

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 2

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Convegni n.s.

diretta da Gabriella Alfieri - Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Salvatore Bancheri - Università di Toronto

Riccardo Castellana - Università di Siena

Giorgio Longo - Università di Lille

Olivier Lumbroso - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Andrea Manganaro - Università di Catania

Nicolò Mineo - Università di Catania

Alain Pagès - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Giuseppe Polimeni - Università di Milano

Carla Riccardi - Università di Pavia

Pietro Trifone - Università di Roma - Tor Vergata

Volume pubblicato con i fondi

per la ricerca di Ateneo – progetti “Prometeo” (linea 3),

del Dipartimento di Scienze Umanistiche

dell’Università degli Studi di Catania

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2020

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-195-3

Finito di stampare nel novembre 2020

da Photograph - Palermo

RAPPRESENTAZIONI NARRATIVE

REALISMO, VERISMO, MODERNISMO
TRA SECONDO OTTOCENTO E PRIMO NOVECENTO.
SPERIMENTAZIONE ITALIANA E CORNICE EUROPEA

Atti del Convegno Internazionale di Studi
(Catania 3-5 ottobre 2019)

a cura di
Gabriella Alfieri, Rosario Castelli,
Sergio Cristaldi, Andrea Manganaro

Fondazione Verga - Euno Edizioni



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni culturali e dell'identità siciliana

Rappresentazioni narrative: realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento: sperimentazione italiana e cornice europea: atti del Convegno internazionale di studi: Catania 3-5 ottobre 2019 / a cura di Gabriella Alfieri ... [et al.]. -

Catania: Fondazione Verga; Leonforte: Euno, 2020.

(Convegni / Biblioteca della Fondazione Verga)

ISBN 978-88-6859-195-3

1. Letteratura – Sec. 19.-20. – Atti di congressi.

I. Alfieri, Gabriella <1953->.

809.04 CDD-23

SBNPa10339818

CIP – Biblioteca centrale della Regione Siciliana “Alberto Bombace”

INDICE

<i>Presentazione</i> di S. Cristaldi	XI
---	----

Prima Sessione TRA NATURALISMO E MODERNISMO

ALAIN PAGÈS Le naturalisme collaboratif	3
OLIVIER LUMBROSO Les dossiers préparatoires de Zola: écrits génétiques / écrits médiatiques	13
LUCA SOMIGLI Uno, nessuno e centomila? Modernismo e modernismi nel dibattito critico anglo-americano (con qualche nota per quello italiano)	25
RICCARDO CASTELLANA Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici di una categoria	37
JEAN-SÉBASTIEN MACKE Alexandrine et Émile Zola photographes de l'Italie	49

Seconda Sessione
ORIZZONTI DI VERGA

NICOLÒ MINEO	
Come <i>Mastro-don Gesualdo</i> divenne <i>Mastro-don Gesualdo</i>	65
GABRIELLA ALFIERI	
Un realismo non «di progetto». «Movenze» diegetiche e stilistiche in Verga, Hardy e Auerbach	81
GIUSEPPE SAVOCA	
Giovanni Verga e 'Ntoni di padron 'Ntoni (con qualche ricordo dell' <i>Amleto</i>)	103
GIORGIO LONGO	
Verga traduttore	115
PATRIZIA D'ARRIGO	
Vagando per le vie: Verga, la novella, Milano	131

Terza Sessione
VERISMO E DINTORNI

GIORGIO FORNI	
Decifrare gli spazi sociali. Descrizione e racconto in <i>Giacinta</i> di Luigi Capuana	143
MARIO CIMINI	
D'Annunzio, Zola e la frontiera del Naturalismo	157
FELICE RAPPAZZO	
Delega narrativa (e oltranza linguistica) in <i>I vecchi e i giovani</i> di Pirandello	169

GIUSEPPE TRAINA	
Lettura de <i>La folla</i> di Paolo Valera	179
ANDREA MANGANARO	
De Sanctis e il Naturalismo	189
MILENA GIUFFRIDA	
Dal carteggio Verga-Capuana: il romanzo realista	201

Quarta Sessione
LA SCOMMESSA DI FOGAZZARO

GINO TELLINI	
Riflessioni su <i>Dell'avvenire del romanzo in Italia</i>	213
FABIO DANELON	
La scena coniugale in <i>Piccolo mondo antico</i>	225
SIMONE MAGHERINI	
Fede e ragione in <i>Piccolo mondo antico</i>	239
SERGIO CRISTALDI	
<i>Malombra</i> : il palazzo, la follia	253

Quinta Sessione
TRA VERO E IDEALE

BRUNO CAPACI	
L'epanadiplosi del destino. Gli Uzeda dal luogo dell'irreparabile al Parlamento	271
ROSARIO CASTELLI	
Un'«equazione personale»: la scommessa teorica di Federico De Roberto	289

DANIELA DE LISO

La conquista di Roma. Matilde Serao e la scrittura della politica 303

AGNESE AMADURI

Le donne nell'ombra: note su Teresa e i suoi modelli
ne *L'illusione* di Federico De Roberto 315

MASSIMO SCHILIRÒ

La festa e il pellegrinaggio in *Canne al vento* 327

Indice dei nomi 341

PRESENTAZIONE

Il Convegno di cui qui si presentano gli Atti è stato promosso nell'ambito dei progetti "Prometeo" del Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Ateneo di Catania. L'obiettivo era la messa a fuoco di un particolare tornante della narrativa italiana, in un ampio confronto nazionale e internazionale.

Se c'è, in Italia, una stagione felice per il romanzo – genere con note difficoltà di acclimatazione dalle nostre parti – questa stagione è senza dubbio il tardo Ottocento. Rientrano in tale scorcio, e in particolare nell'ultimo ventennio del secolo, titoli fondamentali di Verga, Capuana, De Roberto, Fogazzaro, Serao, e inoltre prove importanti di D'Annunzio e Svevo, senza dire della produzione di Pratesi, Gualdo, De Marchi, Oriani, Zena, Valera, Deledda. L'onda lunga del romanzo arriva a invadere, con tracimazioni non indifferenti, anche l'inizio del Novecento: sia perché, a quella fase più avanzata, molti degli scrittori di cui sopra erano ancora attivi, sia perché esponenti qualificati della generazione più giovane continuavano a mostrare interesse verso quella forma narrativa, di cui si erano nutriti durante la loro formazione, in cui magari avevano mosso i primi passi.

La novella partecipa a siffatte fortune, in quella sua reviviscenza che, muovendo dalla metà del secolo XIX, tocca un culmine negli anni Ottanta, senza del resto perdere smalto in seguito. Essa non si pone più in opposizione al romanzo, come era accaduto da noi in precedenza, secondo una vicenda, tutta italiana, che aveva visto la tradizione novellistica, con forti radici nelle lettere patrie, costituire un ostacolo allo sviluppo del nuovo e più dilatato genere narrativo. Adesso novella e romanzo recuperano una compatibilità, si ritrovano complementari e alleati, entrando congiuntamente, spesso e volentieri, nel laboratorio di un medesimo autore, ben lieto di accogliere l'una e l'altro, e magari di far fruttare nella partitura ampia ciò che aveva iniziato a saggiare in quella breve.

Che si tratti di fucine all'avanguardia, in grado di misurarsi, nonostante il ritardo di partenza, con la più aggiornata sperimentazione europea, è fuor di dubbio. Mentre la lirica italiana coeva, soggetta all'ipoteca di un classicismo in ripresa, guarda di preferenza indietro, ai modelli antichi, mirando addirittura a scavalcare a ritroso il sistema metrico romanzo, la narrativa cerca invece i suoi riferimenti nelle moderne letterature continentali, con il progetto di entrare a pieno titolo in un consesso ove si trovavano, ben assestate e in piena produttività, la Francia, l'Inghilterra, la Russia. E se alcuni dei nostri autori sono a riguardo selettivi, intrattenendo un rapporto privilegiato con l'una o l'altra nazione europea – chi orientandosi prevalentemente verso la Francia, chi alimentando simpatie per l'Inghilterra – altri allargano il più possibile lo spettro. È un atteggiamento diffuso, lo si ritrova in personalità distanti fra loro, poniamo Capuana e D'Annunzio, l'uno e l'altro in ascolto ora dei naturalisti francesi, ora dei romanzieri russi.

Certo, la narrativa italiana in parola, che i contributi qui proposti aspirano ad approfondire, assomiglia nel suo complesso non a un monolite, ma piuttosto a una galassia, con vari sistemi al suo interno. Com'è risaputo, la storiografia letteraria remota e recente si è impegnata a rilevare il perimetro di ciascuno, in modo da apprezzarne l'identità peculiare. Strumenti di misurazione assai sensibili alle discontinuità, anche sottili, hanno potuto precisare sempre meglio la divaricazione esistente fra questi agglomerati, il vario tenore di ideologie, di poetiche, di esiti stilistici; e si sono disegnate mappe via via più precise, nei colori a contrassegno delle rispettive aree. Ogni perlustrazione ulteriore ne viene orientata e facilitata, e può inoltrarsi in percorsi abbastanza sicuri, viaggiando tra il realismo ancora esitante degli anni Sessanta e Settanta, il verismo dall'aspro rigore, l'ulteriore riva modernista con le sue atmosfere frantumate, mentre la *décadence* sta decisamente altrove. Eppure, l'insistenza sulle articolazioni, che ha offerto un contributo irrinunciabile e fatto progredire gli studi in maniera rilevante, tanto che non possiamo in alcun modo rinunciare ai suoi risultati, va oggi integrata con una sensibilità per le tangenze e gli incroci.

Scrittori che d'istinto avvertiamo come esponenti di ere diverse, hanno in realtà operato negli stessi anni, hanno preso le misure gli uni degli altri, si sono anche confrontati per lettera o su giornali e riviste, e non sempre, non necessariamente con acrimonia, talvolta in un clima di mutua curiosità. L'alternativa non era semplicemente fra stretta alleanza e polemica aperta (o aperta indifferenza): poteva anche emergere un apprezzamento per l'approccio altrui, pur nella ferma consapevolezza dell'irriducibilità del proprio. Un esempio per tutti, la lettera che Verga scrive a Fogazzaro il 27 settembre del 1881: «Finisco di leggere *Malombra* e sento il bisogno di esprimerle l'impressione alta e grande che sento per l'opera e per l'autore. [...] Fra i tanti giudizi

contraddittori che avrà visto del suo libro, le farà piacere il sentir dire l'impressione che esso ha suscitato in uno che segue un indirizzo artistico diverso dal suo». E ci sono poi gli sconfinamenti, le intersezioni e ibridazioni, che non devono sempre e comunque destare sospetto, come se fossero di per sé un indizio a sfavore, in nome di un presunto imperativo di fedeltà alla corrente originaria (specie se è quella privilegiata dal lettore e interprete).

Se le opzioni "pure" e senza deviazioni non escludono l'onore delle armi reso all'avversario, se accanto agli atteggiamenti nel segno della coerenza si affacciano disponibilità a dislocazioni anche cospicue – e a spostarsi non sono solo degli apolidi, da sempre estranei a un'appartenenza rigorosa e, per inamovibile costituzione, in continua trasferta, ma talvolta anche dei capifila di questo o quel gruppo, non facilmente tacciabili, nel loro migrare, di estemporaneità e inguaribile diletterantismo o, peggio, di sudditanza alle mode –, se tutto questo si verifica in casi non marginali, una ragione ci sarà. Pare legittimo allora, almeno a livello di ipotesi di lavoro, domandarsi se il frastagliato territorio in esame non presenti anche documentabili costanti lungo le sue aree e sotto-aree, certo difformi, ma non prive di qualche affinità. Senza alcun negazionismo rispetto alla varietà dei linguaggi letterari, si possono tentativamente indicare almeno due isoglosse, s'intende da sottoporre ad accertamenti mirati che ne valutino la consistenza effettiva, l'incidenza reale, bloccando una eventuale deriva dell'indagine verso una vacua genericità, sprovvista di ogni presa sull'oggetto. Proviamo allora a indicarle, queste linee comuni, ma in maniera non perentoria, sottintendendo una debita riserva. Intanto, l'attenzione degli scrittori alla società italiana postunitaria, coi suoi dislivelli e scompensi, con le lacerazioni non sanate, o rese più gravi, o persino indotte dallo stato nazionale appena costituito. In secondo luogo, l'elezione del romanzo e della novella a forme privilegiate – non si dice strumenti – della doverosa inchiesta, non senza una pressione funzionale su questi due generi, in vista di una diegesi ad alto coefficiente di rappresentazione, almeno nel senso di un'evidenza del dato concreto e specifico, di un accaduto che fa premio sul mero possibile, a documentazione ben stagliata di forti criticità materiali e morali. Non c'è bisogno di aggiungere che entrambe le isoglosse possono appannarsi, per effetto di vettori concorrenziali. Problematica, appare, in specie, la situazione del decadentismo, dove l'opacizzazione suddetta è a prima vista una vera e propria eclissi, a favore del ricercato e del prezioso; ma i casi di parziale tangenza fra naturalismo e *décadence* consigliano un aggiornamento della discussione.

Il Convegno che sta a monte del presente volume ha tentato di porsi sulla falsariga appena descritta. Lo ha fatto muovendo proprio dai comparti in cui viene tradizionalmente articolato lo scenario narrativo italiano tra Otto e Novecento. Ma l'intento, stavolta, era quello di trattare ogni comparto come

spunto di una verifica trasversale, come base di partenza per l'apertura a un panorama complessivo. Cinque le sezioni: *Tra naturalismo e modernismo* (sui due capi estremi di una parabola, da una parte Zola, dall'altra il realismo modernista): *Orizzonti di Verga* (intorno al laboratorio verghiano, anche nelle sue dimensioni europee); *Verismo e dintorni* (a proposito di De Sanctis, Capuana, Valera, D'Annunzio, Pirandello); *La scommessa di Fogazzaro* (con attenzione sia al teorico del romanzo, sia allo scrittore in proprio); *Tra vero e ideale* (in ordine a De Roberto, Serao, Deledda). S'intende: alcuni contributi hanno tentato, più che altro, puntualizzazioni sull'autore rispettivamente in oggetto; altri si sono rivolti alla rete delle connessioni. Ma a considerare l'insieme, si può concludere che l'approccio specialistico e la complementare disponibilità a uno sguardo d'orizzonte si sono giovati a vicenda.

D'obbligo il ringraziamento, per il sostegno tempestivo e generoso, al Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, alla Fondazione Verga che, fra l'altro, ospita questi Atti in una propria collana, al Centre Zola di Parigi. Proprio in occasione delle giornate catanesi, Fondazione Verga e Centre Zola hanno stipulato un accordo di cooperazione quinquennale. Le premesse per proseguire il gioco di squadra ci sono tutte; nel nostro tempo, del resto, la parcellizzazione e il provincialismo delle ricerche risultano abbondantemente *offside*.

Sergio Cristaldi

Prima Sessione

TRA NATURALISMO E MODERNISMO

ALAIN PAGÈS

LE NATURALISME COLLABORATIF

Sorbonne Nouvelle / Item, CNRS-ENS

La sociologie de la littérature, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, invite à examiner les lois qui régissent le fonctionnement des groupes littéraires de la même façon que celles qui concernent les autres groupes sociaux. Elle permet de construire une histoire littéraire assez précise en identifiant des ensembles homogènes au sein desquels sont rassemblés des individus. Elle situe ces ensembles à l'intérieur du champ littéraire, elle repère les chefs de file, distingue les générations, montre la relation de subordination qui relie maîtres et disciples; et elle analyse l'évolution de ces groupes en décrivant les crises qui les traversent. Mais l'accent est mis moins sur la formation des groupes eux-mêmes que sur les divisions qu'ils peuvent connaître. Dans cette perspective les groupes ne semblent avoir acquis un droit à l'existence que pour mieux être en mesure de se dissoudre ensuite, dans un jeu de querelles incessantes.

Contre cette tendance négative, nous voudrions esquisser ici une sociologie de type constructiviste, en mettant en avant les notions de groupe et de collaboration comme des éléments dynamiques, et non comme des facteurs conduisant à la perte ou à la dissolution. Nous prendrons comme exemple le mouvement naturaliste français.

1. La succession des groupes

Quand on écrit l'histoire du naturalisme français, on commence par évoquer le «groupe de Médan», célèbre par la publication du recueil collectif des *Soirées de Médan*, en avril 1880, où se trouvent réunis les noms de Zola, Maupassant, Huysmans, Hennique, Céard et Alexis. On parle aussi – parce que cette polémique est restée célèbre – de l'anti-groupe de Médan, de ceux

que l'on appelés les écrivains du «Manifeste des Cinq» qui se sont présentés comme des disciples rebelles, en révolte contre l'esthétique grossière du «maître» rejeté, Émile Zola, qu'ils dénoncent lors de la publication du roman *La Terre*, en 1887, dans un article publié en première page du *Figaro*. Les signataires de ce «Manifeste» (Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches) terminent leur appel d'une manière provocatrice:

Il est nécessaire que, de toute la force de notre jeunesse laborieuse, de toute la loyauté de notre conscience artistique, nous adoptions une tenue et une dignité en face d'une littérature sans noblesse, que nous protestions au nom d'ambitions saines et viriles, au nom de notre culte, de notre amour profond, de notre suprême respect pour *l'Art*¹.

Mais ce ne sont pas les seuls groupes possibles. En entrant dans l'histoire du mouvement naturaliste français, il est possible de distinguer plusieurs groupes qui se sont succédé entre les débuts de la III^e République et les premières années du XX^e siècle².

- (1) Le groupe du «dîner des auteurs sifflés» (1874-1880): Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt, Ivan Tourgueniev, Alphonse Daudet, Emile Zola.
- (2) Le «groupe de Médan» (1877-1885): Emile Zola, Guy de Maupassant, J.-K. Huysmans, Léon Hennique, Henry Céard, Paul Alexis.
- (3) Le groupe du «Manifeste des Cinq» (1887): Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte, Gustave Guiches.
- (4) Le groupe du «Théâtre Libre» (1887-1889): Léon Hennique, Henry Céard, Paul Alexis, Paul Bonnetain, Lucien Descaves, Paul Margueritte, Gustave Guiches.
- (5) Le groupe de l'Académie Goncourt (à partir de 1903): Léon Daudet, Léon Hennique, J.-K. Huysmans, Henry Céard, J.-H. Rosny, Lucien Descaves.

Quelques remarques explicatives sont nécessaires:

¹ *La Terre*, dans «Le Figaro», 18 août 1887, p. 1.

² La perspective que nous adoptons est celle d'une histoire globale, qui ne serait pas limitée, comme on le fait souvent, à quelques événements situés à la fin des années 1880, au moment de la publication de *L'Assommoir*: voir, pour plus de précisions, A. PAGÈS, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin 2014.

- (1) Dans les premières années de la III^e République, le «dîner des auteurs sifflés» (ou «dîner des Cinq») réunit Flaubert et ses amis, son ami, le romancier russe Ivan Tourgeniev, Edmond de Goncourt qui appartient à la même génération que lui, et deux écrivains plus jeunes, qui l'admirent, Zola et Daudet. Ils se réunissent régulièrement pour des repas où ils parlent littérature et évoquent leurs souvenirs. Ces dîners prendront fin avec la mort de Flaubert, en 1880. Les convives se désignaient comme des «auteurs sifflés», car tous revendiquaient, pour s'en moquer, le fait qu'ils aient échoué au théâtre³.
- (2) Le groupe de Médan se forme avec le succès de *L'Assommoir* en 1877: Zola, reconnu comme maître de la nouvelle littérature, est entouré de disciples plus jeunes d'une dizaine d'années qui considèrent que la publication de *L'Assommoir* est à l'origine d'une révolution dans le langage littéraire.
- (3) Viennent ensuite les disciples rebelles de 1887: leur geste polémique les rendra célèbres; mais loin de signifier leur fin, il les constitue, paradoxalement, en tant que groupe.
- (4) Le Théâtre Libre est lancé par Antoine en mars 1887. La soirée d'ouverture se fait sous le patronage de Zola, présent dans la salle, dont on joue une œuvre, *Jacques Damour*, l'une de ses nouvelles, adaptée par Léon Hennique en une courte pièce d'un acte. Mais Antoine a le don de rassembler. Il y aura, un an plus tard, en mars 1888, une «Soirée des cinq», dédiée aux auteurs du «Manifeste», avec une comédie de Bonnetain et Descaves, une pantomime de Paul Margueritte et une pièce de Gustave Guiches. Le programme du Théâtre Libre présentera aussi, au cours de cette période, des soirées d'hommage à Zola, à Goncourt, à Hennique ou à Céard. Ils se trouvent ainsi tous rassemblés sous la houlette d'Antoine dont l'entreprise propose des pièces courtes, adaptées de textes de prose, offrant ainsi un condensé de la littérature naturaliste sous la forme d'un théâtre expérimental pour amateurs éclairés.
- (5) L'Académie Goncourt, à partir de 1903, apparaît comme un lieu de rassemblement où l'on retrouve les trois générations naturalistes: la plus ancienne, incarnée par Léon Daudet qui représente son père, Alphonse Daudet; la génération des *Soirées de Médan* qui fournit les deux premiers présidents de l'Académie, Huysmans, d'abord (jusqu'à sa mort, en 1907), puis Hennique (de 1907 à 1912); et enfin la génération du «Manifeste», avec Rosny et Descaves qui jouent un rôle important jusqu'aux années

³ Cf. A. PAGÈS, *Alphonse Daudet et le dîner des auteurs sifflés*, dans "Le Petit Chose", n. 106 (2017), pp. 17-30.

1940: Rosny préside l'Académie de 1926 à 1940⁴, et Descaves, de 1945 à 1949.

On peut écrire l'histoire de ces groupes en insistant sur les divisions qui les ont traversés. On l'a souvent fait, et on a sans doute eu raison de le faire, car ces querelles ont bel et bien existé, sous toutes les formes possibles: entre les fondateurs du naturalisme (Zola, d'un côté, Edmond de Goncourt et son ami Alphonse Daudet, de l'autre); entre le maître et les disciples (Zola face à Huysmans et Céard qui se sont éloignés de lui, au bout de quelques années); entre les disciples (rivalité entre Céard et Alexis); entre le maître et les disciples rebelles (épisode du «Manifeste des Cinq»).

Mais il ne faudrait pas se limiter à la seule vision négative de la dissolution. On voit que les deux derniers groupes, le Théâtre Libre et l'Académie Goncourt, se caractérisent par des retrouvailles, fondées sur une sorte de recomposition. Ils n'existent que parce qu'ils ont dépassé le stade de la querelle. Ce sont des groupes pacifiés, des lieux de synthèse, où ceux qui s'y expriment tiennent à défendre une même esthétique et une même tradition de fidélité envers deux maîtres qui ont incarné les deux grandes orientations du naturalisme, Edmond de Goncourt et Emile Zola.

2. La relation collaborative

Si des groupes existent, de quelle manière l'entraide fonctionne-t-elle entre les personnalités qui les composent? Comment analyser la relation collaborative qui s'instaure?

À un premier niveau, cette relation relève de la «sociabilité» littéraire: se voir, se fréquenter, se recevoir, dîner ensemble. Participer à des réunions amicales, vivre des «soirées» littéraires – pratique à laquelle fait écho le titre des «Soirées de Médan». L'unité des groupes repose principalement sur des rituels de convivialité – depuis les dîners des «auteurs sifflés», au milieu des années 1870, jusqu'aux dîners au cours desquels l'Académie Goncourt décerne ses prix littéraires.

Deuxième modalité de cette relation collaborative: ce qu'on peut appeler l'écriture fraternelle – pour l'écrivain, le sentiment de l'impossibilité de rester dans une tour d'ivoire, lié à la nécessité de penser à plusieurs, de faire équipe, dans la mesure où ce qui est recherché, c'est une nouvelle forme de littérature qu'aucune création solitaire ne saurait atteindre. Le mythe d'une

⁴ Son frère, Rosny jeune, lui succédera: il présidera l'Académie Goncourt de 1940 à 1945.

«équipe» naturaliste, solide et conquérante, s'appuie sur l'exemple de l'écriture à quatre mains que les frères Goncourt ont pratiquée, et qu'après eux, les frères Rosny ou les frères Margueritte tenteront d'illustrer, avec plus ou moins de bonheur. Il faut évoquer, dans cette perspective, l'aide, toute fraternelle, que les amis ou les disciples ont apportée à l'auteur des *Rougon-Macquart*. En construisant son cycle romanesque, Zola sollicite régulièrement ses proches qu'il entraîne dans le mouvement de sa recherche. Ces derniers le suivent volontiers, prenant à cœur d'accomplir le mieux possible la tâche de documentalistes bénévoles qui leur est confiée. Dans cette activité de groupe, s'accomplit – comme dans le journalisme – le projet d'une écriture en réseau, fondée sur la recherche d'une documentation scientifique dont la valeur est garantie par les membres du «laboratoire» ainsi constitué.

Dernier aspect, enfin, de cette relation collaborative: le théâtre. Qu'il faille se mettre à plusieurs pour écrire une pièce de théâtre est une pratique banale au XIX^e siècle. L'écriture des comédies ou des drames associe souvent deux ou trois auteurs, quelquefois plus. Mais le groupe naturaliste, en 1879-1880, a essayé d'exploiter cette possibilité pour la mettre au service de son ambition collective. Évoquons deux tentatives qui ont surgi au sein de ce laboratoire naturaliste – ou de cet «atelier d'écriture» –, et dont la dynamique propre est tout à fait révélatrice: le projet de *L'Abbé Faujas*, qui aurait été une adaptation de *La Conquête de Plassans*⁵; et aussi – ce qui est plus étonnant encore – le projet d'une parodie de *L'Assommoir* qui a été esquissé en janvier 1879, au moment où l'adaptation théâtrale était jouée au Théâtre de l'Ambigu⁶. En 1879-1880, ces projets n'ont pas abouti. Mais ils ont possédé une certaine force, comme programme littéraire susceptible de développer l'activité du groupe.

Le Théâtre-Libre d'Antoine parvient à accomplir, avec un certain succès, le programme d'un théâtre naturaliste. Zola apporte son soutien à l'entreprise. Ces représentations théâtrales témoignent de l'existence persistante, en 1887, du groupe naturaliste, et, plus encore, d'un travail d'écriture collective autour de ces adaptations qui transportent la fiction romanesque sur la scène théâtrale.

⁵ Henry Céard et Léon Hennique y ont travaillé, avec Zola, en 1879; l'idée a été laissée de côté, puis reprise en 1886, et ensuite définitivement abandonnée.

⁶ Céard et Hennique y ont travaillé quelque temps avec Zola, puis l'entreprise a été abandonnée.

3. Pratiques collaboratives

Donnons des exemples précis, dans trois domaines: les lectures collectives; la recherche documentaire; et enfin l'écriture théâtrale.

Tous ces écrivains se lisent les uns les autres, bien entendu. Goncourt, par exemple, remarque sur la table de travail de Zola, un jour qu'il lui rend visite à Médan, un exemplaire de son roman, *Renée Mauperin* (c'est une anecdote qu'il raconte dans son *Journal*), et Zola lui avoue: «Oui, m'a-t-il dit en surprenant mon regard sur mon volume, avant de commencer mon livre, j'ai voulu relire tout ce qui a été écrit par les autres»⁷. Le roman que prépare Zola est alors *La Joie de vivre*, histoire d'une jeune fille comme l'est *Renée Mauperin* de Goncourt.

Mais surtout, ce qui est sans doute plus important encore, ils se livrent entre eux à des lectures collectives, comme le montrent ces deux exemples qui mettent en scène, successivement, Gustave Flaubert et Edmond de Goncourt.

Voici Flaubert lisant devant ses amis un passage de *La Curée* de Zola, dans son appartement de la rue Murillo, à Paris. Nous sommes en janvier 1872; *La Curée* vient tout juste de paraître en librairie (précisons que Zola n'assiste pas à cette lecture):

Le plafond de ce logis était si bas que l'écrivain lui-même ne pouvait y tenir debout, mais les fenêtres ouvraient sur le parc Monceau [...]. Ce fut rue Murillo qu'il nous lut, un dimanche, quelques pages d'un roman qui venait de paraître et dont le lyrisme le transportait. C'était *La Curée* de M. Emile Zola. Flaubert lisait en franc romantique, de toute la voix, avec des gestes excessifs qu'arrêtait seul le malheureux plafond. Lorsqu'il eut fini ses trois pages de *La Curée*, il avait le timbre enroué et le poing zébré de meurtrissures: «Ça, c'est un monsieur!», conclut-il en s'épongeant le front⁸.

Et maintenant voici Goncourt lisant devant ses amis, en avril 1881, un extrait de son roman en cours d'élaboration, *La Faustine*, qui porte sur le monde du théâtre. L'évocation est tirée du *Journal*:

Je lis chez de Nittis le commencement de *La Faustine*, devant les ménages Zola, Daudet, Heredia, Charpentier et les jeunes réalistes. J'ai un étonne-

⁷ E. DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, vol. II, Paris, Robert Laffont - Bouquins 1989, 3 voll., p. 899.

⁸ É. BERGERAT, *Le Livre de Caliban*, Paris, A. Lemerre 1887, pp. 72-73.

ment. Les chapitres documentés de l'humanité la plus saisie sur le vif n'ont pas l'air de porter. En revanche, les chapitres que je méprise un peu, les chapitres de pure imagination, empoignent le petit public. [...] Ah! la dure chose de se mettre avec rien du tout d'idées devant une feuille de papier blanche et d'en faire douloureusement cent, deux cents, cinq cents lignes, et combien de cigarettes fumées pour éloigner, pour retarder ce césarien accouchement de la cervelle!⁹

Il faudrait commenter longuement ces deux scènes, souligner tout ce qu'elles suggèrent au niveau psychologique, montrer l'orgueil d'Edmond de Goncourt, qui a l'impression qu'on ne le reconnaîtra jamais assez, et la générosité, au contraire, de Flaubert qui salue en Zola un jeune écrivain qui a du talent (de fait, les deux hommes vont bientôt faire connaissance, peu après cette scène).

Mais ce qu'il est important de souligner, c'est cette circulation de la parole littéraire au sein du groupe naturaliste (au sens large) – ce moment, très intéressant, qui se situe du côté de la réception (dans le cas de la lecture faite par Flaubert, portant sur un roman qui vient de paraître) ou du côté de la genèse (dans le cas de la lecture de Goncourt qui attend de ses lecteurs des remarques éventuelles lui permettant de corriger son texte à venir).

Remarquons que la lecture chez Goncourt rassemble les membres des deux groupes qui peuvent être distingués à cette époque, Zola se trouvant à l'intersection de ces formations: le «groupe des Cinq», avec Goncourt, Zola, Daudet; et le groupe de Médan, car l'expression «les jeunes réalistes»¹⁰ désigne l'ensemble formé par Maupassant, Huysmans, Hennique, Alexis et Céard, dont certains membres sont présents ce jour-là (mais leurs noms ne sont pas indiqués).

Pour évoquer la relation collaborative entre Zola et ses disciples, prenons l'exemple de Zola en train de rédiger *Nana*... Nous sommes à la fin de l'année 1879. Zola est enfermé à Médan, en train de rédiger les dernières pages de son œuvre. Le feuilleton du roman paraît dans *Le Voltaire* depuis le 16 octobre 1879. Le romancier est pressé par ces feuilletons qu'il doit livrer régulièrement au journal, et il craint de ne pas terminer à temps. C'est l'hiver. Il ne peut se rendre aisément à Paris. Pour avancer dans l'écriture, il s'appuie sur son ami Henry Céard, dont il sollicite l'aide. Il lui écrit ainsi plusieurs lettres, en novembre et décembre 1879, dans lesquelles il lui demande des documents qui lui permettront de compléter telle ou telle description.

⁹ E. DE GONCOURT, *Journal*..., p. 891.

¹⁰ Edmond de Goncourt n'aime pas employer le terme de «naturalisme»; il préfère parler de «réalisme».

Arrivé au dernier chapitre du roman – celui qui met en scène la mort de Nana, atteinte de la variole – Zola veut pouvoir décrire précisément l’aspect du visage de la morte. Il écrit à Céard, le 13 décembre 1879: «Il me faudrait la description exacte, scientifique, très détaillée, du masque d’une femme morte de la petite vérole ordinaire»¹¹. Céard lui répond dès le lendemain, le 14 décembre. Il a fait jadis des études de médecine; il est donc tout à fait capable de faire la recherche dont on le charge:

Pour le masque de la femme morte de la petite vérole, je me délèguerai au Musée Dupuytren, où des moulages sont certainement exposés. Les librairies spéciales doivent avoir sur cette maladie des ouvrages profonds dont les observations, au moins, vous donneront les détails souhaités. Je vais m’en enquérir. Il y a, pour les maladies de peau, des photographies extraordinaires, peut-être en existe-t-il une pour le cas qui vous occupe, je tâcherai de m’en procurer une. Ce serait le rêve! vous n’imaginez pas l’horreur de réalité qu’ont ces photographies scientifiques¹².

Zola répond à Céard, deux jours plus tard: «Quant au masque de la morte, si vous ne trouvez pas de photographie, envoyez-moi simplement une description bien précise, bien technique, et je mettrai mes phrases là-dessus»¹³. La demande collaborative ne saurait s’exprimer plus clairement! Une «description bien précise, bien technique»; et surtout cette formule, étonnante, qu’il convient de souligner: «je mettrai mes phrases là-dessus»... Céard envoie l’ouvrage d’un médecin, consacré à la variole. Zola le remercie, le 18 décembre:

J’ai reçu votre livre sur la variole. Évidemment, cela me suffira. J’inventerai un masque, en rapprochant des documents. Je suis très tenté par la variole noire, qui est plus originale, dans l’horreur. Seulement, je vous avoue que, si vous pouvez voir un cadavre, sans trop vous déranger – hein? drôle de commission! – vous me ferez plaisir. De cette façon, je n’inventerai rien, j’aurais un masque vrai; et insistez sur l’état des yeux, du nez, de la bouche – une géographie générale et exacte, dont je ne prendrai que le nécessaire, bien entendu¹⁴.

¹¹ É. ZOLA, *Correspondance*, vol. III, éd. sous la direction de B. Bakker, Montréal-Paris, Les Presses de l’Université de Montréal et Éditions du CNRS 1982, p. 416.

¹² H. CÉARD, *Lettres inédites à Émile Zola*, éd. C.A. Burns, Paris, Librairie Nizet 1958, p. 118.

¹³ É. ZOLA, *Correspondance...*, p. 421.

¹⁴ *Ivi*, p. 422.

Chercher un cadavre! Hélas, Céard échoue dans sa recherche. Aucun cadavre de variolique n'est alors disponible, en dépit des efforts déployés pour le découvrir! Mais peu importe... Zola a dû avancer. Et il a terminé son dernier chapitre; il a écrit la dernière page de *Nana* qui évoque d'une façon extraordinaire le visage de la morte («Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin...»), et, heureux d'en avoir fini, il lance à Céard, le 7 janvier 1880: «Ne cherchez pas davantage un masque de variolique, mon siège est fait, et j'en suis si content que je ne le corrigerai pas, même sur des documents exacts»¹⁵.

Voilà donc comment l'évocation de la mort de Nana a été écrite! Dans une tension permanente entre recherche documentaire et travail de la fiction... On ne dira pas que la recherche documentaire de Céard a été inutile. Bien au contraire, elle a constamment stimulé le romancier dans sa recherche d'une vérité propre, correspondant à son imaginaire. C'est cela, au fond, le roman «expérimental», tel que le concevait Zol: le contrôle de l'imaginaire par la recherche d'une vérité documentaire.

Donnons un dernier exemple. Il concerne *Jacques Damour*, la pièce adaptée de la nouvelle de Zola, que Léon Hennique a fait jouer lors de la première soirée du Théâtre Libre, le 30 mars 1887.

Pour cette adaptation de la nouvelle *Jacques Damour* la collaboration entre Zola et Hennique est allée beaucoup plus loin qu'on ne le dit d'une manière générale. C'est ce que montre le manuscrit, récemment découvert, du texte de *Jacques Damour*, composé par Léon Hennique. Il comporte d'importantes corrections faites de la main de Zola¹⁶. Zola n'a donc pas seulement autorisé cette adaptation; il l'a aussi travaillée avec soin, en relisant et en corrigeant ce que Hennique avait écrit.

L'adaptation théâtrale réalisée par Hennique est, dans l'ensemble, fidèle à la nouvelle de Zola, dont elle se contente de supprimer certaines données. La nouvelle (qui date de 1880) raconte l'histoire d'un ancien communal, donné pour mort, et qui, après une dizaine d'années d'exil, revient à Paris pour trouver sa femme mariée avec un autre. La pièce se compose d'un acte et de onze scènes. Le spectacle est ramassé, conformément à la formule expérimentale du Théâtre Libre. Jacques Damour découvre un Paris profondément transformé depuis son départ. Il a pu retrouver sa femme grâce à un ancien camarade, Berru, qui a échappé aux répressions ayant frappé les communaux. Celle-ci, qui se nomme Félicie, est mariée à un riche boucher, Sagnard, dont elle a une fille.

¹⁵ É. ZOLA, *Correspondance...*, p. 432.

¹⁶ Collection particulière.

Dans la marge du texte rédigé par Hennique, les interventions manuscrites de la main de Zola sont relativement nombreuses: des passages sont supprimés, d'autres sont ajoutés. Les modifications concernent notamment le dialogue initial entre Félicie et Berru, au début de la pièce. Elles visent à enrichir les répliques en donnant plus de force dramatique aux deux personnages.

Au niveau de l'intrigue, la principale modification concerne le personnage de Louise, la fille de Jacques Damour qui est devenue une courtisane, sur le modèle de Nana. Dans la nouvelle, l'ancien communal, après avoir quitté définitivement sa femme, se console auprès de sa fille qui l'accueille, en faisant de lui le gardien de la maison de campagne qu'un riche protecteur lui a offerte. La pièce supprime le personnage de Louise. Ce qui donne une fin beaucoup plus dépouillée. Damour s'éloigne avec tristesse, laissant derrière lui Félicie et Sagnard, après avoir bu un dernier verre avec eux et avec son camarade Berru.

Insistons, en conclusion, sur la solidité des groupes naturalistes qui peuvent être observés dans la longue histoire du naturalisme français qui s'étend sur plus d'un demi-siècle. Cette histoire ne saurait être réduite à quelques réunions éphémères ou à des rencontres de circonstance. Mais un véritable travail collaboratif a existé au sein de «l'atelier» naturaliste, prenant différentes formes: lectures collectives, documents partagés, écriture à quatre mains...

Des ruptures entre les individus se sont produites, certes, mais on ne saurait oublier les retrouvailles ultérieures. C'est ce qui fait, peut-être, l'originalité de l'histoire du mouvement naturaliste. Une loi sociologique pourrait être énoncée, montrant que les ruptures ne sont jamais définitives, car l'écoulement du temps permet aux blessures de se refermer, en autorisant les réconciliations. Le désir du groupe finit par l'emporter.

OLIVIER LUMBROSO

LES DOSSIERS PRÉPARATOIRES DE ZOLA:
ÉCRITS GÉNÉTIQUES / ÉCRITS MÉDIATIQUES

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 - DILTEC / ITEM-CNRS

Les dossiers préparatoires de Zola sont au carrefour de plusieurs tensions. En effet, ils croisent à première vue deux situations contradictoires: celui de l'écrit privé d'un côté, et celui de la culture médiatique de l'autre. Ils ont en effet ce double statut, du fait qu'ils déplient d'abord l'espace avant-textuel de la création dans le laboratoire intime de l'écriture. En ce sens, ils relèvent bien du «manuscrit moderne» dont s'occupe la critique génétique, et qui s'oppose au manuscrit public du clerc au Moyen-âge, dit «manuscrit ancien». Toutefois, la stratégie médiatique de Zola, qui décrit sa méthode de composition, et invite des journalistes à commenter ses dossiers de travail, transforme l'écrit privé, *l'écrit pour-soi*, en un «document» destiné aux lecteurs, par l'entremise des articles et des livres de «souvenirs» des écrivains qui le visitent. Une étape est dès lors franchie par rapport à Flaubert, s'imaginant apporter son manuscrit à Louise Colet, et ne quittant pas le cercle des intimes: «Quand mon roman sera fini, dans un an, je t'apporterai mon ms. [manuscrit] complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase» (15 avril 1852). Avec Zola, on n'explique pas, on expose on n'envisage pas de faire, on fait; on ne fait pas lire, on fait visualiser; on montre tout, spécialement les dessins réalisés au cours de la genèse, non par curiosité mais par nécessité de capturer le regard. Zola entre de plain-pied dans le jeu littéraire à l'heure de la société du spectacle. Flaubert comme Maupassant sont irrités par cette obsession publicitaire du chef de file.

Sur le plan épistémologique, si on se place à la jointure de cette double nature génétique / médiatique, il est possible d'aborder le dossier préparatoire selon deux directions: soit, en prenant la voie génétique ouverte par Flaubert, qui consiste à analyser les processus de l'écriture en entrant dans le corps de l'avant-texte, soit, en prenant une direction sociobiographique, assez proche de celle que développe Frédérique Giraud dans sa thèse-

se, en considérant davantage le dossier de travail comme un objet culturel inscrit dans des circulations, des évaluations, des fictions, en somme comme un objet de consommation culturelle qui participe de la scénographie sociale de l'écrivain, son ascension, sa capacité à faire «fantasmer» le public. Peut-on articuler ces deux approches, ou se tournent-elles le dos? Les penser serait-il une démarche heuristique, en dépit de leurs divergences: car à la notion d'auteur la génétique préfère celle de scripteur, au modèle pragmatique du langage qui valorise la volonté intentionnelle, elle préfère considérer l'opacité fondatrice du langage qui interdit d'en être maître et que traduisent les ratures du brouillon. Ma communication souhaite montrer toutefois que le dialogue entre les deux points de vue est utile pour comprendre ce nouveau dispositif instrumental qu'invente Zola: écrire et ne cesser d'en parler dans le gueuloir publicitaire avide de sensations fortes.

1. Le big bang des *Rougon-Macquart*

En dépit des nombreuses études dont ils ont fait l'objet, les dossiers préparatoires d'Emile Zola réservent encore des étonnements. Le premier d'entre eux réside dans le fait que les bibliothèques ne possèdent pas de dossiers génétiques antérieurs au cycle des *Rougon-Macquart*. Dans les "Cahiers naturalistes", Henri Mitterand reproduisait en 1970 la liste des manuscrits perdus de Zola, sans doute écrite par Denise Le Blond-Zola, autour de 1930, quand la correspondance de l'écrivain a été déposée à la Bibliothèque Nationale¹. Aucun de ces manuscrits perdus n'a été retrouvé. Quoi qu'il en soit, dans cette liste, se trouvent des poèmes de jeunesse, des nouvelles et des œuvres de théâtre, mais peu de romans antérieurs au cycle familial, sinon des phases rédactionnelles, comme le manuscrit final de *La Confession de Claude* et les épreuves corrigées de *Madeleine Férat*. En somme, rien qui ressemblerait à un dossier préparatoire planificateur. Est-ce le hasard, la contingence de l'histoire ou une stratégie délibérée de Zola?

Les premières traces du projet des *Rougon-Macquart*, dès 1868, sont à l'inverse consignées par le jeune écrivain dans les manuscrits dits «originels» qui se donnent à lire comme le *big bang*, le geste d'une fondation². Cette naissance s'est-elle accompagnée de la destruction d'archives manuscrites antérieures au cycle? Stratégie voulant faire table rase, imposant une tactique

¹ H. MITTERAND, *Les «manuscrits perdus» d'Emile Zola*, dans "Les Cahiers naturalistes", n. 83 (1970), p. 83.

² Voir H. MITTERAND, «*Les manuscrits originels*», vol. 1, dans *Les Manuscrits et les dessins d'Emile Zola*, Paris, coord. O. Lumbroso et H. Mitterand, Paris, Textuel 2002.

de la trace visant un nouveau départ? Nous n'en avons pas la preuve, mais rien n'interdit d'en faire l'hypothèse, comme fut suggérée l'idée que Zola ait pu détruire la majorité de ses brouillons rédactionnels afin de laisser dans l'ombre le styliste. Zola insiste plutôt sur la personnalité de l'écrivain que sur l'expression: «L'œuvre d'art est un coin de création vue à travers un tempérament», dit-il dans sa lettre à Valabrègue du 18 août 1864.

Je renvoie aux presque 700 jets de rédaction pour les *Rougon-Macquart* sur les versos de feuillets manuscrits, allant d'une ligne à une page, qui laisse penser que tout le reste a disparu peut-être. La destruction des brouillons n'est pas un cas rare. Edmond de Goncourt, après la mort de son frère, a brûlé les manuscrits des œuvres, à l'exception de celui de *Madame Gervaisais*. Des dossiers préparatoires de Huysmans, il reste peu de choses. En tout cas, le généticien peut se demander ce que ce vide laisse entendre du statut des manuscrits de fondation du point de vue de la scénographie nouvelle de l'auteur, à la croisée de Hugo et Balzac. Nous pourrions le mettre en relation avec cette confiance faite dans une chronique de "La Tribune" du 17 janvier 1869, où le romancier fait un constat: «Je cherche vainement autour de moi, je n'aperçois pas un seul de mes compagnons qui ait la main assez puissante pour s'emparer de l'héritage de nos aînés»³. On constate la construction d'une posture, au sens où l'entend Jérôme Meizoz, la définissant comme la mise en scène médiatique de l'écrivain dans l'espace public, ici de façon oblique.

L'hypothèse pourrait être faite que le dossier-racine qui prépare le cycle, entre les «Notes générales sur la nature de l'œuvre» et les «Notes générales sur la marche de l'œuvre» fait partie du projet romanesque à «médiatiser» et n'en est pas seulement la genèse instrumentale privée. Parce qu'il prouve l'ambition du projet, la volonté et la passion, la maîtrise de son architecture, les rivalités littéraires (écraser les Goncourt par «la masse» et «ne pas refaire *La Comédie humaine* de Balzac»), le dossier des fondations est une pièce maîtresse de l'argumentaire adressé à l'éditeur. En même temps, il peut être considéré comme un fantasme de perfection formelle qui s'incarne dans un geste symbolique: faire le cercle. Partir d'un point d'origine, faire le tour de la société. Sur le plan de la visée auctoriale, c'est diffuser dans l'espace public un visage différent du journaliste, de l'auteur de *Thérèse Raquin* et des romans de jeunesse. Un écrivain sériel part à la conquête de la France au moyen d'un projet panoramique, libéré des femmes fatales des premiers romans⁴, et surtout révolutionnant les échelles, comme l'aurait dit Zola repris par les Goncourt:

³ É. ZOLA, *Œuvres complètes*, tome 10, Paris, Édition Tchou 1968, p. 781.

⁴ Sur la scénographie de l'écrivain et les postures d'auteur, voir les travaux de J. MEIZOZ, *Postures*

Après l'analyse des infiniment petits du sentiment, comme elle a été exécutée par Flaubert dans *Madame Bovary*, après l'analyse des choses artistiques, plastiques, nerveuses, comme vous l'avez faite, après ces œuvres-bijoux, ces volumes ciselés, il n'y a plus de place pour les jeunes, plus rien à faire, plus à constituer, à construire un personnage. Ce n'est que par la quantité des volumes, la puissance de la création qu'on peut parler au public⁵.

Ouvrir largement le compas et tracer le cercle rivalise avec Balzac et les Goncourt. Mais, ce qui s'avère fascinant, c'est que ce cercle cyclique des *Rougon-Macquart* s'enracine aussi dans un détail biographique de Zola qui aide à reconstruire le point de vue du jeune auteur sur cet imaginaire circulaire. Le cercle est, lui aussi, génétique et médiatique.

En effet, il faut revenir au lycée Saint-Louis, à la fin des années 1850, quand Zola, orphelin de père, arraché à la vie aixoise avec Cézanne, fréquentait les jeunes parisiens condescendants en milieu scolaire. Presque vingt ans après les faits, en 1877, dans ses *Études* adressées au public russe, l'écrivain se souvient de l'humiliation «atroce» et solitaire, vécue dans l'espace sclérosé de la classe:

Et, ce qui m'ébahissait encore davantage, c'était les *magnifiques cercles* qu'ils traçaient sur le tableau noir, d'une seule coulée de la craie. Leur cercle était d'une rondeur parfaite. Oh! nos *cercles de province*, nos pauvres cercles aplatis comme des œufs, nos cercles qui ressemblaient à des outres crevées! Quand je me hasardais à en tracer un, à Paris, je sentais derrière moi toute la classe qui riait, et cela m'humiliait atrocement. Cette *question des cercles* n'a l'air de rien; mais en réalité elle est la stricte expression de l'écolier parisien, brillant, beau parleur, la main leste et aussi adroite que la langue, et de l'élève provincial, lourd, gauche, ne trouvant pas ses mots, embarrassé de ses mains et de ses pieds⁶.

Il réside dans le choix du cercle le souhait d'un rayonnement parisienniste, «capitalissime», qui inaugure un projet au goût de revanche: son centre hiérarchique est la capitale, sous la forme d'un «A nous deux Paris» à l'instar de Rastignac⁷. Son diamètre est l'hexagone, sous la forme d'une ci-

littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur, Genève, Slatkine Éditions 2007. Cfr. anche J.-L. DIAZ, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion 2007.

⁵ É.-J. DE GONCOURT, *Journal...*, tome II, p. 271.

⁶ É. ZOLA, *Œuvres Complètes*, sous la direction d'Henri Mitterand, tome 14, Edition Tchou, Cercle du Livre Précieux 1969, p. 253. C'est moi qui souligne.

⁷ Sur les questions des trajectoires sociales de l'écrivain, voir les travaux de F. GIRAUD, *Émile*

nétiq ue géog raphiq ue digne du *Tableau de la France* de Michelet, du Sud au Nord et d'Ouest en Est, tout en alternant Paris et la province, sur l'étendue de vingt volumes comme on compte vingt arrondissements à Paris. La boucle fait programme génétique dans la préface du premier roman du cycle, *La Fortune des Rougon*, en traçant l'orbe parfaite dictée par la chute du Second Empire. L'histoire du cercle au tableau noir du jeune Zola est devenue le tableau de l'Histoire mise en cycle par l'écrivain aguerri, à la plume leste. L'anecdote scolaire, à travers l'infini feuilleté des opérations du processus créateur, s'est transformée en une épopée:

Depuis trois années, je rassemblais les documents de ce grand ouvrage, et le présent volume était même écrit, lorsque la chute des Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout du drame, sans oser l'espérer si prochaine, est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre. Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète; elle s'agite dans *un cercle fini*; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte⁸.

A la fois mise en relief d'une expérience traumatisante suscitant l'empathie du public russe et peut-être élément matriciel archaïque d'une pré-génèse de la série ancrée dans la biographie de l'enfance, le schème du cercle est bien une figure qui joue sur les deux dimensions créatives, fantasmatique et stratégique.

2. Le dossier préparatoire, vitrine du naturalisme?

Faisons un saut temporel d'une dizaine d'années. Pour le romancier de *L'Assommoir* et de *Nana*, entre 1877 et 1880, la scénographie publicitaire associée au dossier préparatoire se déploie dans un espace publicitaire surmédiatisé à la hauteur de ce qu'Alain Pagès appelle «une révolution littéraire»⁹. Car, faisant vitrine, il est un moyen d'exposition de la méthode naturaliste

Zola, le déclassé et la lutte des places. «Les Rougon-Macquart», condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale, Paris, Honoré Champion, «romantisme et modernités» 2016 et, B. LAHIRE (dir.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent. Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Archives Contemporaines 2011.

⁸ É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, préface de *La Fortune des Rougon*, introduction et notes par H. Mitterand, tome 1, Paris, Gallimard 1960, édition de La Pléiade, p. 4.

⁹ A. PAGÈS, «Comment définir le naturalisme», *Re-Reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in Honour of Anna Gural-Migdal*, Coord. Carolyn Snipes-Hoyt et al., Cambridge, Cambridge Scholars Publishing 2013, pp. 3-20.

en acte, complément du corps de doctrine du *Roman expérimental*. Cependant, il joue sur deux phénomènes: d'un côté, la genèse d'une œuvre en tant que création d'art qui suppose le repli de l'artiste; de l'autre, l'image de l'œuvre dans l'espace public, comme preuve d'un travail et d'une exploration méthodique de la société du second Empire. En somme, le dossier préparatoire assume un dispositif créatif au premier degré et un dispositif médiatique, au second. Le premier concerne le dossier préparatoire en tant qu'il instrumente l'acte créatif en s'élaborant à travers des documents génétiques (une ébauche, des enquêtes de terrain, des fiches personnages, des Plans détaillés, des placards corrigés), une énonciation prérédactionnelle dans l'ébauche (un soliloque programmatique à la première personne très rédigé) et des processus de réécriture (le *rewriting* du document en description, des scènes en épisodes, des feuilletons en roman, etc.). Le second constitue une pièce de l'échiquier construisant la scénographie du chef de fil du naturalisme, qui parie sur un «dévoilement» répondant à une fascination d'époque: sonder le génie créateur, interroger ses liens avec la névrose et la folie. Le Docteur Toulouse se penche sur le «crâne de verre» de Zola¹⁰, dans le prolongement des articles de Taine sur Flaubert dans *De l'intelligence*.

Le dossier qui *instrumente* la genèse d'un roman donné s'avère *instrumentalisé* au service des publics français comme européen, en tant qu'archétype d'une méthode, dont certains lecteurs de Zola, écrivains en herbe ou écrivains professionnels, vont s'inspirer, pour imiter ou honorer le Maître de Médan selon une forme de «magistère» à distance¹¹. Pour ce faire, la scénographie utilise plusieurs canaux: l'entretien, le portrait, les souvenirs littéraires, l'image du cabinet de travail, la carte postale, la photographie, la sculpture ou la gravure. Un feu d'artifice médiatique, dans toutes les langues, accompagne et contamine tout discours sur la création de l'œuvre, diffuse les images de la production zolienne comme un ensemble¹². Zola, est bien une «bête à médias», selon Charles Grivel qui pose «l'affinité pleine et entière» entre le romancier et son public, et décèle dans le naturalisme le passage de la littérature à la «communication consumptive»¹³.

Parmi les passeurs qui ont favorisé la diffusion européenne d'un «Zola au travail», besogneux et antiromantique: l'écrivain Edmondo de Amicis, le

¹⁰ Voir Dr E. TOULOUSE, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, I. Introduction générale, Émile Zola, Paris, Société d'éditions scientifiques 1896.

¹¹ *Correspondance et magistère*, volume publié sous la direction de P.-J. Dufief et J.-M. Hovasse, Genève, Droz 2017.

¹² Voir J. GRAND-CARTERET, *L'Affaire Dreyfus et l'image*, Paris, Flammarion 1898.

¹³ CH. GRIVEL, «Zola, bête à médias», *Zola sans frontières*, coord. A. Dezalay, Presses Universitaires de Strasbourg 1996, pp. 109-117.

journaliste Jacques Van Santen Kolff, les docteurs Toulouse et Saint-Paul, le fidèle ami Paul Alexis, Fernand Xau, Emilia Pardo Bazán en Espagne, Henri Massis, et d'autres relais nombreux, dont les écrivains étrangers et les anti-naturalistes, qui, en brocardant Zola, en font la publicité.

Le romancier du réel accorde donc toute son importance, dès son vivant, à son capital archivistique en cours de constitution qu'il dote d'une force pragmatique, en plus du souci patrimonial. Fin journaliste, éduqué aux stratégies de vente de la librairie Hachette où il fait ses premières armes, Zola aborde le manuscrit moderne, «écrit-pour-soi» comme un instrument à la fois génétique et médiatique, localisé quand il construit son roman, globalisé quand la presse internationale diffuse ses entretiens. Il équivaut à un atelier de création du roman au profit de l'«autorité» d'auteur en régime médiatique¹⁴. On pourrait d'ailleurs suivre, de témoignage en témoignage, les réactions de ses commentateurs: la surprise anecdotique chez de Amicis, la précision maniaque dans les lettres de Van Santen Kolff, les révélations de l'ami Alexis, le protocole scientifique des médecins, la technicité des transcriptions de manuscrits chez Henri Massis, au début du 20^e siècle. Autant d'images de la réception sociale d'un «Zola au travail» qui façonnent et diffusent une imagerie d'époque dont s'empare le courrier des lecteurs du monde entier¹⁵, et dont on ne trouve pas d'équivalent parmi les autres écrivains des «Soirées de Médan», ni chez les Goncourt et Daudet. Les jugements singuliers convergent malgré tout vers une dominante positiviste: des «dessins d'ingénieur», écrivait Edmondo de Amicis. Paul Alexis admirait chez Zola la «mécanique transcendante», «au compas». Henri Massis, en 1906, montre les degrés successifs par lesquels chaque roman est parvenu à son état actuel¹⁶. Pour ce faire, Zola a minutieusement rédigé ses dossiers préparatoires, et ses Ebauches semblent épouser littéralement le film de sa pensée parfois erratique. Est-ce un choix génétique ou médiatique?

Suivons maintenant les conséquences de cette double valeur. Il est intéressant de comparer le dossier préparatoire, tel qu'il est parvenu aux conservateurs, et la description qu'en donnent les journalistes en tant qu'objet fascinant. Entre la description génétique actuelle du dossier et le discours journalistique d'époque, on trouvera des écarts entre le représenté et sa représentation, en raison d'une démultiplication des «voix» qui laisse place aux

¹⁴ Voir sur le sujet, en contexte contemporain, *La Fabrique de l'autorité. Figures des décideurs en régime médiatique*, A. Wrona et E. Seignobos (dir.), Paris, Les petits matins 2017.

¹⁵ Voir les actes du colloque *Naturalismes du monde: les voix de l'étranger* (23, 24 mai 2019, Collège de France / ENS) dans "Les Cahiers naturalistes", n. 94 (2020).

¹⁶ H. MASSIS, *Comment Zola composait ses romans, d'après ses notes personnelles et inédites*, Paris, Charpentier 1906.

appréciations subjectives. Ainsi, de Amicis confie-t-il à Paul Alexis le témoignage suivant, reformulé par ce dernier, à propos du dossier de *L'Assommoir*:

Puis les croquis des lieux me passèrent sous les yeux, croquis faits à la plume, exactement, comme des dessins d'ingénieur. Il y en avait un amas; tout *L'Assommoir* dessiné: les rues du quartier où se déroule le roman, avec le coin et l'indication des boutiques; les zigzags que faisait Gervaise pour éviter ses créanciers; les escapades dominicales de Nana; les pérégrinations de la compagnie des buveurs (...); l'hôpital et la boucherie, entre lesquels elle allait et venait, dans cette terrible soirée, la pauvre repasseuse déchirée par la faim. La grande maison de Marescot était dessinée en détail; tout le dernier étage, les paliers, les fenêtres, l'ancre du croquemort, le trou du père Bru, tous ces corridors lugubres où l'on sentait «un souffle de crevaion» [...]. On voyait que Zola s'y était amusé pendant des heures, oubliant peut-être jusqu'à son roman, et plongé dans sa fiction comme dans un souvenir personnel¹⁷.

Comparer la description du journaliste rapportée par Alexis et les croquis contenus dans le dossier préparatoire montre des discordances: les dessins du dernier étage de la grande bâtisse, le généticien ne les trouvera pas. Qu'en dire? De Amicis amplifie-t-il la précision cartographique pour lester son article? Où est-ce Alexis qui transforme le propos? Zola a-t-il supprimé ou perdu des dessins? Dans ce concert de discours rapportés, Zola se montre un pionnier du *marketing génétique* où la vérité philologique importe peu face à la variété des réceptions. Il a trouvé les manières d'exposer son laboratoire d'écriture, et de faire couler l'encre des commentateurs conquis par le beau protocole: une esthétique et une pragmatique du dossier préparatoire. Et comme l'explique José-Luis Diaz: «[L'écrivain] doit se laisser capturer bon gré mal gré par l'image, venir pourvu d'un apanage de fantasmes à offrir à ses lecteurs, s'il veut parvenir à la visibilité, condition de la lisibilité. Pour prendre place dans ce champ spéculaire qu'est d'abord le champ intellectuel, il faut qu'il se choisisse un masque, un totem, un emblème, et diverses pendeloques visibles de loin»¹⁸.

