulsione fraterna e solidale che guida l'intera «vita dello scrittore dedicata appassionatamente all'umanità nel suo atelier seriale».