On entrevoit les conséquences de ce statut en termes d'interrogation scientifique. Zola pris dans le feu de l'œuvre à l'état naissant prend-il déjà la

¹⁷ Propos d'Edmondo de Amicis rapportés par P. ALEXIS, *Émile Zola, notes d'un ami*, Paris, Charpentier 1882, p. 161.

¹⁸ J.-L. DIAZ, *L'écrivain comme fantôme*, in C. COQUIO - R. SALODO (dir.), *Barthes après Barthes: Une actualité en questions*, Actes du colloque international de Pau, Publications de l'Université de Pau 1993, pp. 77-87.

pose, établit-il une connivence anticipée avec les futurs voyeurs du spectacle de la création? sinon avec la postérité même! Un pied de nez à Victor Hugo? Quel plaisir de faire de l'ombre au géant qui, dans son codicille testamentaire de 1881, lègue, le premier, tous ses papiers à la Bibliothèque Nationale, qui sera un jour «la bibliothèque des Etats-Unis d'Europe». C'est aussi un moyen d'envisager sa destinée *post mortem* aux côtés des plus grands que de décider d'offrir ses dossiers aux institutions, en commençant dès son vivant. Zola disparu, Alexandrine, son épouse, le fera en 1904, entre la bibliothèque Méjanes d'Aix et la Bibliothèque Nationale. Bien sûr, le romancier de la transparence pourrait rétorquer pour ses manuscrits comme il le fit pour sa correspondance: «Je n'ai pas de secrets, les clefs sont sur les armoires, on peut publier toutes mes lettres un jour: elles ne démentiront ni une de mes amitiés, ni une de mes idées»¹⁹. Certes, l'intention serait louable; la réalité est autre, car chacun, auteur comme commentateurs, tend à produire sa propre vision du dossier préparatoire. On trouvera rature et censure ici et là chez Zola, montrant une veille morale de l'écrivain, et la genèse du scénario est moins linéaire et maîtrisée que ne l'affiche Zola: lapsus, pannes et crises, hasards, perturbent l'affichage volontariste. La douleur du décès de sa mère par exemple interrompt la préparation de *La Joie de vivre*. Quoi qu'il en soit, chez les curieux, le dossier est déjà un objet de fantasme. Le dossier préparatoire entre dans un processus de mythification généralisée, aidée par une *disposition* (dossier classé, rangé, écriture lisible, mise en récit de la création) et une *disponibilité* (Zola reçoit, expose, explique, construit «sa fiction» qui scénarise l'acte de création).

3. Pour un statut génético-médiatique du dossier de travail

Pour autant, il est fascinant que la relation entre le privé et le public ne se limite pas à voir le dossier comme pièce d'un capital de notoriété. De fait, il serait réducteur de ramener le dossier à un artifice communicationnel. Le poids du social se surmonte lorsque la pulsion d'écrire, dans sa solitude, l'emporte sur la stratégie de l'auteur, notamment lorsque l'œuvre en gestation emporte les intentions du scripteur en lui imposant sa logique interne qui le dérouté, lève les verrous d'une autocensure sociale déjouée. S'ajoute à cela que l'ombre que Zola imagine au-dessus de lui lorsqu'il établit son dossier préparatoire, c'est la postérité, le futur généticien. Un exemple, Phi-

¹⁹ É. ZOLA, lettre à Henry Céard du 14 juin 1884, in B.H. BAKKER (dir.), *Correspondance*, tome V, Paris, Editions du CNRS / Montréal, Presses de l'Université de Montréal 1985, p. 125.

lippe Hamon, dans un essai collectif de 2009, écrit: «Dans ses dossiers préparatoires manuscrits Zola fabrique en quelque sorte pas à pas, et sous son propre regard critique évaluateur (et sous le nôtre), un roman, nous décrit moment après moment le processus de la création d'un roman»²⁰. Et même, ce sont aussi l'humanité universelle, celle des *Quatre Evangiles*, les frères lecteurs de *La Confession de Claude*, ceux à naître dans ce siècle dont l'aube se lève dans *Les Trois villes*. Un supra-lecteur aux contours flous habite l'esprit de l'écrivain. Deux exemples montrent que l'intention médiatique de Zola n'empêche pas que le discours soit brouillé par l'universel humain et la vie. Objet intime, objet médiatique: les deux dimensions se mêlent plus qu'elles ne s'opposent dans la relation de Zola à ses dossiers. Le premier exemple concerne la figure du père de l'écrivain.

Le père admiré, à la «tête divine» et à «l'œil d'aigle», est chanté dans un poème de jeunesse, «Le Canal Zola»: «Qui m'a dicté les chants que je viens de chanter; cet homme... était mon père»²¹. Dans le souvenir d'Edmondo de Amicis, Zola ne lui montra pas tout de suite le dossier de *L'Assommoir*. Il présenta d'abord son père dans un élan de piété filiale. Dans cette préséance familiale, il évoque le bâtisseur qui construit le barrage situé dans les gorges de l'Infernet, à quelques kilomètres d'Aix-en-Provence:

Il parla avec tendresse de son père. Il était ingénieur militaire dans l'armée autrichienne; il était très instruit, savait l'espagnol, l'anglais, le français, l'allemand, il publia différents écrits scientifiques, que Zola conserve: il nous en montra un avec orgueil²².

Comment comprendre que l'écrit du père passe avant l'écrit du fils par la volonté du fils? La pile des dossiers préparatoires que Zola range dans son grenier de Médan, fait écho au montage photographique d'un daguerrotypage le représentant enfant aux côtés de son père, et calé contre la pile des œuvres publiées. On associe souvent l'intime à la lettre privée. Il existe parfois de l'intime publicisé qui ne perd rien de ses énigmes affectives.

Le deuxième élément où s'imbriquent la valeur pour soi et la valeur médiatique du dossier préparatoire concerne l'un des épisodes les plus chargés de violence politique: l'exil de Zola. Le journal publié que le romancier tient en 1898, lors de sa fuite en Angleterre en pleine affaire Dreyfus, témoigne, avec une sincérité qui suscite l'empathie des lecteurs, de l'import-

²⁰ É. ZOLA, *Le signe et la consigne*, dir. Philippe Hamon, Genève, Droz 2009, p. 15.

²¹ É. ZOLA, *Œuvres Complètes...*, tome 15, p. 861.

²² E. DE AMICIS, *Souvenirs de Paris et de Londres*, Paris, Hachette 1880, pp. 187-188.

tance qu'il y a pour cet artiste à ne pas couper le cordon ombilical qui le lie à ses manuscrits:

MARDI 2 AOÛT. J'ai vidé ma malle tout ému et tout heureux du peu qu'elle m'apportait de mon chez-moi [...]. Puis j'ai déballé mes manuscrits, j'ai organisé ma table de travail, dans une petite pièce du côté du jardin. J'avais eu une grande joie à préparer tout cela²³.

Zola accouche de *Fécondité* loin de Médan, mais la modeste table et les manuscrits de l'œuvre parviennent à exiler l'exil: «Je sens que pendant quelques jours, je vais tourner autour de mon roman». Les feuillets s'accumulent. «Mercredi 10 août: J'ai fini mon premier chapitre ce matin. Il a 33 pages de mon écriture». «Le souverain bonheur est d'être un libre écrivain»²⁴ Cependant, le discours de l'auteur telescope la perte de la liberté, sur la première page du manuscrit de *Fécondité*, qui rappelle que c'est bien en Angleterre que s'écrit le roman et non pas à Médan, en France, sa patrie: «Commencé <un jeudi> le 4 août 1898 en Angleterre. Penn Oatlands Chase Weybridge Surrey»²⁵. Indissociablement mêlés dans le feuillet manuscrit, l'écrit-pour-soi et l'écrit-pour-l'histoire se confondent, comme l'avvers et le revers d'un acte de naissance et d'un témoignage testamentaire pour la postérité.

Que conclure de la double nature génétique et médiatique du dossier préparatoire? Nous sommes les héritiers d'une image fabriquée de la création zolienne et la réception des archives n'est pas dépourvue d'un imaginaire collectif, avec ses vérités mythifiées. Il ressort que Zola, qui a eu l'intuition du *soft power* dans la vie littéraire du 19^e siècle, a intentionnellement forgé l'image de son dossier comme une ingénierie de production, associée à une méthode de travail, mais que l'intention auctoriale, qui est un signal fort, à l'origine de ce que la génétique a appelé l'«écriture à programme» dont Zola serait le paragon, ne doit pas réduire notre attention à des phénomènes mineurs, relevant du signal faible. Du cercle de craie de l'enfant jusqu'au souvenir de la figure du père, en passant par l'attachement affectif au dossier-refuge de l'exil, l'écriture est aussi blessure, pulsion, nostalgie, nullement programmés mais détectables dans les accroc du calcul médiatique. Et c'est là le paradoxe: d'un côté la génétique a forgé l'écriture à programme à partir des discours de méthode médiatisée par Zola et ses relais, de l'autre, c'est dans l'univers médiatique que des questions intimes de créa-

²³ É. ZOLA, *Œuvres Complètes...*, tome 14, pp. 1148-1149.

²⁴ Ivi, pp. 1150-1151.

²⁵ Manuscrit de *Fécondité* d'É. ZOLA, NAF, 10295, f. 1, recto. (BnF).

tion sont posées: la relation du père et du fils, le traumatisme de l'exil et le poids de l'enfance. C'est dans ce contexte que se révèle le mieux l'envers de la genèse de l'œuvre, à savoir un dossier préparatoire équivalent à une autofiction intellectuelle et parfois sentimentale, d'un écrivain dont la vie a été mangée par la littérature, comme il le confie dans l'Ebauche du *Rêve*.

LUCA SOMIGLI

UNO, NESSUNO E CENTOMILA?
MODERNISMO E MODERNISMI NEL DIBATTITO
CRITICO ANGLO-AMERICANO
(CON QUALCHE NOTA PER QUELLO ITALIANO)

Università di Toronto

Per una curiosa coincidenza, l'introduzione della categoria critica e storiografica di «modernismo» nel discorso critico italiano all'inizio della seconda decade del nuovo millennio – prendo come punti di riferimento la sezione monografica del fascicolo n. 63 di “Allegoria” apparso nel 2011 e il volume *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, dell'anno successivo¹ – ha coinciso con il suo momento di maggior rarefazione nell'ambito della critica anglo-americana. Quella che per Luperini era un'affermazione perentoria, e anche un po' provocatoria, e cioè che «Il modernismo italiano esiste» (questo il titolo del suo contributo in *Sul modernismo italiano*), veniva invece formulata in termini sempre più interrogativi – «il modernismo [italiano o meno] esiste?» – nel discorso critico anglo-americano in cui la categoria si è formata ed ha una tradizione consolidata. A circa dieci anni dalle prime apparizioni del termine nella critica italiana, non mi pare che la situazione sia molto cambiata: da un lato, parlare di modernismo italiano continua ad essere spesso un'operazione volta a ritagliare all'interno della modernità letteraria italiana un campo specifico e ristretto che raccoglie intorno ad una serie di valori soprattutto formali le figure maggiori del primo Novecento – di solito Pirandello, Svevo, Tozzi, data anche la quasi egemonia della narrativa negli studi sul modernismo; dall'altro, parlare di modernismo in ambito anglo-americano significa fare riferimento a una categoria dai contorni sempre più sfrangiati e in continua espansione temporale e geografica, come testimonia l'ambizioso progetto di «modernismo planetario» portato avanti da Susan Stanford Friedman negli ultimi venti anni (il saggio *Planetarity: Musing Modernist Stu-*

¹ Cfr. *Il modernismo in Italia*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, sezione di “Allegoria”, 63 (2011); *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori 2012.

dies, uno dei contributo più influenti nel recente dibattito sui confini del modernismo è apparso nel 2010, cioè proprio nel torno di tempo in cui il modernismo faceva il suo ingresso nel vocabolario critico italiano)². Entrambe le opzioni – quella ‘locale’ degli studiosi che hanno raccolto l’appello di Luperini, al cui progetto io stesso aderisco almeno in parte, e quella ‘planetaria’ di Friedman e altri, per non parlare di tutte le possibili permutazioni intermedie – sono valide, naturalmente. Quello su cui vorrei piuttosto soffermarmi brevemente in questa sede sono gli spunti di riflessione per il presente che possono derivare dalla storia del termine in quell’ambito anglo-americano dove è nato e continua a godere di grande fortuna.

Il modernismo, come è noto, è uno strano intruso nel bestiario critico del Novecento: a differenza dei vari ‘-ismi’ della modernità letteraria, da quelli che Luigi Capuana aveva iniziato a catalogare con garbata ironia già sullo scorcio dell’Ottocento³ – naturalismo, simbolismo, idealismo... – a quelli riuniti a posteriori nell’avanguardia storica – futurismo, dadaismo, surrealismo... – il modernismo non è l’espressione di una determinata poetica o di una specifica pratica o serie di pratiche artistiche articolate in documenti programmatici come, ad esempio, i manifesti dei vari movimenti dell’avanguardia. Certo, è possibile rintracciare apparizioni anche importanti del termine prima della sua adozione da parte della critica americana: una “Revue moderniste: littéraire et artistique” era apparsa a Parigi tra il 1884 e il 1886 ed aveva pubblicato testi di, fra gli altri, Zola, Huysmans e Dujardin; pochi anni dopo, intorno al 1890, il poeta nicaraguense Rubén Darío aveva battezzato «modernismo» la propria poetica di ascendenza simbolista; e naturalmente, intorno alla fine del diciannovesimo secolo, per modernismo si intendeva soprattutto quella corrente critica all’interno della Chiesa Cattolica che sarebbe stata definitivamente messa al bando da Papa Pio X con l’enciclica *Pascendi dominicis gregis* del 1907. A parte forse il caso di Darío, a questa altezza temporale «modernismo» indica dunque una indefinita «mania per ciò che è moderno» (con questo significato viene già registrato nei dizionari francesi intorno al 1870, secondo quanto riporta il *Dictionnaire Historique de la Langue Française*) – ‘mania’ che può assumere connotati positivi come nel caso della “Revue moderniste” o, oltre trent’anni dopo, della rivista americana “The Modernist: A Monthly Magazine of

² Cfr. S. STANFORD FRIEDMAN, *Planetary: Musing Modernist Studies*, in “Modernism/Moderernity”, XVII (2010), pp. 471-499. Ora insieme ad altri interventi sul tema in EAD., *Planetary Modernism: Provocations on Modernity across Time*, New York, Columbia University Press 2015.

³ Cfr. L. CAPUANA, *Gli “ismi” contemporanei*, 1ª ed. 1898, a cura di G. Luti, Milano, Fratelli Fabbri Editore 1973.

Modern Arts and Letters” (1919), che pubblica sia romanzieri naturalisti come Theodore Dreiser che poeti modernisti come Hart Crane⁴; ma che può anche assumere connotati negativi, come in una interessante attestazione dal nostro *fin-de-siècle*. In *Acquerelli*, raccolta di saggi e bozzetti datata 1893, la scrittrice di origine anglo-francese Evelyn (Evelyn Franceschi Marini, nata de la Touche) scrive:

Risorgete grandi anime del passato, alzate quelle vostre mani sì eloquenti sia che maneggiaste lo scalpello, il pennello o la penna per protestare contro l’invadente modernismo, piaga dei nostri dì, contro lo spirito innovatore che tende a distruggere e a gettare con piglio sprezzante la polvere dell’oblio sulle vostre opere che il tempo ha circondato d’un’aureola immortale!⁵

Al di là dell’inevitabile *frisson* benjaminiano prodotto dall’accostamento di ‘modernismo’ e ‘perdita d’aureola’, è ovvio che per Evelyn il modernismo è un generico atteggiamento verso la tradizione piuttosto che un determinato approccio estetico. E in effetti, come risulta dall’attenta indagine di Sean Latham e Gayle Rogers nel recente *Modernism: Evolution of an Idea*, all’alba del Novecento di «modernismo» in questo senso si parlava un po’ dappertutto, compresa la moda e la pubblicità: modernismo era dunque «un termine allo stesso tempo specifico e approssimativo, chiudente e mobile, che appariva con sempre maggior frequenza negli ambiti più disparati»⁶.

È probabilmente questa simultanea specificità e indeterminazione ad avere permesso al termine di diffondersi rapidamente anche in ambito culturale. Di certo, entrambe le caratteristiche sono evidenti nella sua prima importante attestazione in sede di critica letteraria nel famoso studio di Laura Riding e Robert Graves *A Survey of Modernist Poetry*, del 1928. I due critici forniscono infatti due descrizioni del modernismo poetico: una relativamente precisa, fondata sulla nozione che ciò che distingue l’opera d’arte è la sua autonomia da questioni di ordine morale, politico o descrittivo – «la poesia modernista», scrivono Riding e Graves, «è una dichiarazione d’indipendenza dell’opera poetica» – e una seconda piuttosto vaga in quanto fondata sulle competenze e aspettative di un fantomatico lettore medio

⁴ Sulle prime occorrenze del termine, cfr. S. LATHAM - G. ROGERS, *Modernism: Evolution of an Idea*, Londra e New York, Bloomsbury 2015, pp. 19-22. La citazione dal *Dictionnaire Historique* è a p. 20.

⁵ EVELYN, *Acquerelli. Figure e paesaggi*, Firenze, Stabilimento Tipografico fiorentino 1893, p. 172.

⁶ S. LATHAM - G. ROGERS, *Modernism...*, p. 30. («“modernism” had become a term that was at once specific and loose, coming and mobile, all the while heard increasingly in all parts»; le traduzioni dall’inglese sono a cura di chi scrive).

ideale, per il quale ‘modernismo’ indicherebbe «la poesia contemporanea che lo confonde e che è costretto a prendere sul serio senza sapere se dover accettarla o meno»⁷. Il modernismo è inizialmente una sorta di contenitore vuoto e non è un caso che il ‘canone’ modernista proposto da Riding e Graves, che ruota intorno a T. S. Eliot ed E. E. Cummings ed include soprattutto autori americani, sia abbastanza diverso da quello che si consoliderà tra gli anni ’40 e ’60 e che vedrà al suo centro ancora Eliot, ma questa volta inserito in una sorta di ‘movimento’ a posteriori di scrittori uniti a lui da vincoli di amicizia, collaborazione e comuni intenti che comprende anche James Joyce, Ezra Pound e Wyndham Lewis.

Fino almeno agli anni ’50 il modernismo è una categoria della critica militante piuttosto che della storia della letteratura. È in questo contesto che al modernismo vengono associati una serie di valori specifici, in particolare quelli di impersonalità, allusività e auto-referenzialità. La storia è nota: da un lato l’affermazione del New Criticism, profondamente influenzato dal lavoro critico di Eliot, e dall’altro il magistero critico di Clement Greenberg, che univa modernismo e avanguardia all’insegna di un comune progetto di progressiva liberazione dell’arte dalla coazione a rappresentare il mondo, producono una sorta di teoria unificata del modernismo fondata sull’autonomia dell’opera d’arte⁸. Le osservazioni di Fredric Jameson su questa operazione sono particolarmente acute. Secondo il critico americano, il discorso dell’autonomia produce una frattura nell’ambito stesso dell’estetico: «la radicale disgiunzione e separazione di arte e letteratura dalla cultura»⁹. È questa una mossa fondamentale nel recupero di quella dimensione auratica dell’opera d’arte messa in dubbio da due forze opposte ma complementari: l’avanguardia da un lato e la cultura di massa dall’altro. Scrive ancora Jameson:

Perché ciò che è chiamato cultura in tutte le sue forme è piuttosto una identificazione dell’estetico con questa o quella forma di vita quotidiana. È quindi dalla cultura che l’arte come tale – l’arte alta, la grande arte, o comunque preferiate onorarla – deve essere distinta; e questa operazione ha luogo sto-

⁷ Cit. in S. LATHAM - G. ROGERS, *Modernism...*, p. 51 («all modernist poetry is a declaration of independence of the poem»; «the contemporary poetry that perplexes him and that he is obliged to take seriously without knowing whether it is to be accepted or not»).

⁸ La bibliografia sull’argomento è vasta. Per una breve sintesi, mi permetto di rimandare al mio *Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”*. *Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in “Allegoria”, 63 (2011), pp. 7-29; pp. 11-14.

⁹ F. JAMESON, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Londra e New York, Verso 2002, p. 176 («the radical disjunction and separation of literature and art from culture»).

ricamente solo all'inizio dell'epoca della televisione, quando ciò che sarà poi bollato come cultura di massa è ancora nella sua fase iniziale¹⁰.

È proprio questa versione di modernismo – elitista, formalista, gerarchico – che la teoria postmoderna ha rafforzato e radicalizzato allo scopo di definire se stessa per opposizione. La dicotomia modernismo–postmodernismo è ben rappresentata dalla nota lista di opposizioni binarie compilata nel 1982 da Ihab Hassan nella prefazione alla seconda edizione del suo *The Dismemberment of Orpheus*, in cui a un modernismo definito come «logocentrico», «chiuso», «gerarchico» ecc., si oppone, simmetricamente, un postmodernismo risolutamente volto alla demolizione delle pratiche repressive e autoritarie del suo predecessore¹¹.

Uno dei risultati più insidiosi della descrizione del modernismo *pro domo postmoderna* proposta da Hassan sta nel fatto che produce l'illusione che il modernismo sia un movimento ben definito, di cui si possono identificare precise pratiche estetiche, quando invece è proprio negli anni in cui Hassan elaborava i propri modelli teorici (la prima edizione di *The Dismemberment of Orpheus* è del 1971) che la critica inizia a interrogarsi sulla pluralità dei significati, confini e articolazioni del modernismo stesso. L'identificazione scontata del modernismo con un determinato gruppo di autori ed opere situate tra il fatale 1910 (in cui, secondo un celeberrimo passo di Virginia Woolf, «human character changed»¹²), e gli anni '30, che ancora nel 1971 permetteva a Hugh Kenner di scrivere la sua monumentale *The Pound Era* quasi senza far riferimento al termine, sarebbe stata di lì a poco messa in dubbio con la progressiva storicizzazione del periodo che veniva a designare. In particolare, la vasta raccolta di saggi dal titolo perentorio di *Modernism*, curata nel 1978 da Malcolm Bradbury e James McFarlane, avrebbe ampliato di molto i confini geografici e cronologici del modernismo, che adesso veniva a coprire la maggior parte della cultura europea e nord-americana tra gli anni '80 del diciannovesimo secolo e il secondo dopoguerra, e arruolava sotto le sue bandiere Luigi Pirandello e Henrik Ibsen, Charles Baudelaire e Thomas Mann, Franz Kafka e Gertrude Stein... Niente dà me-

¹⁰ Ivi, p. 177 («For what is called culture in all its forms is rather an identification of the aesthetic with this or that type of daily life. It is therefore from culture that art as such – high art, great art, however you wish to celebrate it – must be differentiated; and this operation takes place historically only at the very beginning of the television age, when what will be later stigmatized as mass culture is in its infancy»).

¹¹ Cfr. I. HASSAN, *Postface 1982: Toward a Concept of Postmodernism*, in ID., *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, 2^a ed., Madison, The University of Wisconsin Press 1982, pp. 267-268.

¹² V. WOOLF, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, Londra, The Hogarth Press 1924, p. 4.

glio conto dell'incertezza definitoria che inizia a pervadere gli studi modernisti del tentativo dei due curatori di chiarire il significato del termine. Dopo varie considerazioni sulle difficoltà insite nell'impresa, i due critici individuano comunque quello che chiamano il «centro» del modernismo in «una serie approssimativa ma riconoscibile di presupposti fondati su una estetica in senso lato simbolista, una visione avanguardistica dell'artista, e la nozione di un rapporto di crisi tra arte e storia»¹³. Non interessa decidere in questa sede se la definizione proposta da Bradbury e McFarlane sia più o meno utile o corretta: piuttosto, vorrei sottolineare il fatto che nella visione ecumenica dei due critici il modernismo è il risultato dell'aggregazione di un certo numero di risposte a questioni di natura estetica e istituzionale che mette insieme fenomeni come il simbolismo e l'avanguardia che la critica cercherà poi di distinguere e ordinare (ma vale la pena di ricordare, per sottolineare ancora una volta la volatilità di queste categorie, che nel 1931 Edmund Wilson si era servito proprio del termine 'simbolismo' come categoria critica all'interno della quale mettere insieme Yeats, Valéry, Proust, Joyce e Stein, cioè il gotha del successivo 'modernismo'¹⁴).

Nel saggio di Bradbury e McFarlane emerge anche un altro elemento poi ricorrente nel dibattito sulla definizione di modernismo, cioè il «rapporto di crisi tra arte e storia». Naturalmente la nozione di crisi appartiene allo stesso discorso modernista – il «centro che non tiene» di Yeats, i «frammenti» a puntellare la propria rovina di Eliot – articolata a livello formale da procedure compositive che frantumano le forme ricevute dalla tradizione. Ciò che mi pare più importante è il fatto che a cominciare dagli anni '80 il tema della crisi venga ripreso e articolato nei termini di un rapporto triangolare tra modernismo, modernità e modernizzazione. In un importante saggio del 1982, *All That Is Solid Melts into Air*, Marshall Berman descrive la modernizzazione – una varietà di fattori che include fra gli altri l'industrializzazione, i mass media, la civiltà tecnologica ecc. – come una forza (Berman parla di «maelstrom», con un'immagine insieme naturale e catastrofica che non può non ricordare la «fiumana» verghiana) che insieme promette grandi successi ed espone a grandi minacce. Per Berman, il modernismo è formato da «un'incredibile varietà di visioni e idee volte a rendere uomini e donne soggetti oltre che oggetti della modernizzazione, e a

¹³ M. BRADBURY – J. MCFARLANE (a cura di), *The Name and Nature of Modernism*, in *Modernism*, Harmondsworth, Penguin 1976, pp. 19-55: p. 29 («a certain loose but distinguishable group of assumptions, founded on a broadly symbolist aesthetic, an *avant-garde* view of the artist, and a notion of a relationship of crisis between art and history»).

¹⁴ Cf. E. WILSON, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York, Scribner 1931.

dar loro il potere di trasformare il mondo che li sta trasformando»¹⁵. È in questo senso, a mio parere, che il modernismo può davvero proporsi come qualcosa di più di una semplice poetica: non c'è un modo specifico di essere modernisti – si può, con Eliot, dolersi del caos della modernità o, con Marinetti, celebrare le tecnologie che essa produce o, con Mondrian, semplicemente evadere il problema e abbracciare la forma pura –, ciò che importa è che tutte queste posizioni sono a ugual titolo tentativi di trovare il modo di abitare il maelstrom, di cogliere il senso della crisi. Perry Anderson per primo, in un articolo in diretto dialogo con Berman¹⁶, e Jameson poi hanno ulteriormente affinato il modello di Berman, fondandolo su basi storiche più solide. Nella formulazione di Jameson, il modernismo non è l'incontro/scontro dell'artista con una generica modernità, ma piuttosto con «una situazione di modernizzazione incompleta» che è storicamente specifica¹⁷. I modernisti vivono simultaneamente in due mondi organizzati secondo due distinte forme di temporalità – e secondo le strutture sociale ed economiche che ne conseguono – e cioè la temporalità «della nuova città industriale e quella della campagna contadina»¹⁸. La frantumazione delle forme, la frammentazione del soggetto, la perdita della fede nella capacità del linguaggio di riprodurre il mondo sono alcuni dei modi in cui si articola il senso di dislocazione che caratterizza l'esperienza della modernità.

I 'nuovi modernismi' degli anni '90 – “The New Modernisms” era il titolo del primo convegno della Modernist Studies Association nel 1999, che ha segnato un nuovo punto di partenza per gli studi modernisti dopo la crisi degli anni '80, dominati dal postmoderno – si sono mossi nella direzione espansiva già indicata da iniziative come l'antologia di Bradbury e McFarlane. Latham e Rogers si servono di due metafore di derivazione modernista per distinguere il nuovo approccio alla disciplina dal paradigma precedente. Fino agli anni '70, il modernismo era, per dirla con Joyce, una «strandentwining cable», cioè una «corda di trefoli attorcigliati» che «intreccia fra loro un preciso gruppo di scrittori e artisti intorno a delle pratiche artistiche condivise»¹⁹. La corda da un lato unisce coloro che lega insieme

¹⁵ M. BERMAN, *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, 2a ed., New York, Penguin Books 1988, p. 16 («an amazing variety of visions and ideas that aim to make men and women the subjects as well as the objects of modernization, to give them the power to change the world that is changing them»).

¹⁶ Cfr. P. ANDERSON, *Modernity and Revolution*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di C. Nelson e L. Grossberg, Urbana e Chicago, University of Illinois Press 1988, p. 326.

¹⁷ F. JAMESON, *A Singular Modernity...*, p. 141 («a situation of incomplete modernization»).

¹⁸ Ivi, p. 142 («that of the new industrial big city and that of the peasant countryside»).

¹⁹ S. LATHAM - G. ROGERS, *Modernism...*, p. 7 («weaves together a distinct group of writers and artists around shared artistic practices»).

ma dall'altro, delimitando un'area precisa del campo di produzione culturale che poi viene caricata di valori positivi, li separa da tutta una serie di altre pratiche, che spaziano dall'avanguardia alla letteratura popolare. Con i 'nuovi modernismi', termine enfaticamente declinato al plurale, il modernismo invece diventa, con una metafora presa adesso da Pound, un magnete che attira attorno a sé scaglie metalliche e dà loro una forma che è però sempre contingente e temporanea, passiva di trasformazioni anche radicali nel momento in cui nuove scaglie vengono aggiunte o vecchie scaglie rimosse. Ciò che 'magnetizza' i frammenti modernisti e li ordina in nuovi e instabili disegni sono le prospettive teoriche e metodologiche emerse nelle due ultime decadi del ventesimo secolo che, in opposizione alla visione puramente formale dell'opera su cui si era fondata la tradizione critica sul modernismo, intendono collocare l'opera stessa in un più ampio contesto storico e sociale – studi afroamericani e femministi, *queer studies*, studi postcoloniali ecc. Il modernismo non è più fondato su un canone forte e condiviso, ma su un 'archivio' in continua espansione, dal quale possono essere estratti ed accostati in nuove configurazioni i documenti più disparati. Come scrivono Douglas Mao e Rebecca L. Walkowitz nell'introduzione al volume dal titolo programmatico di *Bad Modernisms*, lo scopo dei 'nuovi studi modernisti' è duplice: «riconsidera[re] le definizioni, i luoghi e i produttori di “modernismo”» e «applica[re] nuovi approcci e metodologie ai lavori “modernisti”»²⁰.

Interpretare il modernismo come un insieme di fenomeni che solo in parte si sovrappongono e che attraversano l'intero spazio della produzione culturale ha permesso di allargare l'indagine in senso pluridirezionale, di produrre non un canone stabile, ma una serie di mappe alternative e variabilmente sovrapponibili della cultura modernista a partire da figure, opere ed eventi considerati marginali rispetto a quelli che caratterizzavano la “Pound era”, che a loro volta vengono identificati non più con il modernismo *tout court*, ma con una sua variante specifica e localizzata storicamente e geograficamente, e cioè lo «high modernism»²¹. Nei primi anni del nuovo millennio, il dibattito sul modernismo si è quindi mosso in due direzioni opposte e complementari: da un lato, la sempre maggior rarefazione del significato del termine declinato al singolare, fino a giungere alla proposta

²⁰ D. MAO - R.L. WALKOWITZ, *Introduction: Modernisms Bad and New*, in *Bad Modernisms*, a cura di D. Mao e R.L. Walkowitz, Durham, Duke University Press 2006, p. 1 («reconsiders the definitions, locations, and producers of “modernism”»; «applies new approaches and methodologies to “modernist” works»).

²¹ Cfr. P. LEWIS, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press 2007, pp. 120-126.

(discutibile, certamente, ma anche produttiva, almeno nel contesto di una critica letteraria sempre più globalizzata e ‘decentrata’ come quella anglo-americana) della già menzionata Susan Stanford Friedman, secondo la quale il «modernismo» indicherebbe «l’ambito della creatività espressiva all’interno della dinamica di rapido cambiamento della modernità»²², qualsiasi forma storica assuma la modernità stessa, intesa come momento di rapida trasformazione sociale, economica e culturale (Friedman riporta esempi che spaziano dall’impero romano alla Cina sotto la dinastia Tang all’impero moghul in India); dall’altro, la mappatura capillare di istanze specifiche di modernismo tra tardo Ottocento e prima metà del Novecento (ma con incursioni anche nei decenni successivi, talvolta servendosi di designazioni cronologiche come neo- o tardo-modernismo), localizzate in contesti storico-culturali precisi e centrate su esperienze, luoghi o figure una volta ritenuti secondari o esterni rispetto al *mainstream* modernista (hanno fatto scuola in questo senso opere come *Refiguring Modernism* (1995) di Bonnie Kime Scott, sul ruolo giocato dalle scrittrici e operatrici culturali nella formazione del modernismo anglo-americano, o *Modernism and the Harlem Renaissance* (1987) di Houston Baker)²³.

Per passare adesso alla storia letteraria italiana, la prima conseguenza di quanto detto finora, a mio parere, è che l’adozione della categoria di modernismo non può non tener conto del dibattito critico che essa ha alle spalle. Di contro alla volontà definitoria di molti studi sul modernismo italiano (compresi alcuni del sottoscritto), può risultare invece più utile vedere nella instabilità e plurisemanticità che caratterizza adesso il termine – almeno nell’ambito critico in cui è sorto e si è sviluppato – un elemento positivo, soprattutto in considerazione della natura frammentata e locale del modernismo italiano, che trova un elemento costitutivo proprio in quella tensione fra centro e periferie (geografiche e culturali) che contraddistingue i nuovi studi modernisti. Vorrei ribadire anzi quanto affermavo già diversi anni fa nel tracciare un panorama del modernismo italiano: per l’Italia, sarebbe più utile parlare di ‘modernismi’ al plurale piuttosto che di ‘modernismo’ tout court, e non è certo un caso che non esista per il modernismo italiano un centro di irradiazione il cui ruolo sia paragonabile a quello di Londra per il modernismo anglo-americano o di Parigi per quello francese. Piuttosto, ci troviamo di fronte a un fenomeno multipolare, centrato su una molteplicità

²² S. STANFORD FRIEDMAN, *Planetarity...*, p. 475 («the domain of creative expressivity within modernity’s dynamic of rapid change»).

²³ B. KIME SCOTT, *Refiguring Modernism*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press 1995, 2 voll.; H.A. BAKER, JR., *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press 1987.

di luoghi – Milano, Roma, Firenze, Napoli, Trieste – in cui le tendenze generali del modernismo si contaminano con tradizioni culturali locali²⁴.

Nel dibattito italiano, invece, il modernismo è ancora usato come la corda evocata da Latham e Rogers: lega insieme una serie di autori e, individuando nelle loro poetiche una sorta di zenit della modernità letteraria, pone tutto ciò che sta loro intorno in una posizione marginale. Naturalmente vi sono ottime ragioni per mettere in rapporto tra loro le esperienze degli autori ormai canonici del modernismo italiano – la già citata triade Pirandello-Tozzi-Svevo, occasionalmente allargata a Gadda e pochi altri – e per identificarne gli elementi di convergenza in termini di rapporto con la tradizione, strutture narrative, articolazione del personaggio ecc.²⁵ Allo stesso tempo, però, a far coincidere il modernismo con questo gruppo ristretto di autori si finisce per lasciarne fuori molti altri per i quali si potrebbe ragionevolmente proporre l'inclusione.

Prendiamo il caso di D'Annunzio, forse l'ultima ridotta di quello che era una volta il territorio sterminato del decadentismo. È ovvio che se intendiamo il modernismo nel senso ristretto appena descritto, è difficile candidare D'Annunzio a diventarne membro. Eppure, mi pare che poche opere esprimano meglio il senso di smarrimento e dislocazione prodotto dall'essere situati all'incrocio di due diversi ordini di temporalità – il modernismo secondo la descrizione di Jameson – de *Le vergini delle rocce* (1895), per quanto permeata essa sia di tropi simbolisti e di suggestioni nietzscheane di seconda o terza mano. Claudio Cantelmo si trova sospeso tra la modernità materialista e utilitarista che domina la Roma umbertina, con l'onnipresente spettacolo degli operai e delle macchine che trasformano radicalmente il paesaggio urbano, e un mondo pre-moderno, organizzato su strutture di tipo feudale che però sopravvive in luoghi marginali come il feudo ancestrale dei Cantelmo a Rebusa, dove l'antica classe dominante non solo non incarna i superbi ideali di ordine e gerarchia invocati dal protagonista come cura dei mali della modernità, ma è anzi preda di decadimento e follia. Ma il dilemma di Cantelmo è esattamente lo stesso che Pirandello mette in scena, con mezzi ovviamente diversi, con l'incontro tra una modernissima automobile e una vecchia carrozzella in apertura del terzo dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925; la prima versione, intitolata *Si gira...*, è, come è noto, del 1915). L'automobile, come la macchina da presa, trasforma il

²⁴ Cfr. L. SOMIGLI, *In the Shadow of Byzantium. Modernism in Italian Literature*, in *Modernism*, a cura di A. Eystennson e V. Liske, vol. II, Amsterdam, John Benjamins 2007, pp. 911-29; pp. 925-26; cfr. anche M. TORTORA, *Geocriticism and the Italian Modernist Novel*, in "Acme", 1 (2018), pp. 243-52.

²⁵ Cfr. R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano...*, pp. 13-38.

rapporto del soggetto con il mondo, e per chi si muove a grande velocità sul mezzo meccanico la carrozzella appare risucchiata indietro, respinta dalla velocità che scaglia in avanti il bolide: se la macchina è fonte di alienazione, di un falso rapporto con le cose, il ritmo lento del cavalluccio, che rimanda a una società arcaica, non appare però più praticabile se non a prezzo di rimanere ai margini del nuovo mondo²⁶. E come per Cantelmo, anche per Serafino il ritorno al passato, al paesello di Nonna Rosa e della dolce Duccella, si traduce nell'incontro con una versione corrotta e degradata dei propri ideali. Potremmo forse chiamare l'opera di D'Annunzio «modernismo decadente», per adottare un termine proposto di recente al convegno annuale della Modernist Studies Association²⁷, ma ciò che qui importa sottolineare è che, al di là delle etichette e degli -ismi, D'Annunzio è un prodotto della koinè modernista quanto i suoi contemporanei Pirandello e Svevo, e se da una parte l'approccio dell'uno è assai diverso da quello degli altri, dall'altra collocarli tutti all'interno dello stesso ampio contesto è un'operazione legittima che sottolinea la diversità delle possibili risposte alla medesima situazione sociale e culturale. È in fondo in questo gioco di macro-somiglianze e micro-differenze che sta la dialettica tra modernismo e modernismi: una dialettica che può risultare utile per storicizzare meglio la nostra modernità letteraria sia a livello locale sia nel contesto più ampio di quella europea.

²⁶ Cfr. L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, vol. II, Milano Mondadori 1973, p. 566.

²⁷ La sessione “The Ambivalent Goods of Decadent Modernism”, organizzata da Tim Clark, proponeva interventi su Beckett, John Fante e la traduzione. Cfr. p. 16 del programma del convegno annuale della MSA (Toronto, 17-10 ottobre 2019), reperibile all'URL https://msatoronto2019.org/wp-content/uploads/2019/10/MSA_Program_2019_Final.pdf

RICCARDO CASTELLANA

REALISMO MODERNISTA:
PROBLEMI INTERPRETATIVI
E LIMITI CRONOLOGICI DI UNA CATEGORIA

Università di Siena

1. Premessa

Per inquadrare meglio la nascita del romanzo italiano contemporaneo proposi, una decina d'anni fa, di introdurre nel dibattito critico la categoria di «realismo modernista»¹. Lo feci soprattutto per problematizzare la ricezione di un concetto – quello di modernismo – ben consolidato nell'anglistica e nella comparatistica, e che negli ultimi anni si era andato rapidamente diffondendo anche da noi (soprattutto grazie agli studi di Luca Somigli, Pierluigi Pellini, Romano Luperini e Raffaele Donnarumma), ma che nella applicazione che se ne andava facendo mi sembrava tenere in ombra alcune specificità dei modernisti italiani. Mi pare utile ora, anche alla luce di critiche e osservazioni rivolte a quella mia proposta, reconsiderarla con il vantaggio della distanza, tanto per provare a rilanciarla in quegli aspetti che mi sembrano tuttora validi, quanto per rivederne altri che oggi non mi soddisfano più, a cominciare dalla definizione dei limiti cronologici del fenomeno, che fissavo, in modo troppo rigido, tra il 1915 e il 1925.

2. Continuità del realismo

L'ipotesi da cui partivo, e in cui credo ancora, era che a caratterizzare il romanzo modernista italiano fosse proprio un 'realismo' di fondo, ovvero quella stessa componente così duramente osteggiata, negli anni Sessanta, dal-

¹ R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in "Italianistica", XXXIX, 1 (gennaio-aprile 2010), pp. 23-44.

la critica neo-avanguardistica, a cominciare da un suo esponente ben accreditato come Renato Barilli, secondo il quale la rottura della «barriera del naturalismo»² compiuta da autori come Pirandello e Svevo avrebbe reso vana, da quel momento in poi, ogni pretesa di rappresentare la realtà (e la società) in letteratura, aprendo la strada a una concezione antimimetica dell'arte narrativa. Una interpretazione del canone primonovecentesco ben in linea con la spinta rinnovatrice della cultura degli anni Sessanta, come dimostravano anche, su un piano diverso, le scelte di regia, decisamente avanguardistiche, che Luigi Squarzina aveva fatto, nel 1961, di *Ciascuno a suo modo*, dandone una lettura che accentuava vistosamente le componenti di sperimentalismo e di provocazione già presenti (anche se non predominanti) nel testo pirandelliano. Ma proprio perché così connaturato alla cultura italiana degli anni Sessanta e Settanta, il rifiuto generalizzato del realismo e dell'idea di letteratura come rappresentazione può essere oggi riveduto e considerato con pacatezza e distacco, così come deve essere riconsiderato con maggiore obiettività, d'altro canto, il ruolo dell'avanguardia propriamente detta.

3. Auerbach, naturalmente

In un certo senso la nozione di realismo modernista era tutta potenzialmente contenuta nel capitolo finale di *Mimesis* (1946), al termine, cioè, di quella straordinaria storia delle diverse forme del realismo come imitazione seria del quotidiano nella letteratura occidentale nella quale Erich Auerbach aveva passato in rassegna una ventina di tipi diversi di «realtà rappresentata» (*dargestellte Wirklichkeit*), rispetto ai quali il realismo ottocentesco (Balzac, Stendhal, Flaubert e Zola) non era che una manifestazione tra le altre, anche se certamente, nella prospettiva del filologo tedesco e nella nostra, la più importante, e anzi il culmine di una vicenda plurisecolare. Da una lettura attenta di *Mimesis* si ricava, tra le altre cose, anche l'idea che il realismo non sia soltanto imitazione seria della vita quotidiana delle persone comuni, ma anche che esso consista nella capacità di sorprendere il lettore mettendogli davanti agli occhi un mondo sino a quel momento sconosciuto. Non solo, cioè, i 'realismi' disattendono le regole della tradizione classicistica e scardinano il sistema di corrispondenze rigide tra stile e materia garantito dalla tradizione, ma adottano tecniche di straniamento e di deautomatizzazione dei meccanismi percettivi per allargare democraticamente il dominio del narrabile.

² R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia 1980 (1964¹).

Questo nesso tra realismo e capacità di straniamento della letteratura mimetica si coglie molto bene, per esempio, nei due grandi momenti della storia letteraria in cui il realismo fa breccia nel muro della *Stiltrennung* classica e poi classicista: prima attraverso i Vangeli (e quindi con la *Commedia* di Dante), che adottano il *sermo humilis* per diffondere la parola di Dio, e poi grazie a Stendhal, che ne *Il rosso e il nero* riscrive la cronaca degli anni della Restaurazione attraverso la parabola straniante di un giovane parvenu, di un eroe negativo e problematico. Non a caso Viktor Šklovskij (ma questo Auerbach non lo sapeva), per esemplificare il concetto di straniamento (*ostranenie*), aveva fatto ricorso ad esempi presi da romanzieri realisti come Tolstoj e aveva ribadito che non solo l'arte d'avanguardia si serve di questo tipo di procedimenti, ma tutta la (grande) letteratura³. Insomma, vocazione realista e artificio dello straniamento non sono affatto termini contrapposti, e basterebbe citare l'esempio di Verga per comprendere quanto questo binomio possa funzionare perfettamente anche in ambito italiano.

Ora, quando Auerbach, in *Mimesis*, identificava il realismo con la *Stilmischung*, intendeva dire esattamente questo: se nella tradizione classicistica la separazione degli stili inibiva all'origine la possibilità stessa di una mimesi del reale, il realismo mette in crisi la legittimità di questa separazione, e riorganizza il sistema bloccato delle corrispondenze tra stili e contenuti attraverso il quale il testo classico o classicista 'censurava' il reale. Rappresentare la realtà significa sempre anche dissociarsi dalla tradizione, disobbedire al principio di autorità, compiere un atto di insubordinazione e di rottura. Inoltre, dato che la riarticolazione del rapporto tra forme e referenti che sta alla base della *Stilmischung* segue di volta in volta strade diverse, quella di realismo non può che essere una nozione plurale: di qui i circa venti sottotipi di realismo registrati in *Mimesis* da un lettore d'eccezione come Francesco Orlando⁴.

Il realismo modernista è, a mio avviso, uno di questi possibili sottotipi.

Auerbach, ovviamente, non lo chiamava così, non esistendo ancora il termine modernismo nell'accezione odierna. Eppure l'idea di fondo è la

³ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi 1980. V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi 2003, pp. 73-94.

⁴ Ho discusso gli aspetti teorici di questo problema in R. CASTELLANA, *Sul metodo di Auerbach*, in "Allegoria", 56 (2007), pp. 55-83. Ha mostrato da par suo il carattere plurale della mimesi Francesco Orlando, nella sua relazione al convegno su Auerbach tenutosi a Siena il 29 e 30 aprile 2008 (*Unità o pluralità del realismo. Una lettura di «Mimesis»*), i cui Atti sono ora raccolti in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di R. Castellana, Roma, Artemide 2009 (il saggio di Orlando si trova alle pp. 17-62). Sul carattere intimamente straniante del realismo, tra l'altro, è intervenuto di recente anche Walter Siti in quel documento di poetica neo-modernista che è *Il realismo è l'impossibile* (Milano, Notetempo 2013).

stessa che compare, come dicevo, nell'ultimo capitolo di *Mimesis*, «Il calzotto marrone», dove a un modernismo non realista (quello caotico, anarchico e inafferrabile dell'*Ulisse* di Joyce, non a caso escluso dall'analisi stilistica del critico) Auerbach contrappone il modernismo realista di Virginia Woolf e di Proust, i quali a loro volta percorrono due vie diverse, certo, ma distanti entrambe tanto dall'avanguardia più oltranzista (quella di Joyce appunto) quanto dal simbolismo decadente.

Il concetto chiave, per Auerbach, è quello di coscienza: la realtà non è affatto esclusa dalla rappresentazione romanzesca primonovecentesca, ma è filtrata dalla coscienza (termine da considerarsi nella sua accezione più ampia, includendo anche il suo contrario, cioè l'inconscio e il mondo delle pulsioni sotterranee) del personaggio focale o dello stesso narratore, ormai del tutto affrancato dall'obbligo dell'obiettività della tradizione ottocentesca. In *Gita al faro*, il realismo è ottenuto da una sommatoria di coscienze e prospettive diverse; nella *Recherche*, dallo stratificarsi degli stati di coscienza di Marcel. In entrambi i casi, il decadentismo narcisistico di Huysmans (cui noi potremmo facilmente aggiungere il nome di d'Annunzio) è archiviato.

4. Pirandello, Tozzi, Svevo

Il realismo modernista è, nella storia della narrativa italiana, il vero elemento caratterizzante del decennio che va dalla prima guerra mondiale alla definitiva affermazione del fascismo. Esso nasce parallelamente al progressivo esaurimento della spinta propulsiva delle avanguardie, cioè verso la metà degli anni Dieci, per concludersi subito dopo il 1925. O almeno così è – aggiungerei ora – nel canone 'alto', quello degli autori più noti e rappresentativi del primo Novecento che prendevo in esame nel mio saggio: il Pirandello di *Si gira...* (1915, appunto), il Tozzi di *Con gli occhi chiusi* (1919), lo Svevo della *Coscienza di Zeno* (1923). La data del 1925 mi serviva allora per chiudere un cerchio: in quell'anno Pirandello ripubblica, dieci anni dopo, *Si gira...* col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

In Pirandello e soprattutto in Svevo ritroviamo, mi sembra, qualcosa di molto simile al realismo della coscienza individuato da Auerbach nell'opera di Proust: un realismo 'verticale', che presuppone una differenza e una distanza anche polemica tra i vari momenti della coscienza individuale. In Tozzi, invece, c'è qualcosa di più simile all' 'orizzontalità' di Virginia Woolf e alla sua rappresentazione del reale ottenuta per giustapposizione continua delle coscienze individuali (si provi per esempio ad applicare questa lettura ai momenti onirici e ai «misteriosi atti nostri» di Pietro e Ghisola in un romanzo come *Con gli occhi chiusi*). In Tozzi poi, agisce anche quello che, con il René

Girard di *Menzogna romantica e verità romanzesca*, ho chiamato un «realismo del desiderio»; un realismo, cioè, capace di cogliere la natura mimetica del desiderio, che si articola sempre – come ci ha insegnato René Girard – in un rapporto triangolare tra soggetto, oggetto desiderato e mediatore del desiderio stesso⁵. Che Tozzi fosse anche uno scrittore realista lo aveva ripetuto a più riprese Giuseppe Antonio Borgese, il quale ne fece il maggior esponente di quel «tempo di edificare» che dà il titolo a una sua famosa raccolta di saggi datata 1923, ovvero del ritorno alle forme narrative tradizionali (romanzo e novella) e dell'addio al frammentismo. Borgese, si sa, preferiva il Tozzi maturo del *Podere* e di *Tre croci*; ma anche il più acerbo, sperimentale e frammentario *Con gli occhi chiusi* – forse il capolavoro dell'autore senese – non è certo privo di aspetti realisti, e quel «realismo del desiderio» di cui dicevo colloca peraltro le dinamiche psicologiche in una precisa realtà sociale, che vede contrapporsi (e attrarsi vicendevolmente) il «padroncino» Pietro e la contadina Ghisola. E Tozzi è realista, perché dietro al «sogettivismo da drogati» dei suoi personaggi, per usare stavolta una formula efficacissima di Luigi Baldacci⁶, c'è davvero tutto il mondo della provincia italiana dei primi anni del Novecento, la dialettica ben visibile tra le classi sociali, la vita quotidiana del contadino come quella del piccolo affarista o del grigio travet.

Che Pirandello sia stato uno dei massimi autori del modernismo europeo non ho bisogno di dimostrarlo qui⁷. *Modernista*, cioè non decadente (come voleva la vecchia vulgata scolastica che lo accompagnava a d'Annunzio e Fogazzaro), ma nemmeno avanguardista, perché a differenza di Marinetti Pirandello non predica la morte del romanzo, né pratica l'antiromanzo alla maniera di Palazzeschi, ma rimane invece fedele alla tradizione dei generi narrativi (il romanzo ma anche, e anzi soprattutto, la novella) per rivalizzarla con apporti diversi. E così fanno pure i romanzieri (e novellieri) Tozzi e Svevo: la scelta stessa del genere, insomma, è indicativa dell'atteggiamento modernista, mai totalmente iconoclasta e negativo nei confronti della tradizione letteraria e dei suoi codici, che vanno risemantizzati ma non aboliti.

Meno scontato è invece riconoscere che una parte della produzione di Pirandello è *anche* realista: certo non parlo delle novelle surreali degli anni Trenta, e nemmeno di un dramma tutto metateatrale come i *Sei personaggi*. Però i *Quaderni* sono anche un romanzo realista nella misura in cui trattano un tema attuale come la nascita del cinema in Italia negli anni Die-

⁵ R. CASTELLANA, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2009, pp. 25-36.

⁶ L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi 1993, p. 13.

⁷ Per un'analisi più ampia rinvio al mio libro *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori 2018.

ci, il fenomeno del divismo, della mercificazione del corpo dell'attrice e persino della pornografia, il destino del teatro nell'epoca della riproducibilità tecnica, e soprattutto del rapporto tra la realtà vera e vissuta e quella imitata dall'arte, tra persona e personaggio. Si dirà che questo rapporto è un tema pirandelliano per eccellenza, ma nei *Quaderni* il tema è calato appunto in un contesto molto concreto e per nulla astratto: realistico, appunto.

Quanto a Svevo (e chiudo qui il riepilogo critico di quello che avevo sostenuto nel mio saggio), sosterrai anche oggi che l'aspetto realista e modernista della sua opera risalta meglio rileggendo la *Coscienza di Zeno* attraverso la specola dell'ultimo capitolo, «Psico-analisi», dove, illuminate dalla luce radente del conflitto mondiale, tutte le contraddizioni e le menzogne del narratore-protagonista vengono in superficie. Trasformatosi nel borghese 'sano' che aveva sempre sognato di diventare, e che ora l'economia di guerra gli permette finalmente di essere, indossando i panni del pescecane di guerra e dello speculatore, Zeno non ha più bisogno di mentire a se stesso e al lettore. Che uno squarcio si produca nel tessuto romanzesco lo dimostra, del resto, anche il brusco passaggio dalla forma-memoriale adottata nei capitoli precedenti alla forma-diario, la quale implica un diverso rapporto tra il tempo della scrittura e quello della vita. Modernista nella forma, come dimostra per esempio la sistematica inattendibilità del narratore, quello di Svevo è anche un romanzo realista, capace di mostrarci l'inautenticità della vita borghese attraverso uno schizzo di psicopatologia della vita quotidiana.

5. Quando comincia il modernismo?

La periodizzazione del modernismo italiano è stata oggetto negli ultimi anni di diverse proposte, che per comodità di esposizione suddividerò in tre grandi famiglie. Ciascuna di esse è rappresentata nel libro a più voci curato da Massimiliano Tortora, *Il modernismo italiano*, edito da Carocci nel 2018, che è anche un'ottima introduzione generale al problema.

La prima famiglia comprende diverse varianti di un'unica ipotesi che chiamerò 'restrittiva'. Secondo questa proposta, il modernismo resta un fenomeno ben distinto non solo dal decadentismo ma anche dall'avanguardia, secondo l'impostazione lungimirante adottata già negli anni Settanta da Peter Bürger, ma purtroppo non sempre accolta dalla critica⁸. Pur condividendo lo stesso humus culturale, modernismo e avanguardia non si servono di forme espressive ben distinte, ma professano due diverse concezioni della

⁸ P. BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri 1990 (1974).

letteratura e dell'arte. Secondo l'ipotesi restrittiva, il modernismo italiano nascerebbe in narrativa con *Il fu Mattia Pascal* (1904) e, in poesia, con i crepuscolari, esaurendosi nel primo caso alla fine degli anni Venti (*Gli indifferenti* di Moravia si situerebbero già oltre) e nel secondo con le *Occasioni* (1939) di Montale, ultimo capolavoro di una lunga stagione⁹. Per quanto riguarda *Il fu Mattia Pascal*, in realtà, preferirei parlare di 'paleomodernismo', prendendo a prestito una categoria di Frank Kermode, perché non ritengo che ai contenuti decisamente modernisti del romanzo corrispondano strutture narrative altrettanto innovative (Mattia, per esempio, non è affatto un narratore inattendibile come Zeno e inoltre l'*allure* da *roman philosophique*, settecentesco, poco si confà al clima generale del modernismo)¹⁰.

Accanto all'ipotesi restrittiva (che resta dominante e che nel *compagnon* curato da Tortora è di gran lunga quella più adottata dagli studiosi) va ricordata l'ipotesi che invece chiamerei 'inclusiva', già accolta da Luca Somigli (autore, per lo stesso manuale, del capitolo sul teatro modernista) e da Mario Moroni nel volume *Italian Modernism* (2004), uno degli studi che hanno dato il via al dibattito italiano. L'accezione del termine modernismo è in questo caso molto ampia e inclusiva, e basterà qui ricordare che la raccolta di saggi curata da Somigli e Moroni accoglieva generosamente (troppo generosamente, a mio avviso) da un lato studi sul decadentismo e sul simbolismo di fine Ottocento e dall'altro saggi sul futurismo e le avanguardie.

La terza e ultima ipotesi, che chiamerei 'prolettica', in quanto anticipa la nascita del modernismo addirittura all'età di Baudelaire e di Flaubert (e in Italia a quella di Verga), è quella sostenuta da Pierluigi Pellini già in *Naturalismo e modernismo* (2016) e quindi ripresa nel capitolo su *Realismo e sperimentalismo* del libro curato da Tortora. Secondo Pellini, che segue da vicino le proposte di Ross Chambers¹¹, il modernismo disegnerebbe una lunghissima parabola che va dalla metà dell'Ottocento fino agli anni Sessanta del Novecento. La svolta d'inizio Novecento non viene ignorata dal critico, che tuttavia considera gli elementi di continuità tra il «primo modernismo» del secondo Ottocento e lo *high modernism* primonovecentesco più importanti delle differenze, con i capolavori di Baudelaire e di Flaubert a fare da apripista e presupposti della nuova letteratura¹². Con Flaubert e Bau-

⁹ R. DONNARUMMA, *La poesia, in Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci 2018, pp. 65-89.

¹⁰ Per un'analisi più accurata, cfr. R. CASTELLANA, *Paleomodernismo: Pirandello e «Il fu Mattia Pascal»*, in AA.VV., *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, a cura di L. Gasparotto e R. De Giorgi, Udine, Forum 2011, pp. 127-135.

¹¹ R. CHAMBERS, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti 1987.

¹² P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, Roma, Artemide 2016, p. 189: «Sarebbe insensato sostenere che Verga sia modernista come Joyce, o Zola come Woolf, o Conrad come Marinetti. Ha senso,

delaire la modernità irrompe con forza nella pagina letteraria e lo scrittore acquista per la prima volta una diversa percezione di sé, entra in una relazione nuova con un nuovo soggetto collettivo: la massa. Il modernismo, nelle diverse articolazioni, sarebbe la risposta formale al problema (di lunga durata) del riposizionamento dell'intellettuale nel contesto della società massificata. Già nel secondo Ottocento i romanzieri, pur fedeli a un assunto realista di base, cominciano a confrontarsi con gli stessi problemi che ossessioneranno i modernisti novecenteschi, e in particolare con la caoticità del reale e con la percezione sempre più netta dell'insignificanza del mondo. Quanto all'Italia, Verga, secondo Pellini, può essere considerato un autore del «primo modernismo» italiano grazie alla destrutturazione del personaggio, agli esperimenti con l'indiretto libero nei *Malavoglia* e alla rinuncia allo sguardo dall'alto del narratore onnisciente; dispositivi che rifletterebbero, secondo il critico, la stessa difficoltà di dare una rappresentazione obiettiva del reale che sarà propria di tanti scrittori di primo Novecento (a partire dai suoi eredi Pirandello e Tozzi).

Nella tesi di Pellini convivono alcune proposte condivisibili e intelligenti insieme, però, a posizioni del tutto inaccettabili. Molte osservazioni su Woolf, Svevo e Pirandello, ad esempio, collimano esattamente con quelle del mio saggio (e in molti casi le citano e le presuppongono), ma la tesi di fondo è, appunto, quella di una sostanziale continuità tra Otto e Novecento, di una lunga stagione del modernismo che durerebbe all'incirca cento anni e che io non sosterei mai.

L'obiezione di fondo a Pellini è che, da lungo tempo, la critica letteraria ha adottato una categoria per rendere ragione di tutti quei tratti che precorrono il modernismo in senso stretto, che è quella di 'modernità'. Come ha persuasivamente argomentato Romano Luperini, per esempio, Verga è moderno (non modernista) nel senso che l'assenza di trama e la destrutturazione del personaggio anticipano, certamente, alcune soluzioni formali novecentesche senza tuttavia riflettere ancora la concezione del mondo del nuovo secolo. Verga, infatti, crede nella possibilità di rappresentare la realtà e di coglierne lo sviluppo concreto, il senso che sta dietro il caos dei fenomeni, e di farlo seguendo il modello conoscitivo della scienza positivista, che sta alla base della sua concezione dell'impersonalità. L'idea che lo scrittore possa condurre un esperimento di laboratorio è invece del tutto aliena

invece, individuare in Verga, in Zola in Conrad, e prima ancora (più ancora) in Flaubert e in Baudelaire, i presupposti che rendono possibili i capolavori modernisti di primo Novecento; ed è anche opportuno riconoscere, con Kermode, che le innegabili differenze fra 'paleomodernismo' (o 'primo modernismo') ottocentesco e *high modernism* primonovecentesco non sono "di tal grado da impedirci di definire entrambi 'modernisti'".

a Pirandello e Tozzi, formati su Nietzsche, Bergson e su quella psicologia di fine secolo che anticipa le scoperte di Freud.

In conclusione, mi sembra più condivisibile la posizione di Luperini, per il quale «il moderno nella letteratura italiana comincia con Verga, che da un lato pone in discussione in modo radicale e, in Italia, definitivamente la figura del narratore onnisciente e, dall'altro, sotto l'idea di una vita ridotta a lotta crudele di tutti contro tutti, fa scorrere una banalità di eventi che celano un vuoto sostanziale e il non senso dell'esistere»¹³. Dopo Verga si può parlare di decadentismo (che però non mette in discussione la struttura del romanzo tradizionale) e successivamente di modernismo (e di avanguardia), ma come fenomeno ben distinto dai precedenti.

6. Gli anni Trenta

Se appare ragionevole non anticipare al secondo Ottocento l'inizio del modernismo, mi sembra invece utile rivedere del tutto quanto scrivevo nel mio saggio, e cioè che, dopo il 1925, l'eredità del realismo modernista sarebbe stata raccolta solo in minima parte dai giovani narratori come Moravia, Vittorini o Bilenchi, i quali, abbandonato lo sperimentalismo a favore di uno stile semplice, di una lingua media priva di punte espressionistiche, hanno fatto ritorno a strutture tradizionali.

È su questo termine *ad quem* che vorrei ritornare adesso, e non tanto per includere in extremis nell'ambito del realismo modernista un autore come Gadda (il quale occupa, continuo ad esserne convinto, una posizione troppo sui generis nel Novecento italiano), ma perché il romanzo degli anni Trenta non può essere ridotto ai nomi che circolano più spesso nelle storie letterarie e nasconde, invece, alcune perle che meritano di essere riscoperte. Parlo di narratori come Carlo Bernari (l'unico ad avere sfiorato il canone 'alto') e dei molto meno noti e studiati Umberto Barbaro (*Luce fredda*, 1931), Enrico Emanuelli (*Radiografia di una notte*, 1932) e, soprattutto, Ugo Dèttore, autore di un piccolo capolavoro misconosciuto come *Quartiere Vittoria*, pubblicato da Bompiani nel 1936 e riproposto (senza molta fortuna) nel 1982 da Cesare De Michelis nella collana "Novecento" di Marsilio.

Ciascuno di questi autori ha rappresentato, con esiti diversissimi sul piano della qualità letteraria, la frammentarietà e il carattere traumatico dell'esperienza nella città moderna (un tema già ampiamente presente, pe-

¹³ R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, p. 14.

raltro, nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), ma lo ha fatto mettendo a frutto le tecniche del grande modernismo europeo, la cui ricezione diventa possibile proprio in quegli anni, anche grazie alle traduzioni.

Perché questi nomi non compaiono (o compaiono raramente) nelle storie letterarie del Novecento? Una risposta convincente è quella offerta da Anna Baldini, che in un saggio sulla genesi del concetto di neorealismo ha dimostrato come l'affermazione di una letteratura neorealista nel dopoguerra, fondata su una concezione marcatamente eteronoma della scrittura e sulla proposta di una narrativa eticamente e politicamente orientata, abbia spinto i critici e il pubblico degli anni Quaranta e Cinquanta (e per forza d'inerzia anche le generazioni successive) a considerare il 'neo-realismo' di Barbaro e soprattutto quello, artisticamente più maturo di Bernari e Dèttore, come una anticipazione in qualche modo 'imperfetta' (e quindi, retrospettivamente, da rimuovere) della nuova maniera: c'era in quei precursori un'attenzione alla realtà ancora troppo intrisa di elementi che i critici marxisti chiamavano «decadenti» (e che noi oggi definiremmo piuttosto modernisti o sperimentali) che andavano respinti per non corrompere lo spirito «nazionalpopolare» della nuova poetica¹⁴.

Nel caso di Ugo Dèttore, inoltre, i motivi dell'oblio sono anche altri. Diventato traduttore ed editor di Rizzoli nel dopoguerra, negli anni Settanta si fece divulgatore della moda parapsicologica, giocandosi così una reputazione letteraria affidata a una produzione peraltro piuttosto esigua e quasi tutta anteriore alla seconda guerra mondiale¹⁵.

Quartiere Vittoria, però, è un potente romanzo realista e modernista, che risente dell'espressionismo di *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin (tradotto da Spaini nel 1930) e più in generale del clima letterario weimariano¹⁶, e che merita a pieno titolo di figurare tra i capolavori del realismo modernista primovecentesco italiano.

È un romanzo realista anzitutto perché il suo tema è la costruzione del nuovo quartiere della Vittoria a Firenze (di una Firenze peraltro mai no-

¹⁴ A. BALDINI, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in AA.VV., *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer*, a cura di I. Fantappiè e M. Sisto, Roma, Istituto italiano di studi germanici 2013, pp. 109-128. Su Barbaro teorico del neorealismo cfr. M. DI GIOVANNA, *Teatro e narrativa di Umberto Barbaro*, Roma, Bulzoni 1992, pp. 185 ss. (e per una lettura di *Luce fredda*, 1931, il suo romanzo migliore, cfr. le pp. 113-138). Offre un primo sguardo d'insieme sugli autori degli anni Trenta la tesi dottorale di C. VAN DEN BERGH, *Il rinnovamento del romanzo italiano intorno al 1930. Fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili (1926-1936)*, KU, Leuven 2015.

¹⁵ I tre romanzi *L'aureola grigia* (Milano, Bompiani, 1931), *Quartiere Vittoria* (ivi, 1936), *La grande diga* (Milano, Ceschina 1959) e *Nel nostro cuore. Quattro racconti* (Milano, Bompiani 1940).

¹⁶ M.L. RUBINO, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, a cura di F. Petroni e M. Tortora, Lecce, Manni 2007, pp. 235-274.

minata in modo esplicito nella narrazione), terreno fertile per quei palazzinari e quegli speculatori che sono i protagonisti del romanzo: *parvenu* avidi e senza scrupoli che, come certi personaggi di Moravia, agiscono quasi meccanicamente, in base alle pulsioni dell'eros e alla sete di guadagno. Anche se qua e là non mancano ammicchi a Verga (il personaggio della vecchia paralitica sembra ricalcato sulla figura della baronessa Rubiera del *Maestro-don Gesualdo*), nel raccontare la nuova realtà sociologica che sta nascendo ai margini di Firenze Dettore non ricorre però mai alle soluzioni formali del verismo, ma crea, per esempio, improvvisi e modernissimi cortocircuiti tra la storia geologica e la storia umana, con esiti sorprendenti («i rispetti saltano fra le pozzanghere, ruttano a bocca spalancata verso il cielo la loro attonita preistoria»)¹⁷. Da un certo punto di vista, anzi, si può affermare non solo che il romanzo non abbia un solo vero protagonista (capace di innescare un senso di immedesimazione e di empatia nel lettore), ma anche che è la città stessa, intesa come materia, a diventare il soggetto del racconto: un soggetto in continua ridefinizione, perennemente sospeso tra l'informe magmaticità delle paludi e le algide geometrie dei palazzi in costruzione.

Quanto all'aspetto propriamente modernista, c'è da sottolineare, sul piano delle tecniche narrative, la rottura della linearità dell'intreccio tramite continue anacronie che disorientano il lettore. Già nel secondo capitolo della prima parte, per esempio, si può notare la spregiudicatezza nel gestire la transizione tra i diversi livelli narrativi: in un interno borghese del nuovo quartiere in costruzione, un esponente di quel ceto imprenditoriale senza scrupoli e senza anima, Alberto Deidia, sta facendo la doccia insieme alla moglie (l'erotismo è qui un erotismo freddo, molto simile a quello di Moravia), mentre fuori dalla finestra, per strada, sta invece il nuovo inquilino, incerto sul da farsi e spaesato, sotto la pioggia, sullo sfondo grigio delle case in costruzione. A questi due piani narrativi (quello che si svolge all'interno e quello esterno) se ne aggiunge però un terzo, cronologicamente distinto ma messo in parallelo ai primi due: è la rievocazione tramite anacronie del primo incontro tra i coniugi Deidia avvenuto anni prima (p. 23), che si innesta sul racconto principale con una rapidità vorticoso e straniante.

Lo stesso andirivieni di piani temporali struttura l'intera presentazione del personaggio di Reda, quasi un Biberkopf italiano, un reduce di guerra violento e psichicamente instabile, agito da istinti elementari e tratteggiato con tocchi espressionistici che fanno pensare alla Nuova Oggettività («Quando sa che lei è incinta si guarda le mani; sono ingrossate, grige alle nocche, e danno certi guizzi che gli fanno paura; continuano a cadere a pu-

¹⁷ U. DÈTTORE, *Quartiere Vittoria*, Venezia, Marsilio 1982, p. 67.

gni chiusi, sempre più forte, lui non le dirige più», p. 46). Oppure si pensi ancora alla scena corale, anch'essa degna di *Berlin Alexanderplatz*, dell'orgia nel settimo capitolo della prima parte, dove una prostituta diventa l'esca per convincere Firpo a cedere un terreno ad altri impresari senza scrupolo (ma qui conta soprattutto la modalità della narrazione, che con la sua frammentazione dei punti di vista e la sua rapidità riflette il caos rappresentato).

Infine, un elemento decisamente sperimentale di questo straordinario romanzo, tutto da riscoprire, è la presenza di quella che i narratologi chiamano «narrazione simultanea», ovvero interamente o prevalentemente al presente indicativo, come in presa diretta o come in una narrazione cinematografica. La narrazione simultanea produce l'effetto di annullare ogni prospettiva temporale, schiacciando l'azione su un tempo ad una sola dimensione, senza passato ma anche senza futuro. È un tratto formale sperimentato, in Italia, in alcune novelle di Pirandello¹⁸ e che sarà ripreso più tardi da autori come Calvino e Vittorini, e poi da tanti postmoderni, ma che Dettore adotta per primo, in maniera sistematica, in un romanzo. In *Quartiere Vittoria* persino le analesi sono spesso al presente indicativo, o con un misto di presente e di passato remoto, corretto però da una deissi straniente («Si incontrarono quattro anni fa lui e Paola, nell'atrio dell'albergo al mare; Alberto le si para davanti», p. 23) oppure sorrette da un uso un po' incongruo del passato prossimo («Dieci anni fa il vecchio Oscar si è accaparrato una gran parte dei prati squallidi con i mezzi raccolti al tempo delle forniture militari», p. 22).

In conclusione, rispetto a quanto scrivevo nel saggio uscito su “Italianistica”, oggi ribadirei l'utilità di un termine *a quo* da fissare intorno al 1915 e non prima (non prima cioè della guerra e dell'esaurimento della fase più produttiva dell'avanguardia), e non vedo alcuna necessità di anticiparlo alla seconda metà o alla fine dell'Ottocento. Sposterei invece senz'altro il termine *ad quem* fino agli anni Trenta, per accogliere nell'alveo del realismo modernista anche gli scrittori della nuova generazione come Dettore (nato nel 1905). Del resto, il romanzo di questi anni è ben lontano dall'aver compiuto quel ritorno all'ordine imposto, più o meno direttamente, dal regime fascista. L'auspicio è ovviamente quello che si possa studiare meglio soprattutto il decennio che va dalla metà degli anni Venti alla metà degli anni Trenta, senza lasciarsi guidare dai pregiudizi storiografici del passato. E proprio la categoria di realismo modernista può aiutarci a valorizzare una produzione narrativa quasi sconosciuta ai più ma di grande interesse.

¹⁸ R. CASTELLANA, *Finzione e memoria...*, p. 133 ss.

JEAN-SÉBASTIEN MACKÉ

ALEXANDRINE ET ÉMILE ZOLA
PHOTOGRAPHES DE L'ITALIE

Centre d'étude sur Zola et le naturalisme (ITEM-CNRS/ENS)

La photographie a beaucoup intéressé les auteurs naturalistes et véristes à la fin du 19^{ème} siècle. En témoigne les nombreux clichés laissés par des écrivains tels que Zola, Verga ou Capuana¹.

C'est probablement en 1888 que Zola est initié à la photographie, lors d'un séjour estival à Royan. 1888, année cruciale dans la vie et l'œuvre de Zola: année de sa rencontre avec le musicien Alfred Bruneau, année de sa rencontre avec Jeanne Rozerot qui deviendra la mère de ses enfants, Denise et Jacques. Je dis «probablement» car si nous connaissons bien, aujourd'hui, les photographies de Zola, nous en sommes encore à établir des hypothèses quant à ses débuts photographiques.

En effet, Zola attend plusieurs années avant de réellement pratiquer la photographie. Plusieurs raisons à cela. À cette époque, et même si les techniques photographiques ont largement progressé, faire de la photographie demeure encore une activité chronophage. Et du temps, Zola en manque à cette époque. S'il est devenu l'écrivain le plus célèbre de son époque, le plus lu et le plus attaqué, il lui reste encore plusieurs romans à écrire pour achever le cycle des *Rougon-Macquart*. Et non des moindres: *La Bête humaine*, *La Terre* ou *La Débâcle*... Entreprise achevée en 1893, année où Zola peut envisager l'avenir avec plus de sérénité, moins pris par son grand œuvre (et même s'il s'engage dans de nouveaux cycles romanesques, ne changeant pas sa méthode de travail et le temps qu'il y consacre chaque jour). Zola est également occupé par sa seconde famille qu'il cache à Alexandrine jusqu'en 1891. Crise familiale violente qui ne trouvera un certain apaisement qu'en 1894. C'est donc à partir de cette année-là, date de son voyage en Italie afin de préparer

¹ Voir à ce sujet: G. LONGO - P. TORTONESE, *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, Cuneo, Nerosubianco 2014.

son roman *Rome*, que l'on peut raisonnablement penser que Zola se met à la photographie de manière assidue.

La récente vente² des plaques de verres et tirages photographiques de Zola nous a permis d'avoir accès à un corpus particulier de cette œuvre photographique, à savoir les photographies d'Italie, conservées aujourd'hui à la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence, que je me propose de commenter.

Je commencerai par exposer ce qui motive Zola à se mettre à la photographie. Nous verrons ainsi que la pratique photographique est une pratique collective et qu'Alexandrine Zola prend part au nouveau hobby de son mari jusqu'à devenir une photographe aguerrie. En témoigne la correspondance³ entre les deux époux lorsqu'Alexandrine voyage seule en Italie à partir d'octobre 1895, tout comme les planches d'albums photographiques qu'elle nous a laissées.

Puis, dans un parcours des tirages papier que les Zola ont laissés de leur séjour en Italie, nous verrons quels échos ces photographies font avec l'œuvre de Zola, avec des thématiques qui lui sont chères. Nous essaierons alors de distinguer les photographies qui semblent provenir de la seule démarche de prise de vue d'Alexandrine.

1. Aux origines de la pratique photographique de Zola dans sa correspondance

La correspondance entre Émile et Alexandrine Zola nous révèle les motivations qui poussent l'écrivain à passer le pas de la photographie ainsi que les pratiques qui sont les siennes. Sa motivation principale : photographier les enfants. En effet, avant les enfants, Zola n'avait aucune raison de photographier puisque ses portraits et ceux d'Alexandrine étaient réalisés par des photographes professionnels. Mais, pour Denise et Jacques, le résultat est souvent décevant :

J'ai fait faire aujourd'hui le portrait des enfants chez Braun. Ces enfants qui sont si gentils dans leur naturel, deviennent de véritables paquets chez le photographe. On les fait poser, et ce n'est plus eux. Enfin, j'espère tout de même qu'il y aura une épreuve bonne⁴.

² Voir le catalogue de cette vente organisée chez Artcurial le 4 décembre 2017 : <https://www.artcurial.com/fr/actualite/emile-zola-photographe> (dernière consultation : 5 mai 2020).

³ É. ZOLA, *Lettres à Alexandrine* (1876-1901), édition établie, présentée et annotée par Brigitte Émile-Zola et Alain Pagès, avec la collaboration de Céline Grenaud-Tostain, Sophie Guermès, Jean-Sébastien Macke et Jean-Michel Pottier, Paris, Gallimard 2014.

⁴ 9 novembre 1895, *ivi*, p. 80.

Retrouver, dans le portrait photographique, le naturel enfantin, voilà qui pousse Zola à faire lui-même ce qu'il ne trouve pas ailleurs. Cette recherche du naturel (et non du naturalisme) est une obsession chez lui, comme le racontera sa fille Denise bien des années plus tard:

J'ai tiré ce matin des papiers des dernières photographies, celles dont tu as emporté des épreuves. Après toute une nuit de pluie, la journée a été assez belle, assez claire; et j'ai voulu en profiter. J'ai le vif désir de me débarrasser de tous les clichés que nous avons faits à Médan, pour en coller des épreuves dans l'album et ne plus avoir à y revenir. Aussi vais-je m'atteler à cela, quitte à me mettre encore en retard dans ma correspondance et dans les corrections de *Paris*. J'ai vraiment hâte que l'album soit au complet, pour passer à autre chose, si tu m'envoies des plaques à révéler. C'est terrible, cette photographie: ça vous prend un temps considérable⁵.

Pratique photographie personnelle qui n'empêche pourtant pas de faire appel à un professionnel:

À une heure et demie, je me suis dépêché d'aller chercher les enfants, pour les mener chez Pierre Petit, désirant profiter de l'après-midi claire. Bien que je sois devenu un photographe distingué, je ne veux pas abandonner mon idée de les faire photographier tous les ans par un professionnel, de façon à avoir la collection complète et échelonnée de leurs portraits⁶.

Zola se considère donc comme un «photographe distingué», après simplement trois années de pratique. Quelques-années plus tard, il dédicacera un portrait qu'il a réalisé de la famille Bruneau d'une autre formule qui témoigne de sa professionnalisation: «Émile Zola photographe».

Deuxième élément que nous révèle cette correspondance: la pratique de la photographie est une pratique collective. Et c'est d'abord Alexandrine qui se met à la photographie, notamment lors de ses voyages annuels en Italie:

Tu m'as parlé de madame Le Lieure, et tu me dis aujourd'hui que tu regrettes de n'avoir pas fait un cliché des deux petits fauteuils que tu lui aurais fait révéler. Et cela me rappelle la photo-jumelle dont tu ne m'as plus rien dit.

⁵ 12 octobre 1897, *ivi*, p. 174.

⁶ É. ZOLA, *Lettres à Alexandrine...*, 26 novembre 1897, p. 275.

Pourquoi ne l'as-tu pas confiée à madame Le Lieure? Elle t'aurait révélé les quelques clichés que tu as faits dans ton voyage, et elle aurait sans doute pu rétablir l'appareil dans son bon fonctionnement; ce qui t'aurait permis de rapporter des clichés de Rome, que nous nous serions amusés à révéler ensemble, dès ton retour. — S'il en est temps encore, songe donc à cela⁷.

Le couple partage donc ce nouveau «hobby», s'en remettant bien souvent au hasard de la prise de vue:

Et ne rage pas trop contre toi, s'il t'arrive des malheurs, en photographie. L'accident y est la règle. Pour éviter ce qui t'est arrivé, le mieux est, après chaque plaque ou pellicule impressionnée, de ramener la mise au point à l'horizon. Mais encore faut-il y penser⁸.

Troisième élément: l'objet photographique n'est pas vu comme un objet unique mais comme faisant partie d'un ensemble beaucoup plus vaste: la série ou l'album. Zola est un écrivain de la série, il envisage donc la photographie comme le récit imagé d'une histoire particulière, à l'instar de ses romans:

Journée très lourde, aujourd'hui. Ce matin, j'ai achevé de coller toutes les photographies. Sur les cinquante pages de notre album, quarante-deux sont pleines, ce qui fait environ deux cent cinquante photographies. Dieu merci, c'est fini! et je vais pouvoir faire autre chose⁹.

Zola nous laisse donc plusieurs albums des voyages en Italie, de la vie des enfants, de son exil en Angleterre qu'il aurait conçu comme un livre-image témoignant de ses 10 mois passés en dehors de son pays.

Quatrième élément, enfin: Zola est habitué des vendeurs de matériel photographique de Paris. Il s'y rend de manière très régulière, on lui prête du matériel afin de l'essayer et il recherche du matériel bien précis, dans des buts bien définis. Ainsi, cette quête impossible de l'objectif pour réaliser les portraits:

⁷ 20 novembre 1897, *ivi*, p. 260.

⁸ 14 octobre 1901, *ivi*, p. 677.

⁹ 18 octobre 1897, *ivi*, p. 186.

Hier, je t'ai parlé de l'objectif Zeiss, que j'ai reporté. Je crois bien que l'objectif que je cherche n'existe pas; je veux dire un objectif pour chambre 18/24, qui permettrait de faire des portraits à deux mètres, des grosses têtes, avec tous les détails exactement mis au point. La vérité est que, lorsqu'on veut faire, dans ces conditions, des 18/24, il faut employer une chambre beaucoup plus grande. Ainsi, il faudrait avoir une chambre 30/40, avec un objectif approprié, pour faire de grosses têtes, sur des plaques 18/24, avec tous les détails très nets. Mais alors, il faut placer le modèle à quatre ou cinq mètres, et il devient nécessaire d'avoir toute une installation de professionnel. Les photographes se servent tous de grandes chambres, pour faire des petits portraits. Tout cela me décide à me contenter de mon appareil avec son objectif, qui est excellent. On en tire quand même de bons résultats. — J'ai essayé des plaques Ilford, et j'en suis très content. Elles sont moins tachées que les plaques Lumière et elles donnent des clichés plus énergiques. J'ai fait quelques têtes des enfants, très bonnes¹⁰.

La photographie devient donc omniprésente dans les lettres de 1895 à 1901. Très peu tout d'abord puis de manière quasiment journalière en 1901, avec ce constat que la photographie est un art trop absorbant:

J'ai un peu lâché la photographie. Le jour diminue de plus en plus, et je suis trop las. C'est décidément une distraction trop absorbante et trop fatigante. Il faudrait n'avoir rien autre chose à faire. Mais avec cet écrasant travail de *Vérité*, dans lequel il me faut toute ma force et toute ma lucidité d'esprit pour ne pas me perdre, je sens trop que tout effort que je fais à côté est au détriment de mon œuvre. Et c'est pourquoi je crois bien que je vais abandonner la photographie de quelque temps, jusqu'à ce que je me sente plus solide¹¹.

2. La pratique photographique de Zola: quel matériel? quel dispositif?

Si la photographie est un regard particulier posé sur le monde, elle dépend, avant tout, d'un matériel photographique. À l'époque où Zola fait ses premiers pas de photographe, la photographie fait maintenant partie du quotidien et on souhaite en développer la dimension industrielle. De l'image fixe on passera bientôt à l'image animée avec le cinématographe.

¹⁰ É. ZOLA, *Lettres à Alexandrine...*, 20 octobre 1901, pp. 692-693.

¹¹ 4 novembre 1901, *ivi*, p. 729.

La pratique photographique est également devenue plus simple pour les photographes amateurs. Mis au point en 1880 grâce aux travaux de l'anglais Richard Leach Maddox (1816-1902), les négatifs de verre au gélatino-bromure d'argent permettent une belle qualité d'image alliant la facilité ainsi que la rapidité de la saisie, c'est-à-dire l'instantané. Les plaques au colloïdion humide qui prévalaient depuis les années 1850 devaient être fabriquées une dizaine de minutes au plus avant la prise de vue. Elles exigeaient le montage sur place d'un atelier protégeant l'opération de toute lumière. Les nouvelles plaques négatives au gélatino-bromure d'argent sont, elles, préparées à l'avance et stockées.

Les appareils eux-mêmes se miniaturisent. On peut photographier loin de son laboratoire, sans tente laboratoire, sans caisse de produits chimiques. Zola assiste donc à ces progrès constants des techniques photographiques et ne se prive pas de s'offrir les appareils les plus neufs, la question de l'argent n'étant jusqu'en 1898 pas un problème pour lui.

Zola a certainement possédé une dizaine d'appareils de prise de vue, comme l'atteste l'inventaire après décès de ses biens. Il fut ainsi propriétaire d'une chambre Brichaut avec laquelle Albert Laborde fut photographié par Zola. Cette chambre de voyage, pliable, se monte sur pied. Son acajou verni, ses parures de laiton en font un bel objet (et Zola aimait les beaux objets, jusqu'à les entasser). Assez volumineux une fois montée, elle permet de réaliser des négatifs de format 18x24 et donc des tirages positifs de cette dimension au maximum. Le photographe se cache sous un drap noir afin de voir l'image projetée à l'envers, sur le verre dépoli. Les plaques de verre négatives se chargent une par une. Le réglage de la netteté s'obtient en faisant avancer ou reculer le plan de projection à l'aide d'une vis latérale. L'entrée de la lumière s'effectue simplement en ôtant le cache-objectif, donc sans précision. Le dispositif reste lourd à mettre en œuvre mais les images produites sont de belle qualité.

En acajou toujours, également pliable et portable, le Détective Nadar. L'appareil fut mis au point par Paul Nadar, fils de Félix. Tenu dans la main, contre le ventre, il bénéficie d'un système de chargement automatique de sept plaques: le chargement reste donc invisible pour un observateur extérieur. L'accroissement de la finesse des plaques permet de disposer d'un appareil de faible dimension: les négatifs bénéficient d'un agrandissement ultérieur. Il est, en outre, muni d'un diaphragme et d'un variateur de vitesse: l'ouverture s'effectue ainsi de l'indice «très lent» à l'indice «extra rapide». L'appareil permet ainsi de réaliser des instantanés presque en cachette. Le cadre, la mise au point, reste cependant imprécis, bémol important pour un romancier habitué maintenant à prendre soin du cadrage des scènes qu'il décrit dans ses romans.

Zola aurait acheté dès sa sortie l'Express de Mürer, appareil du genre «Box». Muni de deux viseurs permettant les cadrages verticaux et horizontaux, il bénéficie lui aussi d'un changement automatique des plaques de verre. L'appareil dispose d'une grande profondeur de champ. Il est très léger et simple d'utilisation. C'est avec lui que Zola se fait photographe au Bois de Boulogne.

Les jumelles photographiques étaient destinées de manière privilégiée aux amateurs. Plus petites, plus légères que les appareils Détective, elles permettaient, elles aussi, de photographier sans que cela soit visible. Contrairement au Détective Nadar, la jumelle se tient devant les yeux et la visée s'effectue directement. Les deux objectifs sont dédiés l'un à la visée, l'autre à la prise de lumière. La projection se forme sur le verre dépoli que l'on observe à travers une fenêtre rouge ménagée au dos de l'appareil. L'image obtenue est très proche de ce qui a été observé dans le viseur. Les publicités de l'époque vantaient ainsi la photo-jumelle à répétition de l'ingénieur Carpentier-Ruhmkorff: «C'est la réalisation parfaite de l'outil photographique, presque aussi facile à emporter avec soi qu'un crayon et permettant de saisir au passage toutes les manifestations de la vie extérieure, toute la beauté des paysages visités, au mieux, de prendre une simple note sur un carnet...»¹². Voilà qui aurait pu séduire le Zola romancier qui avait pour habitude de prendre des notes sur le terrain, lorsqu'il préparait l'écriture d'un roman. Ce carnet photographique, Zola ne l'utilisera pas. La photographie n'est pas un document pour l'écriture de ses romans, sauf peut-être à quelques exceptions près: dans les notes préparatoires aux *Rougon-Macquart* et pour l'écriture de *Rome*.

3. La problématique des photographies d'Italie

Zola n'est jamais allé en Italie avant le voyage de 1894, entrepris afin de réunir la documentation nécessaire à son prochain roman sur les milieux du Vatican. Il sera ébloui par les œuvres d'art qui animent la ville. Il voit dans ces œuvres le caractère fort des artistes qu'il souhaite trouver en chaque œuvre d'art et qu'il ne trouve pas toujours chez les impressionnistes.

La question est de savoir si Zola, durant ce voyage, pratique la photographie. Rien ne nous permet de l'affirmer. Si l'album *Zola photographe*¹³ at-

¹² "Photo-Gazette. Revue internationale illustrée de la photographie et des sciences et arts qui s'y rattachent", Paris, Georges Carré éditeur 1893.

¹³ F. ÉMILE-ZOLA - MASSIN, *Zola photographe*, Paris, Denoël 1979.

tribue ces photographies à l'écrivain, elles ont très bien pu être réalisées plus tardivement par Alexandrine Zola, lors de ses voyages solitaires en Italie.

Pourtant, nous allons retrouver, dans *Rome*, le même climat qui transparait dans les photographies des ruines: la fascination pour la grandeur et la décadence d'une civilisation. Si nous observons cette série de clichés nous avons le sentiment d'être en face d'un monde de désolation. Les ruines ne sont pas mises en valeur par une lumière forte. Au contraire, elles sont plutôt sombres. Les ruines saturent les clichés. De plus, des photographies d'un enterrement renforcent cette impression de tristesse et de mélancolie. Nostalgie d'une grandeur passée, à jamais détruite.

Une photographie du Forum, attribuée à Zola, se retrouve transposée littérairement dans le deuxième volume des *Trois Villes*:

Puis, l'autre surprise, pour Pierre, fut le Forum, partant du Capitole, s'allongeant au bas du Palatin: une étroite place resserrée entre les collines voisines, un bas-fond où Rome grandissante avait dû entasser les édifices, étouffant, manquant d'espace. Il a fallu creuser profondément, pour retrouver le sol vénérable de la République, sous les quinze mètres d'alluvions amenés par les siècles; et le spectacle n'est maintenant qu'une longue fosse blafarde, tenue avec propreté, sans ronces ni lierres, où apparaissent, tels que des débris d'os, les fragments du pavage, les soubassements des colonnes, les massifs des fondations¹⁴.

Le texte littéraire semble ainsi l'exact reflet des photographies attribuées à Zola. Les ruines ne sont plus que les modestes témoins d'une flamboyance passée. Zola voit dans ces ruines, comme dans les peintures de Michel-Ange, le caractère d'hommes qui font la qualité de ces œuvres architecturales.

Mais lorsqu'il met en valeur un monument dans son texte, cette mise en valeur apparaît sur la photographie. Il en va ainsi du temple de Vespasien:

tandis que les colonnes qui restent du temple de Vespasien, isolées, debout par miracle au milieu des effondrements, ont pris une élégance fière, une souveraine audace d'équilibre, fines et dorées dans le ciel bleu¹⁵.

C'est exactement ce que nous offre le cliché de l'église Santa Luca

¹⁴ É. ZOLA, *Œuvres complètes*, tome 7, *Rome*, édition établie sous la direction de Henri Mitlerand, Paris, Tchou, Cercle du Livre Précieux 1968, p. 631.

¹⁵ Ivi, p. 651.

avec, à droite, les colonnes du temple de Vespasien, isolées mais illuminées par le soleil.

Un exemple encore plus frappant que celui de la colonne Trajane:

Puis, ce fut plus bas encore, une vision rapide qui acheva de le passionner. La rue faisait de nouveau un coude brusque, lorsque, dans l'angle, une trouée de lumière se produisit. C'était, en contrebas, une place blanche, comme un puits de soleil, empli d'une aveuglante poussière d'or; et, dans cette gloire matinale, s'élevait une colonne de marbre géante, toute dorée du côté où l'astre la baignait à son lever, depuis des siècles. Il fut surpris, quand le cocher la lui nomma, car il ne se l'était pas imaginée ainsi, dans ce trou d'éblouissement, au milieu des ombres voisines.

- La colonne Trajane¹⁶.

Le cliché considère ce monument du même côté que le décrit le roman. Nous voyons distinctement la rue qui fait un coude, la place inondée de soleil et la colonne Trajane baignée de lumière et mise en valeur par les ombres des bâtiments voisins.

Ces quelques exemples d'une correspondance entre photographie et texte littéraire ajoutent donc au mystère de savoir qui d'Émile ou d'Alexandrine a réalisé ces photographies. Est-ce que Zola les avait sous les yeux lorsqu'il écrit *Rome*? Rien ne le prouve car ces clichés ne font pas partie du dossier préparatoire du roman.

4. Quelques remarques à propos des photographies d'Italie conservées à la Méjanès

Puisqu'il est difficile de déterminer qui d'Émile ou d'Alexandrine réalise les clichés, nous en sommes réduits à formuler quelques hypothèses quant à l'album des photographies d'Italie conservé à la bibliothèque Méjanès d'Aix-en-Provence. Cet album, constitué de planches cartonnées déreliées, contient près de 150 tirages positifs des photographies prises en Italie ainsi qu'en Provence, dans les environs d'Aix.

À la lecture de ces pages d'album, plusieurs éléments permettent de rattacher les thématiques photographiées à l'œuvre littéraire ou à des photographies prises ultérieurement et assurément attribuées à Zola.

Un reportage sur un défilé militaire: Le photographe se place à un point précis et photographie un défilé militaire (probablement l'enterrement

¹⁶ Ivi, pp. 516-517.

d'une personnalité non identifiée) selon le même angle de vue. Selon Philippe Hamon, «le défilé est un autre avatar, une autre incarnation, thématisée ou métaphorisée de la forme-liste»:

On défile beaucoup dans le roman réaliste-naturaliste du 19^{ème} siècle: les militaires, l'Eglise, les institutions, les choses, les personnages, les idées, les souvenirs, les foules révolutionnaires, les nuages, les jours et les heures, les passants, les trains, les paysages vus du train.

[...] Ce projet particulier de configuration de l'œuvre par des mises en liste empruntant le truchement de divers défilés redouble et recoupe naturellement, de surcroît, et heureusement pour l'écrivain réaliste, son projet de peindre ce qui constitue pour lui le noyau même de la socialité, les mœurs. Il s'agit pour cet écrivain de faire l'encyclopédie moral de cette société, d'en devenir l'archéologue, l'enregistreur et le nomenclateur, pour reprendre les termes de Balzac, ou le greffier pour reprendre celui de Zola. C'est alors rencontrer immanquablement ce qui fait l'essence même de toute société, ses rites et rituels, ses mises en ordre, en hiérarchies, en classement, ses systèmes de règles, l'ensemble des modes d'organisation qu'elle s'impose en s'exposant. C'est dans ses défilés que toute société se donne en spectacle¹⁷.

Le cortège funèbre: Les militaires suivent un cortège funèbre avec corbillard et catafalque. Quelques années plus tard, Zola est face à la même scène de genre, lors de son exil à Londres, où il photographie un corbillard de verre devant le Crystal Palace.

La quasi absence d'êtres humains: Hormis le défilé militaire et la chasse au renard (que l'on peut plus sûrement attribuer à Alexandrine car on trouve des légendes de sa main au verso des tirages papier), les paysages urbains et ruraux réalisés par Zola sont désertiques. Les humains y sont quasiment absents. Hormis une photographie de trois enfants pauvres, qui entre également en résonance avec une photographie plus tardive prise dans les environs de Médan: les bohémiens. Ce serait là une manière de distinguer les photographies réalisées par Émile de celles d'Alexandrine qui semble s'intéresser davantage à l'humain.

Des cadrages audacieux: Plusieurs clichés proposent un cadrage très moderne et audacieux pour l'époque. En effet, le photographe, par moment, observa la rue derrière une colonne de pierre. Mais cette colonne, qui occupe le centre du cliché, vient occulter ce que le photographe souhaite montrer, à savoir la rue avec ses passants. De même, la rue est photo-

¹⁷ PH. HAMON, *Puisque réalisme il y a*, Genève, Éditions de La Baconnière 2015, chapitre 7 «Défiler», p. 137.

graphiée depuis un intérieur, derrière une fenêtre ouverte, fenêtre qui finit par être l'objet principal de la photographie et qui propose un cadre autant qu'une métaphore: la fenêtre ouverte sur l'extérieur correspond au photographe offrant son propre point de vue sur la vie.

5. Alexandrine Zola photographe

Comme on vient de le voir, l'absence de datation des plaques de verre comme des tirages papier permet difficilement de savoir qui d'Émile ou d'Alexandrine a réalisé ces photographies d'Italie. Cependant, certains tirages papier font apparaître, au verso, une légende manuscrite, très vraisemblablement de l'écriture d'Alexandrine. Nous ne pouvons donc que faire des suppositions au cas par cas quant à leur attribution précise. Mais toute une série de clichés conservés dans l'album de la bibliothèque Méjanes peut être très probablement attribuée à Alexandrine. Ces clichés ont été probablement réalisés lors de son voyage de septembre-octobre 1896 puisque celui-ci s'achève par des photos du séjour dans la région aixoise, où Zola vient la rejoindre à la fin du mois d'octobre.

Pour l'essentiel, ces photographies se concentrent sur la région de Naples, les îles et la côte amalfitaine. Surtout, Alexandrine nous livre un témoignage rare, me semble-t-il, de ce que sont les cures dans les thermes italiens de l'époque. En effet, elle se rend, chaque matin, aux thermes d'Acque Albule, près de Tivoli. Elle semble donc vouloir immortaliser chaque étape du parcours d'un curiste: entrée, salle d'attente, piscine (celle des hommes, celle des femmes), ... Elle s'intéresse également au personnel qui la soigne, notamment le docteur Tranquilli et l'ensemble du personnel qui l'entoure, qu'elle fait poser. On comprend qu'Alexandrine se lie d'amitié avec certains de ses soignants, comme ce docteur Tranquilli qu'elle photographie en dehors de l'établissement, preuve que celui-ci l'accompagne également dans son séjour romain et en dehors des séances de soin.

Enfin, cet album de 1896 se termine par trois pages et 11 photographies prises dans la campagne aixoise. Tout naturellement c'est le barrage et le canal Zola, construits des décennies auparavant par le père du romancier, François Zola, que le romancier (ou Alexandrine?) regarde par le truchement de l'appareil photographique. Barrage photographié en contre-plongée avec la Sainte-Victoire en arrière-plan et le lac entre les deux. Les deux autres photographies prises au hameau des Bonfillon propose un jeu très subtil de droites divergentes et formant un V, la première étant offerte par l'arête droite de la Sainte-Victoire, la seconde par un muret de pierre qui ceint le village.

Cinq autres photographies nous offrent des moments d'intimité entre Zola et son ami Numa Coste entouré de son épouse et de sa mère, dans la propriété de ce dernier à Célony, près d'Aix. Comme bien souvent dans les photographies de groupe, on sent la mise en scène à l'œuvre dans le placement des personnages. Ainsi, Marie Coste fixe l'objectif d'Alexandrine tandis que Numa Coste et Émile Zola se font face, semblant discuter sans se préoccuper de la photographie. Mise en scène voulue pour éviter la pose habituelle, tous alignés, et donner ainsi plus de naturel. Et, même quand les photographiés s'alignent devant la photographe, c'est en partie cachés par les arbres et derrière un petit animal.

Enfin, deux photographies nous font entrer dans l'intimité familiale des Pécout: Julia Pécout, cousine germaine de Zola; Angèle Pécout, sa fille, institutrice à Marseille et dont Alexandrine photographie la classe avec sa quinzaine de jeunes filles. Là encore, si les élèves semblent poser, c'est dans une espèce de capharnaüm, bien éloigné des habituelles photographies de classe, les visages de certains enfants semblant littéralement entrer dans l'objectif de la photographe.

6. Conclusion

Ainsi, comme nous venons de l'esquisser rapidement, les photographies d'Italie d'Émile et Alexandrine Zola sont des photographies d'amateurs, qui débute dans cette technique encore nouvelle pour eux, donnant parfois des images maladroitement réalisées imparfaitement sur le plan technique. Pourtant, sont en germes les éléments d'une professionnalisation de cette pratique photographique, qui feront de Zola un photographe à part entière, digne de figurer dans l'histoire de la photographie du 19^{ème} siècle. Car si la qualité technique n'est pas encore au rendez-vous, le regard posé sur les paysages, les scènes urbaines, les défilés militaires montrent le couple Zola en reporter, posant un regard personnel sur la société de son époque, un couple qui se place dans la position du journaliste reporter d'images tels qu'ils émergeront au 20^{ème} siècle.

Alexandrine, quant à elle, montre ce même souci de livrer un reportage complet de ses périples et de ses expériences balnéaires. Peut-être qu'à la différence de son mari, durant le séjour italien, s'intéresse-t-elle davantage que lui aux êtres humains, aux amis, aux proches. Son regard de photographe est peut-être plus apaisé et généreux que celui de son mari, par certains aspects plus froid, plus impersonnel, plus neutre. On pourrait ainsi dire que le Zola photographe d'Italie n'est pas encore le photographe de Médan, de Verneuil où il photographie Jeanne et les enfants. Il n'est pas

encore le photographe qui pose un regard tendre et amoureux sur son entourage immédiat. En Italie, il semble encore porter un regard distancié qu'il perdra finalement très rapidement pour devenir un photographe de l'intime.

Seconda Sessione

ORIZZONTI DI VERGA

NICOLÒ MINEO

COME MASTRO-DON GESUALDO
DIVENNE MASTRO-DON GESUALDO

Il 25 febbraio 1881 Verga comunicava a Capuana¹ che si accingeva a lavorare a *Mastro-don Gesualdo* e che era soddisfatto dello schema predisposto². È lo schema fissato negli *Schemi e Abbozzi* contenuti in una serie di carte? «I miei bozzetti – diceva al Torraca – sono proprio gli schizzi e le prove con cui preparo alla mia maniera i quadri»³. È in ogni caso un primo schema⁴.

Procedo con una storia di progetti e di scritture nella loro successione. Sullo sfondo la realtà di un'Italia nel difficile percorso postunitario e di una produzione narrativa – da Zola a Maupassant, da Capuana a Fogazzaro – di cui andrebbe definito il rapporto con quella verghiana.

Nel grande scenario europeo il dato fondamentale sono il declino economico del 1873-1886 e l'insieme di interessi e contraddizioni che portano al Congresso di Berlino del 1878. In Italia l'incremento della produzione agricola si arresta dopo il 1875 e l'agricoltura meridionale entra in una

¹ *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, lettera 108.

² Faccio tesoro della descrizione della storia della composizione del romanzo di C. RICCARDI, *Introduzione. I tempi dell'elaborazione del «Mastro-don Gesualdo»*, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo. 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. X, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1993, pp. IX-XXXVI. Un altro debito va subito dichiarato: quello per le ricostruzioni generali della storia culturale e letteraria di Verga di A. MANGANARO, *Verga, Acireale-Roma* 2011, e di G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016. Ma un debito inestinguibile da dichiarare è quello nei confronti di F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga*, Contributi per l'Edizione Nazionale, a cura di G. Galasso e F. Branciforti, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1986. Per le novelle altro debito è nei confronti di C. Riccardi, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979. Ovviamente qui si doveva guardare al testo delle novelle nella prima edizione.

³ Cfr. C. RICCARDI, *Introduzione...*, p. XVI.

⁴ Cfr. G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo. 1888...*, pp. 241-244.

fase di crisi con effetto di miseria contadina e di crescente emarginazione del Mezzogiorno rispetto al resto d'Italia. Pur in un quinquennio che vede ancora dominante il progetto agriculturalistico. Si moltiplicano le accuse contro il governo di non aver voluto una riforma agraria. Una delle voci è di un avvocato che aveva fatto parete del collegio di difesa al tempo del processo catanese a carico dei rivoltosi di Bronte, Sebastiano Carnazza. Ed è il tempo delle inchieste agrarie. In realtà si aprivano la riflessione e il dibattito sul modello di sviluppo e di linea politica – liberismo o interventismo di stato – da stabilire per la nuova Italia. Era in discussione il mito del «progresso». E si assisteva a una intensificata partecipazione del mondo intellettuale, segnato da un intenso fermento e da particolare vivacità. Sempre più, inoltrandosi il decennio Settanta, si acquiscono le tensioni. È un fatto riconosciuto che la «rivoluzione parlamentare» del marzo 1876, determinata dalla strepitosa vittoria elettorale, del 1874, della Sinistra nel Mezzogiorno, non ebbe un effetto di potenziamento dell'azione e dell'influenza politica meridionale. Le divisioni all'interno di questa stessa Sinistra erano sicuramente una ragione di insuccesso. In questa congiuntura gran parte ebbe Crispi col suo programma di riforme in chiave nazionale, oltre i regionalismi, per cui aveva l'appoggio della massoneria. E lui stesso in Parlamento ne avrebbe spiegato il significato⁵. Rimanendo fermamente legato ai valori del Risorgimento. Tante erano state le attese. L'idea era che si aprisse un ciclo di «riparazione»⁶. Erano nella memoria i vari, gravi, provvedimenti repressivi che erano stati adottati per la Sicilia negli anni Sessanta. In occasione del dibattito parlamentare del 1863 sull'ordine pubblico in Sicilia si era determinata – meglio, si era resa evidente – una decisa spaccatura tra legalitari e radicali. Alla testa dei primi è Crispi⁷. Malcontento poi aveva alimentato anche la legge Vacca-Sella, approvata nel luglio del 1866⁸. Progetto comune ora era favorire nel Sud lo sviluppo di una borghesia imprenditoriale. Era da anni sul tappeto il problema della tassa sul macinato, e proprio per effetto della discussione parlamentare provocata dall'interpellanza del deputato della Sinistra Giovanni Battista Morana su questa tassa si veri-

⁵ Cfr. F. RENDA, *La «questione» sociale e i Fasci (1874-1894)*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'unità ad oggi, La Sicilia*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Torino, Einaudi 1987, pp. 164, 167. Su Crispi fondamentali rimangono le pagine di G. CAROCCI, *Agostino Depretis e la politica interna italiana dal 1866 al 1887*, Torino, Einaudi 1956, *passim*.

⁶ Cfr. F. RENDA, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, vol. II, Palermo, Sellerio 1985, pp. 89 ss.

⁷ Cfr. F. BENIGNO, *La mala setta. Alle origini di mafia e camorra. 1859-1878*, Torino, Einaudi 2015, pp. 178-179.

⁸ Cfr. A. RECUPERO, *La Sicilia all'opposizione (1848-1874)*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. La Sicilia...*, pp. 78-79.

ficò la caduta della Destra storica. Ma prima, nel 1875, si era posto il problema del brigantaggio e della mafia in Sicilia – a cui la Destra attribuiva in gran parte l'esito elettorale del 1874 –. Si comincia infatti a discutere della realtà e della natura della «mafia». Veniva quindi deliberata l'istituzione e viene nominata una commissione di inchiesta. Ne andava dell'immagine della Sicilia. Sarebbe stata la relazione Bonfadini del 1876, ma più produttiva sarebbe stata l'inchiesta privata Franchetti e Sonnino, condotta nello stesso anno, che si concludeva, sul piano propositivo, con una visione sostanzialmente pessimistica. Intanto era sempre all'ordine del giorno il problema, scottante, dell'ordine pubblico, specie dopo gli attentati del novembre 1878. L'interpretazione complessiva della Destra era che in realtà la condizione di fatto del Mezzogiorno e della Sicilia non poteva legittimarne un intento di egemonia nazionale. Alla fine del 1878, Depretis si era sforzato di formare un governo meno ostile nei confronti del Mezzogiorno. Ma fu di breve durata. Dopo varie crisi di governo, dovute alle scissioni nella Sinistra che vedevano Crispi, già presidente della Camera e per poco tempo ministro dell'interno, quasi costantemente in posizione molto attiva e incalzante, si giunge alle elezioni anticipate del maggio 1880, che vedono un parziale recupero della Destra, specie nel Sud e nelle isole – ma Capuana non era stato eletto con soddisfazione di Verga⁹ –. I voti per la Sinistra rafforzano le posizioni di Crispi e Nicotera, ora alleati. Ma è un blocco che di fatto emargina la Sicilia. Si determinano le condizioni per l'affermarsi del trasformismo, e delle pratiche affaristiche che questo consentiva. Le divisioni all'interno della Sinistra si accentuano nel 1881 in coincidenza con le celebrazioni per il centenario dei Vespri e con la crisi italo-francese per l'occupazione francese di Tunisi. Si delineava una posizione differenziata di Crispi¹⁰. Era inoltre in gestazione il progetto di riforma doganale, che prevedeva la diminuzione dei dazi italiani di esportazione sui prodotti agricoli. Il Morana, facendo riferimento al contrasto di interessi fra Nord e Sud, prevedeva una guerra doganale che avrebbe favorito solo ristretti gruppi di industriali. Il problema della tassa sul macinato, dopo vari tentativi di far approvare una legge che favorisse solo i contadini del Nord, fu risolto solo nel luglio 1880 con l'approvazione della riduzione anche della tassazione sul grano¹¹. Crispi si era battuto per una equa distribuzione della tassa. Era anche in gestazione un progetto di riforma elettorale, che sarebbe stata approvata

⁹ Cfr. *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 91.

¹⁰ Cfr. F. RENDA, *La «question» sociale e i Fasci...*, pp. 158-161.

¹¹ Illuminante messa a punto sul problema contadino e il Mezzogiorno nei decenni postunitari si deve a A. PROSPERI, *Un volgo disperso*, Torino, Einaudi 2019, pp. 263 ss.

nei primi mesi del 1882. L'allargamento del corpo elettorale sulla base dell'alfabetizzazione favoriva le città e il Nord. L'ala più radicale della Sinistra si era battuta per il suffragio universale, che però era gradito anche da una certa Destra e dai clericali. Era delusa quindi l'attesa siciliana di un allargamento della base elettorale – che era rimasta quella del 1861 –, per cui si era battuto Crispi¹². Che pure vedeva negli eventi in corso il segno dell'aprirsi di un nuovo momento storico di ulteriore emancipazione popolare – ne diceva in interventi parlamentari del 1881 –¹³. Dal maggio 1881 si apre il tempo dei cinque consecutivi governi di Depretis, sino alla sua morte, nel 1887.

Forse era più che mai urgente far conoscere oggettivamente la realtà del mondo siciliano.

Il quadro della produzione letteraria comprendeva una narrativa differenziata all'interno non solo dal grado di assunzione delle teoriche positivistiche, ma, più significativamente, dall'orientamento di poetica e dal punto di vista nei confronti del reale: una varia gamma, dall'assunzione simpatetica o folclorica alla manipolazione funzionale all'integrazione nel sistema, all'evidenziazione a fini di denuncia, alla rappresentazione oggettivamente conoscitiva. Atteggiamenti variamente rapportati a visioni ora ottimisticamente affidate alla fiducia nel «progresso» ora chiusamente disperate. Entro queste largamente comprensive e ben distanziate coordinate rientrano Fucini e Pratesi come Emiliani Giudici¹⁴, De Marchi, De Amicis, Serao, Imbriani e, sul terreno dell'ortodossia positivista, Capuana e De Roberto, e a suo modo Verga. Ma in questo quadro non sfugga l'eccezionalità della posizione di Collodi, nel suo ambiguo oscillare tra attrazione della rivolta e ansia di integrazione. In questo clima rientrano anche poeti, come Betteloni e Guerrini, e autori di teatro, come Cossa, Bracco, Gallina, Praga, Giacosa e, più tardi, anche Bertolazzi¹⁵.

In verità il lavoro al *Mastro-don Gesualdo* procede stentatamente ed è più volte interrotto per altre scritture. In altra lettera a Capuana del dicembre del 1881¹⁶ dice di voler riprendere il romanzo nel successivo gennaio

¹² Ivi, p. 162.

¹³ Ivi, p. 174.

¹⁴ Echi di qualche luogo del romanzo avverte nel *Mastro-don Gesualdo* M. DI GIOVANNA, *Spesimentazione e 'vecchi amesi' nel «Beppe Arpia» di Paolo Emiliani Giudici*, in EAD., *Le sirene e il navigante. Percorsi letterari dal Seicento al Novecento*, Palermo, Palumbo 2000.

¹⁵ Per un più ampio quadro mi permetto di rimandare a N. MINEO, *L'Europa, il Risorgimento e lo Stato unitario: società e letteratura*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, dir. da C. Muscetta, vol. VII, t. 1, *Il primo Ottocento*, Bari, Laterza 1977 (in volume autonomo, col titolo *Cultura e letteratura dell'Ottocento e l'età napoleonica*, ivi, 1977; 2 ediz., ivi, 1991).

¹⁶ *Carteggio Verga-Capuana...*, lettera 135.

per finirlo in aprile. Nel luglio del 1882 gli dice di voler dedicarsi a questo per due mesi, ma nell'ottobre gli scrive che il romanzo «dormicchia»¹⁷. Una fase di lavoro continua si registra alla fine del 1882 e nei primi mesi dell'anno seguente. Intanto in questo anno, il 1883, pubblica la raccolta di novelle *Per le vie*, contenente novelle anche dell'anno precedente. Nello stesso anno, in rivista, pubblica la novella *I drammi ignoti*, ripubblicata nella raccolta *Drammi intimi* del gennaio successivo (e poi sarà *Dramma intimo* nella raccolta *Ricordi* del 1890). Una contemporaneità di produzione novellistica risultato di una eccezionale attività compositiva – quasi una novella alla settimana –¹⁸. Però può scrivere, sempre a Capuana nell'aprile: «il romanzo mi vien bene»¹⁹. I mesi di febbraio, marzo e aprile del 1883 sono stati un tempo di intenso lavoro al romanzo²⁰. Sono di questo tempo i contatti con vari eventuali editori e col Casanova per la stampa del romanzo e a questo nel gennaio 1883 scriveva, ed è dichiarazione di grande peso: «L'importante poi è dedicarmi tutto al Maestro don Gesualdo [...] perché questa è l'opera mia capitale, a cui assegno maggior importanza»²¹. E a questo, in lettere al Giacosa del novembre, dichiarava di voler dare il romanzo²². Gli aveva fatto pervenire nell'aprile 1883 un certo numero di pagine introduttive?²³ Pagine degli abbozzi? In giugno, come scrive a Martini²⁴, pensa di finire il romanzo in Sicilia nel giro di qualche mese. Ed ecco il colpo di scena. A Vizzini, scrive a Capuana nel luglio²⁵, ha capito che il romanzo va tutto riscritto. Ma per l'idea che ne ha sarà un capolavoro. Vero è che forse aveva continuato a lavorare solo sugli schemi e gli abbozzi e che subentrava un momento di stanchezza e di rifiuto²⁶. In effetti finisce di stendere abbozzi. Nel marzo del 1884 scriveva al Giacosa: «Io non faccio nulla, e vorrei fare il romanzo»²⁷. E a questo nell'agosto diceva del fallimento – «una solenne porcheria, una boiata, una cosa da capestro» – di un lavoro in cui aveva

¹⁷ Ivi, lettere 165 e 174.

¹⁸ Cfr. G. ALFIERI, *Introduzione* a G. VERGA, *Drammi intimi*, a cura di G. Alfieri, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. XVII, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987, p. XII.

¹⁹ *Carteggio Verga-Capuana...*, lettera 202.

²⁰ Ivi, lettere 190, 195, 199, 202, 203.

²¹ G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, lettera 201.

²² Ivi, lettera 212 (cfr. lettere 247, 249); *Carteggio Verga-Giacosa*, introduzione e note di O. Palmiero, Leonforte, Fondazione Verga – Euno Edizioni 2016, lettere 9 e 11.

²³ Cfr. C. RICCARDI, *Introduzione...*, p. XV. Ma cfr. anche M. DURANTE, *Alla ricerca di un editore (1882: i primi approcci per la stampa del «Mastro»)*, in "Annali della Fondazione Verga", 6 (1989), pp. 73-83.

²⁴ G. VERGA, *Lettere sparse...*, lettera 206.

²⁵ *Carteggio Verga-Capuana...*, lettera 222.

²⁶ Cfr. C. RICCARDI, *Introduzione...*, p. XVI.

²⁷ *Carteggio Verga-Giacosa...*, lettera 18.

creduto e che possiamo immaginare che sia proprio il *Mastro*²⁸. Rimaneva saldo però, come scriveva al Torraca, il progetto di *studiare*, dopo *Per le vie*, «le nostre classi popolari» con il ciclo dei *Vinti*²⁹. Ma era stato anche il tempo delle *Novelle rusticane*, che per molti particolari coincidevano con la tematica degli abbozzi. Vero è, affermerei, che dopo *I Malavoglia* Verga fosse attratto dall'idea di studiare le classi popolari, nella varia composizione sociale e nella varia realtà territoriale, in una prospettiva generale, più ampia dello stesso piano del ciclo dei *Vinti*, in cui in effetti potevano trovare spazio solo parziale e, se mai, solo nel progettato secondo romanzo, il *Mastro*... appunto.

Ne è traccia nei primi tentativi di impostazione di questo romanzo. Abbiamo sette abbozzi³⁰. I primi tre del 1881-1882, i secondi quattro del 1883. Una progettazione generale della trama del romanzo si deduce dal ricordato schema, che, penserei, è costruito completamente dopo la stesura di alcuni degli abbozzi. Una trama che comprende e salda i momenti di un primo tempo di formazione e vagabondaggio del protagonista e un successivo svolgimento esistenziale fondato sull'esito del tempo di vagabondaggio. Gli abbozzi via via rispetto a questo amplieranno l'area dell'utilizzazione, ma rimarranno ben lungi dallo svilupparne tutta l'area. E va subito ricordato che le due linee di svolgimento si fondavano su una diversa fondazione della visione del mondo. Il vivere senza meta e alla giornata, nel fluire del tempo, un accettato ma non progettato consumarsi, è in contraddizione con il voluto e perseguito progetto di dominio e potere. Che questo sia destinato allo scacco deriva da un approfondimento totalizzante dell'idea della vita.

Lo schema muove dalla nascita di Gesualdo – nel 1788 – e dall'evento decisivo, nel Biviere di Lentini, di dieci anni dopo, il calcio del mulo che azzoppa il padre, Cosimo, lettighiere, e lo rende incapace di un lavoro che gli consentisse di provvedere a una famiglia. Mentre la madre muore poco dopo l'ultimo parto e l'incidente del marito. La famiglia, due fratelli di Gesualdo e una sorella, si disperde. Lui in un primo momento rimane col padre. Intorno ai due e in un abitato vicino si muove tutto un mondo di figure caratteristiche, organiche all'ambiente ma non alla vicenda. Due anni dopo Gesualdo seguirà una di queste, don Tinu, merciaiuolo ambulante. L'anno dopo lo lascia per seguire lo Zannu, un ciarlatano. Due anni dopo, successivamente a un arresto, prende a seguire lo zio Cheli, mulattiere.

²⁸ Ivi, lettera 24.

²⁹ *Ibidem*. Cfr. *Carteggio Verga-Capuana...*, lettera 271.

³⁰ Per le varianti degli abbozzi cfr. M. DURANTE, *Dagli scarti del «Mastro-don Gesualdo»*. *La storia di «Mondo piccino»*, in "Annali della Fondazione Verga", 8 (1991), pp. 7-92.

Torna qualche anno dopo dal padre e poi, quindicenne, si associa al fratello del padre, detto il Mascalise, e a suo fratello Peppi, che lavorano come muratori. Inizia una sua attività imprenditoriale e ha fortuna, anche grazie a qualche furbizia. Nel 1818 sposa la nobile povera Marina Margarone, malgrado l'opposizione dei fratelli di lei. L'anno dopo nasce la figlia Bianca. Negli anni 1820-1821 si hanno gli eventi rivoluzionari. Seguono varie vicende nel campo imprenditoriale e familiare. La figlia nel 1837 va via di casa col cugino Corrado, ma poi Gesualdo nel 1839 la dà in sposa al Duca di Leyra. Muore il padre e Gesualdo litiga coi fratelli per motivi economici. In occasione della rivoluzione del 1848 per timore di perdere la roba fa il reazionario, mentre i nobili si fingono liberali e lo lottano. La figlia va a vivere col marito a Palermo. Per un certo tempo starà con loro, mal sopportato. Per le vicende politiche catanesi finisce in rovina. Nel 1860 si ha la «rivoluzione». L'anno dopo muore, povero e assistito solo da mastro Nardo, un manovale che lui ha sempre maltrattato e che però gli è affezionato.

È uno schema tra romanzo di formazione e romanzo picaresco (balzachiano, si aggiunge³¹), che volge però verso il romanzo storico.

In un altro, certo successivo, schema cronologico³² cambiano significativamente alcuni particolari, che arricchiscono la trama immaginata. Il padre ora si chiama Nunzio e Gesualdo passa la sua infanzia nella cava del gesso di questo. Sposa donna Marina Margarone, benché sappia che ha un amante, *piantando* Maria Limoli «colla quale si amano da bambini». Si danno più particolari riguardo alle vicende politiche palermitane e messinesi del 1820-1821. Si ha descrizione delle vicende del colera del 1837. E si ha notizia di un tentativo, non riuscito, di ascesa politica (consigliere comunale) nel 1860. Muore di cancro, abbandonato anche dalla moglie, andata a vivere con la figlia. Il particolare che ricorda Rosso Malpelo fa pensare a una diversa progettazione, poi abbandonata, mentre il nome del padre, Nunzio, che è quello definitivo, può far pensare a una posteriorità di questo testo. In ogni caso è una progettazione che non ha seguito.

In un terzo schema³³, successivo agli abbozzi, il padre di Gesualdo si chiama Nunzio Camillari ed è nominata la madre, che si chiama Grazia Barabba. Anche qui la sua infanzia è trascorsa nella cava di gesso del padre a Mangalavite e tutto il resto procede come nello schema precedente.

Forse poco dopo Verga era passato a una vera e propria stesura ro-

³¹ Cfr. C. RICCARDI, *Introduzione...*, p. IX.

³² G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo. 1888...*, Appendice I, pp. 249-250.

³³ È riprodotto in C. RICCARDI, *I dubbi dell'autore: Il personaggio Gesualdo dalla «Nuova Antologia» all'edizione Treves*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1991, 2 voll., pp. 585 ss.

manzesa sulla base di questo schema e ne abbiamo qualche breve testimonianza³⁴. Una stesura somigliante a quella per la “Nuova Antologia”.

In altre carte³⁵, di cui sarebbe di grande utilità poter stabilire in qualche modo una datazione, assieme ad altri particolari innovativi si dà un ulteriore schema, che però fornisce anche la definizione del senso fondamentale del romanzo. Era quasi una rappresentazione sintetica della prospettiva delle *Novelle rusticane*. Ai temi legati a queste novelle si unisce il giudizio sulla realtà della vita. Dominante in questa è l’«avidità di ricchezza»: «Avidità di ricchezza – Mastro-don Gesualdo le sacrifica ogni cosa, ma la ricchezza non gli dà la felicità; né la dolcezza dell’amore, né la quiete domestica, né l’affetto dei suoi, né la soddisfazione della vanità, e neppure la salute»³⁶. E si definiscono definitivamente alcuni nomi e alcuni momenti fondamentali della futura trama. Il padre è Nunzio Motta. Gesualdo è sempre in contrasto col lui e coi parenti. Non ha sposato Diodata Limoli, una trovatella che gli ha dato dei figli, e sposa Bianca Trao, sedotta dal baronello Rubiera. Gesualdo la sposa in un momento in cui rischia la rovina economica. Non ottiene però l’appoggio dei nobili. Tutti dunque gli sono avversi. Non avrà l’amore della figlia. La moglie muore di tisi. Lui, malato di cancro, spende inutilmente per le cure una fortuna. Lo assisterà mastro Nardo.

Gli abbozzi, dicevamo, non riprendono l’intero svolgimento di questi schemi.

Il primo abbozzo dei tre del 1881-1882 è tutto accentrato sul motivo del calcio del mulo, nello stallazzo del Biviere di Lentini la sera della vigilia di Natale, che rende zoppicante per sempre il padre di Gesualdo, Cosimo Cinniredda. Dovrà procurarsi un lavoro che possa svolgere rimanendo a sedere e finirà con l’adattarsi a quello del tirare la fune che spinge la chiatta che attraversa il Simeto. Anche il ragazzo dovrà procurarsi un lavoro. Prima aiuterà il padre alla fune, poi farà lo spaccasassi. E cercherà di conservare per sé quanto denaro potrà. Figure di contorno sono anzitutto la Gagghianedda, una guaritrice (una delle figure più vive nella raffigurazione), e poi zio Santo e zio Mommù. Il luogo è delimitato in un’area della Sicilia siracusano-catanese, tra Vizzini, che è il paese dei protagonisti, Francofonte e Lentini.

Il secondo svolge lo stesso tema. Ha ora spazio la figura di Misciu, mentre in primo piano sono ancora Mommù e la Gagghianedda. Zio Santu è ora zio Cheli. Il tempo e l’ambientazione sono gli stessi. È il cronotopo

³⁴ Ivi, pp. 587 ss.

³⁵ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*. 1888..., Appendice I, pp. 250-251.

³⁶ Ivi, p. 250.

sera, Natale, Biviere, Simeto, Francofonte, Lentini, Vizzini. Si aggiunge la descrizione della giornata natalizia e l'osservazione si sposta sulla vicina osteria. Si delincono le nuove figure di Barbaredda e Turiddu. Ha una presenza ora il ricordo della casa di Vizzini e della moglie puerpera. Ha rilievo la notizia che la moglie non andrà mai a trovare il marito azzoppato.

Stesso tema nel terzo abbozzo, ma senza sviluppi fuori dello spazio della stalla del Biviere. Il paesaggio si completa con la menzione di Scordia. La descrizione dell'ora induce un triste presentimento: «cadeva la sera lacerata, smorta, in un gran silenzio». È più marcata la presenza di Gesualdo.

Gli abbozzi del 1883 ripetono temi e motivi dei tre precedenti, ma anche sviluppano quelli che completano gli schemi generali.

Il primo prende le mosse dalla situazione successiva all'azzoppamento di Cosimo e poi riprende questo motivo in analepsi. Torna con nuovo sviluppo il tema della moglie di Cosimo e della lontananza dei due. Un nuovo sviluppo ha la descrizione dei luoghi. Si aggiunge la menzione di Valsavoia. Il paesaggio si colora delle luci della primavera e dell'estate. Una nuova presenza ha Nanni Lasca, un addetto alla chiatta. Ritorna, sviluppato, il tema dell'osteria. Si propone il personaggio di don Tinu e si delinea il motivo degli amori tra questo e Barbaredda, la figlia dell'oste, zio Nunzio. Sono spiati da Gesualdo, che ha già dodici anni e prova i primi desideri sessuali. Si delinea il personaggio di zio Pino, il «capoccia della chiatta», ora gravemente malato. Chiamano la guaritrice Gagghianedda, descritta con i tratti già fissati. Ma lui muore la notte stessa. E appare lo Zannu. Capoccia diviene proprio Cosimo, ma a scapito di Gesualdo, sottoposto a un eccesso di lavoro. Perciò è sempre più tentato di andarsene per conto suo. Verrà presto l'«occasione». Litigano Nunzio, che, benché piccolo e cieco d'un occhio, è uomo «rispettato», e Tinu. Duelleranno e Nunzio ha la peggio. È stato Gesualdo a comunicare a questo il luogo e il tempo della sfida. Tinu andrà via e Gesualdo, ignorando le promesse di miglioramenti economici del padre, fugge con lui. E sarà la sua fortuna, come amerà ricordare dopo esser divenuto ricco.

Il secondo ripete all'inizio, con qualche variazione testuale, la prima parte e segmenti della seconda del primo. Si introduce in questa un nuovo personaggio, la «fanciulletta» Ràzia, una servetta di Nunzio, trovatella, e un nuovo tema, il rapporto di questa con Gesualdo, un legame che è una vicendevole attrazione adolescenziale con una sorta di predominio da parte di lui³⁷. Intanto zio Pino si aggravava. Riappare la Gagghianedda. Pino muore. Si

³⁷ Si è vista una derivazione da Zola: cfr. M. DURANTE, *Introduzione a G. VERGA, Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2018, p. xvi.

ripete la vicenda della successione a Pino, del duello tra Tino e Nunzio, della fuga di Tino e di Gesualdo che lo contatta. Ma non c'è la fuga di questo.

Il terzo ha uno sviluppo assai più ampio della parte relativa alla fuga di Gesualdo. Ripete nella prima parte il secondo, ma aggiunge il motivo della morte della moglie di Cosimo. Lui avrebbe voluto andare a vederla, ma Pinu lo sconsiglia: potrebbe spendere inutilmente per il viaggio se intanto è guarita. Alla notizia della morte, Pinu ribadisce di aver avuto ragione: sarebbe stata una spesa inutile. La ragione economica prevale su quella affettiva. Appare il personaggio del baronello Rocca, che va a Catania per gli studi. La morte non cambia la vita. Per altro verso ora la condizione dei Cinniredda sembra «un po' alleviata». La seconda parte ripete quella del secondo abbozzo, compreso il tema di Ràzia, che ha un ampio sviluppo. È stata lei qui a comunicare il luogo e il tempo della sfida. Perciò ha paura e vuol fuggire con don Tinu a Francofonte. Gesualdo si associa. Vanno soli di notte. Poi incontrano una fila di muli e si accodano a un mulattiere e passeranno la notte dietro l'uscio di una stalla. All'alba si accodano a un vecchio che va a vendere pollame e giungono nella piazza di Francofonte. Vanno in cerca di don Tinu invano. Si riaccostano al vecchio, che, sapremo, è zio Mommù del biviere, perché così è nominato a questo punto. Lui va via e i due ragazzetti rimangono soli e si fa notte. Gesualdo comincia a trattarla male. Finalmente appare don Tinu. Ma prenderà con sé solo Gesualdo. Vanno via e Gesualdo «per non perdere il pane, non si voltò nemmeno. Soltanto nel partire dietro il merciaiuolo, carico delle sue merci, la vide ferma dall'altra parte della piazza, colle mani sotto il grembiule, che guardava tristamente»³⁸. Si delinea il motivo dell'abbandono con una parvenza di commozione.

Una terza parte sviluppa il tema del vagabondaggio. Gesualdo contrae il tifo, ma guarisce. Apprende bene il mestiere del comprare e vender stracci e Tinu commenta: «se campa si farà ricco»³⁹. È un preannuncio autorale. Due anni dopo tornano a Francofonte e riappare Ràzia, che ormai è una donna. Tinu, che era andato in una casa per un'avventura galante, ne esce malconco. Lo cura lo Zannu. Tinu e Gesualdo, andando a Catania, passano per lungo Simeto e si rivedono padre e figlio con commozione. Apprendono che ora zio Nunzio è paralitico. Giungono a Catania e Gesualdo sarà sorpreso per tutto quello che vede, e vede il mare.

Il quarto abbozzo nella prima parte ripete quella corrispondente del terzo, nella seconda, terza e quarta la seconda e terza del terzo. Ma la terza,

³⁸ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*. 1888..., Appendice I, p. 303.

³⁹ *Ivi*, p. 304.

dopo l'immagine di Ràzia abbandonata, aggiunge autoralmente, ad anticipazione del dato biografico: «Quello fu il principio della mia fortuna. – Diceva poi don Gesualdo divenuto ricco»⁴⁰. E aggiungiamo noi: divenuto don. Nella quarta però si riscontra qualche sviluppo con l'aggiunta di episodi come qualche descrizione che arieggia la novella *Cavalleria*, il diverbio e lo scontro tra Tinu e Zannu (con l'esibito uso del termine «camorrista»), il sospetto di Tinu che Gesualdo si sia appropriato di denaro guadagnato smerciando al posto suo, l'attività notturna di Zannu (la pratica di aborti). Si conclude col passaggio dal paese di Melilli e il particolare di Gesualdo che si ammala di tifo, ma sopravvive e si ritrova con una «gran fame».

Questo lavoro preparatorio non si traduce in stesura narrativa romanzesca. E non andrà mai a far parte del *Mastro*. Si può considerare lavoro preparatorio di un progetto di un primo *Mastro* mai composto.

Nel 1882 Verga pubblica *Il marito di Elena* e nello stesso anno, ma con data 1883, le *Novelle rusticane*. Il romanzo è stato giudicato «nella prospettiva del ciclo dei *Vinti*»⁴¹. Nel 1883, ricordiamo, pubblica i dodici racconti di *Per le vie* e la novella *I drammi ignoti*. Del 1884 sono la versione teatrale di *Cavalleria* (il che spiega la frequenza del tema del duello negli abbozzi), a cui Verga è particolarmente interessato, e la raccolta *Drammi intimi*. Dell'anno successivo è *In portineria*. Ma scrive anche nel dicembre 1884 a Capuana, forse pensando al romanzo: «Io sono molto malcontento di me e del mio lavoro [...] Faccio una vita da eremita [...] ma la *cosa* non viene»⁴². La materia degli abbozzi diventa nel corso del 1884 le novelle *Vagabondaggio* (due puntate in rivista, con titolo *Come Nanni rimase orfano*) e *Mondo piccino*⁴³ (forse seconda stesura di *Vagabondaggio*). Il diverso nome, Nanni e non Gesualdo, fu voluto forse per dare al lettore l'idea che non si trattasse dello stesso personaggio di quello che sarebbe stato il futuro romanzo. Difficile, diversamente, pensare che tutti i testi in cui il protagonista si chiama Gesualdo siano successivi.

Il 1885 è un anno di profonda inquietudine per Verga. Come scriveva a Salvatore Paola Verdura, era il sommarsi della consapevolezza di quanto fosse eccezionale il progetto di scrittura intrapreso e di quanto fosse arduo attuarlo. Da meditare sull'affermazione che fosse il momento in Italia di un generale rinnovamento di narrativa e teatro⁴⁴. Concorrevano percezione del

⁴⁰ Ivi, p. 322.

⁴¹ Cfr. A. MANGANARO, *Verga...*, p. 112.

⁴² *Carteggio Verga-Capuana...*, lettera 256.

⁴³ Cfr. C. RICCARDI, *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, in «Studi di Filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 372-392; M. DURANTE, *Dagli scarti del «Mastro-don Gesualdo»*. *La storia di «Mondo piccino»...*, pp. 7-92.

⁴⁴ Ben nota la lettera a Salvatore Paola Verdura del gennaio 1885, in G. VERGA, *Lettere sparse...*,

determinarsi di una nuova situazione storica, non solo nazionale, e del formarsi di un nuovo pubblico. Convinzioni più volte espresse in lettere al Capuana. Era la ricerca dell'«assoluto», come scriveva nel luglio del 1885 a Capuana⁴⁵. Ed era anche malessere fisico e crisi compositiva – non gli «riusciva nulla» –⁴⁶, come confessava pure a Capuana nel giugno del 1886. Tra 1885 e 1886 pubblica sette novelle e si dedica molto al teatro. In questi anni accenna al romanzo in lettere agli amici. Nel marzo 1885 dice al Giacosa di voler terminare il romanzo, e bene⁴⁷ e forse nel gennaio del 1887 ha steso qualche pagina. Ma un mese dopo parla di «stitichezza» in campo scrittore⁴⁸. Nel luglio successivo forse è avvenuta l'illuminazione. È il 1887. È l'imporre dello schema definitorio ricordato, in cui è indicata dominante «l'avidità di ricchezza». E infatti è basato sulla linea data nel ricordato schema interpretativo e nell'elenco de *I personaggi e i caratteri*⁴⁹. E in questo tempo, dobbiamo supporre, si è definitivamente delineato della fantasia e nella riflessione il carattere dello stesso personaggio protagonista, rimasto in verità per anni in incubazione. Che diviene profondamente rappresentativo⁵⁰.

Scriva all'amica Paolina di voler terminare il romanzo nel corso dell'estate⁵¹ e il 10 marzo del 1888 lo propone al Martini per la “Nuova Antologia”⁵². Nello stesso mese afferma di poter terminare il romanzo nel corso di sei mesi⁵³. Quasi pensasse di scrivere via via per la successione dei numeri della rivista. Il romanzo è pubblicato in questa tra il primo luglio e il 16 dicembre del 1888. In effetti è certo che il testo nella trascrizione per la rivista venisse rielaborato, se non riscritto rispetto alla prima redazione⁵⁴. Un lavoro di estremo impegno. Lo capiva Capuana, che leggeva il romanzo nei primi numeri della rivista, e lo confermava lo stesso Verga in una lettera al Capuana del luglio⁵⁵. Però è già il nuovo romanzo, che abolisce tutto il

lettera 242, pp. 168-172. Pensava a una versione teatrale di *Drammi ignoti* (cfr. G. ALFIERI, *Verga...*, p. 169, ma già EAD., *Dalla novella al «dramma intimo»*, in G. VERGA, *Drammi intimi...*, pp. 53 ss.).

⁴⁵ *Carteggio Verga-Capuana...*, lettera 272.

⁴⁶ Ivi, lettera 284.

⁴⁷ *Carteggio Verga-Giacosa...*, lettera 39.

⁴⁸ *Verga e i Treves*, a cura di G. Raya, Roma, Herder 1986, lettera 112.

⁴⁹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo. 1888...*, pp. 259-263.

⁵⁰ Del significato profondo del romanzo hanno detto con avanzata metodologia R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, e V. MASIELLO, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»...*, rispettivamente pp. 55-80 e pp. 81-100.

⁵¹ G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. Raya, Roma, Fermenti 1980, lettera 133.

⁵² ID., *Lettere sparse...*, lettera 281.

⁵³ Cfr. C. RICCARDI, *Introduzione...*, p. XXIV.

⁵⁴ Cfr. le convincenti pagine di C. RICCARDI, *Introduzione...*, pp. XXVIII ss.

⁵⁵ *Carteggio Verga-Capuana...*, lettere 337, 339. Cfr. anche G. VERGA, *Lettere sparse...*, lettere 247, 296, 299, 303, 313.

momento dedicato ai primi anni della vita di Gesualdo e muove dall'asse tematico di base famiglia Trao e famiglia Motta. Da romanzo di formazione è divenuto romanzo storico e sviluppa la seconda parte dei vecchi schemi, a partire dagli eventi assegnati al 1818.

Quello dell'«Antologia» però è un testo tutt'altro che definitivo. In Sicilia, dove si trova dal luglio 1888, Verga completa l'edizione in rivista e subito dà inizio una nuova elaborazione. Scriveva nel novembre 1888 a Capuana: «Il capitolo [...] delle nozze a me non piace che a metà, la prima parte, la seconda è una porcheria, e va rifatta pel volume»⁵⁶. Sarà, dopo un anno di lavoro, il *Mastro-don Gesualdo* definitivo, che appariva nel dicembre 1889 (con data 1890). Non cambiavano però la linea e l'impianto complessivi. Ma una importante affermazione della tormentosità del lavoro letterario e insieme della validità dei percorsi intrapresi si legge in una lettera al Capuana del dicembre 1888. E nel gennaio dell'anno successivo in una lettera allo stesso contestava la convinzione che si andava diffondendo, anche ad opera del Capuana, della «crisi letteraria»⁵⁷.

Il *Mastro* come noi lo conosciamo nasce dunque allorché Verga abbandona la prima idea, quella cioè di dare una rappresentazione completa di una vita nel suo vario rapporto col mondo esterno e con la storia. Così pensava forse di descrivere, come dichiarava, la realtà delle classi popolari. Ma non sarebbero state solo queste. In effetti si delineava un quadro complessivo, che vedeva il generale rapporto tra le classi. Entro questo quadro però urgeva in segreto un altro, definito, interesse, quello per il rapporto specifico tra ceti borghese e nobiltà tradizionale in un contesto che relegava nello sfondo la realtà popolare. Questa contraddizione aveva bloccato la realizzazione dell'opera. L'idea che la vita fosse dominata dall'avidità di ricchezza era fissata già dall'inizio. A questa interpretazione però mancava un approfondimento: la consapevolezza dell'infelicità come condizione generale dell'uomo e l'individuazione delle ragioni storiche dell'infelicità, la somma delle illusioni perdute⁵⁸. Il romanzo nasce dunque, in prima istanza, per effetto di una delimitazione, ma in effetti è il risultato complessivo di un processo di riduzione e attenuazione e insieme di ampliamento e di integrazione.

Una varia tematica verghiana si dispiega e definisce interamente nel decennio, tra novelle realizzate e il lavoro al *Mastro*... Nelle *Rusticane* si dispiega tutta una gamma di rappresentazioni della realtà popolare rurale e i comportamenti dei personaggi sono dominati dalla ragione economica.

⁵⁶ Ivi, lettera 346.

⁵⁷ Ivi, lettere 349, 360.

⁵⁸ La definizione è di C. RICCARDI, *I dubbi dell'autore: il personaggio Gesualdo dalla «Nuova Antologia» all'edizione Treves...*, p. 584.

Nella ricordata raccolta *Per le vie* il tema del dominio del danaro si lega alla realtà della protesta sociale, alla malinconia per le cose perdute o lontane, alla tristezza della vita mancata, alla solitudine esistenziale, alla percezione dello scorrere distruttivo del tempo, all'attenzione al malaffare, alla realtà storica e al rapporto tra popolo e nazione, alla malattia, alla degradazione, al suicidio. Contraddizioni affettive, violenza e lutto nelle campagne, la malattia e la morte, la violenza e la morte vengono rappresentati in *Drammi intimi*. Un insieme di eccezionale ampiezza e varietà che rappresenta situazioni stabilizzate, all'opposto delle fantasie legate al vagabondaggio.

La tematica riconducibile allo schema del vagabondaggio si ricompone nella novella *Vagabondaggio*: due puntate in rivista, con titolo prima *Come Nanni rimase orfano* e poi *Vagabondaggio*. Poi si ha *Mondo Piccino*, forse seconda stesura di *Vagabondaggio*. La stesura definitiva di *Vagabondaggio* è nella raccolta omonima. *Come Nanni rimase orfano* propone una profonda variazione di tutto il tema della menomazione del padre di Gesualdo e del destino del figlio e della ragazzetta orfana. Il motivo mortuario è esaltato dalla finale visione del cimitero. *Vagabondaggio* svolge la tematica relativa alla fuga dei due ragazzi (Grazia ora si chiama Lucia) e delle prime avventure di Nanni sino al ritrovamento della ragazza divenuta giovane donna. Si allontana dai corrispondenti abbozzi solo nell'immaginare assai più penosa la situazione di questa. Una figura che non sarà mai abbandonata come personaggio: una sorta di ricordo della sventurata Lia de *I Malavoglia* e prefigurazione di Diodata del *Mastro*...

La novella *Un processo*, in rivista nell'agosto 1884, poi in *Vagabondaggio* del 1887, riprende la tematica relativa a delitti e processi, tra *Jeli il pastore* e *Libertà*. Il bozzetto *Gli untori*, del 1884, poi in *Vagabondaggio* del 1887, con titolo *Quelli del colera*, sviluppa una materia prevista nello schema generale, mentre riecheggia *Libertà* delle *Rusticane* per la scena del massacro. *Lacrymae rerum*, del dicembre 1884, poi in *Vagabondaggio* del 1887, verte tutta sul tema della mutazione sino alla distruzione. Il mistero nella morte è il tema del bozzetto, del maggio 1884, *La camera del prete*, poi, con titolo *La festa dei morti* in *Vagabondaggio* del 1887. Non fu ripubblicata in raccolta la novella, del dicembre 1884, *Carnevale fallo con chi vuoi; – Pasqua e Natale falli con i tuoi*.

Nell'ottobre del 1884 si ha il ricordato *Mondo piccino*, una sorta di seconda elaborazione della novella *Vagabondaggio*. Ritorna lo schema degli abbozzi, esattamente del primo di quello del 1883, ma con forti variazioni. Addirittura Gesualdo sposa la figlia dell'oste, qui di nome Filomena. La conclusione immette un clima di tristezza con l'accenno al «perdersi» nella vita e la scena cimiteriale. Ancora una significazione generale.

Sette novelle, come già detto, pubblicava tra 1885 e 1886 e saranno poi riproposte nella raccolta *Vagabondaggio* del 1887. *Artisti da strapazzo*, in

rivista nel gennaio, torna sul motivo del suicidio. *Il segno d'amore*, in rivista nel marzo, sviluppa motivi relativi alla violenza e alle sfide. *Il bell'Armando*, in rivista nel dicembre, approfondisce il tema dell'amore non corrisposto o mal corrisposto e di un vivere sempre sul crinale dell'illegalità. Una prima redazione di *Il maestro dei ragazzi* è in rivista nel marzo del 1886. In *L'agonia d'un villaggio*, dell'agosto del 1886, appare il motivo del «paesetto». *Nanni Volpe*, in rivista nell'aprile del 1887, torna sul tema dell'interesse economico dominante e dei rapporti coniugali minacciati e distorti: la crisi del modello familiare patriarcale.

Nel 1887 si ha la raccolta di novelle *Vagabondaggio*. E in queste appare l'ultima redazione della novella con questo nome. Vi si accentuano i motivi malinconici e mortuari, quello del perdersi dell'andare per il mondo e quello del destino di separazione di Nanni da Grazia. La ragione economica – matrimonio di Nanni con Filomena, che ha del suo – ha prevalso. Ma la conclusione è di segno positivo. Il protagonista ha finito di cercare e può compiangere quelli che ancora vagabondano.

Riappaiono nella raccolta, come si è indicato, novelle precedentemente pubblicate. Con notevoli variazioni sono riproposte le novelle *Il maestro dei ragazzi*, *Ultima visita*, *Artisti da strapazzo*. Amore e morte, ma in clima affettivamente depauperato, è il tema di *...e chi vive si dà pace...*⁵⁹. Nell'insieme delle novelle riproposte nella raccolta si affermano ora più insistentemente i temi della morte, del disinganno, dell'amore mancato, dell'incomprensione, della solitudine, del tempo distruttore⁶⁰.

Verga poteva a questo punto intraprendere il romanzo partendo dal punto d'arrivo della novella *Vagabondaggio* nella forma definitiva. Dal successo del protagonista. Utilizzando però tutti i motivi distribuiti nelle varie novelle che potessero arricchire la materia, aprendo orizzonti e approfondendo e arricchendo i caratteri e le situazioni. Un grande lavoro di integrazione. Una più approfondita visione della realtà creava il romanzo dell'infelicità nella vittoria: dello scacco come destino umano. E anche, nel significato storico secondo la prospettiva dell'intellettuale siciliano, il fallimento del Risorgimento per il fallimento delle classi dominanti. Il modello della grande narrativa europea dell'Ottocento trovava un assestamento da consegnare al Novecento.

⁵⁹ Su questa novella cfr. A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014, pp. 163-190.

⁶⁰ Cfr. A. MANGANARO, *Verga...*, pp. 136-139.

GABRIELLA ALFIERI

UN REALISMO NON «DI PROGETTO».
«MOVENZE» DIEGETICHE E STILISTICHE IN VERGA,
HARDY E AUERBACH

Università di Catania

Il principio del realismo si risolve nell'antica tesi: *Nihil est in intellectu, quod non fuerit prius in sensu*, comprendendo tra i sensi anche il senso intimo, la percezione interna.

(Francesco De Sanctis)

1. Il realismo tra «impressione» e «osservazione coscenziosa»

Così le forme sono quali sono le cose; le lingue dotte, *le lingue comuni trattate dall'arte* e quasi esaurite *sentono anch'esse il bisogno di ritemperarsi nelle lingue del popolo*, più vicino alla natura, che ha passioni più vive, *che ha impressioni immediate, e che deriva il suo linguaggio non da regole, ma dalle sue impressioni. L'artista cercherà e si approprierà tutto quel tesoro di immagini, di movenze, di proverbi, di sentenze*, tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida, ch'è nei dialetti¹.

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti – *il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa*, la sincerità dell'arte in una parola – potrà rendere un lato della fi-

¹ F. DE SANCTIS, *Zola e l'Assommoir*, in ID., *Saggi critici*, vol. III, a cura di L. Russo, Bari, Laterza 1965, 3 voll., pp. 313-337: p. 327, corsivi miei. La citazione in epigrafe è tratta dal saggio *Il principio del realismo*, ivi, p. 224.

sonomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*, e a finire nelle vaghe aspirazioni, nelle ideali avidità dell'*uomo di lusso* (un segreto), passando per le avidità basse, alle vanità del *Mastro don Gesualdo*, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato².

Ma questo è appena lo scheletro del libro dello Zola [*L'Assommoir*]. I particolari sono un miracolo d'*osservazione*, d'analisi, di *potenza di stile*. [...] L'*impressione* che si prova alla lettura è straordinaria davvero. L'opera d'arte sparisce; rimane una *sensazione* immediata. [...] Giacché il *realismo* (diciamola pure questa brutta parola) non è precisamente quale l'intendono i *realisti di progetto*. Del particolare, del colore, delle minuzie egli non si serve per uno scopo puramente esteriore, ma soltanto perché gli servono a far penetrare il lettore nell'intimo spirito dei suoi personaggi³.

Ho allineato le citazioni di De Sanctis, Verga e Capuana per mostrare il nesso profondo e stringente tra critici, scrittori e critici-scrittori «più artisti che critici»⁴ che intendevano il realismo come forma d'arte creativa e oggettivamente umanitaria, e non come algido progetto di replicazione narrativa del reale. In questa prospettiva cercherò di verificare, attraverso sondaggi testuali in Verga, Hardy e Auerbach, come questa temperie culturale condivisa producesse istanze estetiche e strategie stilistiche ricercate e praticate da romanzieri e novellieri dell'Europa otto-novecentesca, indipendentemente dal fatto che l'uno conoscesse le opere dell'altro, prima che «la realtà (fisica, biologica, ambientale, sociale)» si stemperasse nella «ben più essenziale e decisiva realtà interiore» del modernismo⁵.

L'interscambiabilità tra *realismo* e *verismo* nella percezione degli scrit-

² Cito la lettera a S. Paola Verdura del 21 aprile 1878 con alcuni ritocchi nella punteggiatura; il corsivo è mio, la sottolineatura è di Verga. In uno studio filologico-linguistico in corso di stampa porrò una lettura diversa da quella di Villaroel e da quella ultimamente proposta da A. NOZZOLI, *Sull'autografo ritrovato di una lettera di Giovanni Verga*, in «Un'arte che non langue non trema e non s'offusca». *Studi per Simona Costa*, a cura di M. Dondero, C. Goddes de Filicaia, L. Melosi e M. Venturini, Firenze, Cesati 2018, pp. 285-291.

³ L. CAPUANA, *Emilio Zola. L'Assommoir*, in ID., *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola 1880, pp. 51-65: p. 63.

⁴ Nell'appassionata lettera del 29 maggio 1881 Verga ribadiva al «carissimo Luigi» recensore entusiasta de *I Malavoglia* di credergli «perché ti so più artista che critico [...] ed anche più artista che amico»; e nell'aprile 1872 attribuiva il proprio «allettamento» nel leggere *Il teatro contemporaneo* alla dote dell'autore di scrivere «la critica da artista» (G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ateneo 1984, p. 119 e p. 19).

⁵ F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi 2007, p. 266. Si vedano in particolare le pp. 174-269 e, in questi stessi «atti», l'intervento di R. Castellana.

tori impegnati nella rappresentazione obiettiva e ‘coscienziosa’ è comprovata da note citazioni di lettere verghiane e da molteplici riferimenti ad autori non certo favorevoli al movimento⁶. Ma torniamo alle citazioni da cui siamo partiti, per rilevarvi innanzitutto la raffinatezza elocutiva (*movenze* in omoteleuto con *sentenze* in De Sanctis; la climax con schema chiastico di *vaghe aspirazioni, ideali avidità, avidità basse e vanità* in Verga⁷, il sapiente gioco di ripetizioni e climax in Capuana). Una singolare concomitanza del notissimo passo desanctisiano può riscontrarsi con la *Prefazione* ai *Sinonimi* del Tommaseo:

Diranno: e i Toscani scrivon eglino tutti in un modo esemplare? Pochi, rispond’io, scrivono in modo tollerabile; in modo degno de’ loro maggiori e della lingua da quelli redata, pochissimi. Ben sorge una generazione che ornata di nobili intendimenti ed affetti, s’ingegna di *ritemprare nelle correnti della più schietta lingua viva lo stile*⁸.

A dire il vero, *ritemprare*, che De Sanctis eleggeva a vessillo della tensione verso nuove forme artistiche nel dinamismo evolutivo della creazione estetica, è parola topica nella letteratura modellizzante postunitaria, dedicata a formare italiani di *carattere* e a dotarli di una lingua condivisa⁹. E non a caso ritorna in co-occorrenza con un altro binomio terminologico capuaniano, poi assimilato nell’idioletto estetico verghiano:

Questo infiltrarsi dell’elemento scientifico nell’opera d’arte è un vero *segno del tempo*. L’arte tende a *ritemprarsi*, a rinnovellarsi per mezzo dell’osservazione *diretta* e *coscienziosa*. Il difficile sta nel mantenere la giustezza delle proporzioni fra gli elementi della scienza e quelli della fantasia, in guisa che la libera natura dell’arte non ne sia tarpata, e il processo della creazione artistica si sottometta a tutte le esigenze del metodo positivo¹⁰.

⁶ Basti l’esempio di Cletto Arrighi e di Edoardo Scarfoglio. Un mio studio lessicologico-lessicografico sulla costellazione semantica del realismo in italiano e nelle principali lingue europee è in corso di avanzata elaborazione.

⁷ Per la costellazione semantico-stilistica di questi lemmi si veda F. BRANCIFORTI, *La prefazione a «I Malavoglia»*, in “Annali della Fondazione Verga”, 1 (1984), pp. 7-39, e G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, vol. II, Atti del Congresso Internazionale di studi (Catania 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1992, 2 voll., pp. 433-552.

⁸ N. TOMMASEO, *Prefazione a Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Firenze, presso Gio. Pietro Vieusseux 1838, p. XXIV.

⁹ C. GIGANTE, *La nazione necessaria, La questione italiana nell’opera di Massimo D’Azeglio*, Firenze, Cesati 2013.

¹⁰ L. CAPUANA, *Emilio Zola...*, p. 67, corsivi miei. L’articolo, edito sul “Corriere della sera” del

Alla scienza – inclusiva beninteso di storia, arte, medicina e pedagogia e perciò da intendere «nel significato più generale di cultura, scientifica o filosofica che sia»¹¹ – De Sanctis avrebbe affidato la palingenesi socio-comunicativa della Nuova Italia:

La scuola del vero vuole non la veemenza, ma la precisione e la chiarezza. Lo stile, che prima aveva a carattere l'eleganza, si volge appunto a quelle due qualità, precisione e chiarezza. E tutto ciò ha anche grande influenza sulla lingua. Quella degli'idealisti è la lingua *aulica*, cortigiana, illustre di Dante, desunta da' letterati del Cinquecento, *fazionata*, manifatturata, senza esempio in alcuna parte della nazione e che perciò degenera facilmente in lingua accademica. Nelle scuole di oggi l'indirizzo è perfettamente contrario; la lingua, è naturale, cioè, poiché si vuole il progresso naturale e libero, la lingua esclude tutti gli elementi d'imitazione che la impregnavano e si accosta al parlare vivo, popolare. Obbietto della lingua non è più fare impressione artificiale, ma rendere il pensiero nel modo più semplice e più chiaro¹².

Formulazione quasi parafrastica di quella della citazione qui addotta in *incipit*, e ripresa pedissequamente, per assimilazione e – direi desantisticamente – per originale appropriazione memoriale¹³ da Verga nelle sue più divulgate affermazioni programmatiche ed estetiche.

Nelle varie approssimazioni alla prospettiva verista, lo stile diegetico assumeva effettivamente un ruolo prioritario, con una rigenerante immersione nelle realtà dialettali. Il realismo espressivo, fondato sulla stilizzazione del repertorio idiomatico regionale, richiedeva una mediazione tra istanze espressive degli autori e istanze ricettive del pubblico, come la geniale soluzione verghiana avrebbe dimostrato.

20 giugno 1878, è stato valorizzato da R. DE CESARE, *Capuana e Balzac*, in “Annali della Fondazione Verga”, 14 (1997), pp. 49-115: pp. 64 ss.

¹¹ P. ORVIETO, *De Sanctis*, Roma, Salerno Editore 2015, p. 224.

¹² Come quello di Manzoni, chiaro, preciso «popolare senza trivialità» (F. DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX. La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di F. Catalano, Bari, Laterza 1953, pp. 324-325).

¹³ F. DE SANCTIS, *Saggi critici...*, p. 233. Il saggio *Principi del realismo* fu pubblicato nella “Nuova Antologia” del 1876, rivista che Verga cita in *Eva* come lettura di Enrico Lanti.

2. Una lettura transtestuale

Seguendo una linea di studi ormai istituzionalizzata¹⁴, il rapporto tra punto di vista narrativo ed espressione stilistica nella scrittura verghiana sarà oggetto di una ricognizione trasversale, estesa alle principali letterature europee¹⁵. Si tenterà una rilettura ‘transtestuale’, non intertestuale, attenta agli orizzonti di attesa condivisi da lettori assetati di *faits divers* e da scrittori realisti europei come Berthold Auerbach, Thomas Hardy ed americani Francis Bert Harte, ben noti a Verga¹⁶.

Ci muoveremo nel quadro comparatista che procede correlando fatti e testi letterari più o meno distanti nel tempo e nello spazio – appartenenti a più lingue e culture ma riconducibili a una stessa tradizione – per meglio descriverli, comprenderli e valutarli¹⁷. In questa chiave vorrei estendere l’ottica delle cosiddette «sincronie letterarie» – o, se si preferisce, l’approccio della stilistica comparata¹⁸ riservato da Chevrel alle traduzioni di testi letterari – alle diverse realizzazioni testuali del realismo europeo, indipendentemente dall’effettiva conoscenza o dalle possibili discendenze tra gli autori.

Per una lettura transtestuale è indispensabile incorporare nell’analisi il concetto di ‘straniero’, ‘altro’ o ‘diverso’, vale a dire ciò che il parlante-lettore considera privo di rapporti diretti con lui¹⁹. Il confronto tra gli autori qui presi in considerazione si imposterà assumendo il ‘diverso’ in una connotazione specificamente linguistica, per evidenziare le coincidenze e le differenze nello stile realista, verista, naturalista.

Il ‘diversamente’ linguistico o – con maggior concretezza – i diversamente parlanti erano per i nostri autori lo ‘straniero’, vissuto come un’entità ‘altra’ rispetto alla realtà più consueta, e dunque una voce intenzionalmente caratterizzata nella rappresentazione narrativa, ricorrendo a strategie letterarie e linguistiche volutamente costruite.

Così nell’Inghilterra vittoriana il Wessex di Hardy era alieno dalla società metropolitana, nella Germania di Auerbach il Nord e il Sud erano

¹⁴ *Dictionnaire des Naturalismes*, sous la direction de C. Becker et P.-J. Dufief, Paris, Honoré Champion 2017, 2 voll.

¹⁵ Y. CHEVREL, *La littérature comparée*, Paris, PUF 1989, p. 53.

¹⁶ *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, Catania, Edigraf 1985, p. 220. La prima traduzione francese di Harte (1836-1902), che ambientava le sue storie tra i cercatori d’oro, risale al 1873; Verga ne possedeva una riedizione del 1883.

¹⁷ Y. CHEVREL, *La littérature...*, p. 12.

¹⁸ Si veda il numero monografico della rivista “Oeuvres et Critiques”, XII/2 (1987), dedicato a *Les Synchronies littéraires*.

¹⁹ Y. CHEVREL, *La littérature...*, p. 15.

‘stranieri’ l’uno all’altro, e nell’Italia postunitaria il siciliano di Verga era espressione di una cultura ‘diversa’.

3. ‘Movenze’ diegetico-stilistiche del realismo

I testi di Verga, Hardy e Auerbach saranno presi in esame per evidenziare differenze e costanti, indipendentemente dalla diversità dei codici linguistici di rappresentazione, conducendo confronti testuali – non intertestuali, si ribadisce – tra gli autori, e praticando la lettura come riconoscimento dell’alterità²⁰. Come è stato fatto in prospettiva intralinguistica per il verismo²¹, si tratta di ricontestualizzare la scrittura realista-naturalista in un organico orizzonte europeo, senza intaccare le specificità determinate dalle singole realtà geo-economiche e geo-politiche.

Indiscutibilmente il francese nel secondo Ottocento è stata la lingua veicolare dell’intellettualità in Europa, una sorta di medium transculturale di realismo, naturalismo, verismo, mediando i capolavori della letteratura russa e, come vedremo, tedesca, inglese e angloamericana.

Giovanni Verga era in grado di leggere il francese, come i suoi contemporanei, e in francese leggeva Flaubert e Zola, come documentano gli epistolari, e forse anche Auerbach e Hardy, benché non presenti nella sua biblioteca. Com’è noto, infatti, le disastrose biblioteche dei tre veristi siciliani non permettono di ricostruire organicamente le letture di Verga, Capuana e De Roberto, che vanno congetturate attraverso gli epistolari o i dati biografici, come la frequentazione di gabinetti di lettura, biblioteche pubbliche o caffè letterari, in cui si leggevano le riviste letterarie, che riproducevano in traduzione novelle e romanzi a puntate di vari autori esteri. Accenni a periodici stranieri o a traduzioni antologiche di riviste estere che riportavano recensioni alle sue opere sono frequenti nelle lettere di Verga a parenti e amici, e anche simili episodiche frequentazioni potevano spalancargli orizzonti letterari extranazionali²².

Nella biblioteca verghiana le opere di autori stranieri figurano tutte in traduzione francese: oltre alle due edizioni dei *Récits californiens* di Harte, en-

²⁰ Ivi, p. 30.

²¹ AA.Vv., *I verismi regionali*, Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1996, Serie Congressi, n. 7, 2 voll.

²² Nella lettera a Capuana dell’11 aprile 1881 Verga menzionava la “Rivista europea” (in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 111). E si veda l’accenno a un giornale inglese che valorizzava la narrativa italiana nella lettera al fratello Mario del 3 gennaio 1885, in G. VERGA, *Lettere ai fratelli (1883-1920)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Catania-Leonforte, Biblioteca della Fondazione Verga-Euno Edizioni 2016, Serie carteggi, n. 6, p. 72.

trambe del 1884, si trovano le versioni che Baudelaire approntò di Poe, mentre al 1874 risale una traduzione di Hoffman²³. Folta la presenza dei novellieri russi (Turgenev, Tolstoj e Dostoevskij), che sembrano aver lasciato tracce nei testi verghiani²⁴. A un «novelliere inglese di cui non ricordo il nome» il nostro accennava poi in una lettera a Capuana del 10 agosto 1902²⁵.

Il respiro internazionale delle letture verghiane è documentato sin dai primi anni del soggiorno milanese; le lettere alla famiglia e agli amici del 1872-80 ci testimoniano che nei salotti Verga scambiava con le signore libri alla moda (drammi o romanzi di Dumas figlio e di Augier), e che chiedeva in prestito a Luigi Capuana libri che seguivano poi i suoi spostamenti tra il capoluogo lombardo e Catania. Innegabile la prevalenza dei francesi, Flaubert, Zola e Goncourt per la narrativa, Céard e Feuillet, e per il teatro ancora Dumas figlio e Augier, con De Musset, Barrière e Sardou. Più avanti, con ruoli più bilanciati, Verga avrebbe prestato a Capuana la *Palmyre Veulard* di Rod²⁶.

Erano le dinamiche ‘collaborative’, fondate su scrittura e lettura interattive, già collaudate nel reticolo sociale dei naturalisti francesi²⁷, e ben presenti anche nell’«officina verista» siciliana²⁸.

Ribaltando la prospettiva, è tutta da studiare la dinamica della traduzione dei veristi italiani in lingue europee. Giovanni Verga fu tradotto in francese e in varie altre lingue, e sorvegliava il lavoro dei suoi traduttori e delle sue traduttrici²⁹.

3.1 Strategie stilistico-diegetiche di Verga

Se l’equilibrio della scrittura letteraria risiede nel bilanciamento tra espressività e diegesi, la narrativa verghiana è un caso esemplare di quest’e-

²³ Cfr. *Biblioteca di Giovanni Verga...*, pp. 354, 429-431; pp. 421-423; pp. 163-165.

²⁴ Cfr. S. CAMPAILLA, *Discorso anomalo su Verga e la Russia*, in ID., *Mal di luna e d’altro*, Roma, Bonacci 1986, pp. 45-72, per un confronto tra *Storia dell’asino di San Giuseppe* e *Cholstomjèr*, poi approfondito da C. OLIVERI, “*Discorso anomalo*” su Verga e la Russia, in “Annali della Fondazione Verga”, n.s. 2 (2009), pp. 63-75.

²⁵ Cfr. G. RAYA, *Carteggio...*, pp. 389-390.

²⁶ Lettera di Capuana a Verga del 21 maggio 1882, in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 159.

²⁷ Cfr. A. PAGÈS, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d’un cercle littéraire*, Paris, Perrin 2014; e ID., *Le naturalisme collaboratif* (in questi stessi Atti). Gli epistolari documentano gli scambievoli interventi correttori tra i ‘confratelli’, e le letture condivise ad alta voce (G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2004, Serie Carteggi, n. 1, p. 101).

²⁸ R. SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde*». *Verga novelliere e l’officina verista*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 11, Catania, Bonanno Editore 2008.

²⁹ G. LONGO, *Verga in Francia. Una messa a punto*, in “Annali della Fondazione Verga”, n.s. 11 (2018), pp. 187-204. Spunti inediti sul rapporto con i traduttori sono stati suggeriti da F. BRANCIFORTI, *Frammenti di un’autobiografia. Il libro dei conti di Giovanni Verga*, a cura di G. Alfieri, in corso di stampa nella Serie Testi della Biblioteca della Fondazione Verga.

quilibrio. Così la sintassi sonora del *Mastro-don Gesualdo* – scandita da allitterazioni, assonanze, sineddochi e metonimie che sorreggono personificazioni, enumerazioni, asindeti ritmanti e sostantivi onomatopeici come *scampanio* – è controbilanciata da un lessico colloquiale, punteggiato di regionalismi e di idiomatismi. L'impercettibile presenza diegetica dell'autore è tradita dalle minime sporgenze auliche, che intaccano l'integrale fusione narratore interno-personaggi, come nel famoso *mare amaranto* del magico finale de *I Malavoglia*³⁰. Si tratta di un delicatissimo bilanciamento, che garantisce la tenuta della sintassi diegetica e può considerarsi seriale nella scrittura verghiana, quasi compulsivamente lavorata³¹, e divisa tra il mirabile italiano regionalizzato dei capolavori e l'italiano chiaroscurale dei testi intimisti. La stessa dialettalità, rinforzata dalla coincidenza tra siciliano con toscano e milanese, si ri-funzionalizza in oralità popolare. Il *ca*, che Luigi Russo assolutizzava come connettivo siciliano, è il *che* polivalente tipico del parlato panitaliano³², e idiomatismi come il siciliano – ma già goldoniano – *farne tonnina*, o nomi-gnoli toscano-settentrionali sono piegati a caratterizzare i proletari milanesi e i contadini siciliani³³. E si pensi a *Ciolla*, termine fallico portiano ma anche dis-femismo dei dialetti meridionali che individua il paesano balordo nel *Mastro*.

Al di fuori della genialità creativa, per cui innesta grammatica, idiomatichità e retorica in una lingua di espressione totale, Verga condivideva con i veristi le strategie stilistiche che Giovanni Nencioni ha ricondotto all'«etnificazione» linguistica. Come vedremo, sia le strutture iperlinguistiche che le strutture antropologiche³⁴ ben si prestano a rappresentare 'il diversamente linguistico' nella scrittura realista.

La concomitanza e direi l'integrazione fra strutture etnificanti e stilemi letterari nella scrittura realista sarebbe poi stata teorizzata e praticata con vigi-

³⁰ Cfr. R. LUPERINI, *La pagina finale dei «Malavoglia»*, in AA.VV., *Prospettive sui «Malavoglia»*, Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della modernità letteraria (Catania, 17-18 febbraio 2006), a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, pp. 51-68. Cfr. anche G. ALFIERI, *Il «non grammatico» Verga: saggi di lettura retorica sul finale dei «Malavoglia»*, in *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, a cura di M. Biffi, O. Calabrese e L. Salibra, Siena, Protagon 2005, pp. 161-182.

³¹ Lo dimostrano gli studi linguistici su novelle e romanzi (D. MOTTA, *La lingua «fusa». La prosa di «Vita dei campi» dal parlato dialettale allo scritto narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 12, Acireale-Roma, Bonanno 2011, e L. SALIBRA, *Il toscanismo nel «Mastro-don Gesualdo»*, Firenze, Olschki 1994).

³² G. ALFONZETTI, *La relativa non-standard. Italiano popolare o italiano parlato?*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani 2002.

³³ 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. 3-18.

³⁴ G. NENCIONI, *Antropologia poetica?*, in ID., *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi 1983, pp. 161-175. Si tratta di forme che rinviano agli archetipi dell'ethos e dell'ethnos.

le osservanza da Federico De Roberto. Per garantire la «fedeltà di rappresentazione» dei tipi regionali nelle novelle della *Sorte*, l'esempio del Verga gli aveva ispirato la «localizzazione artistica», vale a dire «una conciliazione» tra le soluzioni estreme di «riprodurre tal quale il dialetto» dei personaggi o di «farli parlare in lingua, con accento toscano e sapore classico»:

sul canovaccio della lingua conduco il ricamo dialettale, arrischio qua e là un solecismo, capovolgo certi periodi, traduco qualche volta alla lettera, piglio di peso alcuni modi di dire, e riferisco molti proverbi, pur di conseguire questo benedetto colore locale non solo nel dialogo, ma nella descrizione e nella narrazione ancora³⁵.

Innegabilmente l'italiano regionalizzato dei testi siciliani di Verga è animato da strutture iperlinguistiche (nomignoli più o meno antifrastici, paragoni topici, modi di dire e proverbi, il più delle volte etimologizzati) e marcato da strutture antropologiche. Il reticolo comunicativo popolare è governato dal codice gestuale con vibranti antonimie (*mani sul ventre* per il lutto ancestrale e *mani sulla pancia* per ostentare opulenza³⁶), e dalle fiabe popolari, manipolate per la parenesi socio-familiare (come la storia del «re di corona» che ne *I Malavoglia* la cugina Anna riadatta alla propria figlia per incoraggiare le ragazze senza dote).

Da *Nedda* al *Mastro-don Gesualdo* agli ingredienti della «localizzazione artistica» si amalgamano le strategie sintattico-stilistiche del realismo, per cui Verga supporta l'etnificazione con tecniche sempre più indefinite: sintassi uditiva e visiva, descrizioni di paesaggi e lavori campestri, profilazioni di atmosfere. Verifichiamone la gestione negli autori europei.

3.2. Strategie stilistico-diegetiche di Thomas Hardy

Lo scrittore dell'Inghilterra vittoriana e lo scrittore siciliano presentano innanzitutto sorprendenti analogie biografico-culturali. Thomas Hardy nasce nel 1840, come Verga e Zola, e nel 1895-97, a causa dell'insuccesso di *Jude the Obscure* decide di abbandonare la narrativa e dedicarsi alla poesia, così come nel 1885 Verga lascia Milano per l'insuccesso del dramma intimo *In portineria* e alla fine rinuncia a scrivere il ciclo de *I vinti* per concentrarsi su teatro e novelle.

³⁵ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani*, in ID, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984, pp. 1627-1640: p. 1635.

³⁶ G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983.

Le istanze narrative di Hardy rispecchiano il medesimo sperimentalismo di Verga: l'autore di *Tess of the d'Urbervilles* mette in crisi l'episteme vittoriana e apre al moderno, combinando antirealismo, visione tragica, fatalismo, melodramma, coincidenze, artifici e forzature, in una sorta di processo metanarrativo e demistificatorio delle pratiche realistiche³⁷. Entrambi gli autori alternano realismo e psicologia nella loro ricerca letteraria e teorizzano negli stessi termini i moventi della loro ispirazione. Secondo Hardy solo quel che si apprende con la 'tattilità mentale', che deriva dall'apprezzamento e dalla comprensione della vita in tutte le manifestazioni, rappresenta il dono per descrivere accuratamente la natura umana. Saper cogliere da vedute parziali l'intero quadro, captare da poche battute e respirare l'intera atmosfera, è la facoltà intuitiva che dà all'aspirante narratore le basi scientifiche per la sua ricerca. Questi asserti riecheggiano i noti quanto rari pronunciamenti metaletterari di Verga, dalla fusione organica tra forma e contenuto, alla delega diegetica al narratore interno, all'importanza di ritrarre un personaggio da un gesto e dal modo di soffiarsi il naso.

I nuclei tematici fondanti delle storie di Hardy sono gli stessi di quelli del Verga rusticano: caso e coincidenza, continue peregrinazioni dei personaggi che simboleggiano l'inanità della vita e delle scelte individuali, inesorabilità del destino. Si possono segnalare anche concomitanze più concrete e specifiche nelle realizzazioni testuali dei due autori. Nelle protagoniste femminili di Hardy si riconoscono l'occultamento e la soffocazione dei sentimenti che caratterizzano Maria la Capinera e Mena; in *Desperate Remedies* (1871) e in *Eros* (1874) la storia si sviluppa tra il perdersi e ritrovarsi dei protagonisti; l'omicidio commesso per gelosia da Tess alla fine del romanzo richiama l'epilogo del *Marito di Elena* (1882). La rovina economica è all'origine della vicenda di Gabriele Oak in *Via dalla pazza folla* e di Tess, le cui disgrazie cominciano rispettivamente dopo la morte delle pecore e del cavallo da tiro. Come non pensare a *Jeli il pastore*?

Una stanga appuntita era penetrata nel petto del povero *Principe*, come una spada, e dalla ferita, sgorgava il sangue che colava giù a flotti. Tess nella confusione, si lanciò avanti e gli pose una mano sulla ferita, col solo risultato che il sangue le schizzò tutto sulla faccia e sull'abito. Allora si guardò intorno disperata. Anche *Principe* stette ritto e fermo finché poté; quindi cadde pesantemente in un mucchio. A questo punto anche l'uomo della posta era sceso

³⁷ E. ETTORRE, *Lo specchio e la clessidra*, Napoli, Liguori 2007. Cfr. anche R.M. DAINOTTO, *Mapping the Country: Thomas Hardy and the Return of Topography*, dans *Place in Literature. Regions, Cultures, Communities*, Ithaca and London, Cornell University Press 2000.

e cominciava a scuotere ed a slacciare i finimenti di *Principe*. Ma il cavallo era morto, e l'uomo vedendo che non c'era più nulla da fare per il momento, si rivolse ad esaminare la sua bestia che non si era fatta alcun male³⁸.

In tal modo Jeli, il guardiano dei cavalli, perdette il pane, perché giusto in quel punto sopravveniva all'improvviso una carrozza che non si era udita prima, mentre saliva l'erta passo passo, e s'era messa al trotto com'era giunta al piano, con gran strepito di frusta e di sonagli, quasi la portasse il diavolo. I puledri, spaventati, si sbandarono in un lampo, che pareva un terremoto, e ce ne vollero delle chiamate, e delle grida e degli ohi! ohi! ohi! [...] Lo *stellato* rimaneva immobile dove era caduto, colle zampe in aria, e mentre Jeli l'andava tastando per ogni dove, piangendo e parlandogli quasi avesse potuto farsi intendere, la povera bestia rizzava il collo penosamente, e voltava la testa verso di lui, e allora si udiva l'anelito rotto dallo spasimo. — Qualche cosa si sarà rotto! — piagnucolava Jeli, disperato di non poter vedere nulla pel buio; e il puledro inerte come un sasso lasciava ricadere il capo di peso. [...] Il fattore se ne andò insieme ad Alfio, cogli altri puledri che non si voltavano nemmeno a vedere dove rimanesse lo stellato, e andavano strappando l'erba dal ciglione³⁹.

Ma la coincidenza più palese è forse quella fra Tess e Nedda, con la rassegnata accettazione della morte delle creature nate dalla seduzione subita:

Così passò Dolore, quella creatura intrusa, quel dono bastardo della Natura sfacciata che non rispetta la legge sociale, atomo per cui il Tempo eterno era stato questione di pochi giorni, che non aveva conosciuto nulla né degli anni né dei secoli; per cui l'interno della *cottage* era stato l'universo, la prima infanzia, tutta l'umana esistenza, e l'istinto di suggerire, tutta l'umana sapienza. Così il bambino fu portato entro una piccola cassetta, avvolta in uno scialle da donna, al cimitero, di notte, e sepolto al lume di una lanterna, colla spesa di uno scellino e di una pinta di birra, in quel povero angolo della terra di Dio dove Egli lascia crescere le ortiche e dove tutti gli infanti non battezzati, gli ubriacconi, i suicidi e gli altri della supposta famiglia dei dannati trovano riposo (p. 87).

³⁸ TH. HARDY, *Una donna pura. Tess dei d'Urberville*, Milano, Sonzogno 1894. Qui si cita dalla ristampa del 1904, p. 29. Per questo e tutti gli altri testi, dopo la prima citazione, si daranno direttamente nel testo i riferimenti al numero di pagina.

³⁹ G. VERGA, *Jeli il pastore*, in ID., *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987, pp. 13-47: pp. 29-30.

Alla povera bambina mancava il latte, giacché alla madre scarseggiava il pane. Ella deperì rapidamente, e invano Nedda tentò spremere fra i labbruzzi affamati il sangue del suo seno. Una sera d'inverno, sul tramonto, mentre la neve fioccava sul tetto, e il vento scuoteva l'uscio mal chiuso, la povera bambina, tutta fredda, livida, colle manine contratte, fissò gli occhi vitrei su quelli ardenti della madre, diede un guizzo, e non si mosse più. Nedda la scosse, se la strinse al seno con impeto selvaggio, tentò di scaldarla coll'alito e coi baci, e quando s'accorse che era proprio morta, la depose sul letto dove aveva dormito sua madre, e le s'inginocchiò davanti, cogli occhi asciutti e spalancati fuor di misura.

– Oh! Benedette voi che siete morte! – esclamò. – Oh! Benedetta voi, Vergine Santa! Che mi avete tolto la mia creatura per non farla soffrire come me!⁴⁰

Passando a dati più astratti, il luogo del sincretismo tra armonia e disforia, vita e morte, si configura il mare per *I Malavoglia* e la brughiera per i protagonisti di Hardy⁴¹. Come la Sicilia di Verga costituisce uno spazio immutabile e acronico, la testualizzazione del Wessex ci restituisce la campagna come una spazialità non idilliaca e bucolica bensì come un palcoscenico che, integrandosi in una dinamica temporale, si rivela il solo a modellizzare il mondo con i mezzi della finzione scenica, seppur in assenza di qualsiasi referenzialità all'età vittoriana. Similare altresì il rapporto dei personaggi con lo spazio nativo: i contadini verghiani e quelli di Hardy appaiono radicati nella campagna etnea e nella brughiera, sicché ogni allontanamento genera un cambiamento, come nella struttura fiabesca. La città diviene uno spazio utopico, fantasmazizzato nella comunicazione epistolare con la famiglia, per 'Ntoni come per Clym de *The Return of the Native* (1878). In quest'ultimo testo i toni richiamano potentemente quelli di Jeli nella descrizione del rapporto viscerale con la natura e con gli animali, per cui i suoi amici sono le serpi e i cavallini:

Nessuno meglio di Clym conosceva la brughiera. Era permeato dai suoi aspetti, dalla sua sostanza, dai suoi odori. Si sarebbe potuto dire che ne era il prodotto.

Là i suoi occhi s'erano aperti alla luce [...] i suoi balocchi erano stati i coltelli

⁴⁰ G. VERGA, *Nedda*, in ID., *Vita dei campi...*, pp. 232-246: p. 246.

⁴¹ M. LAARMAN, *Fictions du naufrage, Naufragés de la fiction: (Mary Shelley, Giovanni Verga, Thomas Hardy, Alain-Fournier, Louis Guilloux, Vitaliano Brancati): poétiques du roman de l'échec*, Thèse de doctorat sous la dir. de K. Haddad-Wotling, Littératures comparées, Paris 10 2010.

di pietra e le teste di freccia che vi trovava, chiedendosi come mai le pietre potessero «crescere» con una forma così strana⁴².

Il codice favolistico ci conferma la simmetrica corrispondenza delle “movenze” stilistiche: la sintassi sonora, visiva e cinematografica anima *The Return of the Native* e *Tess* così come *Mastro-don Gesualdo*, e la coloritura dialettale pervade romanzi e novelle di entrambi gli autori.

Il legame con la terra emerge dallo spessore semantico dell’onomastica, motivata più in Hardy che in Verga. La valenza evocativa e fonosimbolica dei nomi propri risulta indicativa della battaglia degli elementi, dello scontro darwiniano tra le forze della natura, e i toponimi rivelano evocatività simbolica: *Manston* è la terra umana per eccellenza, alludendo a *Stone* (‘terra’); *Knapwater* rinvia ancestralmente all’acqua, e così via.

L’etnificazione è affidata alla tensione aforistica in *The Hand of Etherberta*, che pullula di luoghi comuni, massime e detti adoperati in tono moraleggiante, con una labile traccia della saggezza popolare autentica. In questo caso la creatività di Verga distanzia i due autori: i proverbi, da *I Malavoglia* in poi, sono oggetto di torsioni stilistiche e semantiche per rispettare al massimo la situazionalità narrativa⁴³. In *Tess* i dialoghi sono punteggiati di proverbi che esprimono il senso comune e spesso rispecchiano la logica referenziale verghiana.

- *Chi nasce nel mestiere, sa meglio di chiunque esperto* (p. 41).
- Avete salvato voi stesso? *La carità, dice il proverbio, comincia a casa propria!* (p. 253).
- Se non mi sbaglio [...] le mucche non danno il latte così bene come al solito, oggi.
- Perché è venuta una mano nuova, disse Gionata Kail. È una cosa che ho notato altre volte anche prima. [...] Si dice che in questi casi *il latte monta su alle coma!* Osservò una ragazza (p. 98).

Simmetrica la gestione dei paragoni proverbiali in *Tess* e *Nedda*:

- Come tremate, poveretta! *Siete debole come un vitellino dissanguato* (p. 274).
Ogni dieci passi voltavasi indietro, paurosa, e allorché un sasso, smosso dalla

⁴² Per immediatezza di riscontro cito da traduzioni italiane accreditate (TH. HARDY, *La brughiera*, trad. it. di A. Prospero, Milano, Garzanti 2016⁵ [1981¹], p. 188; per un’analoga dinamica con il mondo degli insetti, cfr. p. 268).

⁴³ G. ALFIERI, *Il «motto degli antichi». Proverbio e contesto ne «I Malavoglia»*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1983, Serie Studi, n. 2.

pioggia che era caduta, sdruciolava dal muricciolo, o il vento le spruzzava bruscamente addosso a guisa di gragnuola la pioggia raccolta nelle foglie degli alberi, *ella si fermava tutta tremante, come una capretta sbrancata* (p. 237).

Sull'uso dell'idiomatismo del resto Hardy si era espresso in termini quasi verghiani, auspicando che l'autore rendesse adeguatamente lo spirito della parlata contadina limitandosi a conservarne il registro e le espressioni caratteristiche, senza pedanteria nel riprodurre le storpiature della pronuncia standard dell'inglese. Acquista un rinnovato interesse in tal senso la constatazione di Orlo Williams circa la ricezione di Verga in ambito anglofono, per cui, di contro allo scandalo dei puristi italiani, gli Inglesi avrebbero reagito serenamente all'italiano sicilianizzato, essendo assuefatti all'inclinazione per i linguaggi regionali di Scott o Hardy⁴⁴. Per l'autore di *Nedda*, come per quello di *Tess*, qualsiasi trascrizione 'fotografica' dell'accento tipico della parlata rustica avrebbe turbato il giusto equilibrio della rappresentazione verosimile, accentuando indebitamente l'elemento grottesco, spostando l'attenzione su un centro di interesse secondario, e distraendola dal senso complessivo del discorso narrativo. La questione fondamentale è dipingere gli uomini e la loro natura, piuttosto che il loro dialetto⁴⁵. In questa direzione, conforme alle scelte verghiane, agisce anche la delega stilistico-diegetica di Hardy che affida spesso a narratori avventizi la conclusione o il senso della storia.

Analogo altresì il ruolo diegetico che si assegnano i due autori, di relativizzazione e frammentazione del punto di vista: ogni percezione istantanea dei luoghi è una delle possibili letture modellizzanti del mondo, che si scompone e ricomponde, con maggior accentuazione in Verga a partire dalle *Rusticane*⁴⁶. In Hardy tuttavia l'impegno metatestuale del narratore si riadeguava alla prospettiva diegetica, con una visione antirealistica, per cui l'angolazione periferica fa emergere la singolarità delle storie e gli aspetti più comuni della vita umana. In Verga sembra prevalere una visione realistica, con la centralità dell'autore-osservatore, dotato di prospettiva totalizzante.

Un ultimo elemento accomuna Verga e Hardy: la tensione modernista, riconosciuta solo ultimamente allo scrittore siciliano dalla critica. La costruzione del Wessex e la sua rivisitazione finzionale (tanto più interessan-

⁴⁴ O. WILLIAMS, *The art of Verga*, in L. PERRONI, *Studi verghiani*, vol. I, Palermo, Edizioni del Sud 1929, pp. 85-92.

⁴⁵ S. PEROSA, *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900. Da Fielding a Dickens, da Stevenson a Conrad, una grande tradizione narrativa nell'interpretazione dei suoi protagonisti*, Milano, Bompiani 1983.

⁴⁶ Lo ha rilevato Giorgio Forni, nella premessa a G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea Editore 2016.

te alla luce della toponomastica ricodificata con spinta immaginativa, di cui si è detto sopra) assumono per Hardy il valore di viaggio nel passato per parlare del presente: la società vittoriana con le sue contraddizioni. L'atteggiamento critico, negativo nei confronti del moderno è uno dei più evidenti spunti del modernismo in Hardy; così il telegrafo visto come elemento di disturbo nella realtà campestre⁴⁷ non può non richiamarci le analoghe allusioni al telegrafo e al vapore che alterano gli equilibri naturali ne *I Malavoglia*.

Non è questa la sede per verificare puntualmente le dinamiche di intertestualità tra Hardy e Verga (derivazioni o coincidenze)⁴⁸, ma ci premeva segnalare, nella prospettiva assunta in questo lavoro, le collimanze tra due autori il cui realismo è radicato nella realtà ambientale e culturale delle loro terre natie.

3.3. Strategie stilistico-diegetiche di Berthold Auerbach

Proseguiamo la nostra rassegna con le strategie di Berthold Auerbach (1812-1882), non senza aver rilevato preliminarmente le concomitanze tematiche ed estetiche con Verga. Innanzitutto va segnalata l'istanza di familiarizzare il popolo tedesco del Nord con quello del Sud, che Auerbach perseguì soprattutto nelle sue novelle dal titolo *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, pubblicate in 10 volumi dal 1843 al 1854, e tradotte nelle principali lingue europee⁴⁹. È possibile che Verga abbia letto le novelle di Auerbach, sia nella traduzione francese del 1853 che in quella italiana del 1869, che costituirà il nostro corpus di analisi⁵⁰. Lo scrittore tedesco fu anche traduttore di Spinoza e divulgatore di filosofia con il «calendario popolare» *Il compare* (1848-1845), da cui furono poi estratti e tradotti in italiano *I racconti del compare* (Milano, Sonzogno, 1884)⁵¹. Nel

⁴⁷ E. ETTORRE, *Lo specchio...*, p. 15 e p. 17.

⁴⁸ Non si può escludere che Verga conoscesse le numerose traduzioni francesi di Hardy, il cui decorso è documentato dal 1882 al 1923 nel sito della Bibliothèque Nationale de France. Viceversa, Hardy poteva conoscere Verga nelle versioni francesi, quasi coeve a romanzi e novelle dell'autore siciliano. Raffronti puntuali saranno presto pubblicati in un mio studio monografico.

⁴⁹ Ne dà notizia l'anonimo autore della premessa a una traduzione italiana (Cfr. B. AUERBACH, *Giuseppe nella neve*, Milano, Sonzogno 1883, p. 4). In italiano Auerbach fu tradotto da Eugenio De Benedetti, di cui non si hanno specifiche notizie, e da Gustavo Strafforello (1820-1903), poligrafo, traduttore, divulgatore e autore narrativa impegnata nel sociale; per primo introdusse in Italia narratori americani, come Mark Twain.

⁵⁰ B. AUERBACH, *Racconti rustici*, tradotti dal tedesco con l'approvazione dell'autore da E. De Benedetti, Firenze, Le Monnier 1869. La traduzione fu poi ripubblicata a Milano, con vari rimescolamenti dei testi novellistici, dall'editore Salvi, a partire dal 1872.

⁵¹ Lo stesso Auerbach pubblicò un *Forzierino del compare* (Stoccarda, 1856), e nel 1858-69 un *Calendario del popolo*.

1850 tentò anche, senza successo, la drammaturgia, con la tragedia *Andrea Hofer* e la commedia *Il verdetto dei giurati*, per poi tornare alla narrativa con brevi romanzi sociali (*Neues Leben - Vita nuova*, 1851; *Auf der Hohe - In alto*, 1865) e con i racconti di *Barfüssele - La scalza* (1856, storia di una serva contadina che per la sua virtù diverrà proprietaria terriera), e *Joseph im Schnee - Giuseppe nella neve e Edelweiss*, entrambi del 1861⁵².

Auerbach era apprezzato nell'Italia postunitaria. I testi ambientati nella Foresta Nera erano liquidati come «storielle semplici che hanno un odor di timo e un sapore di birra wurtemberghese» dallo Scarfoglio, che pur ne riconosceva i pregi nel mancato abuso del paesaggio (tipico della novella moderna) e nel «lievito d'ironia pullulante e sprizzante naturalmente dall'osservazione acuta degli uomini e delle cose»⁵³.

La «localizzazione artistica» - per dirla sempre con De Roberto - delle novelle della Foresta Nera è additata dal traduttore francese come pregio dei testi originali, «simples tableaux de genre, composés, d'après nature, avec un rare talent d'imitation», di cui egli cerca di conservare «la simplicité de ton et de couleurs» (p. I). Il traduttore italiano introduceva i racconti tedeschi con notazioni più fumose e oratorie, ma ne apprezzava le medesime qualità:

Usi, costumanze, virtù, vizi e perfino le canzoni e gli strambotti che mette in bocca a' suoi personaggi, tutto raccolse con istudio coscienzioso della vita giornaliera.

Cosicchè le sue sono fedelissime pitture, e tengono in modo singolare della precisione elegante, e della vivezza dei contrasti di luce che per lo più non si ammira se non nella riproduzione fotografica. Pregio rarissimo che si trova ne' suoi quadri, è che non ricordano né tavolozza, né maniera (p. II).

Si riconosceranno in entrambi i casi le espressioni che diventeranno gergali nel linguaggio dei veristi italiani.

Effettivamente Auerbach era considerato un autore di forte personalità artistica e di spirito innovatore, soprattutto nella tecnica diegetica, come rimarcava un anonimo prefatore:

La vita semplice dei montanari e dei boscajuoli, gli spettacoli sempre varj della natura, che ha una fisionomia ed una voce diverse ad ogni ora del gior-

⁵² Tradotti rispettivamente da Strafforello e da Noemi Gachet col titolo *Fior di neve*.

⁵³ E. SCARFOGLIO, *Il libro di don Chisciotte*, Roma, Sommaruga 1885, pp. 69-70. I saggi su Auerbach erano stati pubblicati sul "Capitan Fracassa" e sul "Fanfulla della domenica" nel 1882 e 1883.

no [...] – tutto ritrasse Auerbach con una poesia sublime e semplice, come il vero. [...] In questi *Racconti* l’Auerbach descrive la vita ed i costumi dei contadini con mirabile semplicità e verità, con un brio o *humour* sano e di buona lega, e in uno stile scorrevole, nervoso e non ricercato⁵⁴.

Un confronto astratto tra Verga e Auerbach fu istituito da Luigi Capuana, per sottolineare l’eccellenza dell’autore di *Vita dei campi* nel panorama della «sbiadita» letteratura italiana, e, nei medesimi termini, da Torelli Viollier⁵⁵. I raccordi tematici e situazionali sono numerosi: l’affezione di Tolpatsch-Tolpaccio per la mucca bianca e di Jeli per lo *Stellato*; l’idillio dell’uno con Marannele e dell’altro per Mara; i rituali popolari del fidanzamento, puntualmente descritti da Auerbach per la Foresta nera e da Verga per la Sicilia; il servizio militare, che segnerà il destino di Tolpatsch e di Turiddu in *Cavalleria rusticana*; il ritratto che il giovane soldato *Tolpaccio* invia alla madre con preghiera di metterlo in bella vista in camera da letto, come farà la Longa con quello di ’Ntoni. In *Ivo il pievanino* la camminata notturna di una contadinella che va a raggiungere l’innamorato in difficoltà presenta gli stessi dati referenziali di quella di Nedda che si reca dalla madre malata.

Come quella di Turiddu, la madre di Tolpatsch implora il figlio di dimenticare la ragazza che poi lo farà tanto soffrire:

Per carità, te ne prego, cavati di testa quella Marannele! la è una fraschetta e nient’altro (p. 219)⁵⁶

E ancora pare tratto da *Giuseppe nella neve* lo spunto del nome dell’amata trascritto su un fogliolino di carta:

– Vedi, qui sul tuo seno havvi il tuo nome: straccia la camicia e dammelo.
– Io mi strappo il cuore dal petto e te lo dono!
Ella si rivolse, strappò dalla camicia il brano dove stava il suo nome, e glielo diede (p. 12).

⁵⁴ Cfr. B. AUERBACH, *Giuseppe...*, p. 3, p. 5 e p. 6. Nella prefazione, intitolata *Auerbach*, si attribuiva la traduzione allo stesso Strafforello. L’autore potrebbe essere G. B. Arnaudo, che nella “Gazzetta piemontese” (VI, 9, 4-3-1882) aveva pubblicato un saggio su Auerbach.

⁵⁵ W. MAURO, *Capuana. Antologia degli scritti critici*, Bologna, Calderini 1971, p. 72 e F. MANAI, *Capuana e la letteratura campagnola*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana 1997, p. 32; per Torelli Viollier, cfr. A. NAVARRIA, *Giovanni Verga*, Milano, La Navicella 1964, p. 60.

⁵⁶ Si cita dalla traduzione italiana di De Benedetti, che proponeva *Ivo il pievanino, Il tolpaccio e La pipa di guerra*.

Poco importa che in Auerbach sia la ragazza a donare il talismano all'innamorato, e che in Jeli sia il pastore analfabeta a farsi scrivere il nome di Mara dal signorino: la coincidenza tra i due testi è innegabile. Numerosi anche i parallelismi stilistici tra i due autori, a partire dall'approccio diegetico: il narratore è un protagonista interno alla comunità rappresentata, delegato dall'autore a mediare la storia. In qualche caso invece l'autore si integra tra i personaggi al punto da interloquire direttamente con loro, marcando l'avvicinamento diegetico con il passaggio dal *tu* allocutivo al *lui* oggettivante. Così in *Tolpatsch*:

Quando nella stretta forra, dove ora stanno le nuove fabbriche, mi tagliasti un ramoscello di tiglio per farmi uno zufolo – allora non ci cadeva in pensiero che un giorno che fossimo così lontan lontano l'uno dall'altro, avessi a zufolare alla gente qualcosa de' fatti tuoi! [...] Ma non te l'aver a male, caro Tolpaccio, e fatti di nuovo in là! Io non posso già spifferarti la tua istoria proprio in viso, guà! Sta buono, che non ti taglierò addosso i panni, se pur parlo di te in terza persona (pp. 199-200).

Come si vede, dopo aver presentato il suo protagonista al lettore, Auerbach lo espelle dal contesto e giustifica la propria scelta di oggettivare il racconto. Ben più scaltrita la tecnica verghiana rivelata dall'avantesto: nel passaggio dalla prima alla seconda redazione di *Jeli il pastore* infatti si passa da un empatico *io* narrativo all'asettico *egli* del *signorino*⁵⁷.

La deissi narrativa dell'autore tedesco è punteggiata dal formulario diegetico del realismo, in questo caso restituitoci più fedelmente da una traduzione francese anonima, che Verga poteva conoscere:

«Voici comment advint la chose»⁵⁸.

«Ecco come fu» – Vero com'è vero Iddio! Erano in tre: Ambrogio, Carlo e il Pigna, sellaio. Questi che li avevano tirati pei capelli a far baldoria⁵⁹.

I commenti didascalici del narratore, del tipo *Così finì il suo monologo*, punteggiano i racconti della Selva Nera, come *I Malavoglia*⁶⁰, e un personag-

⁵⁷ G. VERGA, *Vita dei campi...*, pp. 131-178.

⁵⁸ *La pipe*, in *Contes d'Auerbach*, Paris, Hachette 1853, p. 40. La versione italiana cancella l'efficacia deitica: «E la cosa provenne da questo» (p. 230).

⁵⁹ G. VERGA, *Drammi intimi*, edizione critica a cura di G. Alfieri, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia Le Monnier 1987, pp. 27-30: p. 27.

⁶⁰ «Così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno» (G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea - Fondazione Verga 2014, p. 43).

gio de *I puniti*⁶¹ nel paragonarsi al cavallo da tiro, richiama i mugugni di 'Ntoni:

- Io sono pure una rozza come questa; sotto la sferza del sole d'agosto mi tocca di tirare il carro, e per soprassello sono tormentato dai tafani che mi pungono e mi succhiano il sangue (p. 61).

Le strutture iperlinguistiche animano la prosa di Auerbach, come il soprannome *Tolpatsch*, italianizzato in *Tolpaccio* e spiegato in nota con *disadatto*, *balordo*, che solo in parte rendono la connotazione di 'infingardo' e 'codardo' implicata dalla referenza militaresca, trasparente per il lettore germanofono, ma non per quelli francese e italiano⁶². La motivazione contestuale è di stampo verghiano:

Il Tolpaccio porta pel suo nome un'intera genealogia, imperocché egli si chiama propriamente il ragazzo di Bartel Basche (Bartolomeo Sebastiano), e il suo nome di battesimo è Gigi. Saremo compiacenti di dargli il suo vero nome, e ciò gli farà piacere, poiché [...] tutti avevano la sfacciataggine di chiamarlo il Tolpaccio (p. 200).

Verga potrebbe essersi ricordato per *la Zuppidda* dell'etimo del soprannome *Bancroche* (detto di chi ha le gambe storte e il passo irregolare), affibbiato alla moglie del *Grand Batisseur* in *V'efélé*:

Ce n'était pas que M.me Zahn fût bancroche le moins du monde: à son âge, sa taille était encore svelte et élancée; elle avait seulement le pied gauche un peu trop court, ce qui la faisait boiter en marchant (p. 62).

Né potevano mancare i paragoni proverbiali, tra cui il più ricorrente è *muto come un pesce*, riferito a un personaggio secondario ne *La pipa di guerra* (p. 245), e allo stesso Tolpatsch che, una volta abbandonato il villaggio per fare il soldato, perde la sua spavalderia. Ancora una volta la versione francese mantiene il tratto caratterizzante (*muet come un poisson*, p. 22), azzerato da

⁶¹ B. AUERBACH, *I puniti*, traduzione di E. De Benedetti, Firenze, Botta 1870.

⁶² Nella versione francese l'equivalente era *lourdand* (p. 1). Il termine, riferito ai soldati ungheresi, ricorre nelle odi intitolate *Granatiere prussiano* e scritte dal «guerriero poeta» Federigo Guglielmo Gleim (1719-1803): «O Panduro, o Tolpaccio, che vai, / Capitano, o Soldato sai fu? / Solo i passi di fuga tu sai, / Noi, noi soli sappiam trionfar» (in "Ricoglitore italiano e straniero, ossia Rivista Mensuale Europea di Scienze, Lettere, Belle Arti, Bibliografia e Varietà", anno III, parte II, 1836, p. 709).

De Benedetti (*divenne mutolo*, p. 214), che invece conserva l'analogia dei coscritti con *un gregge di pecore* (p. 216), conforme a quella con i buoi alla fiera di Sant'Alfio ne *I Malavoglia*.

I numerosi modi di dire nelle novelle di Auerbach risentono della referenzialità idiomatica della lingua originale, e spesso la traduzione italiana azzerava la connotazione⁶³.

I proverbi punteggiano il discorso diegetico, e la traduzione francese ci restituisce un caso con possibili attinenze verghiane. In *Véfélé* la figlia della Brancoche è soprannominata *Demoiselle*, col commento – metà malevolo e metà compassionevole del narratore popolare – che era nata segnata:

Ètre né marqué est une expression à laquelle s'attache toujours un sens défavorable (p. 63).

L'autore ci avverte che la frase, riferita soprattutto a rossi, gobbi, guerci e zoppi, alludeva a un marchio impresso da Dio per segnalare la malvagità, ma spesso si riconvertiva in allusione ridicola. Immediato il richiamo al claudicante Piedipapera, la cui malvagità è sancita dal proverbio «Sai il detto dell'antico che gli disse Gesù Cristo a San Giovanni: “degli uomini segnati guàrdatene!”» (p. 275).

Non diverso il ruolo delle strutture antropologiche, come il codice gestuale: la pipa è un simbolo di iniziazione sociale nel rituale di passaggio dall'adolescenza alla virilità, come si chiarisce didascalicamente nell'incipit di *Tolpatsch*⁶⁴, e come si dimostra nel racconto *La pipa di guerra*, mentre ancora *Véfélé* sembra la fonte del berretto sull'orecchio di Turiddu:

Il porta fièrement son chapeau à trois cornes sur l'oreille gauche, le large bord raméné sur son front (p. 67).

Le canzoni folcloriche marcano i momenti essenziali della narrazione in Auerbach, che ne riporta filologicamente l'intero testo per raccontare la complicità tra innamorati e commilitoni. Più sobrio, come sempre, Verga che ne inserisce appena due versetti per sottolineare la rottura tra Turiddu e Lola in *Cavalleria rusticana*, e riassorbe nel contesto la raffigurazione di Jeli in preda a fantasticherie su Mara:

⁶³ Nella versione francese di *Tolpatsch* si mantiene un idiomatismo atto a connotare la luminosità indistinta dell'imbrunire: «Le soir, entre chien et loup, comme on dit, Aloys mena ses vaches boire à la fontaine de Jacob» (p. 15). Il testo italiano azzerava ogni connotazione popolare: «La sera, sul crepuscolo, Gigi menò le vacche ad abbeverarsi alla fontana di Giacobbe» (p. 210).

⁶⁴ «Ma il distintivo principale di un garzone grandicello è senza contrasto la pipa» (p. 3).

E si mise a cantare ad alta voce tutte le canzoni che sapeva (p. 29).

Oltre alle numerose corrispondenze tematiche e testuali, il dato forse più evidente nella connessione tra i due autori è il paratesto. Sembrerebbe proprio che Verga si sia ispirato ad Auerbach per etichettare le sue novelle siciliane: *La vita dei campi* è il titolo della quinta parte di *Ivo der Hajrle*, nella traduzione italiana *Ivo il pievanino* (p. 28), e *Novelle rusticane* potrebbe derivare da *Racconti rustici della Foresta Nera*, titolo delle sillogi che mediavano al pubblico italiano gli *Schwarzwälder Dorfgeschichten*. L'ipotesi non è puramente accademica, se è vero che Verga avrebbe confessato a Grazia Deledda l'effetto impressivo ricevuto dalla lettura de *La scalza*⁶⁵.

5. Conclusioni

Dai sondaggi qui proposti non è certo possibile trarre conclusioni probanti o definitive. Uno studio adeguato del rapporto tra autori veristnaturalisti e autori realisti andrà inquadrato nell'ottica della ricezione comparata, e nella prospettiva più generale del romanzo europeo alla fine del XIX secolo, valorizzando le diverse possibilità di lettura contenute nei testi⁶⁶. Si dovrà poi tenere adeguatamente conto, come qui si è cercato di fare, del ruolo attivo della 'funzione' lettore⁶⁷ – peraltro chiarissima a Verga, sia sul piano della reattività immediata⁶⁸, sia su quello più rilevante della cooperazione comunicativa con l'autore; se questi deve saper «miniare delicatamente» sentimenti e passioni, il lettore deve saperli vedere e sentire:

Dunque questione d'interpretazione: interpretazione da parte dello scrittore, dell'attore ed anche [...] del pubblico, che in questo esperimento dovrebbe portare una certa dose di osservazione, d'amore, e direi di collaborazione⁶⁹.

⁶⁵ Lo rammentava Momigliano in un articolo sul "Corriere della sera" dell'8 dicembre 1937, intitolato *Confidenze di Grazia Deledda: lettere e note autobiografiche inedite*. Alcuni romanzi di Auerbach (*In alto* e *La scalza*) erano posseduti da De Roberto (cfr. S. INSERRA, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche 2017, pp. 92-93).

⁶⁶ Non ultima quella di documentare l'interiorizzazione dei valori basici di una società (cfr. Y. CHEVREL, *La littérature...*, p. 42 e pp. 55-56).

⁶⁷ W. ISER, *L'atto della lettura*, Bologna, il Mulino 1987.

⁶⁸ L'autore temeva di non essere riuscito a «ottenere dal lettore l'impressione che volevo» (Lettera a Capuana del 25 febbraio 1881, in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 109).

⁶⁹ Lettera a Capuana del 5 giugno 1885, ivi, p. 242. La notazione riguardava il pubblico teatrale, ma si può estendere ai lettori della narrativa.

Non è certo questa la sede, né possono essere pochi sondaggi a evidenziare e storicizzare dinamiche complesse che indubbiamente collegano la testualità verghiana a quella di autori coevi e coinvolti nel grande movimento realista. Né era questo l'intento qui perseguito: si voleva solo segnalare – dalla parte del linguista e quindi attraverso una lettura attenta al dato testuale – una collimanza, una condivisione di atmosfere e istanze, che il sottocodice estetico già rivela con evidenza. Chiudiamo questo minimo contributo a una comprensione più autentica della misconosciuta sincronia della testualità realista, con la missione che Berthold Auerbach affidava, con afflato europeistico, alle traduzioni italiane delle proprie novelle:

Ogni giorno, nella novella costituzione delle nazionalità, noi diamo forma e consistenza al pensiero cosmopolita, fondandoci appunto sulla base della individualità nazionale, e l'arte del pari raffigura l'elemento umano universale nelle manifestazioni concrete della vita reale.

Quanto più fedelmente la vita viene rappresentata nella sua fisionomia nazionale e caratteristica, tanto più forte colpisce la nostra mente, e riesce compresa dagli stranieri, rivelando lo spirito animatore della natura universale, l'unità nella svianza, l'armonia che non è monotonia, ma sì bene l'accordo di temi svianti che si appoggiano e si completano con bella vicenda.

Se alla diplomazia non è peranco riuscito di comporre le dissonanze del concerto europeo, chi sa che non sia compito dell'arte il farlo, ricostituendo l'unità della mente umana, mediante il giusto riconoscimento delle peculiarità individuali, togliendo con ciò stesso le male intelligenze e sradicando i pregiudizi⁷⁰.

Chissà se è solo casuale la consonanza con la lettera al Paola.

⁷⁰ La lettera, datata Berlino 14 aprile 1869, era anteposta alla traduzione di De Benedetti (B. AUERBACH, *Racconti...*, pp. 14-16).

GIUSEPPE SAVOCA

GIOVANNI VERGA E 'NTONI DI PADRON 'NTONI
(CON QUALCHE RICORDO DELL'AMLETO)

Sul titolo di questo mio intervento vorrei premettere che esso va inteso non con due ma con tre personaggi, che sono quello dell'autore Verga, l'altro di 'Ntoni e quello di padron 'Ntoni. Avverto anche che mi riferisco quasi esclusivamente al capitolo XI de *I Malavoglia*, in cui i protagonisti principali sono il nonno, il nipote 'Ntoni e la madre Maruzza, con il contorno dei figli, e soprattutto di Mena, che sarà la custode della religione della famiglia dopo la morte della Longa e poi del nonno.

Preciso inoltre che l'espressione *'Ntoni di padron 'Ntoni*, la quale ricorre oltre 20 volte nel libro, non appare mai nel capitolo XI perché esso è tutto dominato da 'Ntoni nipote il quale, per così dire, fronteggia direttamente il nonno e la madre. Argomento principale dei loro discorsi è quello della tentazione a partire di 'Ntoni, il quale si adatta male alla vita umile e laboriosa a cui gli altri Malavoglia si attengono, per tradizione familiare e convintamente. Il giovane 'Ntoni, tornato dal servizio militare, non sopporta le ristrettezze economiche in cui si dibatte la famiglia dopo il disastro dei lupini e la morte di Bastianazzo. Egli vorrebbe partire, senza sapere per dove, con l'illusione di fare la bella vita e tornare ricco.

Il capitolo è stato studiato da Nino Borsellino all'insegna del motivo della partenza di 'Ntoni e di quello del dualismo tra vecchio e nuovo, il primo rappresentato dal nonno, il secondo dal nipote. In questo senso *I Malavoglia* «si debbono leggere piuttosto che sulla misura del patriarca, di padron 'Ntoni, nella chiave di un destino romanzesco, del destino del reale protagonista del romanzo, del giovane 'Ntoni». Molto interessante, anche se solo accennata, è la notazione «che il destino romanzesco di 'Ntoni contiene nella sua irrequietezza e nel suo sospetto di morte almeno la memoria di un trauma che ci porta al di là del romanzo e investe, voglia o non voglia

lo scrittore, la biografia più profonda di Verga»¹. Per parte mia ritengo che in questo capitolo ci sia il nucleo personale e familiare genetico di tutto il romanzo, del quale le lettere ai familiari ci squadernano chiaramente la preistoria sotto la forma della cronaca di una famiglia.

Mi sembra doveroso citare, tra i critici che si sono occupati di questo capitolo, il tedesco Wido Hempel con il libro del 1959 *Giovanni Vergas Roman «I Malavoglia» und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel* («*I Malavoglia*» e la ripetizione come mezzo di arte narrativa). La tesi generale dello studioso è che nel romanzo moderno sia diffuso come procedimento estetico il principio della ripetizione. Applicando questa chiave interpretativa egli ritiene che ne *I Malavoglia* sia attivo il metodo di composizione eminentemente lirico della «rima gigantesca» (*gigantischer Reim*). Del capitolo XI Hempel mette in primo piano le due scene (che stanno tra loro in un rapporto di rima gigante basata sulla ripetizione scenica) in cui 'Ntoni, tutto preso dalla sua insoddisfazione e dal desiderio di partire, dialoga prima col nonno e poi con la madre.

In realtà il principio della ripetizione vale ne *I Malavoglia* anche, e soprattutto, al livello piccolo e spesso minimo della parola, del sintagma e persino del fonema. In termini di analogia musicale, si potrebbe dire che, se tutta la composizione del romanzo è governata da una coscienza formale fortemente unitaria qual è quella della fase verista di Verga, nel concreto testuale della narrazione ogni personaggio si presenta con un suo tema specifico e riconoscibile, che è insieme un tema di segno verbale, di ritmo e di senso. Questi segni e questi temi, visti in grande, portano a una dicotomia fondamentale che sembra tagliare il mondo, il piccolo mondo di Aci Trezza, in due: da una parte ci sono quelli che lottano per l'esistenza con tutti i mezzi (leciti e illeciti), dall'altra quelli che credono nei valori della solidarietà familiare, dell'onestà, del sacrificio. In fondo padron 'Ntoni e i Malavoglia sono i buoni che si difendono dal paese cattivo affidandosi a valori e principi di correttezza che li portano a soccombere, anche se poi alla fine, con Alessi, ci sarà una sorta di rivincita e di risarcimento. 'Ntoni si ribella a questa religione della famiglia mettendola in discussione.

A chiedersi da che parte stesse Verga autore, la risposta è semplice: sta dalla parte dei buoni, dei Malavoglia; ma non è detto che egli non parteggi anche per il ribelle 'Ntoni, che vorrebbe partire per tornare ricco. A differenza di 'Ntoni, Verga partì con la madre vivente, ma non tornò a casa mai ricco. Negli appunti sullo *Svolgimento dell'azione* e sul carattere dei personaggi 'Ntoni è, tra l'altro, caratterizzato con l'espressione «in fondo buon

¹ «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga. 1881-1981. *Lecture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1982, citaz. dalle pp. 173 e 174.

core» (e annoto che «cuore» è parola chiave del mondo artistico e di quello privato di Verga).

Come scrittore de *I Malavoglia* egli si propone di essere impersonale, di trattare cioè tutti i suoi personaggi allo stesso modo; ma ogni lettore sente che non è così, e che egli parteggia per i buoni, pur sapendo che il mondo è un *pesce vorace* (*Fantasticheria*) dal quale bisogna sempre difendersi. Le lettere ai familiari ci dicono meglio del romanzo come il mondo per Verga uomo sia fatto di amici, pochi, e di nemici, moltissimi.

Nel romanzo, gli unici personaggi nobilitati dall'esistenza di una dimensione interiore sono i Malavoglia. Che il narratore guardi il mondo con gli occhi dei Malavoglia è attestato proprio dall'infrazione al credo veristico, quando egli, invece che trarsi fuori dalla mischia (come razionalmente si era proposto), si cala dentro i suoi attori, scoprendone con sguardo onnisciente, e con un fremito di partecipazione, sentimenti e pensieri. Così egli può addirittura arrivare a vedere, e trascrivere perfino con le virgolette (ma è un caso unico), il pensiero di 'Ntoni («Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta, pensò 'Ntoni», cap. XV).

Tralascio, per brevità, la citazione dei luoghi in cui nel cap. XI pensano padron 'Ntoni, 'Ntoni e la madre Maruzza. Torno al trinomio del titolo per affermare che la congiunzione «e» può essere intesa anche come voce del verbo «essere», come «è», se Giovanni Verga è ora 'Ntoni e ora padron 'Ntoni. Verga è certo sempre se stesso, ma anche il doppio protagonista del conflitto tra nonno e nipote rappresentato nel capitolo e in tutti *I Malavoglia*.

Detto in termini espliciti, questo significa che le problematiche agitate da 'Ntoni nel confronto e nel dialogo con il nonno e con la madre sono pressoché le stesse che hanno agitato la giovinezza e l'esistenza tutta di Giovanni Verga. Con la differenza però che Verga, figlio e scrittore, assume contemporaneamente tutte le parti in commedia, o meglio, in tragedia, e che sono quelle del nonno e della madre Maruzza in quanto custodi della religione della famiglia, che egli sente come sua, ma anche quelle del giovane 'Ntoni, al quale sta stretta la vita del paese fissata al soddisfacimento minimo dei bisogni elementari.

Egli, Giovanni Verga, è in partenza l'avvocato mancato² che sarebbe stato 'Ntoni nell'ipotesi derisoria che il nonno fa sul non voler lavorare del nipote, al quale egli dice:

– O tu, che non vorresti lavorare più? Cosa vorresti fare? l'avvocato?

² È noto che Verga, per assecondare il desiderio del padre, avrebbe dovuto, più che voluto, fare l'avvocato. A tal fine egli si iscrisse nel 1858 a quella che allora si chiamava 'Facoltà legale', abbandonando poi gli studi, ammesso che li avesse mai seguiti, al terzo anno.

E a lui il nipote risponde:

– Io non voglio fare l’avvocato! brontolò ’Ntoni, e se ne andò a letto di cattivo umore.

Naturalmente, come ’Ntoni, Giovanni non voleva fare l’avvocato! Come ’Ntoni, egli sa da sempre che, se si vuole lottare e vincere, bisogna uscire dalla logica dell’attaccamento al proprio scoglio e partire verso il mondo.

La storia di ’Ntoni è quella di un giovane che, «vinto dall’ambiente d’egoismo individuale» (Verga, negli appunti sul carattere dei personaggi), ha sentito l’imperativo di partire, di allontanarsi dalla famiglia, per riuscire vittorioso nella lotta per l’esistenza. Ed è una storia simile, tracciata sotto la forma di una autobiografia involontaria, quella che Verga costruisce nelle sue lettere familiari, con la chiara consapevolezza di chi sa che nella sua terra di Sicilia non avrebbe avuto alcuna *chance* di successo come scrittore: «se non fossi mai uscito di Sicilia sarei rimasto un zero», scrive alla madre da Firenze (14 luglio 1869).

Sono stati Lina e Vito Perroni tra i primi a collegare *I Malavoglia* alle lettere verghiane (a loro affidate incautamente), e in particolare al ruolo della madre nella vita e nell’opera di Verga. Ad esempio, i Perroni, in alcune espressioni di ricordo della propria madre desunte da una lettera alla zia Giovanna (Milano, 20 dicembre del 1879), giudicano che le «parole con cui Padron ’Ntoni farà vedere al nipote l’angoscia della madre e quelle della Mena che la ricorda» sono «quasi le stesse di Verga uomo» (qui il riferimento implicito è proprio al capitolo XI). E nelle parole private di Verga («ma tu sai che la fatalità mi ha scacciato da Catania, e dalla nostra casa, e mi condanna alla lontananza») essi vedono «già in embrione il tema lirico di ’Ntoni Malavoglia, che ritorna “vinto” alla sua casa dopo essersene staccato per “la vana bramosia dell’ignoto”»³.

In realtà, senza pretendere di postulare una dipendenza meccanica e direttamente autobiografica delle pagine del romanzo da quelle delle lettere familiari, oggi possiamo nettamente affermare che alcuni nuclei esistenziali di Giovanni Verga hanno, per così dire, un correlativo creativo nelle pagine de *I Malavoglia*. È innanzitutto significativo il dato, solo in apparenza casuale, di una composizione simile della famiglia. In effetti, i fratelli Verga erano cinque (tre maschi: Giovanni, Mario e Pietro; due ragazze: Rosa e

³ Si veda *Giovanni Verga: Storia de «I Malavoglia»: Carteggio con l’Editore e con Luigi Capuana*, I, in “Nuova Antologia”, fasc. 1632, 16 marzo 1940, pp. 107-108.

Teresa), come, nello stesso rapporto di genere, i figli di Bastianazzo e della Longa ('Ntoni, Luca e Alessi, con le due sorelle Mena e Lia). Il padre di Verga muore nel 1863, cioè prima della storia 'pubblica' di Giovanni, così come Bastianazzo, la cui morte è collocata nell'antefatto (settembre 1865) delle vicende del romanzo, che prendono avvio da quella disgrazia e dai debiti conseguenti. Anche per Verga sappiamo, da alcune lettere degli anni sessanta, che la morte paterna ha lasciato la famiglia in «estreme ristrettezze» (lettera allo zio Salvatore dell'11 aprile 1864).

Accenno solo al motivo del *partire* e del *tornare*. Al pari di 'Ntoni, Giovanni Verga sa che deve andare via, per dedicarsi tutto a quell'apparente non lavoro, incerto e improduttivo, che è l'attività dello scrittore. Morto il padre, Giovanni, il maggiore di cinque fratelli, organizza il suo tempo su un ritmo annuale che prevede la sua assenza da casa per parecchi mesi. Ogni volta però la sua partenza (specie fino alla fine del 1878, quando, il 5 dicembre, muore la madre) sarà carica di rimorsi e accompagnata (come leggiamo nelle lettere) da frequenti tentativi di giustificazione. I motivi di colpevolizzazione sono due: l'abbandono dei fratelli e l'abbandono della madre. Si tratta in fondo dello stesso tema dell'allontanamento dalla famiglia rappresentato ne *I Malavoglia*, con poche parole rispetto ai fratelli, e molto più centralmente come dolore della Longa per la temuta partenza di 'Ntoni:

Tu vattene, se vuoi; ma prima lasciami chiudere gli occhi.

Ella aveva tutto il viso bagnato; ma non s'accorgeva che piangesse, e le pareva di averci davanti agli occhi suo figlio Luca, e suo marito, quando se n'erano andati e non s'erano più visti.

– Così non ti vedrò più! gli diceva. – Ora la casa va vuotandosi a poco a poco: e quando se ne andrà anche quel povero vecchio di tuo nonno, in mano di chi resteranno quei poveri orfanelli! Ah! Maria Addolorata! [...]

– No! no! non partirò se non volete voi! Guardate! Non mi dite così, non mi dite! Bene, seguirò a fare come l'asino di compare Mosca, che quando non ne può più di tirar la carretta lo butteranno a crepare in un fosso. Siete contenta ora? Ma non piangete più così! [...]

– E tu credi che dei guai non ne abbiamo tutti? [...] E tu credi che quei due marinai forestieri non abbiano i loro guai anche loro? Chi sa se ci troveranno ancora le mamme, quando torneranno alle loro case?

In Maruzza (come in padron 'Ntoni) è vivissimo il sentimento della comunione familiare tra i vivi e tra questi e i morti. Così essa, mentre sembra autorizzare il figlio 'Ntoni a partire, ma solo dopo che saranno morti lei e padron 'Ntoni, e che «Alessi potrà buscarsi il pane», esprime la convinzione che egli a quel punto non vorrà più partire perché

comprenderà finalmente il dolore dei suoi di fronte alla sua ostinazione nel voler lasciare i suoi morti e il paese:

Allora non ti basterà il cuore di lasciare il paese dove sei nato e cresciuto, e dove i tuoi morti saranno sotterrati sotto quel marmo, davanti all'altare dell'Addolorata che si è fatto liscio, tanti ci si sono inginocchiati sopra, la domenica.

Nel Verga de *I Malavoglia* il viaggio si connette intimamente al tema dell'addio, e inevitabilmente anche a quello della morte. La partenza equivale alla morte, al partire per sempre. Il tornare, frequentissimo, si configura sostanzialmente come il «non tornare», cioè il morire⁴. E così esso si presenta nel capitolo XI, ad esempio quando padron 'Ntoni dice che fuori Acì Trezza «c'è stato anche il nonno di Cipolla [...] ed è in quei paesi là che s'è fatto ricco. Ma non è più tornato a Trezza, e mandò solo i denari ai figliuoli»; e soprattutto quando la madre tace dopo le parole del figlio, che vorrebbe partire come padron Cipolla:

Ma la Longa guardò il figliuolo col cuore stretto, e non disse nulla, perché ogni volta che si parlava di partire le venivano davanti agli occhi quelli che non erano tornati più.

Sul viaggio accenno a un rapido sondaggio intertestuale, richiamando un testo come l'*Amleto*, sul quale credo ci sia da indagare qualcosa proprio in rapporto al Verga (e non solo in quanto autore di teatro, da lui considerato una forma d'arte inferiore). Mi riferisco in particolare alla scena prima dell'atto terzo, dov'è il famoso monologo sull'essere e il non essere, in cui tra l'altro il principe Amleto dice (nella traduzione ottocentesca di Carlo Rusconi):

Chi vorrebbe sopportare questi fardelli, e gemere, e affannarsi, trascinando un'inferma vita, se non fosse il timore di qualche cosa al di là della tomba, di quel paese ignoto, da cui nessun viaggiatore ritorna, che turba la volontà, e fa preferirci i mali che abbiamo, piuttostoché affrontarne altri che ci sono sconosciuti?

Questo paese sconosciuto dal quale nessun viaggiatore fa mai ritorno

⁴ «Ora se tu volessi aiutarci, torneremo ad essere quelli che eravamo, se non più col cuore contento, perché quelli che sono morti non tornano più, almeno senza altre angustie; e tutti uniti, come devono stare le dita della mano, e col pane in casa» (cap. XIII).

è presente ne *I Malavoglia* esplicitamente in riferimento a padron 'Ntoni ormai morto, del quale si dice che «aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più» (cap. XV); ed è presente nel capitolo XI, relativamente alla Longa, la quale «non sapeva che doveva partire anche lei quando meno se lo aspettava, per un viaggio nel quale si riposa per sempre, sotto il marmo liscio della chiesa».

Inoltre, in questo capitolo l'immagine shakespeariana del paese sconosciuto appare esplicitamente nell'intermezzo favolistico costituito dalla fiaba con cui la cugina Anna prefigura per la figlia Mara l'arrivo del figlio di un re che la sposerà, ma portandosela per sempre in un paese lontano:

Alessi ascoltava a bocca aperta, che pareva vedesse il figlio del re sul cavallo bianco, a portarsi in groppa la Mara della cugina Anna. – E dove se la porterà? domandò poi la Lia.

– Lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più.

– Come compar Alfio Mosca, disse la Nunziata. Io non vorrei andarci col figlio del re, se non dovessi tornare più.

Non siamo certo di fronte al motivo romantico di amore e morte, ma questo paese dell'amore felice che si trova di là del mare e dal quale non si torna più è forse il misterioso paese della morte, e certamente quello della fine dolorosa degli affetti domestici. Ed è per questo che la saggia Nunziata esprime la sua anticipata rinuncia al fiabesco sposalizio regale se il patto fosse quello di non dovere tornare più.

'Ntoni, amaramente scettico, irride la cugina Anna, dicendole: «La vostra figlia non ha un soldo di dote, perciò il figlio del re non verrà a sposarla». Anche per lui tuttavia lo scrittore attinge alla stessa scena dell'*Amleto*, prendendo in prestito le parole che il principe danese, finito il soliloquio, rivolge ad Ofelia invitandola ad andare in convento (traduzione di Luigi Squarzina):

Va' in convento. Vorresti farti madre di peccatori? Io sono passabilmente onesto, eppure potrei accusarmi di vizi tali, che sarebbe meglio se mia madre non mi avesse partorito.

E si badi alle parole che si scambiano nonno e nipote (sempre nel cap. XI):

– Almeno non lo dire davanti a tua madre⁵

⁵ Cito dal bel commento (1939) di Piero Nardi: «L'adesione poi dell'autore alle parole del suo

- Mia madre... Era meglio che non mi avesse partorito, mia madre!
- Sì, accennava padron 'Ntoni, sì! meglio che non t'avesse partorito, se oggi dovevi parlare in tal modo.

Per la formula «Era meglio che non mi avesse partorito, mia madre!» il possibile riferimento di base leopardiano («Mai non veder la luce / Era, credo, il miglior», di *Sopra un basso rilievo*) passa certamente in secondo piano rispetto a questo dell'*Amleto*, che è letteralmente sovrapponibile a quello verghiano.

E che la figura di Amleto sia indelebile nella memoria di Giovanni Verga ci viene ulteriormente confermato, ad esempio, dalla citazione latente che egli ne fa nella famosa intervista ad Ogetti del 1894, quando, in riferimento alle definizioni metodologiche dello scrivere, risponde: «Parole, parole, parole», così come Amleto aveva risposto alla domanda di Polonio su che cosa leggesse («Che cosa state leggendo, mio signore?»; e Amleto: «Parole, parole, parole»: *Amleto*, Atto II, scena 2).

Torno al tema del partire e del tornare, e osservo che nelle lettere la connessione tra viaggio e morte non è mai esplicitata, ma sta al fondo di un motivo più generale qual è quello della separazione dai propri cari, dalla madre in primo luogo. Ed è alla prima e dolorosissima (per la madre e per il figlio) partenza che il vecchio Verga, accomunando sé e il fratello Mario ai propri morti, ripensa a commento della nomina a senatore.

Questa tarda lettera a Mario (Catania, 4 ottobre 1920) ci documenta senza incertezza che la fede di padron 'Ntoni e di Maruzza nella religione familiare è presentissima a Verga, nella stessa prospettiva autenticamente religiosa (e cristiana) della sopravvivenza ultraterrena e della comunione tra vivi e morti («Gloria e paradiso ai Morti, e gratitudine a te. Che per me, ormai, son finito quasi del tutto e prossimo alla fine. / Ti stringo al cuore»).

Andando indietro, alle prime partenze di Giovanni, si può cogliere esplicitamente più di una volta, e quasi sempre al fondo di ogni lettera, il dolore del distacco dai suoi, e soprattutto il dispiacere per la sofferenza causata alla madre, che acconsente tuttavia all'allontanamento del figlio, il quale, a sua volta, al contrario di 'Ntoni, avrebbe chiesto lui stesso (come apprendiamo, ad esempio, da una lettera fiorentina del 7 maggio 1869) alla madre di non farlo partire:

È verissimo che stavolta io ho partito assai triste per la ragione doppia di ve-

personaggio è tale, che non hai più il senso di sentir parlare i personaggi invece del Verga, ma il Verga medesimo per bocca di un suo personaggio» (G. VERGA, *I Malavoglia*, col commento di P. Nardi, Milano, Mondadori 1967, p. 230).

dere la mamà così angustata per la mia partenza e pel pensiero di andare a spendere molto denaro chi sa forse inutilmente. Ti giuro che il dispiacere della mamà mi toccava il cuore e più di una volta risolsi, anzi la pregai di postergare e rimettere ad altra epoca la mia partenza.

Una volta partito, Verga è sempre pronto a rientrare, a un semplice cenno della madre. Così, per fermarsi ancora a Firenze nell'estate del 1869, vuole «avere il permesso formale in iscritto di mano della mamà» (17 luglio 1869). In realtà, egli dichiara apertamente che, fra le altre privazioni, la maggiore è «quella della famiglia» (24 luglio 1869). E così le lettere alla famiglia fissano in tutta evidenza la problematica del partire e del tornare di Giovanni Verga all'insegna: a) della necessità di allontanarsi per lavorare e avere successo; b) del sacrificio e del dispiacere reciproci (soprattutto della madre); c) della sua ricorrente assicurazione sui guadagni imminenti e/o futuri che gli avrebbero garantito di mantenersi e di contribuire validamente al bilancio familiare.

Con la morte della madre, il dolore della separazione e della lontananza da casa si affievolirà, ma le lettere, anche quelle degli anni tardi, ci fanno vedere ancora un Verga alle prese con problemi economici mai risolti definitivamente. Sotto questo aspetto della 'ricchezza', Giovanni Verga, se non è letteralmente simile a 'Ntoni – che era tornato di notte, e senza scarpe, dal suo primo viaggio per inseguire la fortuna –, un po' gli somiglia. 'Ntoni diceva che il frutto del lavoro di nonno e fratelli se lo prendevano gli altri, e Giovanni, il 22 gennaio del 1874, scrive alla madre: «non voglio lavorare soltanto per far arricchire un minchione d'editore» (Treves). E il 21 aprile dello stesso anno si lamenta del fatto che con la ristampa di *Eva* «Treves guadagnerà quattrini alla mia barba».

La vera speranza di Verga è stata sempre quella di tornarsene a casa, dopo ogni viaggio, «vittorioso» e ricco. Del lavoro intorno ad *Aporeo* (poi *Eros*) alla madre, invitandola a pazientare per il prolungarsi dell'assenza, scrive: «finito in Maggio nella prima quindicina di Giugno sarà stampato e pubblicato, e potrò tornarmene, vittorioso definitivamente per l'avvenire, come spero, con onore e quattrini» (19 aprile 1874). In una lettera di poco successiva (19 maggio) chiarisce che, se Treves incasserà col solo diritto di traduzione quattro o cinque volte quello che darà a lui, egli è tuttavia sicuro di guadagnarci in fama «e al prossimo mio lavoro anche in quattrini». Un mese dopo, la sicurezza del guadagno comincia a vacillare e il «potrò tornarmene» dell'aprile diventa un «Vorrei tornare»: «Vorrei tornare – scusatemi la parola – *glorioso*, pieno di fama e anche un po' di quattrini, e dire a voi, amici, e nemici, *ho fatto* e non *farò*» (18 giugno: sottolineature dell'autore qui rese col corsivo). Che il tema del denaro sia implicato a

quello della lotta e degli affari Verga lo specifica giorni dopo, quando scriverà a casa che «Treves sputerà fiele e quattrini come non è abituato a fare» (7 luglio 1874).

Andando al romanzo, sappiamo dalle stesse parole di 'Ntoni che il suo scopo, partendo per paesi lontani come aveva fatto il nonno di Cipolla, è quello di diventare ricco («– Vorrei andarci anch'io, come padron Cipolla, a farmi ricco», cap. XI). Tutto il paese sa che egli vuole tornare da ricco («e la cugina Anna soggiunse: – Se 'Ntoni torna ricco la comprerà lui la casa»), ma alla fine torna più povero di prima: «Se fosse stato vero che tornava ricco, i danari non avrebbe avuto dove metterli, tanto era lacero e pezzente» (cap. XII).

Nemmeno Giovanni Verga (per il quale «una delle feste più grandi del mio pensiero è l'immaginarsi il ritorno accompagnato dalla buona riuscita di tutto quello che mi son proposto di fare», 9 marzo 1874) tornava ricco. Da qui la persistenza in lui di un forte senso di colpa e il suo bisogno di farsi perdonare (la richiesta letterale del perdono – «perdonatemi» – ricorre abbastanza frequentemente in tutte le lettere alla famiglia. Cito solo: «Ti chiedo perdono cara mamà di avervi fatto attendere tanto, e specialmente dopo il giorno che speravi vedermi», 14 agosto 1874).

E 'Ntoni nell'ultima scena del libro dà l'addio e chiede insieme perdono:

– Addio, ripeté 'Ntoni. Vedi che avevo ragione d'andarmene! qui non posso starci. Addio, perdonatemi tutti.

Di fronte a 'Ntoni, che accusa la «mala sorte infame» e il diavolo («– Come vuole il diavolo, volete dire! Che è tutta opera di Satanasso la nostra disgrazia!»), il nonno gli ricorda che col lavoro essi, pur senza denari, si sono «guadagnati il pane come vuol Dio».

Il nonno non crede (e non ha mai creduto e ceduto) alla disgrazia e gli annunzia felice che i soldi per ricomprare la casa ci sono già. Il nipote, ostinato e ironico, arriva perfino a parlar male della casa del nespolo che i suoi credono «il più bel palazzo del mondo», esprimendo la sua insoddisfazione immedicabile per quella vita modesta e faticosa che i suoi invece accettano totalmente (dalla nascita alla morte): «E poi? quando avrete la casa? e quando avrete la barca? [...] E poi? e la dote di Mena? e la dote di Lia?... Ah! sangue di Giuda ladro! che malasorte è la nostra!» (cap. XIII).

Giovanni Verga condivide tanto con 'Ntoni, ma dovendo scegliere sta tutto dalla parte di Padron 'Ntoni. Non a caso il primo titolo del romanzo era *Padron 'Ntoni*.

La più cocente delle sconfitte è certo la fine della famiglia come unità entro cui stringersi e difendersi contro le «tempeste della vita». Esiste un

preciso parallelismo tra le tempeste rappresentate nel romanzo e l'«esistenza tempestosa» a cui Verga dichiara di essersi «condannato» in una lettera milanese allo zio posteriore alla morte della madre (20 ottobre 1879). Paradigmatica è in questo senso l'unica lettera rinvenuta alla madre per il 1878, lo stesso anno in cui, come apprendiamo dalla lettera a Salvatore Paola del 21 aprile, lo scrittore delinea il ciclo dei vinti con il *Padron 'Ntoni* come primo romanzo. Pochi giorni dopo, l'8 maggio, egli scrive da Milano alla madre un lettera che va letta in controluce con le vicende e i temi del romanzo a cui stava lavorando.

Mi limito solo a rilevare sommariamente alcuni dei tanti motivi malavoglieschi che sono in questa lettera, a partire da quello dell'essere «tanto disgraziati» (*leit-motiv* di 'Ntoni, ad esempio nel capitolo XIII, è la «nostra disgrazia»), per andare a quello centrale delle angustie e dei debiti propri e della famiglia e del «purgarsi la casa dai debiti», fino alla decisione di vendere la casa o le case al Fortino, anche per costituire la dote per una sorella (ricorrente nel romanzo la preoccupazione per la dote di Mena).

Ma le lettere e il romanzo ci dicono anche che alle leggi dell'economia sfuggono tante cose, ancora più importanti. Ad esempio, la famiglia con la sua forza di coesione fondata sull'affetto e sulla centralità della madre, che è un vero ministro della benedizione divina. Alle angustie della ragione economica si oppone soprattutto il «cuore», che è parola chiave tanto delle lettere quanto de *I Malavoglia*. È il cuore infatti a garantire quella comunione tra i vivi (anche se lontani: «Io col cuore son sempre in mezzo a voi», 9 marzo 1874), e di essi con i propri morti; comunione che sola può permettere di non cedere totalmente alle inevitabili sconfitte dell'esistenza.

Le lettere familiari, al di là della forza dolente del cuore («Quello che mi duole in tutto ciò sopra ogni cosa, è il vedere come insensibilmente si allentino i legami più intimi del cuore», 26 settembre 1880), ci rivelano un'altra forma di resistenza, che è quella della speranza riconducibile all'atteggiamento proprio di chi crede in Dio, come traspare in tante espressioni (del tipo «se Dio vuole», «Dio mio», «Dio non voglia», «grazie a Dio», «e se Dio m'ajuta» – ripetuta spesso –, «Dio non ne domandi conto», «e spero che Dio gli levi di testa la brutta idea», «coll'aiuto di Dio», «e se Dio ci aiuta», «e se Dio m'aiuta nella riuscita», «per l'amor di Dio», «e che Dio sa», «Se Dio m'aiuta vedrete», «Che Dio me la mandi buona», «la cosa è adesso nelle mani di Dio», «Tutto invece è nelle mani di Dio», «grazie al Cielo», «Voglia il Cielo», ecc.; e di uno zio che non si mostra caritatevole verso una stretta parente può dire con indignazione che «ha un conto durissimo da rendere a Dio e agli uomini»: da Milano, 28 luglio 1874). Queste lettere ci fanno intravedere in Giovanni una interiorità di

fede raramente esplicita, ma non per questo meno radicata e sentita dentro l'alone della fede materna. Così egli può dire: «Mia cara Madre, se Dio ci benedice, e arriveremo tutti i fratelli a farci una certa posizione, cesseranno queste angustie continue» (lettera da Firenze del 14 luglio 1869). E ancora: «Vi auguro Buona Pasqua e felicissima al possibile. Vi abbraccio e vi bacio uno ad uno. State contenti, che pare che Dio voglia aiutarci» (lettera da Firenze del 1° aprile 1874). In questi passaggi traspare anche la speranza cristiana nella comunione mistica e familiare tra vivi e morti: «accetto queste tue parole come una benedizione materna simile a quella che mi avrebbe dato il mio adorato genitore, se fosse in vita, e che mi darà forse dal Cielo» (lettera da Milano del 10 marzo 1874).

Giovanni Verga, senza rinnegare niente dell'etica del lavoro come dovere eminentemente umano, si affida nel suo privato sempre alla volontà di Dio. In questo senso egli sta tutto dalla parte di padron 'Ntoni, col quale condivide alla lettera anche il linguaggio della remissione alla «volontà di Dio» («coll'aiuto di Dio», «se Dio vuole», sentirsi «nelle mani di Dio», ecc.). In questo personaggio al massimo della «religione della famiglia» (incarnata anche da Maruzza e dalla Mena) corrisponde il massimo di purezza della fede, che è anche virtù (o, secondo l'occhio del mondo, demerito) sociale di onestà assoluta. La verità cristiana de *I Malavoglia* sta tutta nella speranza e nella fede totale di Padron 'Ntoni, il quale dice: «Finché vivrò io a quei ragazzi ci penserò io, quando non ci sarò più, il Signore farà il resto».

GIORGIO LONGO
VERGA TRADUTTORE

Università di Lille

Il titolo del presente intervento, apparentemente vago ed ellittico, sintetizza in realtà un insieme di funzioni essenziali dell'attività narrativa di Verga, in particolare l'impegno consacrato a introdurre nel suo lavoro un'ampia serie di modalità interlinguistiche e interculturali, ma anche a rivedere, adattare, riscrivere e perfino a ritradurre in senso stretto le sue opere.

Per orientarci meglio in un simile percorso, e metterne a fuoco la parte centrale, sarà utile far riferimento al dibattito su una corrente di studi che si snoda ormai da più di un trentennio all'interno della moderna traduttologia, cioè i *Self-translation studies*. Questo tipo di approccio teorico offre infatti l'occasione non soltanto di interpretare in maniera alternativa il confronto critico rispetto alla tradizionale dinamica autore-traduttore, ma nello stesso tempo ricolloca il discorso sul modello di originale, riproponendo in una prospettiva inedita il concetto di autorialità, particolarmente stimolante nel caso di Verga. Vogliamo ricordare infatti come il focus sull'inadeguatezza della nozione di originale è forse uno degli aspetti più interessanti del dibattito teorico della *Self-translation* su questo fenomeno. Uno dei principi essenziali su cui si basa questo nodo tematico consiste innanzitutto nell'enunciato canonico secondo cui «the translation is an original»¹; e di conseguenza che «l'originale si trovi in quello spazio interliminare [...], in quel terzo testo che non si situa in un luogo preciso ma tra i testi, tra le lingue e le culture: un terzo testo ibrido»². Senza aver qui la pretesa di tirare un bi-

¹ J. WALSH HOKENSON - M. MUNSON, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St. Jerome Press 2007, p. 171.

² C. LUSETTI, *I self-translation studies: panorama di una disciplina, in Momenti di storia dell'autotraduzione*, a cura di G. Cartago e J. Ferrari, Milano, LED 2018, p. 155. Oltre a questa aggiornata e interessante sintesi su quest'area di studi, si veda innanzitutto, per uno sguardo teorico e bibliografico generale,

lancio su quest'area di studi, rimane in generale la sensazione che se la grande massa di dichiarazioni teoriche riesce a far scaturire una serie di stimoli tematici estremamente innovativi, spesso i risultati e le analisi che ne seguono non riescono a recepire la grande articolazione concettuale del dibattito sull'autotraduzione. In particolare, alcuni critici hanno evidenziato come, a dispetto delle auspiccate aperture metodologiche e interdisciplinari, le proposte degli specialisti tendano a concentrarsi sulle analisi di opere quasi esclusivamente letterarie tralasciando altri livelli e generi della scrittura³, propendendo in sostanza a limitare lo sguardo all'interno di un contesto circolare di tipo testuale e linguistico, rivolto per lo più allo studio dei classici. In ambito più tipicamente italiano, come ben sintetizza Chiara Lusetti, «la lunga tradizione della variantistica ha creato terreno fertile ad un interesse particolare “pour la dynamique textuelle particulièrement complexe de l'autotraduction (ou différentes versions se croisent en deux voire plusieurs langues)” e per lo studio di un approccio *génétique* dei testi dei grandi autori»⁴. In risposta a questo genere di osservazioni, un recente saggio proponeva per esempio «di colmare questo 'blank space' andando a indagare l'autotraduzione all'interno del genere autobiografico»⁵. Mentre, secondo altri studiosi, e a nostro modo di vedere, l'analisi dovrebbe collegarsi anche a una molteplicità di rimandi sociologici, sull'ethos e sulle irradiazioni psicologiche che quest'esercizio può avere sull'autore. La Self-translation, secondo le aspettative di altri più ambiziosi teorici, propone di aprire *les frontières des langues et des cultures*⁶ – come indicava il titolo di uno dei saggi più interessanti di questi anni – ma si impone tout court come inedita prospettiva teorica tra varie discipline, «comme un domaine d'étude nouveau dans le cadre non seulement de la traductologie mais également de la littérature comparée»⁷.

L'Autotraduction littéraire Perspectives théoriques, a cura di A. Ferraro e R. Grutman, Paris, Garnier 2016. La densa e completa bibliografia del volume è consultabile alla pagina internet: <https://classiques-garnier.com/export/html/l-autotraduction-litteraire-perspectives-theoriques-bibliographie.html?displaymode=full>

³ G. FALCERI - E. GENTES - E. MANTEROLA, *Narrating the Self in Self-translation*, in “Ticontre. Teoria Testo Traduzione”, [S.l.], n. 7 (maggio 2017), p. VII-XI. Disponibile all'indirizzo: <<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/193>>.

⁴ C. LUSETTI, *I self-translation studies...*, p. 162; il riferimento è all'essenziale *L'Autotraduction littéraire Perspectives théoriques...*, p. 10.

⁵ Ivi, p. 160. Il riferimento è a G. FALCERI - E. GENTES - E. MANTEROLA, *Narrating...*, p. IX.

⁶ *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, a cura di C. Lagarde e H. Tanqueiro, Limoges, Éditions Lambert-Lucas 2013.

⁷ *L'autotraduction littéraire...*, p. 17.

Nella mia piccola esperienza e in alcuni recenti interventi⁸ mi è capitato di confrontarmi con tematiche simili, cercando, in realtà in maniera piuttosto pragmatica e fenomenologica, di dilatare l'orizzonte dell'analisi testuale verso una serie di ambiti interculturali e situazioni narrative, a cui la prassi auto-traduttiva si presta adeguatamente. Nel corso di vari studi sulla diffusione delle opere italiane oltralpe tra Otto-Novecento, ho cercato di affrontare questo genere di tematiche auto-traduttive, che si intrecciano regolarmente con fenomeni genetici o al tessuto teorico-poetico, innanzitutto a partire da alcune semplici osservazioni originate quasi sempre da riscontri bio-bibliografici. In particolare, dallo studio delle corrispondenze tra autori e traduttori, o scrittori e critici-divulgatori, derivano una serie di considerazioni che a prima vista possono apparire a volte scontate, ma in effetti profondamente inerenti al travaglio creativo di questi autori. Ogni traduzione o adattamento, per esempio, coincide, in un buon numero di casi – nella collaborazione e nella richiesta di interventi da parte del traduttore – con fenomeni auto-traduttivi o di riscrittura. Di conseguenza, per molti di questi scrittori, in particolare quelli più sensibili a tematiche di tipo interculturale, ogni autentica traduzione equivale, – per ricongiungerci al concetto di autorialità da cui siamo partiti – non solo a una variante, ma all'ultima versione dell'opera, con forma e autonomia proprie, raggiungendo in questo modo «il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento»⁹. In secondo luogo, molto spesso abbiamo potuto constatare, parafrasando un celebre assioma di Benjamin, che se ogni testo letterario propriamente detto esiga e attiri per sua natura la traduzione¹⁰, ogni cattiva traduzione ha il grande merito di attirare il lavoro dello scrittore auto-traduttore, spesso con risultati di grande interesse narrativo e storico-letterario. Partendo da questi semplici presupposti, cercheremo quindi di passare rapidamente in rassegna, all'interno dell'opera verghiana, alcune forme attraverso cui si articolano queste essenziali modalità narrative.

Il titolo di questo intervento ricorda quello di un articolo di Gabriella Alfieri, ripubblicato da poco anche in Francia, cioè *Verga traduttore e interprete del parlato e della parlata siciliana*¹¹. Il saggio alludeva, come chiariva l'autrice,

⁸ Per esempio: G. LONGO, *Calvino, Tabucchi e la prassi dell'auto-traduzione*, in *Traduire Calvino et Tabucchi*, a cura di T. Rimini, Aix en Provence, Presses universitaires de Provence, in corso di stampa.

⁹ W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, p. 39.

¹⁰ Ivi, p. 38.

¹¹ In *Le nuove forme del dialetto*, a cura di G. Marcato, Atti del congresso di Sappada-Plodn (25-30 giugno 2010), Padova, Unipress 2011, pp. 147-156; poi in *Verga traducteur et interprète de l'oralité et du parler sicilien*, in *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, Textes recueillis par L. Fournier-Finocchiaro et G. Longo, in "Transalpina", n. 22, Presses universitaires de Caen 2019, pp. 17-36.

alla «traduzione implicita, tutta interna ai testi, incentrata su stile sintattico, dimensione idiomatica e moduli concettuali, riferibile soprattutto ai grandi romanzi e alle novelle siciliane»¹². L'analisi si concentrava dunque nel rileggere tutta una serie di modalità messe in atto nelle grandi opere veriste «in ordine alla delicata operazione stilistico-letteraria della traduzione, riproposta come operazione sociolinguistica»¹³. Questo saggio avanzava anche l'idea di un Verga traduttore di sé stesso, cioè mediatore della propria cultura dialettale nativa presso il pubblico colto della Nuova Italia, attraverso un'operazione di etnificazione linguistica, com'è stata definita da Giovanni Nencioni.

In diversi interventi, proprio a partire dall'idea di traduzione sociolinguistica, in passato ho cercato di allargare questo tema da un ambito regional-dialettale e italofono a un altro più ampio, di tipo sovranazionale. Ho tentato cioè di spiegare come Verga si faccia contemporaneamente interprete e traduttore di istanze narrative, culturali e linguistiche di altre aree letterarie. Ovverosia, come riesca efficacemente a tradurre, reinterpretare e traslare nella sua opera modalità e pratiche del realismo coevo; avviando un dialogo tra parlato, sentire locali e analoghe funzioni sperimentate da scrittori di altri paesi e tradizioni etnolinguistiche; aprendo la nuova letteratura italiana all'orizzonte più ampio, interculturale, per dirla citando un grande scrittore italiano, della comunicazione letteraria; creando contesti in cui un'opera ne illumina un'altra, si rifletta in altre sfere culturali¹⁴ e sintonizzandosi con queste. In questo senso, per chiarire ulteriormente questi temi, sarà utile riproporre uno degli esempi costitutivi dei procedimenti interpretativi verghiani, che da sempre ha attirato l'attenzione critica nei confronti di simili modalità comparative, anche se a volte in maniera parziale.

Recentemente abbiamo potuto osservare¹⁵ infatti che a fronte di un'enorme bibliografia su questi temi, nella fattispecie il raffronto, lo studio delle influenze, filiazioni tra naturalismo e verismo, che da almeno 140 anni è stata accumulata su questi argomenti, mancano quasi del tutto ad esempio delle analisi testuali comparate tra le grandi opere di Verga e Zola. Fatta astrazione da una serie di studi sull'uso dell'indiretto libero, sono rare se non inesistenti delle ricerche simili sull'insieme delle strutture linguistiche utilizzate parallelamente nel capolavoro di Verga e l'*Assommoir*, a cui fin dall'uscita dei *Malavoglia* fu accostato.

¹² G. ALFIERI, *Verga traduttore...*, p. 147.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ I. CALVINO, *Riflessioni d'uno scrittore italiano all'estero*, in *Immagine culturale dell'Italia all'estero*, a cura di A. Bartole, Roma, Il Veltro editrice 1980, p.70.

¹⁵ G. ALFIERI – G. LONGO, *Vues et voix de l'étranger dans le Vérisme italien*, in *Les mondes naturalistes* (actes du colloque: «Naturalismes du Monde: les voix de l'étranger», Collège de France - École normale supérieure, Paris, 23-24 mai 2019) "Cahiers Naturalistes", n. 94 (2020), pp. 369-393.

In una serie di esempi comparativi proposti nell'intervento a cui ci riferiamo, abbiamo presentato una serie di forme «etnolinguistiche» che collegano e intessono vicendevolmente i due testi. In particolare, l'uso dei nomignoli, i paragoni proverbiali, i modi di dire, il codice gestuale, i proverbi e le canzoni popolari. Sin dalle prime serie di campioni, ci siamo resi conto come tra i due romanzi si apra in maniera quasi speculare un dialogo semplice e franco, un intersecarsi di sguardi, come in «una casa di vetro» per dirla con Pellini¹⁶, in cui Verga, sembra interpretare e ritradurre nell'impasto linguistico, introducendo una lunga successione di modalità simmetriche e contigue, all'interno di un territorio comune, ovvero quello del Naturalismo europeo.

Nelle ultime sequenze di esempi, cioè nell'utilizzo dei proverbi e dei canti popolari, le cose diventano più complicate; l'analisi comparata mette difatti in luce scelte e approcci poetico-stilistici del tutto diversi, riservando anche qualche sorpresa. E in effetti nulla allontana più Verga e Zola che l'uso delle sentenze popolari. In qualche modo l'istanza della conversione e del dialogo vista sinora si trasforma in un rovesciamento quasi completo di strutture narrative e significati. Da una parte infatti osserviamo che nella scelta degli oltre 160 proverbi presenti nel romanzo, tramite un accorto sistema di pesi e contrappesi, lo scrittore, spesso tacciato di paternalismo e reazionarismo, riesca altresì a riportare a zero ogni tipo di imbonimento moraleggiante o ideologico, in modo innovativo rispetto alla tradizione letteraria italiana. In maniera opposta, i personaggi di Zola non attingono mai le locuzioni proverbiali dalla tradizione canonica; essi preferiscono citare delle «verità comuni» degli adagi di buon senso tratti dalla saggezza popolare. Vedremo dunque come Zola, accusato, all'uscita del romanzo, di socialismo e oscenità sembra insinuare qui e là nel testo, in modo abbastanza inatteso e contraddittorio, attraverso le sentenze popolari, come è stato già osservato, l'impronta del catechismo borghese¹⁷.

Dopo aver segnalato alcuni elementi etnolinguistici e il ruolo essenziale dello scrittore come mediatore e interprete interculturale da un campo linguistico-letterario regionale a quello nazionale e sovranazionale, occorre almeno accennare a un ulteriore livello di questo denso coagulo concettuale che abbiamo chiamato «Verga traduttore»¹⁸, avvicinandoci ulteriormente al

¹⁶ P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier Università 2004.

¹⁷ J. DUBOIS, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Belin 1993, pp. 106-107.

¹⁸ Su questo stesso argomento ricordiamo l'interessante art. di L. PENNING, *Perché tradurre la propria scrittura? Giovanni Verga 'traduttore'*, in *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*, Atti del convegno internazionale di studi (Olomouc, 27-28 marzo 2015), a cura di J. Spicka e F. Bianco, Firenze, Franco Cesati

cuore di questa analisi. Ci riferiamo cioè alla variante «Verga traduttore di sé stesso»; e, nella fattispecie, traduttore e adattatore delle sue opere da un genere all'altro; per esempio dalla novella al teatro, dal teatro al romanzo, o dal teatro al melodramma, al cinema, e così via. Dovremmo ricordare per esempio con quanta passione e energia lo scrittore si sia dedicato a questo speciale tipo di traduzione e alla riflessione teorica applicata in queste operazioni, rintracciabile in numerose lettere verghiane a partire dagli Ottanta. Inoltrandoci in tale indagine scopriamo quasi subito che la graduale implicazione in questo tipo di operazioni coincide con un crescente travaglio psicologico, generato da una parte dall'insoddisfazione dinanzi al risultato finale della trasposizione da un sistema narrativo a un altro, ma soprattutto dai reiterati tentativi di deformazione scenica. Disillusioni che poco hanno da spartire con la ricezione di queste «traduzioni», accolte nella maggior parte dei casi in maniera trionfale; esse sono da attribuire innanzitutto all'inadeguatezza di simili tentativi nel restituire l'interezza e indipendenza dell'opera, con «la sua vita, la sua fisionomia propria», rivendicate costantemente da Verga. Basterà qui ricordare le liti furibonde con i capocomici¹⁹, o l'insofferenza nei confronti dell'«ingrossamento cinematografico»; o l'irritazione contro il pubblico, o per ogni sorta di attori e istrioni, a cui deve almeno in parte il successo mondiale delle sue opere, ma contro i quali si scaglia, esclamando infine: «che miseria e che cosa infetta il teatro!»²⁰.

Se avessimo il tempo di esaminare meglio questo aspetto della sua attività ci accorgeremmo che questi atteggiamenti hanno poco in comune con le prese di posizione egocentriche o la difesa dell'amor proprio tipiche di molti scrittori. I toni tragici utilizzati – che diverranno quasi parossistici, come vedremo, nel caso delle traduzioni interlinguistiche – presenti in tanti interventi ci avvertono che sono in ballo gli ideali che guidano e intessono inestricabilmente la sua opera, cioè quelli di verità e giustizia. Attraverso i quali l'opera, non solo può aspirare a divenire autonoma rispetto al suo au-

Editore 2017, pp. 373-382. Della stessa autrice si vedano anche: *Giovanni Verga, Édouard Rod e l'(in)traducibilità dei Malavoglia*, in “Arena Romanistica”, n. 10 (2012), pp. 186-209; *'Een ware plaag, die vertalingen'*. *Giovanni Verga en de negentiende-eeuwse vertaalpraktijk in Frankrijk*, in “Filter”, 20 (2013), 3, pp. 40-51.

¹⁹ Mi si permetta di citare, tra i vari interventi che ho dedicato a questi argomenti: *Verga e Giovanni Grasso*, in “Il castello di Elsinore”, 36 (1999), pp. 15-32.

²⁰ «Per conto mio se devo essere fischiato voglio esser fischiato a modo mio, e non col criterio di cotesti istrioni. Ah, caro Rod, che miseria e che cosa infetta il teatro!»; lettera a Rod del 29 gennaio 1908, *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di G. Longo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2004, p. 497. Le identiche parole sono usate in un'altra lettera, inviata lo stesso giorno a Dina di Sordevolo: «Il pubblico è una gran bestia, sempre e dovunque, soprattutto dove è più colto e intelligente o passa per tale. E il teatro, come opera d'arte, è cosa infetta». G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo 1970, p. 302.

tore o agli interpreti, ma a partecipare tout court alla vita sociale; e in questo senso per Verga non vi è alcuna differenza tra impegno civile e letterario in senso stretto. Si tratta di temi che affiorano e assumono proporzioni ancora maggiori nella parte centrale della nostra analisi, consacrata al Verga «auto-traduttore» delle sue opere. Cioè, all'impegno dedicato a far pubblicare, a rivedere e in molti casi a ritradurre le sue opere nelle altre lingue. In particolare, in francese, lingua che padroneggia perfettamente e che gli permette di accedere al dialogo interletterario a cui accennavamo, a un comune territorio di scambio, cioè quello del realismo europeo.

Sarà opportuno ricordare che, fin dall'inizio, i rapporti di Verga con i suoi traduttori furono abbastanza controversi se non burrascosi, a cominciare dalla primissima traduzione francese. Al contrario di quanto spesso è stato affermato, non furono né Gualdo, né Rod a trasporre per primi le sue opere oltralpe; ma un romanziere abbastanza noto, soprattutto per i suoi trascorsi rivoluzionari e il suo impegno politico, cioè Jules Lermina, che nel 1881 pubblicò in francese *Tigre Reale*²¹. Sarà facile intuire come in questi anni, Verga, ormai impegnato nella creazione e nella diffusione dei capolavori veristi, fosse già abbastanza a disagio nel presentarsi sulla scena internazionale con uno dei suoi romanzi cosiddetti 'mondani'; lo si evince chiaramente in una lettera a Carlo Del Balzo, il giovane scrittore campano che l'aveva messo in relazione col traduttore di *Tigre Royal*:

Io sono sicuro che il Lermina ne avrà fatta una vera opera d'arte. / Ma mi duole che abbia scelto quello fra i miei lavori che pel suo genere non può avere in Francia nemmeno un successo di curiosità. Sono sempre del parere che la *Vita dei Campi* o qualche altra cosa di simile interesserebbero se non altro gli intelligenti come pitture di costumi locali²².

Per riassumere brevemente la travagliata storia di *Tigre reale* in Francia, ci limiteremo a ricordare che le speranze di Verga sulla qualità della traduzione, che egli non ebbe il tempo di approvare, furono subito deluse. Essa fu dapprima giudicata «trascurata» e quindi «scellerata», mentre i rapporti col traduttore si deteriorarono definitivamente per una serie di disguidi epistolari e economici. Va ricordato anche che in questi mesi Verga inizia un rapporto, di tenore del tutto diverso e destinato a mutarsi ben presto una

²¹ *Tigre Royal* venne pubblicato in appendice al "Parlement, Journal de la République libérale", in sedici puntate, dal mercoledì 31 agosto alla domenica 18 settembre 1881; fu riproposto sulla "Revue Universelle internationale", dal n. 24 del 16 marzo 1885, fino al n. 7 (2ª Serie) del 16 novembre dello stesso anno, in nove puntate. Sulla storia di questa controversa traduzione si veda G. LONGO, *24 Lettere di Carlo Del Balzo a Verga*, in "Annali della Fondazione Verga", 6 (1989), pp. 85-109.

²² Lettera del 16 agosto 1881, da Mendrisio; ivi, n. 33, p. 103.

profonda amicizia, col giovane Edouard Rod, che diverrà da questo momento il suo più importante traduttore, critico e intermediario oltralpe. E non stupisce che nelle stesse settimane Verga si affretti, già nelle prime missive di una corposa corrispondenza durata trent'anni, a fornirgli una serie di regole da osservare nel corso del suo lavoro; e lo fa offrendo un risalto particolare al concetto di «verità», ma soprattutto a quello di «fisionomia» della lingua, ripetuto ben tre volte nel corso della lettera:

So bene la grande difficoltà che vi è a tradurre in un'altra lingua questi schizzi che hanno già una fisionomia tutta loro anche nell'italiano. Il mio è un tentativo nuovo sin qui da noi, e tuttora molto discusso, di rendere nettamente la fisionomia caratteristica di quei contorni siciliani nell'italiano; lasciando più che potevo l'impronta loro propria, e il loro accento di verità.

La «grande difficoltà», parafrasando le parole del maestro catanese, consiste nel trasportare una lingua che è già il risultato di complessi sforzi di ricodificazione e traduzione interculturale; è la tensione verso l'elaborazione, di sapore benjaminiano, di una «lingua della verità», della «sola lingua vera»²³, con fisionomia e caratteri unici, che non possono per alcun motivo essere alterati. Quindi, allegando come modello la versione della *Lupa* di Gualdo²⁴, aggiunge un'esortazione che diverrà ben presto un vero rompicapo per Rod e compagni:

Le mando come prova un tentativo che il mio amico Sig. Gualdo, [...] ha voluto fare della *Lupa*, la più accentuata delle novelle di *Vita dei campi*. Essa non le sarà forse inutile per avere un'idea di quel che riuscirebbe il tentativo che le propongo lasciando più che è possibile allo scritto nella traduzione francese la sua fisionomia caratteristica siciliana, come io ho cercato di renderla nell'italiano.

Le indicazioni avanzate in questa prima missiva, in maniera apparentemente discreta e propositiva, diverranno d'ora in poi il punto di demarcazione, la frontiera invalicabile oltre cui verrà dichiarata una lotta senza quartiere agli sfortunati traduttori, soprattutto nel caso delle sue opere maggiori. In ogni caso, la fatica e il rischio per Rod e i suoi omologhi sarà doppio: oltre che tradurre in altra lingua dovranno trasportare senza falsarlo il processo di etnificazione linguistica condotto da Verga: in grande sintesi il famoso

²³ W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore...*, p. 45.

²⁴ *La Lupa*, in "La Revue littéraire et artistique", 4^e Année, n. 10 (15 Mai 1881), pp. 223-224, (senza il nome del traduttore, ma tradotta da L. Gualdo).

adagio traduttore-traditore diverrebbe dunque, dal punto di vista dello scrittore catanese, «doppio traduttore doppio traditore».

Il *casus belli* sul quale vogliamo soffermarci riguarda la travagliata versione di *Mastro-don Gesualdo*, dovuta a Nelly Carrère alias Madame Charles Laurent, comparsa inizialmente in appendice al quotidiano “Le Temps” e poi in volume. L’intricata vicenda impegna quasi incessantemente Verga per quasi due anni, dal maggio del 1898 all’aprile del 1900 e occupa una trentina di lettere del carteggio con l’amico Rod, quasi tutte di grande interesse biografico e teorico. Sarà utile dunque, – per comprendere i motivi che inducono Verga a rielaborare completamente il testo e a ritradurlo –, ripercorrere sinteticamente almeno le principali tappe di questo episodio che ha come personaggi oltre l’autore, Rod, la moglie Valentine Gonin e infine la traduttrice Madame Laurent.

Nella primavera del 1898, Rod, in procinto di ripubblicare la traduzione dei *Malavoglia*, comunica a Verga che sua moglie avrebbe intenzione di tradurre *Mastro-don Gesualdo* (d’ora in poi MDG) sotto la sua supervisione. Il permesso è naturalmente accordato; l’anno seguente, nel maggio 1899, Rod annuncia che la traduzione ormai pronta comparirà nel quotidiano “Le Temps”. Pochi giorni dopo, con malcelato dispiacere, Rod annuncia che il quotidiano parigino pubblicherà il romanzo, ma a condizione che la traduzione venga rimaneggiata da Madame Laurent, direttrice di collana presso l’editore Ollendorff, che propone di firmarla insieme alla moglie di Rod, la quale però rifiuta. Verga, nel frattempo comincia a irritarsi seriamente con la Laurent, che negli stessi giorni ha anche tradotto la versione drammatica della *Lupa*, in maniera assolutamente disinvolta e approssimativa. Il 13 giugno 1899, il romanzo comincia a comparire in appendice al giornale col titolo *Maître Gesualdo*, detestato da Verga. Rod, cerca di rassicurare lo scrittore, giudicando la versione abbastanza riuscita, frutto dell’esperienza della Laurent, traduttrice di vari romanzi di Fogazzaro. Egli segnala solo una piccola svista: come autore del romanzo viene indicato anziché Verga, Matilde Serao, la quale due giorni dopo pubblica una lusinghiera rettifica sul giornale, che lascia comunque Verga costernato²⁵. Rod nel frat-

²⁵ La prima puntata di *Maître Gésualdo* comparve in “Le Temps”, Feuilleton du “Temps”, Paris, 39e Année, n. 13886 (mardi 13 juin 1899), con la menzione «Traduction de Mme Charles Laurent de Matilde Serao»; l’ultima puntata uscì nel n° 13924 di samedi 22 juillet 1899. Dalla seconda puntata in poi comparve naturalmente firmato «G. Verga». Ecco il testo della rettifica della Serao, che apparve sotto forma di premessa alla seconda puntata del *Maître Gésualdo* del 14 giugno: «Cher Monsieur Hébrard, [il direttore del giornale] / En lisant le *Temps* d’hier, je m’aperçois que l’on m’attribue par erreur typographique le beau roman de Giovanni Verga, *Maître Gésualdo*. Cela me ferait un immense plaisir d’avoir écrit le chef-d’œuvre de mon grand ami Verga, car *Maître Gésualdo* résume toutes les hautes qualités de son auteur: sa faculté d’observation, son austère conscience d’artiste, son profonde sentiment de la nature. *Maître Gésualdo*, si magistralement traduit par Mme Charles Laurent, est bien de Verga et non de moi,

tempo, accorgendosi che nel testo pubblicato in appendice continuano a moltiplicarsi tagli abbastanza gravi, ne chiede conto alla traduttrice, che propone a Verga di riinserire lui stesso i brani mancanti per la prossima uscita in volume. Contemporaneamente, la traduttrice scrive a Verga una lunga e dettagliata lettera in cui spiega le ragioni che hanno obbligato il giornale a rinunciare alla traduzione dei Rod, a tagliare e a semplificare il testo: si tratta di un piccolo manuale di stile e di adattamento per i traduttori dell'epoca, in cui viene avanzato esattamente l'opposto di quanto era stato raccomandato da Verga a Rod e compagni in varie occasioni.

2° Le public français - très frivole et très léger, comme vous le savez, - veut des traductions très littéraires, très claires, ne lui demandant aucun effort d'esprit; le devoir du traducteur, tout en respectant la pensée de l'auteur, est de remettre à la portée de ces lecteurs paresseux et fuyants l'œuvre qu'il veut lui offrir; il doit chercher à lui donner une forme choisie, sans essayer de traduire mot à mot, ce qui l'amènerait à faire un simple thème, un devoir d'écolier, impossible pour un public éclairé. / 3° Dans ce même ordre d'idées, il est un péril dont il faut se méfier: c'est l'abus des noms propres, des noms de baptême, des diminutifs, des surnoms... Les lecteurs s'embrouillent dans les noms étrangers auxquels ils ne sont pas habitués, ils les mêlent, ils les confondent, et ils ressentent une lassitude d'esprit²⁶.

Da questo momento, la guerra è ufficialmente aperta, anche se Rod, per amor di pace, continua a gettare acqua sul fuoco, giudicando la traduzione «intelligente» e accessibile al pubblico. Verga risponde citando il motto dei Gesuiti: *Sint ut sunt, aut non sint*²⁷. O il testo esce integralmente, o non se ne fa nulla. Lo scrittore catanese chiede allora ai Rod di aiutarlo a riparare i danni di Madame Laurent, dando il via a un complicato e certosino lavoro di revisione del testo a sei mani. Alla fine di questo lungo calvario, che impegna i quattro personaggi della vicenda, dal luglio del '99 al febbraio dell'anno seguente, il volume esce nell'aprile 1900²⁸, senza il trattino tra "Maître" e "don", desiderato da Verga, il quale rifiuta nel frontespizio la dicitura "Traduzione rivista dall'autore", lasciando la Laurent firmare da sola.

Questa è a grandi linee la trama della vicenda, in realtà molto più

et je ne puis qu'en être une de pus ardentés admiratrices. / Je vous remercie de la rectification et je vous prie de croire à toute mon estime sympathique. Matilde Serao».

²⁶ Lettera da Parigi del 16 giugno 1899; *Carteggio Verga-Rod...*, n. 1, p. 268.

²⁷ Lettera da Catania, 30 giugno 1899, *ivi*, p. 271.

²⁸ *Maître Don Gesualdo*, Roman, traduit par Madame C. Laurent, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorff 1900.

complicata; si tratta di una sintesi che soprattutto non riesce a tener conto delle implicazioni “psico-letterarie” che attraversano questa storia. Che rappresenta in primo luogo la lotta tra un’idea dominante e ottocentesca di traduzione adattativa e fruibile e quella verghiana, di trasposizione veridica e fedele al colore e alla fisionomia del testo, completamente falsata dalla «piatta e grottesca» versione della ‘traduttrice-traditrice’. A questo proposito, occorre almeno accennare all’atteggiamento maschilista di Verga, in particolare nei confronti delle colleghe letterate; descrivendo il giudizio ambivalente nei confronti delle donne, brave a scrivere e a tradurre quando sono mogli dei suoi amici o sue «protégées»²⁹, incapaci se invece non lo sono. Quello della Laurent per esempio viene definito un «insipido lavoro, perfettamente femminile»³⁰. E, rincarando la dose, in un’altra lettera: «Quella signora traduttrice ha dato tanto da fare a voi e a me, che ve ne chiedo scusa, e m’ha fatto esaltare in pectore le buone nostre massaie che fanno la calza e non traducono»³¹. L’immagine della calza torna altre volte nei carteggi verghiani, quando si ritrova a dover parlare di «donne scrittrici», tra cui salva, se si può dir così, la Serao, perché considerata «ermafrodita»³². Per interpretare meglio il veemente atteggiamento di Verga dovremmo infatti descrivere meglio il controverso rapporto con l’autrice napoletana che, come segnalato, ha una parte in questa vicenda: e tra le righe del carteggio emerge abbastanza netta la sensazione che uno dei peccati della Laurent è essere allo stesso tempo traduttrice e intima amica della Serao.

Verga si accinge dunque al lavoro di revisore nelle peggiori condizioni di spirito, che vengono esacerbate anche tra i suoi compagni di lavoro quando, dopo l’invio delle prime bozze del volume, essi si accorgono che il lavoro è tutto da rifare. Le lettere assumono allora toni tragici; e perfino il

²⁹ Sarebbe necessario aprire qui un capitolo su Verga revisore-traduttore di opere di altri autori; scorrendo infatti il carteggio con Rod, scopriamo come i loro ruoli col passare degli anni si invertano. È ormai Verga, assillato dai problemi economici di Dina di Sordevolo, a spendere molte energie per promuovere le traduzioni le opere di Rod, come *L’eau courante* e *Mademoiselle Annette* prestandosi in molti casi a rivederle. In un complicato gioco di rimandi Verga riuscì ad aiutare la sua «protégée» (come la definisce Rod nella lettera del 14 settembre 1900) e a sdebitarsi con l’amico svizzero il quale a sua volta rinunciava alla sua parte di diritti in favore della bisognosa traduttrice. Ricordiamo inoltre l’intervento di Verga in favore della pubblicazione del romanzo *Paix universelle* di Louis Couperus, tradotto da Dina con la sua supervisione.

³⁰ Lettera da Catania, 8 febbraio 1900, *Carteggio Verga-Rod...*, p. 302.

³¹ Lettera da Catania, 28 ottobre 1899, *ivi*, p. 286.

³² Si esprime così nella lettera a Paolina Greppi del 21 febb. 1890: «quantunque debbo confessarvelo, non abbia molta fede nelle donne scrittrici, o meglio nel loro valore artistico, la Sand compresa, ch’è una seccatrice, e la Serao eccettuata perch’è ermafrodita». Aggiungendo, a proposito della scrittrice Gemma Ferruggia: «Non si dovrebbe imparare a fare i libri come s’impara a far la calza, e fra un romanzo sbagliato e un paio di calze, preferisco le calze». G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. Raya, Roma, Fermenti 1980, pp. 157-159.

tranquillo e impassibile Rod confessa che tutta la faccenda l'ha «fatto andare fuori di sé». Mentre Verga, lavandosi le mani e minacciando di restituire le bozze esclama:

Mlle Laurent a furia di tagliare e svisare ne ha fatto tal cosa grottesca del mio povero Don Gesualdo che io lo disconosco, lo ripudio, e non vorrei per tutto l'oro del mondo assumerne la com-paternità dinanzi al pubblico francese, per quanto egli sia incurante e ignorante di ogni cosa che non sia francese³³.

Si tratta di toni giustificati, come ormai è abbastanza evidente, non dal semplice intervento di revisione e riscrittura collaborative, come si era verificato per esempio nel caso dei *Malavoglia* di Rod, o *Mondo piccino* di Caponi³⁴. Ma da un'operazione molto più dolorosa, che interviene in seguito alla mutilazione di intere parti del romanzo e allo stravolgimento della struttura linguistica, «obbligandolo» a intervenire, come dichiara in maniera imbarazzata in varie occasioni, nella veste di auto-traduttore. Naturalmente non è più possibile ricomporre l'intero lavoro di gestazione, durato ben otto mesi, ed eseguito direttamente sulle bozze di stampa, ormai perdute, di questa sfortunata traduzione, il cui risultato finale, fu giudicato dallo stesso Rod «irreparabile», non solo per i tagli e i cambiamenti, ma soprattutto a causa del trattamento di «décoloration» arrecato all'opera³⁵. Vogliamo comunque fornire alcuni esempi, resi evidenti dall'incrocio della corrispondenza con i testi, utili a cogliere, anche visivamente, le macroscopiche discordanze fra le tre versioni di MDG. Nelle tavole che proponiamo di seguito sono presenti infatti l'originale italiano, la versione adattata pubblicata in appendice a "Le Temps", e la traduzione rivista e ritradotta da Verga insieme a Rod e alla moglie, comparsa in volume.

Il primo esempio, a cui fa riferimento la lettera del 2 dicembre 1899, rappresenta un tipico caso di revisione auto-traduttiva di Verga, alquanto imbarazzato in tale ruolo, e corretta nella versione finale grazie all'intervento della coppia Rod: «Figuratevi che ho dovuto tradurre io qualche frase che la traduttrice aveva reso inintelligibile anche a voi stesso. Guardate il pasticcio al foglio 58. (pag. 334 del testo italiano) e raddrizzate le gambe al mio francese, vi prego»³⁶. Nel testo italiano, tratto dall'edizione Treves del

³³ Lettera da Catania, 31 ottobre 1899, *Carteggio Verga-Rod...*, p. 287.

³⁴ Si veda, per la particolare vicenda di questa novella, unica opera verghiana pubblicata in una lingua straniera ancor prima che in italiano: G. LONGO, «*Petit monde*», una novella francese di Verga, in "Annali della Fondazione Verga", 5 (1988), pp. 71-104.

³⁵ Lettera da Parigi, 29 gennaio 1900, *Carteggio Verga-Rod...*, p. 300.

³⁶ Lettera da Catania, ivi, p. 296.

1890, abbiamo segnalato con il grassetto le parti tagliate da Madame Laurent; nel testo francese in volume, il corsivo indica le parti ritradotte e reinserite dopo l'operazione di restauro che si rivela piuttosto minuzioso, mentre le frasi sottolineate corrispondono a una fase di correzione, ma anche di riscrittura. In particolare, il periodo finale, – di cui, solo un riscontro sulle bozze di lavoro, permetterebbe di verificare gli interventi verghiani – risulta una vera e propria variante rispetto al testo originale. Il brano in questione fa riferimento a un episodio avvenuto durante l'epidemia di colera, l'uccisione di un'amazzone, 'sequel' o contaminazione, (come molto altro materiale compresente in MDG e in *Vagabondaggio*), dei casi narrati nel racconto *Quelli del colera*.

VERSIONE ITALIANA	LE TEMPS	TRAD. IN VOLUME
<p>C'erano dei mattoni smossi dove inciampavasi, un ragazzaccio scamicciato il quale levò il capo da un basto che stava accomodando, senza salutarli. Mastro Nunzio gemeva in letto coi reumatismi, sotto una coperta sudicia: / — Ah, sei venuto a vedermi? Credevi che fossi morto? No, no, non son morto. È questa la tua ragazza? Me l'hai portata qui per farmela vedere?... È una signorina, non c'è che dire! Gli hai messo anche un bel nome! Tua madre però si chiamava Rosaria! Lo sai? Scusatemi, nipote mia, se vi ricevo in questo tugurio... Ci son nato, che volete... Spero di morirci... Non ho voluto cambiarlo col palazzo dove pretendeva chiudermi vostro padre... Io sono avvezzo ad uscir subito in istra-</p>	<p>Maître Nunzio, pris d'une attaque de rhumatismes, gémissait dans son lit: Tu viens enfin me voir? Tu me croyais donc mort?... C'est ta fille?... Tu veux me la montrer?... C'est une vraie demoiselle qui s'appelle Isabelle, n'est-ce pas? Le nom de ta mère était Rosaria, cependant... Excusez-moi, mon enfant, de vous recevoir dans ce taudis, mais j'y suis né et j'espère y mourir... Je n'ai pas voulu le quitter pour aller habiter le palais où votre père voulait m'enfermer... / Espérance grommela quelques paroles qu'on n'entendit pas et son fils, un grand garçon en manches de chemise, ne daigna pas les saluer. / Cependant le choléra augmentait. Il y avait eu une émeute à Cattane. Bastien <u>Stangafama</u> l'ancien capitaine de la gendarmerie arriva avec</p>	<p><i>Un garçon en chemise, qui raccommo- dait un bas, leva la tête sans seulement la saluer; maître Nunzio, pris d'une attaque de rhumatismes, gémissait dans son lit, sous des couvertures sales: / Tu viens enfin me voir? Tu me croyais donc mort?... Non, non, pas encore!... C'est ta fille?... Tu veux me la montrer?... C'est une vraie demoiselle, il n'y a pas à dire... Et tu lui a donné un beau nom... Le nom de ta mère était Rosaria, cependant... Excusez-moi, mon enfant, de vous recevoir dans ce taudis, mais j'y suis né et j'espère y mourir... Je n'ai pas voulu le quitter pour aller habiter le palais où votre père voulait l'enfermer... J'ai l'habitude de sortir dans la rue au saut du lit... Non, non, mieux vaut que chacun reste comme il est né... / Espérance grommela quelques paroles</i></p>

da appena alzato... No, no, è meglio pensarci prima. Ciascuno com'è nato. — Speranza grugniva delle altre parole che non si udivano bene. Il ragazzaccio li accompagnò cogli occhi sino all'uscio, quando se ne andarono. / Intanto incalzavano **le voci** di colera. A Catania c'era stata una sommossa. Giunse da Lentini don Bastiano Stangafame insieme a donna Fifi **la quale pareva avesse già il male addosso, verde, impresciuttita**, narrando cose che dovevano averle fatto incanutire i capelli in ventiquattr'ore. A Siracusa una giovinetta bella come la Madonna, la quale ballava sui cavalli ammaestrati in teatro, **e andava spargendo il colera con quel pretesto**, era stata uccisa a furor di popolo. La gente **insospettita** stava a vedere, **facendo le provviste** per svignarsela dal paese, al primo allarme, **e spiando ogni viso nuovo che passasse.**

Donna Fifi Margarone, qu'il avait épousé depuis peu; il raconta des choses à faire dresser les cheveux sur la tête. A Syracuse, une jeune écuyère, belle comme la madone, qui dansait sur des chevaux servant dans un cirque, avait été tuée par le peuple. Les gens examinaient tous les nouveaux visages, prêts à se sauver à la première alarme.

qu'on n'entendit pas et le garçon le suivit des yeux quand ils partirent. / Cependant les bruits de choléra augmentaient. Il y avait eu une émeute à Catane. Don Bastien Stangafame, l'ancien commandant de la garde urbaine, arriva de Lentini avec Donna Fifi Margarone, verte et desséchée comme si elle avait déjà la maladie, racontant des choses qui avaient dû lui blanchir les cheveux en vingt-quatre heures. Tout le monde était en alarme, chacun se méfiant de son voisin, des villages entiers s'espionnant entr'eux, examinant tous les nouveaux visages, prêts à se sauver où à faire un massacre. / A Syracuse, une jeune écuyère, belle comme la madone, qui allait par le monde dansant sur des chevaux savants, avait été tuée par la populace.

Ci limitiamo, per ragioni evidenti e rinviando a uno studio più approfondito, – che farà parte di un progetto di ampio respiro consacrato dalla Fondazione Verga alla traduzione –, a fornire soltanto un ultimo esempio, riguardante comunque il solo intervento verificabile di autotraduzione nel corso del restauro di MDG. Ecco un estratto della missiva, in cui l'autore, dopo una lunga tirata contro Madame Laurent, chiede di reintrodurre un taglio effettuato da Rod, pregandolo anche di rivedere la propria versione francese.

Finalmente! – dico anch’io. – Eccovi le ultime prove di stampa – ve le mando raccomandate in pari data – Voi avete fatto dei miracoli per raccomandare i guasti della traduttrice; ma avete fatto anche meglio inducendola a non infiggervi la croce della dedica – che il suo insipido lavoro, perfettamente femminile le appartenga per intero, e buon pro’ le faccia. / Datevi soltanto la pena, vi prego, di rivedere le mie poche correzioni, e di rimettere, accomodandolo a modo vostro, il paragrafo che avete tagliato a foglio 31 delle bozze (pagina 484) che ho segnato a lapis blù nelle prove, e che ho tradotto, a modo mio, press’a poco così – Sans bourse délier – disait Espérance – ça ne lui coûte rien³⁷. –

Riportiamo infine le due varianti verghiane – la seconda è desunta dall’appunto succitato – seguite dalla correzione conclusiva di Rod e omettendo la versione de “Le Temps” nella quale questo paragrafo mancava del tutto.

VERSIONE ITALIANA	TRAD. DI VERGA	TRAD. IN VOLUME
Però un baiocco non lo mette fuori! – sbraitava comare Speranza. E questo va bene. Ma se torna a fare il camorrista, qui da noi, lo ricevo come va... tal quale Vito Orlando!	Sans bourse délier – disait Espérance – ça ne lui coûte rien.	Ça ne lui coûte pas un centime, braillait Espérance. – Et ça va bien. Mais s’il recommence faire le camorriste par ici, nous le recevrons comme il le mérite!

Concludiamo osservando come lo scrittore ginevrino sembra ormai aver assimilato la lezione, ripristinando pazientemente il testo originale, e rivelandosi più che mai fedele ai decennali ammonimenti dell’amico catanese. Viceversa, qui come in tanti altri casi, Verga sembra aver preso definitivamente gusto alla prassi dell’autotraduzione e della riscrittura, grazie all’apertura concessagli dalla rarefatta dimensione – lo spazio interliminare da cui ha preso esordio questo percorso – di una lingua «derivata, ultima, ideale»³⁸.

³⁷ Lettera da Catania, 8 febbraio 1900, ivi, p. 302.

³⁸ W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore...*, p. 45.

PATRIZIA D'ARRIGO

VAGANDO PER LE VIE:
VERGA, LA NOVELLA, MILANO

Università di Debrecen

Vita di campagna e *Vita d'officina* avrebbero dovuto essere i titoli di due raccolte di novelle concordate da Verga con Treves, poi cambiati in *Novelle rusticane* e *Per le vie*¹. L'idea di Verga era rappresentare, attraverso i due progetti paralleli, le ragioni economiche che segnano la vita degli uomini sia nel mondo arcaico rurale della Sicilia, sia in quello operaio della grande città, Milano. *Per le vie* è pubblicata nell'estate del 1883, solo sette mesi dopo *le Novelle rusticane*. Per Verga questi anni sono caratterizzati da un lavoro febbrile: scrive molte novelle che prima pubblica in rivista e poi in volume, e concepisce i primi abbozzi del *Mastro-don Gesualdo*. Negli stessi anni, inoltre, diviene più profondo il suo pessimismo nei confronti del progresso e della modernità², fino ad arrivare all'idea che ogni affare umano sia dominato da una religione molto più pervasiva di quella della famiglia, che, tutto sommato, offriva un minimo di protezione solidale all'essere umano: la religione del denaro o, se vogliamo dirlo con Russo, della roba³.

Il cambiamento del titolo della raccolta milanese da *Vita d'officina* a *Per le vie* è fortemente semantico. *Per le vie* sposta, infatti, l'attenzione sul movimento, sull'idea del girovagare per le strade della città. Nell'immaginario collettivo moderno la città è un luogo le cui vie sono perennemente attraversate da un veloce movimento umano. A questo movimento allude il titolo. Nelle novelle, infatti, non c'è la rappresentazione della vita operaia quanto piuttosto, in generale, dell'alienante vita di città.

¹ Per la storia del progetto e della pubblicazione della raccolta cfr. R. MORABITO, *Introduzione*, in G. VERGA, *Per le vie*, a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVI, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 2003, pp. XII-XIV.

² A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 128-129.

³ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1986, pp. 184-187.

Nell'ambito degli studi sullo spazio urbano nella seconda metà dell'Ottocento la raccolta verghiana si rivela interessante. L'ambientazione urbana è un topos della scrittura naturalista e realista (basti pensare a Balzac, Flaubert e Zola, o a Dickens). È naturale che Verga, dopo undici anni vissuti a Milano e dopo la svolta verista, si confronti con la rappresentazione letteraria della città che lui stesso conosce e nella quale vive. Tuttavia la sua visione pessimista del progresso e della modernità determina in lui una rappresentazione alquanto condizionata della vita urbana. La vitalità creativa di Milano, che Verga stesso definisce «la città più città d'Italia»⁴, cede il passo alla rappresentazione della miseria sociale urbana. Tutti i personaggi delle novelle sono votati o al fallimento o a soccombere cinicamente alla logica economica. Le novelle, quindi, rientrano perfettamente nella prospettiva della serie dei Vinti, divenendone una sorta di corollario e inserendosi nel grande progetto verghiano di rappresentazione narrativa del sociale.

Le dodici novelle⁵ della raccolta sono ambientate a Milano, eccetto *Camerati* che parte da un'ambientazione milanese e poi si sposta a rappresentare la battaglia di Custoza dal punto di vista di un soldato, e *L'ultima giornata* che è ambientata nei dintorni di Milano, cioè a Sesto. I protagonisti sono quasi tutti milanesi, a eccezione dei protagonisti di quattro novelle⁶, che sono soldati o emigrati.

Se facciamo riferimento agli studi di Westphal sullo spazio, il rapporto fra spazio reale e spazio finzionale in Verga è gestito attraverso il consenso omotopico⁷: il testo letterario è messo in relazione con un referente del mondo reale in modo che la relazione fra mondo finzionale e mondo reale sia plausibile. Il lettore ritrova una forte verosimiglianza nel testo verghiano perché i luoghi attraverso cui si muovono i personaggi sono luoghi reali e riconoscibili e i toponimi utilizzati hanno una corrispondenza perfetta nella realtà.

L'uso di toponimi urbani⁸, che indicano luoghi o vie di Milano, nelle novelle è davvero notevole. La tabella 1 ci rivela che nell'intera raccolta sono presenti centocinquantaquattro toponimi: vie di Milano, nomi di locali, di luoghi di divertimento, di luoghi cittadini e di luoghi fuori Milano. I luo-

⁴ G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in *Milano 1881*, Palermo, Sellerio 1991, p. 66.

⁵ Per una storia editoriale delle novelle cfr. R. MORABITO, *Introduzione...*, p. xx e ss.; cfr. anche G. TELLINI, *Nota ai testi*, in G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, vol. II, Roma, Salerno 1980, pp. 567-569.

⁶ Cioè de *Il bastione di Monforte* (l'io narrante non è milanese), *Semplice storia*, *Camerati* e *L'ultima giornata*.

⁷ B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, Roma, Armando editore 2009, pp. 144-146.

⁸ Sull'uso dei toponimi letterari cfr. L. TERRUSI, *I toponimi letterari: luoghi immaginari, luoghi reali, luoghi comuni*, in "Rivista Italiana di Onomastica", vol. XVI, 2 (2010), pp. 503-522.

ghi fuori Milano che ricorrono di più sono Monza e il suo parco, oltre ad alcuni luoghi dei dintorni utilizzati dai milanesi per gite fuori porta.

Il nome della città, Milano, ricorre in tutta la raccolta solo sei volte e non nella prima novella che ha funzione introduttiva e presenta la nuova ambientazione urbana. In un'occorrenza⁹ si fa riferimento al Duomo di Milano stampato sull'involucro del panettone, un vero e proprio cliché della vita milanese. Sono presenti i locali e i caffè più famosi e frequentati, ma anche caffè o osterie anonime, che non sono stati registrati nella tabella.

Alcune novelle presentano pochissimi toponimi, altre invece una grande quantità. Si va da un minimo di due ricorrenze toponomastiche a un massimo di trentasette. All'interno di una stessa novella possiamo avere più occorrenze dello stesso nome.

Da un'ulteriore osservazione della tabella 1 si riscontra in modo evidente che *L'osteria dei Buoni Amici*¹⁰ e *Via Crucis*¹¹ presentano una più alta frequenza di toponimi. Le due novelle sono accomunate anche da altri elementi. In primo luogo entrambe sono molto dinamiche: i personaggi si muovono molto all'interno della città, spostandosi continuamente da una parte all'altra e, infatti, sono ambientate prevalentemente in esterni. Entrambe le novelle narrano storie di progressivo degrado. I protagonisti delle storie, infine, sono milanesi; le famiglie di origine vivono a Milano e non sono famiglie povere. Tonino, infatti, fa parte di una famiglia di lavoratori, la madre e la sorella hanno un banco da erbaiuole al Verziere mentre il fratello è pizzicagnolo in via della Signora¹². La famiglia di Santina, pur non navigando nell'oro, vive in via Armorari, che si trova in una zona borghese della città¹³. Le storie narrate, dunque, riguardano due giovani milanesi, che si perdono non per condizioni ambientali sfavorevoli, ma per la loro incapacità o per i casi della vita.

L'osteria dei Buoni Amici, settima novella della raccolta, narra uno stralcio della vita del giovane Tonino, cioè da quando per la prima volta finisce in carcere a quando è arrestato la seconda volta. Il primo episodio di arresto nasce da una bravata, il secondo invece da una situazione voluta e cercata dal protagonista. Fra i due episodi Tonino potrebbe lavorare e sistemarsi ma non lo fa. Il narratore introduce subito l'avvenimento che porta al primo arresto del ragazzo e lo collega alle donne di San Vittorello¹⁴, via si-

⁹ *Conforti* in G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1983, p. 449.

¹⁰ Ivi, pp. 404-414.

¹¹ Ivi, pp. 437-443.

¹² Sia il Verziere che Via della Signora si trovano nella zona a sud-est del Duomo.

¹³ Via Armorari è una strada borghese che si trova fra Piazza del Duomo e il Cordusio.

¹⁴ Via non più esistente, che si trovava nella zona a nord dell'attuale Corso Italia, cioè nell'area a sud rispetto a piazza del Duomo.

tuata in una zona popolare di Milano. Narra poi il fatto. Il ragazzo frequenta amici dediti all'alcol e al gioco, oltre che a dissipare denaro con le ragazze. Durante un sabato di Carnevale Tonino si invaghisce della giovane Assunta, accompagnata dal merciaio Magnocchi. Dopo aver girovagato fra osteria, veglione e caffè, i giovani si ritrovano, brilli, in Via San Vittorello, dove vive la ragazza. Tonino cerca di introdursi nel palazzo di Assunta e, fuori di sé, colpisce con una chiave il merciaio, sceso per cacciare il ragazzo che dava calci alla porta e tirava sassi alla finestra. Nel parapiglia generale la chiave è fatta sparire e Tonino è arrestato per la rissa. Rilasciato, la famiglia prova a metterlo sulla strada del lavoro, ma lui ricomincia a frequentare l'osteria dei Buoni Amici. In cerca di soldi simula un furto nella cassa di casa, ma è scoperto dalla sorella e cacciato via. Si presenta, senza un soldo, a casa della Bionda, una povera ragazza da lui frequentata, dove vive per un po'. Infine, a causa della soffiata di un amico, che si scoprirà dopo aver preso il suo posto a casa della Bionda, Tonino viene arrestato per la partecipazione a un furto.

Si tratta della storia di un giovane privo di voglia di lavorare. Egli, insieme ai suoi amici, rappresenta la perfetta negazione del tipo del milanese impegnato, del borghese attivo e del lavoratore che ha reso la città moderna. Eppure la famiglia di origine di Tonino non stenta a vivere, è una famiglia che lavora e guadagna, che economicamente non è al fondo. Tonino non parte da una situazione di svantaggio sociale, semplicemente non vuole impegnarsi, manca di volontà. Il denaro lo attrae per coltivare i vizi, ma cerca strade facili per ottenerlo. Questo personaggio rappresenta, dunque, l'altra faccia di Milano e attraverso lui Verga può rappresentare letterariamente il lato oscuro della città piuttosto che quello dinamico e produttivo. In una famosa lettera al Capuana Verga scrive: «Sì, Milano è proprio bella, amico mio, e credimi che qualche volta c'è bisogno di una tenace volontà per resistere alle sue seduzioni e restare a lavoro»¹⁵. Queste seduzioni sono per Verga fonte di creatività nel lavoro. Tonino, invece, cede alle seduzioni della città, ai vizi. La fiumana del progresso lo travolge con le sue seduzioni, ma non perché egli aderisca alla logica economica ma al contrario perché non vi aderisce. La logica economica, semmai, si ritrova molto salda nel padre, i cui progetti di lavoro sono stravolti dall'arresto di Tonino.

La narrazione pullula di indiretti liberi. Il punto di vista è delegato ai personaggi, Tonino, la sorella, qualcuno degli amici. Non c'è mai un punto di vista corale, perché non esiste più una collettività. Ne è prova il fatto che il secondo arresto di Tonino avviene a causa dalla soffiata di un presunto amico, l'Orbo. Il gruppo di giovani, dunque, è dominato dall'individuali-

¹⁵ Lettera a Capuana del 5 aprile 1873, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 24-26.

smo. Forse l'unico punto di vista collettivo in questa novella è costituito da quello della famiglia, che appare compatta nel tentativo di redimere Tonino, ma anche nel cacciarlo quando ruba in casa. Questo punto di vista collettivo, però, non somiglia affatto a quello de *I Malavoglia*¹⁶, non è solidale ma è caratterizzato dalla logica del lavoro e dell'economia. Tonino, infatti, si lamenta con la famiglia: «Ero buono soltanto quando portavo a casa i denari delle mance!»¹⁷. Attraverso queste parole il protagonista prende le distanze dalla logica economica. Il suo atteggiamento, tuttavia, non è determinato da motivi ideologici o di coscienza, Tonino si sottrae alla logica economica per sottrarsi alla fatica. L'esito di questo distacco è la prigione.

Nella novella troviamo trentasette toponimi. Nella prima parte del racconto alcuni sono ripetuti insistentemente, ad esempio San Vittorello, che è il luogo in cui Tonino è arrestato. Il toponimo ritorna per sette volte, perché tutta la storia nella sua parte iniziale si concentra in quel luogo, dove inizia la discesa agli inferi del personaggio.

La novella, a ben guardare, non è così dinamica come sembrerebbe. In realtà dei trentasette toponimi solo quindici indicano luoghi in cui i personaggi si muovono e si tratta quasi del tutto di osterie, caffè e luoghi dove si girovaga. Alcune vie sono percorse a zozzo, senza altro fine che vagabondare. Gli altri toponimi indicano luoghi in cui i personaggi sono statici, osterie, luoghi di lavoro, luoghi di divertimento, luoghi in cui dovrebbero andare ma non vanno. Il cronotopo dell'osteria, come anche in Manzoni, intreccia un tempo improduttivo, in cui si gioca o si beve, cioè il tempo del non-lavoro, a uno spazio chiuso. Proprio di non-lavoro si parla in questa novella.

Fortemente semantica è l'area della città nella quale per lo più si colloca la vicenda. Nel 1883, anno di pubblicazione della raccolta, l'area urbana di Milano è costituita dalle due cerchia interne di mura, quelle medievali e quelle spagnole. Nel 1873 i Corpi santi, area che circondava allora le mura spagnole, era stata inglobata nell'area urbana di Milano ma non era ancora stata urbanisticamente integrata. La Milano in cui si muovono questi giovani e la famiglia di Tonino è quella della zona sud-est entro le mura spagnole. La zona sud di Milano, ai tempi di Verga, non era molto amata dai borghesi, principalmente per la vicinanza delle risaie che rendevano la zona malsana. Era dunque un'area più popolare della città. La zona nord è appena lambita dal movimento dei giovani e il centro rinnovato da poco (piazza Duomo, galleria Vittorio Emanuele, Piazza della Scala) non è presente se non attraverso l'accenno a San Fedele, cioè la questura, che si trovava proprio a nord di Piazza Duomo.

¹⁶ A. MANGANARO, *Verga...*, p. 102.

¹⁷ *L'osteria dei «Buoni Amici»*, in G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 408.

Verga non fa accedere questi personaggi al centro. La loro vicenda si svolge ai margini, nelle aree più periferiche e principalmente in caffè e osterie, mentre le strade nominate conducono ai luoghi in cui coltivare vizi. Molto esemplificativo al riguardo un brano. Tonino, Basletta e l'Orbo visitano mezza dozzina di osterie alla ricerca del Nano. Una volta trovato, i ragazzi bevono all'osteria e vi passano tutto il pomeriggio, tralasciando il lavoro.

Sicchè per farla corta, escirono in strada ch'era acceso il gas, e Basletta doveva ancora andare a fare la mezza giornata del Lunedì col principale che l'aspettava in via dei Bigli –c'era da mettere dei tappeti prima di sera, che arrivano i padroni! –Orbè! rispose il Nano. –Arriveranno senza tappeti, e il principale aspetterà. Io ho piantato il mio, e piglio lavoro in casa, quando capita, da ebanista. È che ci vogliono i capitali. Ma intendo lavorare a modo mio. L'Orbo non gliene importava, perché s'era guadagnata la giornata a briscola. Egli non aveva mestiere fisso. Faceva di tutto, facchino, tosatore di cani, stalliere, sensale. Guadagnava dippiù, ed era libero come l'aria. –Viva la libertà! Esclamò Basletta. Quando verrà la repubblica non ci saranno più né giovani né principali.

E tutti e quattro andavano ciondolando sul bastione, cantando a squarciagola, e giuocando a spintoni verso il fossato¹⁸.

La parola “ciondolando” è la chiave di lettura per comprendere il racconto. I giovani sono del tutto privi di senso del dovere e spesso passano il tempo ciondolando, cioè vagando oziosamente in modo improduttivo. L'autore non vuole affrontare attraverso questa rappresentazione le frustrazioni umane che nascono dalla difficoltà della vita cittadina, ma l'inettitudine dei personaggi. Su questa vicenda, infatti, c'è un giudizio morale del Verga, già nell'apertura della novella attraverso la frase straniante che riflette il punto di vista dei giovani: «Per fortuna non gli trovarono addosso la grossa chiave colla quale aveva mezzo accoppato il Magnocchi, merciaio»¹⁹. Questo punto di vista non è moralmente condivisibile, dunque l'espressione iniziale «Per fortuna» crea un effetto di straniamento che spinge il lettore a una valutazione morale del fatto narrato.

La seconda novella, *Via Crucis*, è la decima della raccolta. Il titolo è emblematico: *via crucis* afferisce sia al percorso amoroso sfortunatissimo della ragazza, sia al percorso finale di prostituzione. Anche qui si narra un frammento, seppur più ampio, della vita della protagonista. La giovane Santina, che lavora come sarta, scopre da un'amica che l'uomo che sta frequentando

¹⁸ *L'osteria dei «Buoni Amici»*, in G. VERGA, *Tutte le novelle...*, pp. 409-410.

¹⁹ *Ivi*, p. 404.

sposerà un'altra donna. Da questo momento iniziano per lei una sequela di relazioni amorose dall'esito infelice. La fine delle prime tre relazioni è ogni volta per la ragazza molto dolorosa, poi la narrazione procede molto più velocemente sulle altre, in modo da far percepire la rassegnazione della ragazza insieme a un progressivo senso di perdizione. La colpa originaria di Santina è avere ceduto sessualmente al primo fidanzato. Per questo inizia un percorso in cui inizialmente si sente obbligata ad avere rapporti sessuali con il secondo, ma poi la sessualità diventa una libera scelta. Anche in questo caso c'è un giudizio morale di Verga attraverso la frase straniante: «Ella quantunque non ci credesse più, fece una vita da santa per tutto il tempo che rimase con lui, in una soffitta, a cavarsi gli occhi per comprargli le medicine»²⁰. Chiaramente «una vita da santa» allude per opposizione alla vita allegra condotta in precedenza dalla ragazza.

A segnare la vita di Santina è, anche in questo caso, la logica economica, che ancora una volta è quella che Verga vuole fare emergere come logica dominante della vita urbana. Quando, infatti, la ragazza incontra un bel giovane che la ama sinceramente, il ragazzo è costretto dalla famiglia a lasciarla e a sposare una benestante. La sequela di relazioni per Santina continua senza sosta: prima un ufficiale di cavalleria, poi un signore forestiero, infine un maestro di musica povero. Santina alterna momenti economicamente più o meno fortunati e alterna divertimento e sacrificio. Dopo la morte del maestro di musica è però costretta a percorrere la sua personale *via crucis* da prostituta per le vie eleganti della città. Affamata, magra, poverissima, ridotta a una maschera di se stessa.

La storia di Santina mescola i preconcetti maschilisti del periodo, per i quali una donna è perduta se sceglie di avere rapporti sessuali al di fuori del matrimonio, con l'ingenuità della ragazza che cede alle profferte amorose per sensi di colpa generati da quello stesso preconcetto maschilista.

Nella novella sono presenti venticinque ricorrenze di luoghi. Quasi tutti i toponimi sono luoghi in cui Santina si reca. La novella è dunque molto più dinamica de *L'osteria dei Buoni amici*. I luoghi attraversati dalla protagonista non sono concentrati in un punto della città, ma sono distribuiti per tutta Milano, da est (Via Manara) a ovest (cimitero di Porta Magenta), da Sud (porta Romana) a nord (il Fossati). I movimenti di Santina per la città sono spostamenti di abitazione, o luoghi in cui si reca per divertimento. La narrazione parte dal centro della città, poi segue gli spostamenti della ragazza per tutta Milano, mentre, nella parte finale della novella, dopo la morte del maestro di musica, con un movimento centripeto i luoghi indicati sono solo in centro, nella Milano ricca e rinnovata. Non a caso i toponimi del centro

²⁰ *Via Crucis*, in G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 442.

(Via Santa Margherita, la Galleria e Piazza del Duomo) occorrono due volte per ognuno nella sola conclusione del racconto. Quando Santina, per fame, decide di venderci, lo fa nella parte ricca della città, quella in cui sono esposte le merci di lusso della città più industriale e moderna d'Italia. La donna espone se stessa e si vende nella Galleria Vittorio Emanuele. Il sorriso quasi grottesco che rivolge a ogni uomo mostra quanto ormai sia alienata, come un operaio di fronte al proprio meccanico lavoro, e reificata²¹, perché essa stessa merce. Gli acquirenti di questa merce umana sono i ricchi che frequentano i caffè e possono permettersi di spendere. Santina, invece, è del tutto esclusa dal benessere economico, anzi la sua presenza per le strade piene di vetrine luccicanti è una violazione del pubblico decoro e per questo viene cacciata: «Dietro i questurini, passo passo»²², «e dietro sempre il passo sonoro dei questurini che la scacciavano avanti, sempre avanti»²³.

Mentre il dinamismo di Tonino è un vagabondaggio senza scopo che lo porterà a perdersi, quello della ragazza è un disperato vagare nel tentativo di sopravvivere dopo essersi già perduta. Entrambi sono movimenti labirintici per la città e nel loro dinamismo rappresentano un percorso sempre più degradante verso il fondo.

Diventa, a questo punto, molto più chiara l'utilizzazione del consenso omotopico da parte di Verga. La ricchezza toponomastica funge sicuramente da moltiplicatore di realtà e aumenta la verosimiglianza consentendo al lettore di seguire i movimenti fisici dei personaggi nella grande Babele di Milano. Tuttavia essa ricostruisce soprattutto un'anatomia della città che restituisce al lettore le identità della città. Guido Mazzoni nel suo studio sul romanzo²⁴ parte dalla brillante intuizione di Ian Watt «Il novel è il genere dei nomi propri: narra storie di persone private e situate in uno spazio e in un tempo simili a quelli di cui facciamo esperienza ogni giorno»²⁵. Lo studioso aggiunge qualche aggiustamento che anche per noi, che ci occupiamo di novella, può essere utile. Mazzoni ricorda che in realtà i nomi propri sono molto utilizzati prima del novel in altri generi e che alla nascita del romanzo, inteso come novel, contribuiscono quattro linee genetiche fra cui appunto la novella medievale e rinascimentale e la nouvelle francese del secondo seicento, nelle quali si trattava già di fatti privati e si faceva un largo uso di nomi propri. I novels ambiscono a raccontare le cose nel modo ordi-

²¹ Per una riflessione sul rapporto fra denaro, tempo e spazio nel processo di urbanizzazione cfr. D. HARVEY, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Milano, Il Saggiatore 1989, pp. 196 e ss.

²² *Via Crucis*, in G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 443.

²³ *Ibidem*.

²⁴ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino 2011, pp. 99-104.

²⁵ *Ivi*, p. 100.

nario in cui accadono in un mondo ordinario e i personaggi devono dunque avere nomi plausibili e muoversi in spazi definiti. La novella, come è noto, è un genere di difficile definizione, tanto che molti sono gli elementi di altri generi (romanzo, dramma, fiaba) utili alla definizione del genere²⁶. Verga con *Rosso Malpelo*, la prima novella verista, segna il passaggio alla novella moderna italiana, in cui fatti straordinari sono rappresentati nella quotidianità. Come rileva Romano Luperini «Il perturbante e il trauma si fanno comuni: raccontano di un dramma individuale e di un contrasto con la società che possono appartenere all'esperienza di qualsiasi lettore»²⁷. Nella quotidianità, che vuole essere oggetto della rappresentazione letteraria, i personaggi hanno nomi propri plausibili e si muovono in uno spazio definito da nomi di solito reali. Se estendiamo il discorso di Mazzoni a queste novelle e all'aspetto della rappresentazione urbana, l'ampio uso di toponimi rende riconoscibile e definito lo spazio in cui si muovono i personaggi, oltre ad avere la funzione di definire le varie identità della città. Se partiamo dal presupposto che Verga respira la mentalità tipicamente ottocentesca, naturalista e determinista del suo tempo, appare chiaro che la toponomastica contribuisce a definire con precisione un ritratto sociale della città, che a ben guardare non è quasi mai descritta nei suoi tratti fisici e architettonici.

Se il nome proprio veicola una verità dell'individuo (penso ad esempio a Rosso Malpelo, a Mastro Don Gesualdo, ai Malavoglia), la toponomastica veicola la verità della città e ci restituisce il *milieu* in cui si muovono i personaggi. Verga fa muovere personaggi realistici, anche nel nome, in uno spazio che è a sua volta realisticamente definito. Il nome della via o del luogo colloca il movimento, o la stasi, dei personaggi in uno spazio fisico ben preciso, in un'area, in un quartiere e fornisce dunque anche un significato sociale a quella collocazione.

Lo spazio non è neutro. Che un'azione, un episodio, una vita siano collocati in un luogo o in un altro può essere rilevante ai fini del senso. La città, infatti, ha al suo interno spazi diversi (il centro, la periferia, le aree industriali) con significati diversi. La novella verghiana, come il romanzo, veicola una riflessione sociale e, tacitamente, un giudizio morale sui personaggi e sul loro mondo. Questi nomi contribuiscono a chiarire il punto di vista di Verga sulla modernità e sulla città. I centocinquantaquattro toponimi della raccolta ci aiutano a definire i movimenti sociali dei personaggi, ma soprattutto significano, col pessimismo proprio di Verga, che la città è un labirinto e che la vita cittadina è un vuoto vagabondare o una via crucis.

²⁶ Per una sintetica e chiara riflessione sul genere novella cfr. A. MANGANARO, *Forme e storia del "genere" novella*, in "Le forme e la storia", VI, 2 (2013), pp. 7-18.

²⁷ R. LUPERINI, *Giovanni Verga, Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, p. 108.

Tabella 1 - Toponimi in *Per le vie*

Novella	Ricorrenze	Toponimi di Milano	Locali e luoghi di divertimento a Milano, altro	Luoghi fuori Milano
Il Bastione di Monforte In piazza della Scala	2, compreso il titolo 15 compreso titolo	Bastione di Monforte Bastioni, Piazza della Scala (2 occorrenze), Via della Stella, Galleria Vittorio Emanuele, Milano, Naviglio Galleria, Via Sant'Antonio	Biffi Cova, Scala, palazzo Marino, Caffè Martini	Loreto, Cagnola
Al veglione Il canarino del n.15 Amore senza benda	2 4 22	Porta Garibaldi, Galleria Cordusio, Borgo degli Ortolani, San Pietro all'Orto (2 occorrenze), Galleria, Milano, Via della Vetra (4 occorrenze), via Filodrammatici, Portico dell'Accademia, via Torino, Giardini pubblici, Naviglio, Porta Renza	Dal Verme, Scala (2 occorrenze), Caffè Merlo	Desio, Gorla Genova, America
Semplice storia	21	Via Cusani, Piazza Castello (2 occorrenze), Arco del Sempione (2 occorrenze), Milano (3 occorrenze), Via San Vittorello (7 occorrenze), San Calimero, San Celso, corso San Celso, Verziere (4 occorrenze), Via Maddalena, Via della Signora, San Fedele (3 occorrenze), Via dei Bigli, Bastione, Porta Romana, Via Pantano, Via Armorati,	Parco di Monza (3 occorrenze)	Cagnola, Tirlole, Catanzaro, Bergamasco, Monza (6 occorrenze)
L'osteria de Buoni Amici	37	Via San Vittorello (7 occorrenze), San Calimero, San Celso, corso San Celso, Verziere (4 occorrenze), Via Maddalena, Via della Signora, San Fedele (3 occorrenze), Via dei Bigli, Bastione, Porta Romana, Via Pantano, Via Armorati,	Osteria dei Buoni Amici (7 occorrenze), Carcano, Caffè della Rosa (2 occorrenze), Gahna	Bosco della Merliata
Gelosia	6	Canto di san Damiano, via della Commedia, via San Vincenzino, via Ciossetto	Osteria di San Damiano,	Gorla
Camerati Via Crucis	2 25	Piazza Castello, Piazza d'Armi Via Armorati, Via Camminadella, Portico di Piazza Mercanti, Via Broletto (2 occorrenze), Via del Pesce, Via Manara, Porta Romana, Piazza del Duomo (2 occorrenze), Porta Magenta, Galleria (2 occorrenze), Via Santa Margherita (2 occorrenze)	Municipio, Caffè delle Cinque Vie, Fossati, Dal Verme, Bocconi, Isola Bella	Osteria di Gorla, Parco di Monza Genova (6 occorrenze)
Conforti	7	Via dei Fabbri, Corso (di Porta Ticinese), San Lorenzo, Porta Magenta, Duomo di Milano, Borgo degli Ortolani, Porta Garibaldi		
L'ultima giornata	11	Porta Tenaglia, Milano, Foro Bonaparte		Como, Sesto (3 occorrenze), Monza (2 occorrenze), Gorla, Loreto,

Terza Sessione

VERISMO E DINTORNI

GIORGIO FORNI

DECIFRARE GLI SPAZI SOCIALI.
DESCRIZIONE E RACCONTO
IN *GLACINTA* DI LUIGI CAPUANA

Università di Messina

Risulta oggi sempre più evidente che la facile contrapposizione fra il realismo classico dell'Ottocento e il romanzo modernista del Novecento non rappresenta che una mezza verità. Non v'è dubbio, da un lato, che il grande realismo borghese poggia su alcuni principi compositivi a cui potrebbero contrapporsi altrettante linee portanti della narrativa novecentesca: la coerenza e causalità della struttura narrativa, contro le distorsioni e le aporie del racconto; l'autonomia del personaggio che interpreta il proprio mondo, contro l'incapacità di decifrare gli eventi in modo univoco o totalizzante; la medietà e omogeneità dello stile, contro la varietà e discontinuità dei registri espressivi. Tuttavia, non appena si osserva da vicino un esempio concreto di romanzo realista del tardo Ottocento, esso appare sempre meno omogeneo e meno prevedibile di quanto potrebbe lasciar credere questo consolidato schema storiografico.

Proviamo allora a condurre una verifica minima riguardo alla rappresentazione degli spazi. Accanto alla successione cronologica degli eventi iscritta nei rapporti di causa ed effetto, il romanzo presenta infatti un ordine spaziale non definito dalle cose stesse e rappresentato tradizionalmente dall'alto verso il basso¹. Nel romanzo storico del primo Ottocento lo spazio è uno scenario geografico definito dalla descrizione incipitaria che incornicia gli eventi (ad es. l'*Ivanhoe* di Walter Scott: «In that pleasant district of merry England which is watered by the river Don...»), mentre nel realismo ottocentesco l'ambiente tende a diventare il centro del quadro, il nuovo protagonista della narrazione. Analogamente, nel romanzo storico l'ordine dell'*ancien régime* garantisce la visibilità sociale dei significati, mentre il romanzo rea-

¹ Cfr. almeno P. PELLINI, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza 1998.

lista mette al centro il disordine opaco e contraddittorio della modernità: ne sono figure tipiche il *parvenu*, il nobile decaduto, il villan rifatto e, più in generale, la decifrazione degli ambienti e la fisiognomica degli spazi sociali.

Per primo era stato Victor Hugo a educare il lettore a un nuovo senso dello spazio come ambiente. Così, a dieci anni di distanza, George Sand ricordava l'impatto di *Notre-Dame de Paris* (1831) sui giovani di allora:

Nous venions de lire dans sa nouveauté *Notre-Dame de Paris*; nous nous abandonnions naïvement, comme tout le monde alors, ou du moins comme tous les jeunes gens, au charme de poésie répandu fraîchement par cette œuvre romantique sur les antiques beautés de notre capitale. C'était comme un coloris magique à travers lequel les souvenirs effacés se ravivaient; et, grâce au poète, nous regardions le faite de nos vieux édifices, nous en examinions les formes tranchées et les effets pittoresques avec des yeux que nos devanciers [...] n'avaient certainement pas eus².

Vi era in quel romanzo una riconoscibilità dei luoghi, dei vecchi edifici, ma insieme anche il fascino analogico della poesia sparso sopra le loro forme così efficacemente descritte. È lo spazio elevato a simbolo, come avverrà poi per le fogne di Parigi nei *Misérables*...

Spostiamoci ora all'altro estremo dell'arco cronologico che ci interessa considerando lo smontaggio novecentesco dei meccanismi del romanzo realista. Può valere da esempio dimostrativo una battuta elusiva e beffarda della *Vita intensa* di Massimo Bontempelli, tratta da un capitoletto intitolato *L'ambiente*:

A questo punto Balzac descriverebbe accuratamente l'architettura esterna e l'arredamento interno del locale, con richiami eruditi alla storia di quel quartiere e riferimenti genealogici agli oscuri antenati dei proprietari della bottega³.

Ora, se si può dare ragione a Milan Kundera quando afferma che l'intera storia del romanzo non è altro che «una successione di scoperte», più che contrapporre due tecniche diverse e incompatibili di racconto converrà sondare anzitutto la dinamica evolutiva che lega realismo ottocentesco e narrazione modernista.

² G. SAND, *Horace*, Paris, Perrotin 1843, p. 27.

³ M. BONTEPELLI, *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Arnoldo Mondadori 1997, p. 48.

1. Non è improbabile che Bontempelli avesse in mente la descrizione di una vecchia bottega di stoffe con cui si apre *La Maison du chat-qui-pelote* di Balzac (1829). È un primo esempio di quel «début vagabond» tipico di Balzac in cui l'occhio di un «flâneur» o di un «étranger» indugia sugli spazi esterni di un vecchio caseggiato prima che compaiano i protagonisti e abbia inizio la storia. Così avviene anche nell'apertura di *Eugénie Grandet* (1833), sotto il titolo introduttivo di «Physionomies bourgeoises»:

Il se trouve dans certaines villes de province des maisons dont la vue inspire une mélancolie égale à celle que provoquent les cloîtres les plus sombres [...]: la vie et le mouvement y sont si tranquilles qu'un étranger les croirait inhabitées, s'il ne rencontrait tout à coup le regard pâle et froid d'une personne immobile dont la figure à demi monastique dépasse l'appui de la croisée, au bruit d'un pas inconnu⁴.

Vi è una sorta di lungo *zoom* esplorativo che percorre dall'esterno le strade, le facciate, le botteghe per fermarsi infine su casa Grandet; fa seguito un profilo biografico del signor Grandet visto dai suoi concittadini; poi ricomincia la descrizione del portone, del giardino, del pianterreno che diventano così spazi di decifrazione del personaggio. Né diverso è l'esordio del *Père Goriot* (1835) dove l'ambiente della Pensione Vauquer non è più una semplice cornice, ma una sorta di *spazio-personaggio*: «enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne»⁵. Il narratore balzacchiano è l'erede del poeta Hugo: istituisce rapporti e analogie; convoca anonimi passanti; fa appello a ricordi comuni; e tuttavia non ricostruisce più l'ambiente come simbolo poetico, ma come stratificazione di segni («hiéroglyphes») e spazio da decifrare.

2. Rispetto a tale 'scoperta' di Balzac, Gustave Flaubert introduce il dettaglio incongruo e inutile con funzione illusionistica di 'effetto di reale'. Per Roland Barthes vi sono particolari insignificanti e palesemente estranei alla struttura semiotica del racconto il cui unico compito è quello di creare un'illusione di realtà, quasi dicessero 'noi siamo il reale'⁶. Ed è tipico di Flaubert giustapporre lo sguardo prospettico dei personaggi all'ottica onniscente e inclusiva del narratore, come accade ad esempio in *Madame Bovary* (1857) con il suo celebre esordio in soggettiva («Nous étions à l'Étude,

⁴ H. DE BALZAC, *Eugénie Grandet*, Édition de S.S. de Sacy, Paris, Gallimard 1972, p. 19.

⁵ H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Préface de F. Marceau, Paris, Gallimard 1971, p. 29.

⁶ Cf. R. BARTHES, *L'Effet de Réel*, in "Communications", n. 11 (1968), pp. 84-89, trad. it. in ID., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi 1988, pp. 151-159.

quand le Provisieur entra...») a contrasto con il gusto analitico per quadri descrittivi a tutto tondo carichi di ‘effetti di reale’. Lotman ha detto che il ‘punto di vista’ diventa un elemento percettibile della costruzione narrativa allorché esso si trova a variare entro i confini del racconto.

3. Nell’ereditare le ‘scoperte’ di Balzac e di Flaubert, sarà poi Émile Zola a porsi il problema della descrizione delegata e motivata dello spazio attraverso i personaggi. È un principio compositivo che Luigi Capuana identifica subito con intelligenza lucida e partecipe, fin dalla sua recensione all’*Assommoir* sul “Corriere della Sera” del 10 e 11 marzo 1877:

il *realismo* dello Zola [...] non è precisamente quale l’intendono i *realisti* di progetto. Del particolare, del colore, delle minuzie, egli non si serve per uno scopo puramente esteriore, ma soltanto perché gli giovano a far penetrare il lettore nell’intimo spirito dei suoi personaggi⁷.

Secondo Zola, il problema fondamentale del romanzo moderno consiste nell’iscrivere il personaggio entro il particolare campo di forze materiali che ne determina e ne spiega il comportamento e la traiettoria interiore, senza alcun residuo di soggettivismo romantico. È questo il progetto impostato già in *Thérèse Raquin* (1868) dove la minuziosa descrizione incipitaria del *passage* del Pont Neuf intende presentare il quadro ambientale che sovrasta e incanala l’azione dei due protagonisti («des tempéraments et non des caractères»), interamente oggettivati come meccanismi fisiologici («dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre»)⁸. Se ancora in *La Fortune des Rougon* (1871), *La Curée* (1872) e *Le Ventre de Paris* (1873) predomina la semplice raffigurazione obiettiva degli ambienti affidata al narratore-scienziato in base al modello del determinismo, negli anni seguenti Zola cominciava invece a sperimentare nuovi e più duttili rapporti fra descrizione e racconto attraverso un mobile sistema di contrappunti fra l’occhio esterno del narratore e la prospettiva interna dei personaggi. Così, al principio dell’*Assommoir* (1877), dapprima viene descritta la facciata della locanda dove la famiglia Lantier ha passato la notte e poi, in controcampo, quel che Gervaise vede dalla finestra aspettando il compagno alle prime luci

⁷ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, G. Brigola e Comp. 1880, p. 63.

⁸ É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, Édition présentée et annotée par R. Abirached, Paris, Gallimard 1979, pp. 31-33: p. 24 e *passim*.

dell'alba. Né meno indicativo è il caso di *Une page d'amour* (1878) dove lo sguardo malinconico e smarrito di Hélène sta dietro gli ampi scorci di Parigi sotto la pioggia e quelle lunghe pause descrittive vengono così a integrarsi nello svolgimento dell'azione come momento vuoto e ricettivo del personaggio. Erano soluzioni nuove e più efficaci a un problema che veniva da lontano, ma la descrizione delegata a un angolo visuale interno al racconto non modificava però in Zola lo statuto del personaggio come oggettivazione integrale della soggettività e prodotto esattamente decifrabile di fattori biologici e ambientali.

È Capuana stesso a dichiarare che Balzac, Flaubert e Zola sono letture fondamentali nella sua formazione di scrittore e del resto egli rivendicherà sempre una correlazione stretta fra esercizio narrativo e coscienza critica d'avanguardia:

La ricerca critica di quello che prima è stato fatto dagli altri, per vedere dove essi han lasciato l'addentellato, ha sempre percorso in me la creazione artistica, se per caso l'ho raggiunta. La mia intenzione, naturalmente, è stata quella di far progredire lo sviluppo della forma da me presa, come suol dirsi, a coltivarlo, assimilandomi tutti i risultati degli sforzi altrui⁹.

È questo il metodo di lavoro che presiede anche all'«esperimento nuovo» di *Giacinta*, avviato negli ultimi mesi del 1875 e dedicato poi a Zola nel 1879 con parole che riprendono la *Préface* a *Thérèse Raquin*. Tema fondamentale del romanzo sono le «forme», le «apparenze», ossia il contrasto tra superficie visibile e profondità: apparenze sociali, apparenze individuali, ma anche apparenze psicologiche che nascondono verità in ombra e da decifrare. Perciò, pur presentando la storia tesa e drammatica di un adulterio tra i grigiori della vita borghese, il romanzo di Capuana si propone sin dall'inizio di andare oltre lo schema di *Madame Bovary* e di *Thérèse Raquin*. Giacinta non si sottrae alla condizione costringente e insoddisfacente di un mediocre matrimonio, ma sceglie invece di interpretare volontariamente il ruolo che la società le ha imposto, con una punta di pirandellismo *ante litteram*. In *Giacinta* non si racconta infatti di un'educazione sballata e romanzesca, né del

⁹ Luigi Capuana a G. A. Cesareo (1882-1914). *Carteggio inedito*, a cura di L. Sportelli, [Palermo], Tipografia Valguamera 1950, p. 31. Ma si veda anche L. CAPUANA, *Giacinta*, 3ª edizione riveduta con prefazione dell'autore, Catania, Niccolò Giannotta 1889, p. v: «Uscivo allora allora dalla farraginoso lettura del Balzac; e i romanzi di questo, e *Madame Bovary* e i primi volumi dei *Rougon-Macquart* letti immediatamente dopo, non erano arrivati a fondersi così bene nella mia mente, da darmi il chiaro concetto della misura con cui si sarebbe potuto ottenere anche in Italia il risultato d'una narrazione originale. Era un esperimento nuovo, o quasi».

risultato fisiologico di impulsi ereditari, ma di una violenza subìta, di uno stupro alle soglie dell'adolescenza che consegna la protagonista alle forze ignote di una rivolta autodistruttiva contro le norme e i pregiudizi del mondo borghese in quanto la giovane donna fa leva sull'«orgoglio» di una «piena coscienza di se stessa» e insieme si trova lacerata da un'istanza interna estranea all'io cosciente che si manifesta con «visioni» e «allucinazioni». Così, nella prima stesura del romanzo il narratore è anche un *medium* che si lascia suggestionare dalla psiche del personaggio e ne rappresenta l'elemento profondo e inconsapevole¹⁰.

A voler intendere, anche sotto il profilo tecnico, come l'esperimento narrativo di Capuana si sviluppi a partire dal punto in cui altri «han lasciato l'addentellato», conviene rivolgersi all'ampia documentazione autografa del percorso redazionale di *Giacinta* e anzitutto al ms. Accademico-Linceo n. 98 della Biblioteca Corsiniana di Roma, segnalato nel 1979 da Gianni Oliva quale testimone della primissima stesura del romanzo¹¹. Sul piano delle scelte strutturali, appare particolarmente significativo che in quel manoscritto venga scartata una lunga e meticolosa descrizione incipitaria della casa della famiglia Marulli per sostituire il quadro esterno dell'edificio con un esordio *in medias res*: la nuova scena d'apertura si svolge in un salotto animato da tensioni e ostilità che restano sottintese, dissimulate e quindi poco evidenti per il lettore che ancora non conosce i personaggi e la loro storia. Capire le ragioni per cui quelle pagine introduttive sull'abitazione dei Marulli vengono espunte significa in fondo capire l'intero progetto del romanzo.

In tale descrizione, trascritta qui in APPENDICE, si possono distinguere tre differenti livelli articolati l'uno sull'altro: vi è anzitutto la resa spaziale precisa, metodica di Zola, contro il «début vagabond» di Balzac (ad es. «Dall'alto», «nel centro», «in fondo», «a sinistra»); poi, alle geometrie irregolari e pittoresche del vecchio edificio si aggiunge l'animazione metaforica dell'inanimato, sulla linea Hugo-Balzac-Zola (ad es. «la facciata pareva *stirasse le rughe* della sua secolare decrepitezza»); infine s'impone lo sguardo immaginativo del passante anonimo di Balzac («la persona fermatasi lì») che però si rappresenta in modo fantasioso e fuorviante la giovane protagonista che vi abita («l'immaginazione le tesseva attorno una di quelle tette creazioni che Hoffmann e Pöe impressero del sigillo del loro genio ammalato»). È un per-

¹⁰ Cfr. G. FORNI, *Capuana, Richet e la suggestione*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 12 (2019), pp. 7-27.

¹¹ Cfr. G. OLIVA, *La «Giacinta» sommersa*, in *Id.*, *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Roma, Bulzoni 1992, pp. 343-350, e F. PAVONE, *Sulla prima elaborazione del romanzo «Giacinta» di Luigi Capuana*, in "Studi Medievali e Moderni", XVII, 1 (2013), pp. 211-237.

corso a ritroso da Zola a Balzac, dal resoconto oggettivo alla decifrazione congetturale di spazi sociali¹².

In quel brano d'apertura cassato e sostituito vi sono alcuni elementi che ritorneranno poi nella prima redazione del romanzo: vi compare già il luogo dei giochi solitari di Giacinta bambina ingombro di 'oggetti desueti' («oggetti senza nome, resti di vecchie sedie, di mobili sfasciati e di cocci, ammonticchiati nel pianerottolo»)¹³; vi è anche il suono vivace e misterioso del pianoforte che legherà poi il I e il IV capitolo facendo da sfondo all'amore tra Giacinta e Andrea¹⁴; ma non troverà più alcun posto la descrizione del caseggiato squallido e cadente, e quel che verrà raccontato nel romanzo sarà soltanto la ristrutturazione e la ritinteggiatura del vecchio palazzo, rimesso a nuovo per ospitare la Banca Agricola Provinciale in modo da acquisire un nuova, superficiale «apparenza» di ricchezza e rispettabilità¹⁵. Ciò che è originario non viene più descritto.

Al quadro esterno dell'edificio in dissesto viene così a sostituirsi, nell'evidenza della posizione d'apertura, un mobile intreccio di conversazioni e di sguardi all'interno di un salotto elegante. Nel I capitolo il salotto appare descritto come spazio di tensioni indecifrabili e dal II al V capitolo segue poi una lunga analessi esplicativa – la famiglia di Giacinta, la sua infanzia, l'adolescenza, lo stupro, il collegio, l'ingresso nella vita mondana... – finché nelle ultime pagine del V capitolo il lettore non viene ricondotto alla scena iniziale e solo allora riesce a intendere appieno i gesti e le parole dei diversi personaggi. È una struttura paragonabile a quella dei primi tre capitoli della *Curée* di Zola se non fosse tuttavia che in quel romanzo l'analessi non fa luce su dettagli apparentemente marginali e sfumature nascoste della scena iniziale. In *Giacinta* la rappresentazione del salotto implica invece un dispositivo di decifrazione affidato al narratore. Rispetto al modello oggettivante di Zola, in Capuana la direzione euristica del racconto va ben più decisamente dall'esterno verso l'interno («far penetrare il lettore nell'intimo spirito dei perso-

¹² È un ritorno a Balzac che va forse ricondotto alla gnoseologia della *rectification* elaborata da Hippolyte Taine: cfr. G. FORNI, *Capuana, Richet e la suggestione...*, pp. 10, 13-14.

¹³ Cfr. Roma, Biblioteca Corsiniana, ms. Accademico-Linceo n. 98, c. 73v, e L. CAPUANA, *Giacinta*, secondo la 1ª edizione del 1879, a cura di M. Paglieri, introduzione di G. Davico Bonino, Milano, Arnoldo Mondadori 1980, pp. 23-24: «Era una stanzaccia da riposto, e dava sur una piccola terrazza. Vi si trovavano ammonticchiati alla rinfusa cento cose diverse: arnesi smessi, rottami, cornici senza quadri, cappelli vecchi del babbo, ciabatte, bottiglie vuote, sedie che più non si reggevano in piedi, scatole sfasciate, cenci, mazzi di vecchie scritture e qualche libro squadernato con pagine strappate e tutte piene di frittelle». Al riguardo si veda F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi 1994.

¹⁴ Cfr. Roma, Biblioteca Corsiniana, ms. Accademico-Linceo n. 98, c. 71v, e L. CAPUANA, *Giacinta* [1879]..., pp. 9-10, 62.

¹⁵ Ivi, pp. 41-43.

naggi»), dal pensiero espresso al non espresso, dalla superficie verso il profondo e l'insondabile. Non a caso, nella prima edizione di *Giacinta* il narratore giunge a delineare le visioni inconscie della protagonista.

Analogamente, il principio deterministico secondo cui tutti gli effetti hanno una loro causa viene destabilizzato dall'interno («l'eredità naturale, l'organismo potevan servire a dipanare appena una metà del problema») e Capuana ricorre agli espedienti poetici del simbolismo, del *leitmotiv* e dell'allusione – il giardino dello stupro richiama il Paradou della *Faute de l'abbé Mouret* – per dare unità alla rappresentazione della psiche duplice e contraddittoria della protagonista che sente in sé la spinta ignota di «forze [...] tenute a stento represses»¹⁶. Né meno indicativo è il fatto che nella prima versione del romanzo le descrizioni dei personaggi disattendono costantemente il determinismo fisiologico, sulla base del contrasto tra superficie e profondità, tra maschere sociali e impulsi nascosti, tra apparenza esterna e realtà psicologica, modellandosi secondo lo schema sintattico «Apparentemente... In realtà...». Ecco ad esempio il ritratto del padre, Paolo Marulli:

Era un uomo oltre la quarantina, di temperamento sanguigno, colla barba nerissima, cogli occhi prominenti, iniettati di sangue, le labbra tumide, ma, in tutto l'insieme, di una fisionomia un po' stupida, quasi intorpidita. *A vederlo, pareva* che sotto quell'apparente torpore si dovesse *nascondere* un carattere violento, brutale; *ma non era così*¹⁷.

Diversamente da *Thérèse Raquin*, qui il «temperamento sanguigno» non costituisce più l'incontrovertibile equivalente fisiologico di un «carattere violento, brutale». E bisognerebbe chiedersi allora se il tentativo di narrare cose che sono tutt'altro da quel che sembrano non abbia già un che di modernista.

Vero è che, nel lungo lavoro di riscrittura di *Giacinta* fra il 1879 e il 1889, Capuana cercherà poi di eliminare la figura del narratore mantenendo il dispositivo di decifrazione che viene tuttavia a indebolirsi¹⁸. Nelle diverse ste-

¹⁶ Ivi, pp. 161 e 8.

¹⁷ Ivi, p. 17. Ma si vedano altresì i ritratti di Teresa Marulli (p. 19), di Beppe (p. 25) o del cavalier Mochi (p. 54).

¹⁸ Cf. C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il Naturalismo*, Bari, Laterza 1970, pp. 222-223: «per passare dal romanzo-descrizione al romanzo-azione non era sufficiente 'potare', tagliare, ridurre e riscrivere la prosa del primo lavoro salvandone solo l'ossatura, era proprio questa "ossatura", questa struttura di fondo che bisognava impostare diversamente; il che comportava un diverso punto di vista da cui guardare alla realtà e alla sua rappresentazione. Ma questo mutamento non era nelle possibilità di Capuana; egli riscrisse *Giacinta* con acutezza e pazienza, ma non capì che, se voleva rifare l'opera, avrebbe dovuto ripensare secondo una nuova ispirazione quello stesso "fatto"; proprio perché non raggiunse questa ultima chiarezza, la seconda *Giacinta* riuscì un'opera ibrida, dimidiata fra il vecchio e nuovo stile, sottoposta alle oscillazioni di un rifacimento che non poteva annullare il sostrato della precedente ispirazione».

sure si passa sistematicamente dalla descrizione esterna alla descrizione delegata e motivata nell'ottica del personaggio¹⁹. Per limitarci a un esempio minimo e rappresentativo, consideriamo la scena iniziale in cui Giacinta, accomodata in poltrona, ascolta le confidenze di un giovane in uniforme. Ecco come la sua figura di ragazza enigmatica e seducente viene tratteggiata nel 1879 (B):

poi si adagiò sulla poltrona col capo riversato all'indietro e il viso alquanto di fianco. Una gamba allungata più dell'altra affacciava la punta dello stivaletto sotto la balza del vestito. Quel corpo piccolo e minutino, rannicchiato in tal guisa entro la soffice imbottitura e quasi modellato dalle pieghe dell'abito, richiamava in mente l'idea di un gioiello, del suo scatolino di raso azzurro e della fina bambagia color di rosa²⁰.

Ed ecco il successivo percorso redazionale di quel passo:

Ms. B ² [1881]	Ms. B ³ [1881-82]	<i>Giacinta</i> 1889
poi si era adagiata sulla poltrona col capo indietro e il viso alquanto di fianco. Una punta di stivaletto faceva capolino dalla balza del vestito; e quel corpo piccolo, minutino, rannicchiato a quella guisa dentro la soffice imbottitura, modellato <i>stupendamente</i> dalle pieghe dell'abito, richiamava in mente <i>al capitano</i> l'idea di un gioiello, del suo scatolino di raso azzurro e della fina bambagia color di rosa. ²¹	poi si sdraiò sulla poltrona col capo rovescio e il viso alquanto di fianco. <i>Il capitano stette un istante a guardarla, in piedi</i> . Quel corpo piccolo, minutino, tutto rannicchiato dentro la soffice imbottitura della sedia, modellato <i>stupendamente</i> dalle pieghe del vestito <i>gli</i> richiamava in mente l'idea di un gioiello tra il raso azzurro d'una scatolina e la fina bambagia color di rosa. ²²	<i>Vedendola</i> sdraiata lì, con la bruna testa buttata indietro e la faccia rivolta verso di lui, <i>stette a osservarla, in piedi, dondolando la seggiola</i> . Quella personcina minutina, rannicchiata tra la soffice imbottitura della poltrona e così ben modellata dalle pieghe dell'abito, <i>gli</i> richiamava alla mente l'immagine di un gioiello tra la bambagia carnicina e il raso azzurro dell'astuccio; ²³

¹⁹ Sul tracciato evolutivo del romanzo risulta ancora oggi fondamentale la ricostruzione di M. DURANTE, *Tra la prima e la seconda «Giacinta» di Capuana*, in *Capuana verista*, Atti dell'incontro di studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, Fondazione Verga 1984, pp. 199-263. Di seguito si adottano le sigle stabilite da Durante: B [1879], B¹, B², B³, B⁴, G [1886].

²⁰ L. CAPUANA, *Giacinta* [1879]..., p. 4. In B¹ [1879-1880] il passo viene conservato con minimi ritocchi.

²¹ Mineo, Biblioteca comunale L. Capuana, n. 83, f. 3 (p. 2). Si dà qui solo l'ultima lezione di B².

²² *Ibidem*. Si trascrive solo l'ultima lezione di B³.

²³ L. CAPUANA, *Giacinta*, 3^a edizione riveduta con prefazione dell'autore, Catania, Niccolò Giannotta 1889, p. 2.

In B e in B¹ il narratore convoca un ipotetico osservatore anonimo («richiamava in mente l'idea di un gioiello»), mentre a partire da B² la descrizione viene attribuita al capitano Ranzelli che si è ripromesso di sposare Giacinta e la guarda come fosse un «gioiello». Agli occhi del suo corteggiatore, la donna diventa in tal modo un bene da esibire e ciò si lega al motivo dell'abbigliamento elegante e delle «apparenze» sociali, ormai sottratto all'indagine esterna del narratore. Le insistenze tematiche sostituiscono il racconto di decifrazione.

Nel 1879 la scena d'apertura delineava una geometria di tensioni guardata dall'esterno e tutta da interpretare, nel 1889 la medesima scena prende invece rilievo da un sistema di voci e di sguardi esclusivamente interni. Nell'ultima *Giacinta* la descrizione passa così al discorso diretto del personaggio o al discorso indiretto libero che ne riprende il punto di vista. È una diversa rappresentazione dello spazio che fa centro sui personaggi anziché sul narratore: non vi è più uno scavo analitico dall'esterno verso l'interno, ma un gioco prospettico di punti di vista che deve riprodurre la viva dinamica degli avvenimenti senza spingersi oltre la superficie osservabile delle cose. Tuttavia, quel che resta costante lungo l'accidentata vicenda redazionale di *Giacinta* è il fatto che il romanzo non deve tanto proporsi di scrivere la logica oggettiva di un insieme, quanto di interpretare l'intimo spirito del personaggio entro uno spazio sociale e psicologico degradato dal contrasto fra visibile e invisibile, superficie e profondità, apparenza e verità. Anche di là dalla piena riuscita delle soluzioni via via adottate, non si può negare che si tratti di un problema narrativo estremamente moderno.

APPENDICE

Sul verso dei ff. 68, 73, 72 e 71 del ms. Accademico-Linceo n. 98 della Biblioteca Corsiniana di Roma si conserva un primo abbozzo rifiutato del I capitolo di *Giacinta* ascrivibile ai primi mesi del 1876. Si trascrive il testo riportando in apparto le lezioni antecedenti all'ultima, senza precisare il modo d'instaurazione delle singole varianti, ma limitandosi a ordinarle cronologicamente con un esponente progressivo premesso a ciascuna in caso di correzioni plurime. Solo per le aggiunte interlineari o marginali si fa uso della didascalia *agg.* e, nel caso di brevi interventi all'interno di lezioni più ampie, si delimita l'inserito testuale con un punto alto (•) e le didascalie *agg.*, *su* e *da*. Per l'interruzione nella scrittura di una frase, si usa []; per l'integrazione di una parola non scritta per intero, < >.

I

[1] La casa, a guardarla di fuori, aveva un aspetto di severa tristezza. Mura annerite; intonaco rôso largamente dalle intemperie e dagli anni; cornici smussate, sdentate, colorite negli orli dal nero gialliccio delle borrhaccine marcitesi lentamente per mancanza di sole; imposte chiazzate da macchie screpolate di vernice che resistevano ancora alle ingiurie del tempo e dei geli, e sembravano efflorescenze maligne, indizio di putrefazione del vecchio legname.

[2] Dall'alto scendevano sulla facciata lunghe strie disuguali, nerastre, umidicce, come se la grande tettoia avesse continuamente lagrimato sopra quell'edifizio coperto da secoli dalla sua uggia. Dei fiocchi di erbe parassite spuntate fuori qua e là, con istento, tra i crepacci dell'intonaco e sotto le mensole delle finestre, spenzolando malinconicamente i loro gracili steli, contribuivano a dare al casamento un'aria di abbandono, di solitudine, di freddo che per poco non metteva nell'animo paura e ribrezzo.

[3] Il portone si apriva basso e largo nel centro della facciata simile a vasta bocca sbadigliante di noia e di tristezza. Poi la scala montava su, in fon-

[1] Mura] Le mura intonaco] l'intonaco largamente] qua e là cornici smussate] le cornici di pietra delle finestre smussate sole] aria imposte] le imposte larghe, scure, sembravano] sembravano proprio

[2] continuamente] *agg.* sopra ... dalla] su quelle mura ch'essa copriva da secoli colla qua e là] *agg.* istento] *su* ste<nto> abbandono,] abbandono e

[3] Il portone ... nel centro] Un portone basso e largo si apriva nel mezzo ampia] *agg.* che si elevava] alta pianerottolo ... la volta< >] ¹pianerottolo< > ²pianerottolo e •alla testa *agg.* rasentava la volta< > svoltata] che svoltava sinistra, e dietro] ¹sinistra. Dietro ²sinistra, mentre dietro appannati ... intravedere] •così *agg.* appannati, che si sarebbero detti piuttosto dei fogli di carta oliata incollati sul telaio

do, ampia ma scura, tra pareti di tinta sudicia, quasi per polvere attaccatasi lì coll'umido che sembrava gemesse da ogni parte. Un'ampia apertura vetrata, che si elevava poco più di un gradino dal livello del pianerottolo fino a rasentare la volta, illuminava fiaccamente il braccio della scala svoltata a sinistra, e dietro i cristalli appannati, da scambiarli piuttosto con dei fogli di carta oliata lasciava intravedere pochi rami di alberi sorridenti rigogliosi dell'allegria luce dell'aperto, impertinente irrisione della ombra losca e pesante diffusa lì dentro.

[4] Arrivata al pianerottolo del primo piano la scala arrampicavasi più stretta, più scura, quasi sentisse vergogna e cercasse di nascondersi. I gradini avevano tutta l'aria di non aver provato da parecchio tempo l'impressione di un piede umano. Larghi festoni di ragnateli pendevano dalla vólta, sfidando con beata sicurezza gl'impossibili dispetti di una granata. Degli oggetti senza nome, resti di vecchie sedie, di mobili sfasciati e di cocci, ammonticchiati nel pianerottolo che si vedeva da quello del primo piano davan subito a capire che l'altro non fosse abitato.

[5] In molte ore della giornata si sarebbe creduto che anche in quel primo non respirasse anima viva. Vi pesava da ogni parte un silenzio pien di sospetto. Vi si provava la indefinibile repugnanza che vince il nostro spirito nei luoghi dove non scopresi la continua presenza dell'uomo.

[6] Vi era però un'ora in cui quella casa svegliavasi bruscamente rumorosa, in cui perfino la facciata pareva stirasse le rughe della sua secolare decrepitezza e sorridesse lietamente. Allora le tende bianche che di fuori, dietro i cristalli delle finestre somigliavano ordinariamente al bianco degli occhi di un morto rimasti spalancati, assumevano un'espressione di vita dolce, raccolta, che costringeva a pensare.

[7] Provavasi la inattesa intuizione di un mondo gentile, nascosto con avara gelosia dietro quell'aspetto di misera decadenza. L'architettura sempli-

dell'imposta, intravvedevansi rigogliosi] *agg.* irrisione della] ironia dalla [] losca ... dentro] ¹losca in [] ²losca che regnava adl'interno

[4] arrampicavasi] ¹fuggiva via ²fuggiva I gradini] Quei gradini ammonticchiati nel] ¹ammonticchiati in un canto del ²ingombravano il l'altro] ¹l'altro piano della casa ²il secondo piano della casa ³l'ultimo piano della casa abitato. | In] abitato. In

[5] creduto] *su* anche [] in quel] nel Vi pesava] Incombeva si provava] provavasi il nostro] lo nei] in quei scopresi] scorgesì

[6] quella casa ... rumorosa,] ¹quel primo piano si svegliava all'improvviso, ²quel primo piano svegliavasi all'improvviso, ³la casa svegliavasi all'improvviso, facciata] facciata della casa che di fuori ... ordinariamente] ¹che si scorgevano di fuori, dietro i cristalli delle finestre e che prima erano parse molto •simili (*da simiglianti*) ²che di fuori, dietro i cristalli delle finestre erano parse molto simili spalancati] fissamente spalancati costringeva a] faceva

[7] Provavasi] Si provava misera decadenza. L'] vecchiaia. La semplice] *s- su lineare* facciata] casa era forza ammirare per] costringeva ad ammirarla come nel caso] per poco avesse] avesse

ce ma severa di quella facciata fuliginosa e screpolata, sul viso della quale le erbe parassite già stendevano il loro dominio come su di una rovina, prendeva un significato tutto suo, un valore prezioso che era forza ammirare per una bella opera di arte. E la immaginazione (nel caso che la persona fermatasi lì avesse un po' di coltura) montava a spiare con avida curiosità dai cristalli delle imposte perpetuamente serrate, e penetrava importuna in quelle stanze ideate vaste, dalle volte istoriate, dagli usci immensi sormontati da pitture scancellate dal tempo e incastrate in cornici che già avevan perduto tre quarti della loro ricca doratura per via della polvere e del lavoro dei tarli; e faceva l'inventario dei seggioloni a grandi spalliere intagliate, dei cassettoni dipinti o intarsiati di madreperla e di avorio, di tutti i mobili insomma che supponeva vi si dovessero trovare al lor posto in armonia coll'aspetto esteriore della casa; chi era la strana abitatrice di quel piccolo mondo smarrito per misteriose circostanze in mezzo alla faccendiera vita moderna? (Era sempre una donna, giovane e bella, s'intende), e l'immaginazione le tesseva attorno una di quelle tetre creazioni che Hoffmann e Pöe impressero col sigillo del loro genio ammalato.

[8] Quest'effetto veniva prodotto dal suono di un pianoforte da cui in alcune ore del giorno veniva rotto il ghiaccio del silenzio dell'intera contrada. La scarsa gente che passava di lì fermavasi ad ascoltare tra incredula e sorpresa. Non pareva vero che in una viuzza stretta, quasi disabitata, e che in una casa tanto triste di aspetto potesse trovarsi qualcosa da rivelare così forti sintomi di vita. Si sarebbe volentieri creduto che tra quelle mura avesser dovuto rifugiarsi soltanto degli esseri afflitti da inconsolabili sventure, degli esseri fieramente sdegnosi di più aver che fare con un mondo già testimone delle loro grandezze, al quale non volevano ora umiliarsi per ottenere un irrisorio compatimento di grandi rovesci di fortuna. Si sarebbe ancora e più volentieri creduto che lì avesse dovuto nascondersi dagli occhi troppo braccati della società qualcuna di quelle equivoche persone che vengono non si sa da che posti, che vivono non si sa di che entrate, e spariscono, lasciando laide tracce, senza si sappia per dove.

avesse *err.* a spiare con avida curiosità] con avida curiosità a spiare serrate, e] serrate, e poi dalle volte] dalla volta [] e faceva] ¹e faceva ²e poi faceva dei seggioloni] delle sedie chi era] e finalmente scopriva in un canto moderna? (Era] moderna, era s'intende),] s'intende. [] e l'immaginazione le] e le col] del

[8] da cui ... veniva rotto] che •rompeva *agg.* in alcune ore della giornata tra incredula e sorpresa] con sorpresa e diletto disabitata, e che] ¹disabitata, e ²disabitata, che da rivelare] che rivelasse forti] dolci tra quelle mura] lì avesser] avessero soltanto] *agg.* di grandi] dei loro e più] più avesse] avessero

MARIO CIMINI

D'ANNUNZIO, ZOLA
E LA FRONTIERA DEL NATURALISMO

Fino a qualche anno fa, romanzieri e novellieri praticavano le anguste teorie zoliane rappresentando con molta cura delle particolarità esteriori certi aspetti della vita borghese o contadina studiati nelle singole regioni natali [...]. Ma, poiché il cerchio era angusto e inferiore, gli spiriti più complessi e più inquieti sentirono il bisogno di uscirne; e, per questo bisogno, si protessero con avidità verso le correnti spirituali che attraversano la vita europea e la conturbano, fecondandola. E fu bene¹.

Con queste parole, contenute in una celebre intervista rilasciata ad Ugo Ojetti nel gennaio 1895, Gabriele D'Annunzio sembra decretare la fine dell'influsso di Emile Zola sulla letteratura italiana, esprimendo al contempo un giudizio limitante sulla sua portata². Si tratta, in realtà, di una posizione che dietro il tono *tranchant* non nega quanto di buono avesse prodotto quell'influsso in termini di svecchiamento della nostra tradizione narrativa, sia pure facendo la tara di certi manierismi che avevano portato molti a comporre secondo una facile «ricetta divulgata». In un altro passaggio dell'intervista, lo scrittore di Pescara sottolinea come, all'interno del «flutto impuro e versicolore» della letteratura d'ispirazione zoliana, emergessero «alcune vive opere d'arte, specialmente d'artisti del Mezzogiorno», e, tra queste, quelle di un solo alluso Verga, capace di rappresentare «con vigore e sobrietà

¹ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati* (1895), Roma, Gela Editrice 1987, pp. 306-308.

² Cfr. *ivi*, pp. 307-308. In realtà, buona parte del testo dell'intervista riprende un articolo – *L'arte letteraria nel 1892 (la prosa)* – pubblicato il 29 dicembre 1892 su “Il Mattino” di Napoli (ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici. 1889-1938*, a cura di A. Andreoli, vol. II, Milano, Mondadori 2003, (“I Meridiani”), pp. 110-115); ma la replica, a distanza di due anni, ci sembra significativa della ferma convinzione maturata dallo scrittore riguardo all'evoluzione delle tendenze letterarie di quegli anni.

alcuni tragici idilli piscatorii e campestri», in cui i personaggi, «dai detti e dai gesti veementi», si muovono «all'urto di una passione semplice e brutale»³. Tale ambiguità di giudizio, del resto, ben riassume l'atteggiamento ancipite di D'Annunzio nei confronti di Zola e, in genere, della lezione naturalista, dagli esordi della sua attività letteraria ed almeno fino al 1890-92. Sarà, dunque, il caso di ripercorrerne le tappe salienti per meglio far emergere i tratti distintivi di un diagramma evolutivo che, sì, è quello personale dello scrittore, ma lo è anche di un'epoca caratterizzata da continui e repentini sommovimenti ideologico-culturali.

La scoperta di Zola e dei naturalisti da parte di D'Annunzio è assai precoce. Il diciottenne studente del Collegio Cicognini di Prato – siamo nel 1881-82 – legge avidamente non solo gli scrittori nostrani (Carducci, sul versante poetico, è il suo idolo in questi anni) ma anche l'avanguardia della letteratura europea, quasi sempre negli originali francesi. Ne manda addirittura a memoria lacerti consistenti, come avrebbe attestato il suo traduttore francese, Georges Hérelle, a proposito dei romanzi del 'divino' Flaubert⁴. Coeva è anche la frequentazione di quella letteratura scientifica che del Naturalismo è alimento primario, a partire da Darwin e le teorie evoluzioniste⁵, ma senza tralasciare la fisiologia⁶.

Il giovane D'Annunzio è senz'altro già un lettore con il 'rampino', per dirla con Giambattista Marino, ossia proteso a immagazzinare un repertorio più o meno sconfinato di situazioni, nessi espressivi, parole, immagini, ritmi, un bagaglio mentale insomma da cui attingere prontamente nel momento della composizione. Tale sarebbe rimasto per il resto dei suoi giorni (e da qui anche le continue e controverse accuse di plagio che la critica passata e recente gli avrebbe rivolto).

Ecco allora che l'esordio narrativo dello scrittore – con le novelle

³ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati...*, p. 308.

⁴ Cfr. G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane*, a cura di I. Ciani, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani 1984, p. 16. L'attributo 'divino' riferito a Flaubert è contenuto in una lettera ad Hérelle del 23 marzo 1892 (cfr. *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Carabba 2004, p. 79).

⁵ La lettura di Darwin – fondamentalmente *L'origine delle specie* – è attestata, negli anni trascorsi da D'Annunzio al Cicognini di Prato, da G. FATINI, *Il cigno e la cicogna. D'Annunzio collegiale*, Firenze, La Nuova Italia 1935, p. 99.

⁶ Una delle attestazioni più evidenti degli interessi dannunziani per la fisiologia e le discipline mediche è rappresentata dall'articolo *Per una festa della scienza*, pubblicato il 4 novembre 1887 su "La Tribuna" (ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici. 1882-1888*, a cura di A. Andreoli, vol. II, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1996, pp. 943-951); in esso, D'Annunzio, commentando la prolusione dall'Università di Roma del celebre fisiologo Jacob Moleschott, non manca di dividerne il «sentimento scientifico positivo» che, «diventato generale», avrebbe fatto sì che l'Arte desse «frutti più sani» (ivi, p. 941).

composte tra il 1880 e il 1882 (poi confluite in *Terra vergine*, raccolta edita presso Sommaruga nel 1882) – palesa da subito non pochi debiti nei confronti non solo, e non tanto, del Verga di *Vita dei campi*⁷, quanto del Naturalismo zoliano. Si tratta di una materia ampiamente accertata in sede critica; ricordo solo che il primo convegno del Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara, nel 1979, è dedicato proprio a *D'Annunzio giovane e il Verismo*⁸, e contiene una serie di interventi che fanno abbondantemente luce su tale argomento. Tuttavia, quel che ci preme sottolineare in questa sede è che innegabilmente D'Annunzio orecchia la lezione naturalistico-veristica, ma la interpreta a suo modo:

Chi aderisce di solito a una poetica – ha scritto a questo proposito Carlo Bo – si impegna a rispettare le leggi della scuola, porta il suo contributo alla dottrina che ha scelto, in D'Annunzio avviene esattamente il contrario, la dottrina essendo un abito da vestire o un repertorio di stimoli e soluzioni puramente strumentali ed esterni. [...] Forse sarebbe più esatto dire che anche le dottrine letterarie erano per lui dei calchi, dei cartoni: fingeva di sposarle, in realtà si limitava e ripetere le occasioni, adoperando le formule, anzi esasperandole al massimo⁹.

E dunque, persino in questa prima produzione del non ancora ventenne scrittore ci sarebbe il segno di un D'Annunzio già 'dannunziano', a cui non interessa la rappresentazione oggettiva della vita in sé, ma «il drappeggio della vita, i suoi colori, i suoi suoni»¹⁰. Ragion per cui il D'Annunzio verista non sarebbe diverso dal D'Annunzio decadente. Per converso, altri critici hanno parlato di una sorta di naturalismo 'perenne' che farebbe capolino anche nella sua produzione matura. Del resto, egli sarebbe rimasto un fedele lettore di Zola a lungo: sebbene avesse letto sicuramente molto del ciclo dei Rougon-Macquart in prossimità della prima pubblicazione dei volumi, al Vittoriale, dello scrittore francese, si conservano solo edizioni tarde (*La curée*, Paris, Charpentier et Fasquelle 1895; *Rome*, Paris, Charpentier et Fasquelle 1896; *Contes a Ninon, Nouvelle*, Paris, Fasquelle 1906; *La faute de l'abbé Mouret*, Paris, Charpentier & Fasquelle 1900; *Germinal*, Paris, Fasquelle 1900;

⁷ Cfr. a tal proposito R. DAVERIO – C. FERRI, *Echi verghiani in "Terra Vergine"*, in "Quaderni del Vittoriale", n. 8 (1978), pp. 41-52. Per una specifica disamina delle fonti verghiane a naturaliste nella raccolta di novelle, cfr. *La capanna di bambusa. Codici culturali e livelli interpretativi per "Terra Vergine"*, a cura di G. Oliva, Chieti, Solfanelli 2013².

⁸ Cfr. *D'Annunzio giovane e il verismo*, Atti del I Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979), Pescara, Centro Nazionale Studi Dannunziani 1981.

⁹ C. BO, *D'Annunzio giovane e il verismo*, ivi, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*.

L'assommoir, Paris, Charpentier & Fasquelle 1900, queste ultime con notevoli tracce di una lettura attenta e minuziosa)¹¹, segno inequivocabile che l'interesse nei suoi confronti non venne meno con il passare degli anni.

Sta di fatto che le suggestioni che egli acquisisce da Flaubert, Zola, i De Goncourt e Maupassant sono considerevoli e lasciano tracce ben documentabili nelle sue opere, non solo narrative, tra l'altro. E si tratta di un'assimilazione che avviene costantemente all'insegna di una rimodulazione personale nel laboratorio alchemico della sua sensibilità. Basterebbe citare la consistente e duratura influenza che su di lui ha un romanzo zoliano come *La faute de l'abbé Mouret* (1875), in cui trova una singolare sintonia con la sua sensualità panteistica. È, per esempio, letteralmente affascinato dalle descrizioni del giardino del Paradou, il panico sfondo agli amori dei protagonisti, Serge Mouret e Albine, una sorta di eden in cui natura e personaggi si compenetrano a vicenda. A tal punto che – come ha notato Guy Tosi (che al tema dell'influenza di questo romanzo su D'Annunzio ha dedicato un illuminante saggio¹²) – ad esso D'Annunzio s'ispira ripetutamente e variamente non solo nelle novelle di *Terra Vergine* e de *Il libro delle vergini*, ma anche in *Canto novo* e forse persino in *Primo vere*¹³, replicando situazioni diegetiche, immagini, nessi espressivi ed espedienti retorici (sintomatico quello delle sinestemie). È appena il caso di osservare che, dall'imponente produzione zoliana, trasceglie uno dei romanzi in cui predominano le aure romantiche o proto-decadenti, a conferma della sua vocazione predatoria di motivi che più collimano con la sua sensibilità estetica.

Di certo, nel corso degli anni Ottanta, questa sensibilità va corroborandosi in direzione decadente tramite il supporto di altri 'spiriti fraterni' con cui trova sempre maggiori sintonie. Se Zola o Maupassant continuano ad alimentare la sua ispirazione mitopoietica ancora fino ai primi anni Novanta – si vedano a tal proposito le aspre polemiche critiche circa gli echi del

¹¹ Per completezza, va detto che, insieme ai volumi citati, gli archivi del Vittoriale conservano 3 dispense (pubblicate da Treves nel 1898) contenenti i resoconti stenografici dei processi *Dreyfus* e *Esterhazy*, con tutta la documentazione di interesse zoliano (lettere e articoli). Stranamente (data anche l'ampiezza dei contatti dello scrittore) non si ha notizia di un rapporto epistolare diretto tra D'Annunzio e Zola.

¹² Cfr. G. TOSI, *D'Annunzio et "La faute de l'abbé Mouret"*, in "Quaderni del Vittoriale", n. 14 (1979), pp. 5-16; ora, in versione italiana, in ID., *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, a cura di M. Rasera, t. II, Lanciano, Carabba 2013, pp. 745-760.

¹³ Tosi dimostra con dati di fatto che, anche nell'acerba prima raccolta poetica dannunziana (uscita, in prima edizione, nel 1879), non è improbabile sorprendere qualche tangenza con il romanzo zoliano ed arriva a postulare una sua lettura da parte del Pescarescse già prima del 1880. Giova ricordare, tra l'altro, che la prima traduzione italiana di *La faute de l'abbé Mouret*, a cura di Bruno Sperani, uscì solo nel 1880 presso Treves (con il titolo *Il fallo dell'abate Mouret*); ragion per cui sarebbe evidente che egli lo leggesse nell'originale francese, che è del 1875.

Lourdes di Zola nel *Trionfo della morte*¹⁴ o la sospetta prossimità de *L'Innocente* con alcune novelle maupassantiane¹⁵ – gradualmente a essi subentrano come territorio di caccia i Paul Bourget, i Maurice Barrès, i Frédéric Amiel, modelli di quel *roman d'analyse* che per un buon tratto costituirà per D'Annunzio l'incarnazione emblematica di una narrativa autenticamente moderna. Senza contare che, sempre attraverso la mediazione francese, viene a contatto con il 'pessimismo slavo' dei grandi scrittori russi – Tolstoj e Dostoevskij in primo luogo – i quali rinsalderanno in lui il convincimento che anche il romanziere non può esimersi dal farsi esploratore – giusta i precetti di un Rimbaud sul poeta 'veggente' – degli abissi della psiche umana.

È notevole, tuttavia, che D'Annunzio vada sviluppando in questi anni un'affinata percezione riguardo all'evoluzione delle tendenze letterarie della sua epoca al punto da dimostrarne una conoscenza aggiornatissima, cosa che gli è possibile solo grazie al rapporto simpatetico con la cultura d'avanguardia francese. E direi che si tratta di un caso forse unico nel panorama italiano, sempre piuttosto arretrato rispetto al contesto europeo, quando non provinciale.

Così, non gli sfugge, 'in tempo reale', che in Francia le cose stanno mutando rapidamente e che il Naturalismo è giunto al capolinea. È a conoscenza sicuramente della pubblicazione del cosiddetto *Manifeste des Cinq* (uscito su "Le Figaro" del 18 agosto 1887), in cui giovani scrittori della terza generazione naturalista – Paul Bonnetain, i fratelli J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches – attaccano Zola (che aveva appena pubblicato *La terre*) accusandolo di volgarità e ossessioni degne di cure psichiatriche. Pochi mesi dopo, il 26 maggio 1888, pubblica su "La Tribuna" un articolo – *L'ultimo romanzo* – in cui mette alla berlina il disorientamento e gli errori di quegli scrittori che, pur professando ancora un certo ossequio verso il padre del romanzo sperimentale, ne avvertono chiaramente tutti i limiti metodologici:

Tra i romanzatori di Francia – scrive – la confusione è grande. Lo spettacolo

¹⁴ Già dalla prima pubblicazione del romanzo, uscito a puntate su "Il Mattino" di Napoli tra il 1893 e il 1894, e in volume, presso Treves, sempre nel 1894, quella che D'Annunzio chiamava sprezzantemente la 'critica fontaniera' aveva insistito sui palesi richiami di un episodio centrale del romanzo (quello relativo al pellegrinaggio di Casalbordino) al *Lourdes* di Zola (pubblicato anch'esso nel 1894), sebbene, in realtà, il pezzo di D'Annunzio fosse uscito prima di quest'ultimo. Sulla questione, cfr. R. BERTAZZOLI, *Lourdes – Casalbordino: a proposito dei plagii dannunziani*, in *Trionfo della morte*, Atti del III Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara 22-24 aprile 1981), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani 1983, pp. 261-268.

¹⁵ Mi sia consentito rinviare a questo proposito al mio saggio *Maupassant fonte dell'«Innocente»*, in M. CIMINI, *D'Annunzio, la Francia e la cultura europea*, Lanciano, Carabba 2016, pp. 61-84.

de' loro dubbi e delle loro esitazioni estetiche è singolarissimo. [...] Che vogliono, che cercano i giovini letterati di Francia? Qual è mai il loro ideale d'arte? Quali sono i loro criteri estetici? Da quali leggi il loro gusto è governato?

In verità, essi non sanno più quel che si fanno.

Il romanzo naturalista è all'agonia. [...] Quelli stessi scrittori che già furono la speranza della scuola naturalista, i collaboratori delle *Soirées de Médan*, sembrano ormai stanchi e disgustati d'una forma che un tempo difendevano con tanto accanimento. La perplessità loro è miserevole. Essi dalle abitudini d'una volta sono ancora tenuti alla osservazione esteriore, alla descrizione esatta; e, insieme, dalla vigente moda letteraria, son trascinati alla ricerca dell'analisi psicologica, in cui si smarriscono¹⁶.

Da qui l'incapacità di creare coerenti ed organiche opere d'arte in cui risultino armonizzate le componenti descrittive con quelle analitiche. E dunque, prosegue:

Questo fondamentale error letterario de' romanzieri naturalisti trasformati proviene da un errore scientifico. Essi credono che le cose esteriori esistano fuori di noi, indipendentemente, e che quindi debbano avere per tutti gli spiriti umani una medesima apparenza¹⁷.

Con quest'ultimo pezzo, siamo a tutti gli effetti di fronte ad un vero e proprio manifesto di poetica che erode alle basi il presupposto stesso della letteratura naturalistica: l'osservazione oggettiva della realtà non è possibile perché la realtà non esiste in sé e per sé, ma è il frutto di una proiezione del soggetto. Occorre una nuova idea di scienza. Lo scrittore, in sostanza, preso atto della crisi del Naturalismo – cosa che, tra l'altro, non gli provoca grandi rammarichi, per i motivi a cui abbiamo accennato – appare già prontamente sintonizzato su una temperie post-naturalista che egli capta avidamente nel clima estetico europeo. Guy Tosi ha ben rimarcato come l'articolo in questione non sia altro che una traduzione, più o meno adattata, di un saggio di Teodor De Wyzewa, paladino della 'letteratura wagneriana', comparso sulla "Revue Indépendante" nel marzo 1887. Da esso, tra l'altro, D'Annunzio traeva e faceva propria l'idea di una letteratura capace di costituirsi come sintesi di tutte le arti sulla base del comune denominatore della musicalità dell'espressione: «all art constantly aspires towards the condition of music» –

¹⁶ G. D'ANNUNZIO, *L'ultimo romanzo*, in "La Tribuna", 26 maggio 1888, ora in ID. *Scritti giornalistici...*, vol. I, pp. 1193-1197: p. 1193.

¹⁷ Ivi, p. 1194.

aveva scritto Walter Pater nel 1873¹⁸ – ed ora quel precetto diveniva ineludibile per liberarsi dalle secche della prosaicità naturalistica e concepire forme autenticamente moderne. Ma egli contamina variamente anche altre fonti che va metabolizzando da qualche tempo, *in primis* quella della filosofia schopenhaueriana che gli fornisce solide basi concettuali per l'immagine di un mondo che è proiezione della soggettività e rappresentazione continuamente cangiante dell'io individuale.

Sul piano creativo, il frutto di questi convincimenti è senz'altro il suo primo romanzo, *Il Piacere*:

dall'elogio del romanzo 'fisiologico' che escludeva 'la soggettività' – scrive sempre Tosi – eccoci in presenza dell'ideale contrario, quello del romanzo soggettivo la cui preoccupazione essenziale, trascurata dai naturalisti, dovrà precisamente consistere nel mettere in accordo la descrizione dei luoghi e degli avvenimenti con le speciali condizioni intellettuali del personaggio¹⁹.

Considerando che il 1889 è l'anno di pubblicazione sia de *Il Piacere* che del secondo ed ultimo romanzo del 'ciclo dei vinti' di Verga, opportunamente s'è potuto dire che Mastro-don Gesualdo muore in casa di Andrea Sperelli²⁰, non solo perché quest'ultimo ha molti tratti in comune con il duca di Leyra, nel cui algido palazzo effettivamente scompare il *self-made-man* verghiano, ma anche perché la concomitanza dell'uscita dei due libri sembra rappresentare emblematicamente un passaggio di consegne tra due modi opposti di intendere l'arte del romanzo.

Parallelamente all'impegno creativo, D'Annunzio non demorde dal suo attivismo critico attuando quella che egli, in altre occasioni, definisce una vera e propria strategia 'ossidionale', ovvero di assedio battagliero nei confronti della già vacillante cittadella naturalistica. Il biennio 1892-93 fa registrare un fuoco di fila di articoli che mirano alla demolizione delle teorie zoliane e al consolidamento di un nuovo sistema di riferimento per la modernità letteraria. Il 31 gennaio 1892 pubblica sulla "Domenica di Don Marzio" *Il romanzo futuro. Frammento d'uno studio su l'Arte Nuova*, in cui – sempre centellinando la linfa che gli giunge dalla Francia (questa volta il ri-

¹⁸ W. PATER, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, edited and with an introduction by A. Philips, Oxford and New York, Oxford U. P. 1986, p. 86.

¹⁹ G. TOSI, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*; in Id., *D'Annunzio e la cultura francese...*, t. II, pp. 855-915: p. 895.

²⁰ Cfr. G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia 1992, p. 21: «Si potrebbe arrivare a dire paradossalmente che Don Gesualdo muore in casa di Andrea Sperelli, visto che il personaggio verghiano finisce i suoi giorni per asfissia più o meno negli ambienti aristocratici che faranno da sfondo al libro dannunziano».

ferimento è all'*Enquête sur l'évolution littéraire* di Jules Huret uscita nel 1891) – rileva senza mezzi termini che un «ciclo d'arte» è «ormai compiuto». Continua ad usare un frasario per certi versi naturalistico, fatto di nessi come «osservazione esatta», «assoluta sincerità», vita rappresentata con «impeccabile esattezza», ma in un'accezione totalmente diversa rispetto alla grammatica naturalistica perché, da ora in poi, l'obiettivo deve essere – giusta l'esempio di scrittori come «Teodoro Dostojewski» e «Leone Tolstoj» – quello di infondere nella pagina «i fremiti più occulti dell'essere umano», ricreare «un nuovo esemplare della realtà scomparsa», rivelare una «particolare visione dell'universo», utilizzando «mezzi d'espressione potentissimi e nel tempo medesimo semplici»: lo stile dei nuovi artefici non dovrà più essere un mero esercizio letterario «ma quasi una diretta continuazione della vita»²¹.

Tali concetti, non senza un'integrazione a sfondo sociologico sulla necessità che l'arte moderna risponda all'esigenza di dare soddisfazione ai bisogni estetici di un pubblico sempre più vasto, sono reiterati pressoché testualmente in un articolo pubblicato sul “Mattino” di Napoli il 1° settembre 1892, *Note su l'arte: il bisogno del sogno*. Ma tornano, sempre con qualche ulteriore aggiunta o variazione, anche in altri articoli usciti sul quotidiano partenopeo – *L'arte letteraria nel 1892 (la prosa)*, 29 dicembre 1892, *Una tendenza*, 31 gennaio 1893 – e su “La Tribuna” di Roma. In particolare, nei pezzi usciti su quest'ultima testata è dato assistere ad una sorta di *dimax* che, da un lato contempla una sempre più meticolosa *pars destruens* nei confronti della mentalità naturalistica e, dall'altro, una progressiva *pars construens* che è chiaramente orientata in direzione estetico-decadente. L'azione dannunziana va dispiegandosi nel dettaglio di un'acuta riflessione circa il rapporto tra scienza ed arte, proprio con l'obiettivo di scardinare l'adagio naturalistico e zoliano che è l'arte ad assumere dalla scienza positiva saldi addentellati metodologici. Lo scrittore rovescia il senso di questo rapporto; e dunque, rimarca in un articolo – *Elogio dell'epoca* – uscito il 23 giugno 1893 su “La Tribuna”:

L'arte, esprimendo con più forza e con più lucidità quel che la natura esprime oscuramente, rappresentando con la maggior possibile esattezza verbale i più complessi fenomeni interiori per rendere visibili i loro rapporti nascosti, decomponendo gli elementi per organare nuove forme e dando a queste tutta l'intensità del reale, in fine scoprendo nelle rappresentazioni le analogie che le collegano l'una all'altra, può fornire alla scienza non soltanto indizi preziosi ma rendere evidente ciò che ancora non è dimostrabile²².

²¹ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Il romanzo futuro*, in ID., *Scritti giornalistici...*, t. II, pp. 17-20.

²² G. D'ANNUNZIO, *Elogio dell'epoca*, in ID., *Scritti giornalistici...*, t. II, pp. 201-207: p. 204. L'articolo riprende quasi integralmente un altro pezzo – *Note sull'arte. Il bisogno del sogno* – uscito su “Il Mat-

L'arte, insomma, precedendo o andando oltre la scienza, può sondare il mistero che a questa sfugge, non limitandosi alla superficie fenomenica del reale, dal momento che le «cose non sono se non i simboli dei nostri sentimenti, e ci aiutano a scoprire il mistero che ciascuno di noi in sé racchiude»²³. Vista in questi termini, la scienza assume un ruolo ancillare rispetto all'arte rendendole «l'antico elemento che pareva dovesse per sempre mancarle: IL MERAVIGLIOSO»²⁴.

Il vertice della campagna antinaturalistica di D'Annunzio è rappresentato da una serie di tre articoli dedicati a *La morale di Emilio Zola*, usciti sempre su "La Tribuna" il 3, il 10 e il 15 luglio 1893. In essi, prendendo spunto dalla pubblicazione del ventesimo ed ultimo romanzo del ciclo dei Rougon-Macquart, *Le Docteur Pascal* (uscito nei primi mesi del 1893), egli ne approfitta per condurre in porto la liquidazione definitiva del sistema zoliano gravato, a suo dire, da inguaribili errori di metodo proprio nel concepire un fallace rapporto tra arte e scienza:

Emilio Zola, – scrive in conclusione del trittico di articoli – non soltanto in questo romanzo ma in tutta quanta la sua opera immane, non ha tenuto conto se non d'un piccolo numero di «fattori» della società contemporanea, avendo preso alla scienza una vaga apparenza di metodo e avendo ristretto il cerchio di quella vita alla cui diversità innumerevole egli leva l'inno finale. Per ciò, contro l'apparenza, l'edificio ch'egli ha costruito è vasto di dimensioni ma non è multilatero come quello di Balzac; e s'impone più per la mole che per la materia e il disegno²⁵.

Tutta l'opera di Zola, secondo D'Annunzio, è dunque basata su un sistema arbitrario, convenzionale, che «non ha e non può avere nessun valore scientifico»²⁶; e si tratta di un sistema che, per di più, risulta approssimativo sul piano estetico, per esempio nella creazione dei personaggi che «non ci appaiono come esseri studiati semplicemente, immediatamente, ma come le parti di un sistema precogitato». E si chiede: «che cosa ha di comune questa maniera col metodo sperimentale della scienza positiva?»²⁷. Al-

tino" del 1° settembre 1892 (ivi, pp. 72-76). La circolarità di queste riprese, da un articolo all'altro, è sicuro indice della martellante campagna dannunziana.

²³ Ivi, p. 206.

²⁴ Ivi, p. 207.

²⁵ G. D'ANNUNZIO, *La morale di Emilio Zola III*, in "La Tribuna", 15 luglio 1893, ora in ID., *Scritti giornalistici...*, t. II, pp. 225-232: p. 232.

²⁶ Ivi, p. 226.

²⁷ Ivi, p. 225.

l'interrogativo retorico non può trattenersi dal rispondere reiterando la sua posizione:

Io penso – e ho ripetuto più volte – che nella esplorazione del rinnovato mondo l'arte debba andare innanzi alla scienza e che alla scienza, la quale va coordinando la verità sperimentale, l'arte debba proporre ipotesi, fornire indizii di verità ancora nascoste, presentare documenti rivelatori²⁸.

È abbastanza ovvio che, per D'Annunzio, Zola non può essere lo scrittore-guida della modernità letteraria. Non è un caso che, a distanza di una sola settimana, inizi a pubblicare – sempre su “La Tribuna” (23 luglio, 3 e 9 agosto 1892) – una serie di altri tre articoli dedicati a *Il caso Wagner*²⁹ in cui, sempre attingendo dal contesto europeo, e in polemica tra l'altro con Nietzsche, vede proprio nel compositore del *Tannhäuser* l'artista emblematico della modernità, per la sua capacità di interpretare magistralmente il «bisogno metafisico» della sua epoca, esprimendone i turbamenti, le inquietudini, le ansie, i sogni. Altrettanto emblematico è il fatto che il modello wagneriano dell'opera 'totale' agisca come struttura portante del romanzo che lo scrittore va concludendo tra il 1893 e il 1894, quel *Trionfo della morte*, «ideal libro di prosa moderna» che programmaticamente mira ad armonizzare «tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero», alternando «le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno», posto che bisogna «non imitare ma continuare la Natura»³⁰. Tuttavia questa è una storia che, a volerla approfondire nei suoi sviluppi, ci porterebbe un po' lontano dal nostro obiettivo.

Per quanto s'è detto finora, in conclusione, D'Annunzio è, a tutti gli effetti, l'interprete tempestivo di un mutamento radicale negli orizzonti della letteratura italiana *fin de siècle*. Di certo non è l'unico. Pensiamo solo per un istante all'opera di metabolizzazione e superamento della lezione naturalista da parte di un Fogazzaro che proprio nel luglio 1894 veniva mediaticamente lanciato da Matilde Serao (dalle colonne di un giornale come “Il Mattino”, molto vicino a D'Annunzio stesso)³¹ come corifeo dei ‘cavalieri dello spirito’, ossia capofila di una vera e propria battaglia contro «tutto il

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici...*, t. II, pp. 233-251.

³⁰ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *A Francesco Paolo Michetti*, prefazione-dedica al *Trionfo della morte*, Roma, Newton Compton 1995, pp. 10-12.

³¹ M. SERAO, *I cavalieri dello spirito*, in “Il Mattino” – *Supplemento*, 8 luglio 1894. L'articolo, insieme alla replica di Fogazzaro, comparsa poi sempre sul *Supplemento* il 22 luglio 1894, venne raccolto anche in A. FOGAZZARO, *Sonatine bizzarre e disperse*, Sesto San Giovanni, Madella 1914, pp. 99-113.

naturalismo, contro tutto il positivismo», richiamando i lettori «a un senso più alto e più nobile della vita interiore» in nome delle ragioni dell'anima e dell'ideale. Ma ovviamente, per quanto convergenti lungo l'asse di una visione chiaramente decadente – lo avrebbe presto sottolineato anche Benedetto Croce, equiparando l'esteta al mistico, e definendoli come 'operai' della grande «fabbrica del vuoto»³², ossia del Decadentismo – tra i due scrittori prevalgono le differenze sulle affinità.

Resta il fatto che, per questa generazione, il Naturalismo, per quanto negato, avversato, e quasi militarmente combattuto, continua ad essere un imprescindibile termine di confronto. In un libro dei primi anni Sessanta del secolo scorso (poi accresciuto e ripubblicato varie volte nel corso di un ventennio), Renato Barilli discorreva di una «barriera del Naturalismo»³³, con ciò alludendo a una sorta di muro, di ostacolo, che il Novecento avrebbe dovuto scavalcare di pari passo per «predisporre nuove possibilità di lettura del reale». Forse, però, è più opportuno parlare di una 'frontiera' del Naturalismo, all'interno sempre del continente della modernità, dato che siamo senza dubbio di fronte ad un confine mobile e permeabile che, certo, il Novecento ha dovuto affrontare ed attraversare, ma non ha potuto cancellare *sic et simpliciter* rinnegando quanto di notevole quella mentalità avesse in sé. E nemmeno ha potuto farlo l'«Imaginifico» D'Annunzio.

³² Cfr. B. CROCE, *Di un carattere della più recente letteratura italiana* (1907), in ID., *La letteratura della nuova Italia*, vol. IV, Bari, Laterza 1954, pp. 197-198.

³³ Cfr. R. BARILLI, *La barriera del Naturalismo*, Milano, Mursia 1964-1980.

FELICE RAPPAZZO

DELEGA NARRATIVA (E OLTRANZA LINGUISTICA)
IN *I VECCHI E I GIOVANI* DI PIRANDELLO

Università di Catania

In quella sorta di ‘federazione’ di narrazioni, episodi, ritratti e digressioni tenuti assieme in maniera non certo perspicua che è *I vecchi e i giovani*, si agita e si costruisce una seconda ‘federazione’ di stili, scritture, punti di vista e voci, che, anch’essa, è difficile ricondurre ad una idea unitaria. Forse è bene mettere da parte questa pretesa, questa idea ricevuta, e prendere dunque il romanzo per quello che è: tenendo conto, insomma, che la dichiarazione finale, «non conclude» (che anticipa quella, più nota e clamorosa, di *Uno, nessuno e centomila*), sembra in questa luce una sorta di programma svelato solo al momento della conclusione. Un programma di disarticolazione, forse anche del processo opposto e simmetrico, un programma di montaggio (se possiamo estendere questa categoria tipicamente espressionista e filmica a un romanzo qual è quello che esaminiamo), che tiene insieme una serie di esperienze di linguaggio, stile e composizione provenienti dalla recente pratica romanzesca italiana, naturalmente riletta e rifiuta dalla personalità letteraria di Pirandello. Insomma, alla scomposizione del personaggio si lega la scomposizione dell’intreccio (il vero cuore della poetica dell’umorismo, forse ancor più rilevante della prima) e questa comporta anche una pluralità caotica di ‘voci’ e modi della rappresentazione, di tempi narrativi manipolati, nonché la forzatura del linguaggio, nel lessico e nella sintassi. Si rileggano con la dovuta attenzione certi passi del saggio pirandelliano. «È stato tante volte notato che le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni», comincia lo scrittore, citando i casi di Manzoni e di Sterne; e così prosegue:

Questa scompostezza, queste digressioni, queste digressioni non derivano già dal bizzarro arbitrio o dal capriccio degli scrittori, ma sono appunto ne-

cessaria e inovviabile conseguenza del turbamento e delle interruzioni del movimento organatore delle immagini per opera della riflessione attiva, la quale suscita un'associazione per contrarii: le immagini, cioè, anziché associate per similitudine o per contiguità, si presentano in contrasto: ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate¹.

Si tratta insomma di un aspetto di quel percorso, tutt'altro che lineare e certamente privo di teleologia, che conduce dalla rappresentazione oggettiva, propria della tradizione che diciamo realista e verista, a quella mescolata e plurilineare che caratterizza il modernismo europeo, segnato dalla percezione e rappresentazione simultanea di eventi sentimenti percezioni e voci. Erich Auerbach è stato forse il primo a darne conto nell'ultimo capitolo di *Mimesis* (pur senza utilizzare il termine 'modernismo', e in fondo nemmeno una categoria critica ad esso assimilabile); lo stesso fa, per l'Italia e l'Europa, Giacomo Debenedetti nel suo *Il romanzo del Novecento*, ma successivamente la categoria storiografica è stata poi ripresa più volte, fino ad essere ormai largamente consolidata, pur fra diffuse resistenze².

Non occorre precisare che costruzione dell'intreccio stile e scrittura non sono mere 'tecniche' formali, ma innervano la sostanza e l'ideologia letteraria di Pirandello. La forma del contenuto è essa stessa un contenuto, lo sappiamo. Certo, in un romanzo tanto complesso e sfaccettato, inseguire e documentare la molteplicità assomiglia all'impresa paradossale del Pierre Ménard di Borges. Tanto più in un breve intervento d'occasione. Ma questa è la cifra alla quale mi ispiro ed entro la quale intendo muovermi, con alcuni esempi e qualche considerazione. I due temi che indico nel titolo, delega narrativa e oltranza linguistica, hanno, a mio avviso una radice comune e trovano sviluppo intrecciato e sovrapponibile. Essi trovano legittimità in quello spazio di prossimità, convivenza o interferenza che possiamo definire, giusta alcune recenti proposte critiche, del «realismo

¹ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *Saggi, Poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori 1993, p. 83.

² A proposito di Pirandello va senz'altro segnalato l'ampio studio di B. TERRACINI, *Le novelle per un anno di Luigi Pirandello*, in ID. *Analisi stilistica*, Milano, Feltrinelli 1966, pp. 283-395; e, naturalmente, in anni successivi, almeno il libro di G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino 1987; per la definizione del Modernismo italiano, più o meno esplicitamente evocato, sono apparsi vari studi di G. GUGLIELMI (*La prosa italiana del Novecento, I. Uumorismo Metafisica Grottesco*, Torino, Einaudi 1986; *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori 2001) e, per una esplicita proposta storiografica, i saggi raccolti in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, ivi, 2012.

modernista»³. Ma spero di essere un po' più articolato, specie sul primo punto (il secondo è proposto per lo più indirettamente, dalle citazioni), nelle pagine che seguono, che si ricollegano e proseguono da una parte un ormai vecchio studio proprio su *I vecchi e i giovani*⁴; dall'altra a indagini più recenti proposte in qualche lavoro su Verga. Immaginiamo dunque che questa sia una prosecuzione di un unico percorso.

A dire il vero l'espressione «delega narrativa» è qui generica e in parte fuorviante. Un titolo più preciso e analitico sarebbe stato perciò più appropriato, ma forse anche pletorico ed elencatorio. La delega, con focalizzazioni e voci a vario livello e di varia imputazione, è essenzialmente la modalità che talvolta lo scrittore sceglie per spostare il punto di vista dal protagonista della vicenda o della scena ad un soggetto secondario o riflesso, o ad una rappresentazione oggettiva anonima o impersonale (e vale anche il percorso inverso). I 'modi' narrativi vi si intrecciano. In *I vecchi e i giovani* si incontrano frequentemente casi del genere. E qui voglio indicare un procedimento ricorrente che caratterizza il lungo romanzo. Esso prende l'avvio infatti da una situazione particolare e da un personaggio decentrato, e che s'incontra poi di rado, il 'capitano' Sciaralla nel suo mattutino peregrinare sulla sua cavalla sotto una pioggia opprimente e in mezzo al fango. Da questo incipit, che sulle prime può ingannare il lettore circa le gerarchie dei personaggi e dei modi narrativi e perfino della trama, prende avvio un tessuto intricato e disforico, disordinato nell'organizzazione e nella scrittura, che lega assieme, o meglio collega e colloca in situazioni di reciprocità, personaggi situazioni e luoghi molto diversi, indebolendo i tempi 'forti' del racconto e dunque la diegesi, decentrando costantemente il soggetto e l'oggetto della narrazione, anche mediante il ricorso sistematico e pervasivo all'*ekphrasis*, che inevitabilmente finisce per interferire col piano diegetico, colpendolo ai fianchi, disturbandolo, agendo come una sorta di interferenza del momento soggettivo su quello oggettivo. In questo senso *I vecchi e i giovani* partecipa appieno della modalità umoristica. Questo procedere si rivela anche nel meccanismo che ho genericamente chiamato delega, che è forse meglio definire a partire dai suoi effetti compositivi, ossia una *successione di gemmazioni e arborescenze narrative*, non prive di ricadute sul versante dei numerosissimi dettagli descrittivi, lunghi o brevissimi, delle digressioni e dei quadri compiuti e avulsi dal *plot* (quasi degli ampi motivi liberi) e sul piano del linguaggio e della scelta lessicale ardita.

³ Cfr. R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in "Italianistica", 1 (2010), pp. 23-45.

⁴ Cfr. F. RAPPAZZO, "*I vecchi e i giovani*": *descrizioni, digressioni, disforia*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo 2010, pp. 259-279.

Propongo qui un momento di approfondimento su una tipologia formale esemplare, fra quelle ci cui è fatto il romanzo: quella del ritratto-medaglione, di una presentazione del personaggio che momentaneamente domina la scena, ma che lascia spazio ad altri frammenti di ritratti e personaggi che se ne originano, ad un intrico discorsivo caotico che rasenta il vortice. In esso ritroviamo esempi e spezzoni di discorsi riportati, di (ri)tratti umoristici, di descrizioni. La narrazione in terza persona si alterna talvolta a modalità diverse, a frammenti di indiretto libero o all'invasione imprevista della focalizzazione interna. Voglio precisare: questi aspetti non intaccano la natura di romanzo storico (o, secondo la dizione di Spinazzola, «antistorico»)⁵, e perfino realistico, di questa complessa opera: semplicemente, la relativizzano; e in qualche modo il descrittivismo allegorico e umoristico e il flusso storico, il giudizio etico e sociale, scontrandosi e interferendo l'uno nell'altro, potenziano la forza del romanzo.

La modalità del ritratto che chiamo, sia pure con approssimazione, 'medaglione' (perché cade come un corpo denso e solido, e proprio per questo estraneo, entro discorsi divaganti), la propongo perché mi sembra uno modelli nei quali si offre la compresenza di rappresentazione realistica e di visione modernista. È nella radice una modalità tipica del romanzo ottocentesco (da Balzac in avanti, per non dire di Manzoni) ed è ovviamente in terza persona. La rappresentazione 'oggettiva' non esclude l'interferenza di giudizi di marca autoriale, o talvolta di momenti perfino di indiretto libero, che punteggiano i quadri. Esclusa la filiazione da Verga (non solo per la predilezione dello scrittore catanese per l'impersonalità, ma anche per la sua tendenza a fornire il ritratto a spezzoni separati, a frammenti, mediante dettagli a distanza, spesso riportati da altri personaggi: si pensi a Mazarò, ma anche a Gesualdo), forse possiamo credere a un'influenza più prossima di De Roberto: non solo di quello dei *Vicerè*, ma anche di quello, più vicino cronologicamente, di *Spasimo*, ad esempio, su cui pure Pirandello nutrive qualche riserva. Giustamente Rosario Castelli (cito da un suo recentissimo saggio, emblematico della nuova stagione critica su De Roberto) ne sottolinea la natura di «realismo analitico», come sforzo di sottrarsi al manierismo di stampo veristico, e richiama i «potenti e allegorici *portraits* vice-reali che regaleranno alla letteratura l'esempio di una modernità mai sufficientemente riconosciuta perché ambigualmente celata dietro l'ingombrante modello verista»⁶. La differenza non è tuttavia da trascurare: De Roberto

⁵ V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico. De Roberto, Pirandello, Lampedusa*, Roma, Editori Riuniti 1990.

⁶ R. CASTELLI, *La lezione del Maestro: De Roberto e l'angoscia dell'influenza verghiana*, in "Annali della Fondazione Verga", 11 (2018), p. 83.

monta architettonicamente blocchi narrativi fondati sui personaggi (come dimenticare la sequenza di ritratti dei membri della famiglia Uzeda che costruisce le parti iniziali del libro), e su questi blocchi costruisce e fa poi scorrere l'intreccio. Pirandello invece inserisce tali ritratti secondo un principio almeno apparentemente arbitrario e casuale, ed essi si rivelano luoghi di rifrazione o di concentrazione di spunti descrittivi o motivi narrativi in apparenza accidentali e inessenziali che sembrano a un certo punto giunti ad esaurimento, ovvero bisognosi di supporti più stabili. Nel testo pirandelliano (lo vedremo subito) l'impianto retorico solenne, descrittivo e articolato che ne consegue ha certo un che di tradizionale e teatrale, ma la componente sperimentale agisce all'interno di questi vasti quadri proprio attraverso le interferenze dei giudizi e i dettagli umoristici. I ritratti, a mio avviso, non sono solo quelli che riguardano i personaggi, ma anche quelli relativi ai luoghi (i Templi, Colimbetra, perfino il 'cascinone' guardato da Mauro Mortara) e addirittura a eventi storici (i Fasci) o grandiosi o minimi eventi naturali. Tralasciamo quelli fra i più noti e riconosciuti (Ippolito e Cosmo Laurentano, Lucio Lizio e Nocio Pigna, assieme a Marco Préola, Mauro Mortara, e più avanti quello di Flaminio Salvo e della figlia Dianella e tanti altri, anche minimi e decentrati), per soffermarci sul ritratto-medaglione di donna Caterina Auriti Laurentano.

Dopo qualche apparizione indiretta, nei ricordi di Ippolito Laurentano, ad esempio, il personaggio appare stagliandosi improvvisamente entro il resoconto degli scontri personali e familiari su cui s'innestano quelli politici. Appaiono qua e là per brevi tocchi figure apparentemente di transito, che avranno invece poi uno sviluppo in vari quadri del romanzo. Un giornale scandalistico ha riportato notizie calunniose su Roberto Auriti, forse opera di Marco Preola (uno fra i personaggi di contorno più interessanti e originali). Ed ecco aprirsi il quadro relativo alla donna. Si tratta di oltre sei fitte pagine, che s'impiantano su una modalità del tutto diversa da quella (descrittiva e frammentata) che ha retto quelle precedenti. Diamone innanzi tutto l'incipit:

Donna Caterina Auriti-Laurentano abitava con la figlia Anna, vedova anch'essa, e col nipote, una vecchia e triste casa sotto la Badia grande.

[...]

Vi si saliva per angusti vicoli sdrucchioli, a scalini, malamente acciottolati, sudici spesso, intanfati dai cattivi odori misti esalanti dalle botteghe buje come antri, botteghe per lo più di fabbricatori di pasta al tornio, stesa lì su canne e cavalletti ad asciugare, e dalle catapecchie delle povere donne, che passavano la giornata a seder su l'uscio, le giornate eguali tutte, vedendo la stessa gente alla stess'ora, udendo le solite liti che s'accendevano da un uscio all'altro tra

due o più comari linguacciate per i loro monelli che, giocando, s'erano strappati i capelli o rotta la testa⁷.

Siamo condotti per oltre una pagina lungo una successione per lo più asindetica di brevi quadri legati da contiguità, e che passano dalla famiglia alla casa, da questa al quartiere, dalle beghe fra vicine alle monache della Badia, prima che donna Caterina riprenda il suo posto dopo uno spazio dato alla figlia Anna:

Donna Caterina aveva condiviso strettamente questa clausura della figlia, vestita anch'essa di nero, fin dal 1860, data della morte eroica del marito, a Milazzo. Rigida, magra, non aveva l'aria di mesta rassegnazione della figlia. La macerazione cupa dell'orgoglio, la fierezza del carattere che, a costo d'indicibili sacrifici, non s'era mai smentita di fronte alle più crudeli avversità della sorte, le avevano alterato così i lineamenti del volto, che nessuna traccia esso ormai serbava più dell'antica bellezza. Il naso le si era allungato, affilato e teso sulla bozza vizza, qua e là rientrante per la perdita di alcuni denti; le gote le si erano affossate; aguzzato il mento. (p. 81)

Dopo questa vivace e disforica *ekphrasis*, che peraltro genera alcune riprese in vari luoghi successivi, un paio di pagine ricostruiscono la vicenda personale della donna, consumata dall'orgoglio e dalla voluttà dispettosa di sacrificio; e seguono alcuni tratti di ricostruzione storica, non privi di rivendicazione esagitata, di sfida verbale e verbosa al potere. Né si sa a chi attribuire (se a donna Caterina o alla voce d'autore; ma forse a tutt'e due, e certo anche al senso comune del meridionalismo frustrato e tardivamente polemico), passi come quelli che seguono:

Povera isola, trattata come terra di conquista! Poveri isolani, trattati come barbari che bisognava incivilire! (p. 85)

E non è tutto: alla fine di questo «fiotto veemente di crudeli ricordi, d'acerbe rampogne, di fiere accuse», che esce dalla bocca della donna (dunque sappiamo ex post a quale voce attribuire il giudizio storico della pagina precedente), il ritratto si chiude con l'abbozzo della figura del figlio Roberto, ormai quarantatreenne: «già calvo, ma vigoroso, col volto fortemente

⁷ Cito da L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, vol. II, Milano, Mondadori 1994, p. 80. Il ritratto occupa per intero varie pagine, fino alla p. 86. D'ora in avanti le citazioni, tratte sempre da questa edizione, saranno segnate nel corpo del testo, col solo riferimento alla pagina.

inquadrato dalle folte sopracciglia nere, quasi giunte, e dalla corta barba, pur nera»; che se ne sta «avvilito» e sconfitto di fronte alla fiera ed energica madre, chiusa nell'orgoglioso dolore (p. 86) e pronta, sia pur con reticenza, a ricordargli colpe e doveri.

Intendiamoci, è un episodio tutt'altro che indimenticabile: ma interessante proprio per le sue imperfezioni, che lo rendono una pagina sperimentale. Il lettore non può che subire stupefatta fascinazione dal personaggio di donna Caterina, chiaro esempio di freudiana fissazione al trauma, capace di produrre perfino, se si seguono alcuni spunti freudiani, sintomi e somatizzazioni. Un medico e filosofo di scuola fenomenologica e heideggeriana come Ludwig Binswanger, proporrà per figure come questa, alcuni decenni più tardi, la categoria di «esaltazione fissata», ossia di un blocco, di «una situazione di fissazione, di fascinazione a un certo livello, su un certo 'piolo' della problematica umana»⁸ una forma di «esistenza mancata», stando al suo linguaggio, di tipo decisamente schizoide. Se poi vogliamo rifarci a una categoria proposta da Paul Ricoeur, più direttamente connessa con le logiche del racconto, la donna ha irrigidito la sua griglia identitaria fino alla pietrificazione, ha sviluppato lo spazio dell'*idem* a tutto discapito della mediazione ed elaborazione processuale ed esperienziale, propria della dimensione dell'*ipse*⁹. Ma sottraiamoci alla tentazione di far distendere Caterina Auriti-Laurentano sul lettino dell'analista, o anche di sottoporla ad una pur fruttuosa indagine tipologica e categoriale, per ritornare al modo della rappresentazione, ai suoi caratteri di sperimentaltà: come l'autoritaria e severa donna trascina nel suo delirio ossessivo anche i figli e perfino i nipoti, così questi ultimi personaggi vengono fuori, al loro momento, dal ritratto della madre secondo una logica forte, certamente, ma frutto di un voluto disordine narrativo, lasciando che la loro rappresentazione trascorra progressivamente dal piano oggettivo a quello indiretto e delegato.

Scelgo adesso un episodio simile, fra i tanti, e diverso allo stesso tempo. Si tratta del primo capitolo della parte seconda, centrato sulla figura del ministro Francesco D'Atri, nel quale si vuol riconoscere una raffigurazione di Francesco Crispi. A differenza del ritratto relativo a Caterina Auriti, il lungo episodio è fra i più noti del romanzo; ma, se la struttura ad interna articolazione e gemmazione, a grappolo, è simile al ritratto precedente, un elemento essenziale lo rende diverso: il fatto che esso, pur nella sua ampiezza (circa trenta pagine, 270-300 dell'edizione citata) potrebbe costituire be-

⁸ Cfr. L. BINSWANGER, *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, Milano, Bompiani 2011, p. 23.

⁹ Su queste categorie, si veda P. RICOEUR, *Sé come un altro* (1990), Milano, Jaka Book 2016, particolarmente alle pp. 210-214.

nissimo una novella a sé, pienamente autonoma, con soli pochissimi ritocchi, o fors'anche senza alcun ritocco; sebbene il personaggio della giovane moglie, Giannetta Montalto, sia accennato brevemente nella prima parte (p. 77) fra le chiacchiere a sfondo politico che si alimentano attorno alla figura del canonico Agrò, e di conseguenza sia richiamato il pettegolezzo relativo alla sua relazione con Corrado Selmi, è tuttavia notevole il fatto che l'intero capitolo sia pressoché inessenziale ai fini della costruzione della trama, costituendosi quasi come un gigantesco motivo libero. Insomma, una novella dentro un romanzo, e non è l'unico esempio, sebbene il più cospicuo: a testimonianza della struttura 'federata' dello stesso, e ad esempio di una singolare delega: quella di un genere letterario maggiore, più vasto, che cede parti del suo significato a quello più ristretto. In quanto capitolo del romanzo, l'episodio contribuisce certamente all'intreccio e alla sua densità; in quanto novella, mantiene una sua singolare autonomia.

Se poi cerchiamo di seguire al suo interno l'episodio per scanderne le parti e la dinamica, ne possiamo meglio percepire la densità e la ricchezza, sia nelle forme sia nei modi. Il ministro è infatti presentato, e per di più obliquamente (una sorta di doppia delega narrativa, una scelta di tempi 'deboli' del racconto) dal suo segretario, il cav. Cao, che lo attende per riprendere il lavoro; ci troviamo, si capisce pian piano, entro la dilaniante questione dello scandalo della Banca Romana. È una pagina mirabile per inventiva, per arguzia di rappresentazione, nello scivolamento straniante e grottesco dall'una all'altra figura. Raffigurandosi il Ministro, Cao raffigura un po' anche se stesso: e viceversa. Francesco D'Atri, nella fantasia del cav. Cao, si trasforma creaturalmente, oltre che umoristicamente, da «Sua Eccellenza» in un povero vecchio peloso, zoomorfo. Almeno un passo, che trascorre dal monologo interiore (o qua e là forse indiretto libero), alla mimesi del parlato, alla riflessione esplicita, di cui si fa veicolo la voce esterna del narratore:

Non si può vivere, è vero, settanta e più anni, commettendo sempre eroiche azioni. Per forza qualche sciocchezza, o piccola o grande, si deve pur commettere. E una oggi, una domani, tirando infine le somme... Si tirava invece, così pensando, il cav. Cao, un ispido pelo dei baffi, inverosimilmente lungo. Perbacco! Fin sul capo, gli arrivava... Un pelo solo. Nero. Per avvertir meno la stanchezza e la noja di quell'attesa, lavorava di fantasia. Un pajo di lenti di Sua Eccellenza, lì sulla scrivania, eran diventate due laghetti gemelli; uno spazzolino da penne, un fitto boschetto di elci; il piano della scrivania, dov'era sgombro, una sterminata pianura, che forse primitive tribù migratrici attraversavano, sperdute. Sua Eccellenza passeggiava per lo scrittojo, aggrondato, a capo chino, con le mani dietro la schiena. E il cav. Cao,

alzando gli occhi a guardarlo, con l'immagine dello spazzolino da penne nella retina, pensò che Sua Eccellenza aveva la schiena pelosa. Pelosa la schiena e peloso il petto. Lo aveva veduto un giorno nel bagno. Pareva un orso, pareva. Ah quante cose, quante particolarità ridicole non aveva scoperto nella persona di Sua Eccellenza, da che non lo ammirava più come prima! (pp. 270-71)

Non posso qui procedere con la citazione di altri passi. Dunque, solo una breve sintesi descrittiva: operazione forse scolastica, ma utile. Suddiviso in tre quadri separati da un bianco tipografico, il capitolo presenta una sequenza di brevi o lunghi episodi: credo che se ne possano elencare ben undici (compreso quello dell'avvio che ho citato). Quasi tutti sono generati per contatto con quello precedente, o senz'altro autonomamente. Al ritratto di scorcio di «sua Eccellenza» segue, sempre per la mediazione dello sguardo interno del cavalier Cao (che «aveva assunto la parte dell'indignato e la sosteneva») (p. 273), la celebre pagina «sulla pioggia di fango» che richiama lo scandalo della Banca Romana, «bancarotta del patriottismo» (p. 274); ma improvvisamente, con una metalessi («Eppure, eccolo lì», p. 275), si ritorna, sempre per la mediazione del segretario, a Francesco D'Atri, questa volta colto nella privatissima angoscia per il pianto della bambina, figlia putativa, momentaneamente mal accudita da una balia, per l'assenza della madre, che è a teatro; il focus dell'attenzione si sposta ora direttamente su D'Atri, «povero vecchio» che si vede, novello Ligurino allo specchio, nel suo pieno decadimento fisico, percepito «nella senile disgregazione della coscienza», ma al tempo stesso si sa costretto a tenersi sulla breccia dalla pressione sociale e anche dai «tanti altri spietati *lui*», dalle maschere cioè che egli stesso ha prodotto, a mantenere la barra della politica; e, sempre entro il focus puntato sulla elaborazione interiore del ministro, ecco entrare in scena la rivolta dei Fasci, il massacro di Caltavuturo, con l'appendice della strage di bambini uccisi anche dalla baionetta; ed entrano, in questa riflessione, anche la vecchia questione dei beni demaniali usurpati (eredità della verghiana *Libertà*; p. 279), e il dibattito parlamentare; un passo ancora, ed eccoci alle riflessioni sul tardivo e improvido matrimonio con la giovane Giannetta Montalto, le esigenze del lusso, la figlia, il ruolo di Corrado Selmi e così via; ancora un trapasso, ed ecco i fratelli Roberto e Giulio Auriti, quest'ultimo atteso a tarda sera, perché riceva suggerimenti e istruzioni che tendano a salvare il fratello, coinvolto pur incolpevole nello scandalo. Il quadro si completa con l'involontaria irrisione di una bertuccia di porcellana che sembra guardare il ministro.

Il secondo quadro sposta l'azione nella stanza della balia, che cerca invano di calmare la bambina; Francesco D'Atri riesce a distrarla suonando

un campanellino, quando rientra, con Giulio Auriti (del quale non manca un breve ritratto), la moglie Giannetta, che si prepara per la notte mentre avviene il colloquio fra i due, per qualche pagina. Dalla sfera politica e pubblica si ricade daccapo in quella privata, nel terzo quadro del capitolo: il colloquio è ora quello decisivo fra i due coniugi; ma è interrotto da un ulteriore episodio digressivo, che mette a fuoco il personaggio, anch'esso infelice, della giovane donna, della sua famiglia, del padre da poco morto, della madre attrice, e ancora del suo rapporto con il Ministro e poi con Selmi. Le fila del racconto sembrano infine giungere a una conclusione; anche donna Giannetta, su cui cade ora la focalizzazione, si guarda, come Cao e D'Atri, «quasi dal di fuori» (p. 296). E infine, sempre nel suo interiore scrutarsi, donna Giannetta scopre qual è la seconda disgrazia accadutale che il vecchio marito aveva richiamato per accenni, dopo il matrimonio improvvido: è la figlia avuta da Selmi. E qui si riscuote, smette di fingere di dormire (come aveva fatto per evitare le discussioni), sorprende il marito piangente; anch'essa piange, quasi consolandosi dell'affinità infine ritrovata; si prende cura della bambina, riesce ad addormentarla. Il finale allude a una parziale ricomposizione della coppia. Ma, appena finito il capitolo, ecco, al successivo, apparire (e siamo daccapo in una situazione narrativa e compositiva analoga alla precedente, anch'egli presentato da sguardi esterni anonimi e incuriositi) il personaggio di Mauro Mortara a Roma, nello spazio che gli appartiene.

Il riassunto che ho proposto (come definirlo diversamente?) ha la sua utilità: quel che mi preme e in fondo quel che conta è naturalmente aver alluso alla variabilità estrema delle rappresentazioni, alle oscillazioni fra riferito, commento, polemica, discorso riferito. Il superamento del realismo sembra completo. Ma il paradosso sta nel fatto che esso rimane nella classica cornice, quella della narrazione in terza persona al tempo perfetto, quella del ritratto a tutto tondo che viene, tuttavia, scomposto e demolito nell'atto stesso della sua esposizione.

GIUSEPPE TRAINA

LETTURA DE *LA FOLLA* DI PAOLO VALERA

Università di Catania

Tra gli scrittori della ‘Scapigliatura democratica’ non si può dire che Paolo Valera sia attualmente tra i dimenticati. Ha goduto di un discreto numero di nuove edizioni delle opere, soprattutto di *Milano sconosciuta* (1879), forse il più ‘scandaloso’ fra i suoi testi¹, e di quello che è unanimemente considerato il suo capolavoro, *La folla* (1901²). Ma soprattutto ha goduto di un’attenzione critica da parte di diversi e autorevoli interpreti, attenti soprattutto a due aspetti della sua produzione: la prospettiva ideologica, insolitamente pugnace e coerente nelle sue componenti anarchiche e socialiste³; il particolare impasto linguistico della sua prosa, quasi sempre studiato anche in connessione con la sua modernissima capacità di disarticolare le canoniche strutture narrative ottocentesche.

E tuttavia, malgrado questa buona fortuna (naturalmente la buona fortuna dei nostri scrittori cosiddetti ‘minori’ è sempre molto relativa...), c’è ancora modo di studiare altri aspetti de *La folla*, che segna il ritorno di Valera alla narrativa nel 1901, dopo un silenzio non breve rispetto all’abbondante produzione degli ultimi anni Settanta e primi anni Ottanta: silenzio coinci-

¹ Parimenti scandalosi i ritratti di *Emma Ivon al veglione*; nel gran ginepraio di riedizioni d’autore e postume che caratterizza la bibliografia di Valera si vedano almeno *Milano sconosciuta* (Milano, Bignami 1879), *Milano sconosciuta rinnovata* (a cura di E. Ghidetti, Milano, Longanesi 1976), *Borghesia che balla* (Milano, Cozzi 1883) nello stesso anno riedita col titolo *Emma Ivon al veglione* (Milano, Tipografia Centrale Pozzi & Rancati 1883), *Emma Ivon al veglione* (a cura di G. Viazzi, Milano, All’insegna del pesce d’oro 1974).

² La prima edizione del romanzo fu pubblicata nel 1901 a Milano presso la Tipografia degli Operai. Tra le edizioni successive, si segnalano quella a cura e con *Introduzione* di E. GHIDETTI (Napoli, Guida 1973) e quella a cura e con *Introduzione* di C. MILANINI (Milano, Editrice Bibliografica 1993), dalla quale citerò.

³ Cf. A. DI GRADO, *L’idea che uccide. I romanzieri dell’anarchia tra fascino e sgomento*, Cuneo, Ne-rosubianco 2018, p. 13.

dente con gli anni dell'esilio decennale e volontario, prima in Francia e poi a Londra, dovuto a una condanna per diffamazione risalente all'84⁴. Come interpretare questo silenzio? Non mi pare che esso implichi 'svolte' significative né tantomeno 'conversioni': semmai un'apertura, inevitabile, dell'orizzonte di questo scrittore provinciale, di origine comasca, che già aveva vissuto nell'approdo milanese una sconvolgente scoperta delle contraddizioni metropolitane, interiorizzate non in una prospettiva 'emotiva' ma in un'ottica socio-politica già ben determinata. L'allargamento d'orizzonte appare soprattutto importante per un rafforzamento delle basi scientifico-filosofiche della sua ideologia e per il contatto, a Londra, con esperimenti avanzati di riformismo edilizio e urbanistico come quelli promossi da George Peabody, di cui è traccia esplicita e importante nel testo de *La folla*. Ma su questo torneremo.

Il 'silenzio' di Valera, insomma, mi pare spiegabile come un momento in cui accumulare con onnivora curiosità dati e materiali da trasfondere poi, una volta ritornato in patria, in una nuova ondata pubblicistica non meno produttiva di quella precedente l'esilio, giocata tra giornali – il più famoso dei quali s'intitolava, anch'esso, "La folla"⁵ – appendici, *pamphlets* ed esperimenti narrativi.

Questa produzione caotica e forse dispersiva potrebbe portare a etichettare facilmente l'autore come un poligrafo: a una tale definizione, che pure al di fuori della tradizione classicista italiana non ha una sfumatura necessariamente negativa, però Valera sfugge per la strenua coerenza del suo lavoro, spesso rigorosamente individuale anche nella redazione di imprese istituzionalmente collettive come i giornali; e vieppiù sfugge il nostro romanzo, che ha un impatto letterario ancora oggi decisamente singolare e innovativo tanto più perché si basa su «un equilibrio precario ma fecondo»⁶ tra opposte tensioni. Proviamo a vedere quali.

Innanzitutto una tensione tra individuale e collettivo: è stato già notato⁷ che il romanzo si apre e si chiude nel nome di Giorgio Introzzi, il proprietario del Casone del Terraggio di Porta Magenta, un falansterio gigantesco in cui abitano ben 484 famiglie, il più delle volte in abitazioni monolocali. Giorgio – che è omonimo del protagonista di *Alla conquista del pane*⁸,

⁴ Cfr. C. MILANINI, *Nota biografica*, in P. VALERA, *La folla...*, a cura e con introduzione di C. Milanini, pp. XXXI-XXXV.

⁵ Cfr. *Antologia della rivista «La Folla» (1901-1904 e 1912-1915)*, con una *Notizia del follaiuolo bibliografista*, Napoli, Guida 1973. Il «follaiuolo bibliografista» era Glauco Viazzi.

⁶ C. MILANINI, *Introduzione...*, p. XV.

⁷ Ivi, p. XXVII.

⁸ P. VALERA, *Alla conquista del pane*, Milano, Cozzi 1882.

il primo romanzo valerano di forte impianto narrativo e non privo di suggestioni autobiografiche – eredita questa proprietà dal padre, che appariva già come un proprietario vagamente filantropo ma solo perché delegava a un grifagno amministratore la sadica prassi della riscossione degli affitti, così spesso inevasi da una congerie lumpenproletaria di affittuari. Lungo il romanzo, e sia pure a sbalzi, Giorgio Introzzi rivelerà un profilo da ‘volto umano’ del capitalismo fino a decidere la destituzione del bieco amministratore Fioravanti (cognome che antifrasticamente richiama eroi da romanzo cavalleresco) in favore di Giuliano Altieri, un inquilino promosso ad amministratore che, in un altro tipo di romanzo, ricoprirebbe senz’altro il ruolo del protagonista.

Se Giorgio si rivela, soprattutto nella pagina conclusiva, il borghese illuminato che, senza rinunciare alla sua posizione sociale, sposa però la causa del filantropismo con sfumature utopistiche fino a decidere di abbattere il Casone per sostituirlo con un nuovo edificio, «più consentaneo alla vita moderna»⁹, sulla scorta, dunque, delle idee e della prassi londinese di Peabody, Giuliano è l’operaio autodidatta che ha tenacemente perseguito l’obiettivo di maturare una piena coscienza di classe attraverso l’istruzione. E per questo è premiato non soltanto dalla piena fiducia di Giorgio Introzzi, il quale gli affida la realizzazione del nuovo edificio, che si chiamerà significativamente Palazzo dei Lavoratori, ma è premiato addirittura con la conquista dell’amore di Annunciata, la moglie di Giorgio. Costei, cresciuta nel Casone come lavandaia imprenditrice di sé stessa e libera da padroni e da scrupoli di natura sessuale, per molti anni è stata vagheggiata castamente da Giuliano come una semplice amica ma poi viene finalmente posseduta anche sessualmente e da lui resa madre di un figlio che il marito, impotente, non può darle. Il tradimento provoca, naturalmente, la rottura del matrimonio con Annunciata ma Giorgio ne riconosce stoicamente la condizione di «compagna» di Giuliano – e la semplicità modernissima della definizione mi pare sorprendente. Certo, la simbologia socio-sessuale, fondata sull’impotenza della classe borghese rispetto alla fecondità della classe proletaria, è una *lectio faciliior* che però si perdona facilmente a un autore che, sul piano del rapporto tra erotismo e socialità, ha trovato soluzioni anche più grossolane di questa, soprattutto nei *reportages* di *Milano sconosciuta* o in quel *pamphlet* piuttosto ispido che è *Emma Ivon va al veglione*.

Semmai il personaggio di Annunciata può risultare più interessante quando, nel difendere il suo adulterio come una necessità biologica rispetto alla maternità frustrata, trova accenti di nobile semplicità che ci fanno pen-

⁹ ID., *La folla...*, p. 333.

sare a un paio di eroine boccacciane¹⁰. E non ho usato a caso il termine ‘eroina’ perché mi pare abbia ragione chi¹¹ ha sostenuto che, ammesso sia possibile trovare un protagonista in questo romanzo coerentemente corale, questo non sarà né Giorgio né Giuliano ma, piuttosto, Annunciata. Dirò di più: la forza del personaggio di Annunciata non è soltanto data dalla sua storia di donna libera e anticonformista, ma anche da due elementi stilistici che mi pare rivelino la predilezione che l’autore ha per lei: il fatto che Annunciata sia spesso il motore dell’azione, delle non frequenti svolte narrative in un romanzo che, di converso, indugia per pagine e pagine in un’insistita descrittività che si traduce in dimensione statica, allegoricamente rappresentativa di un destino di totale sottomissione sociale se non ci fossero, appunto, le impennate di Annunciata e l’impegno costante e coscienziioso di Giuliano. L’altro elemento strutturale che ruota intorno a questo personaggio femminile è la focalizzazione assai frequente su di lei, che culmina in un *tour de force* stilistico quando la donna enuncia il suo orgoglio di madrina della sorella cresimanda di Giuliano in un interminabile monologo che ha solo l’apparenza di un dialogo con la ragazzina ma si risolve, semmai, in un caoticamente modernissimo monologo interiore¹². D’altra parte, Annunciata non è l’unico personaggio femminile a spiccare nel romanzo: sono parecchie altre le donne del Casone che Valera guarda con occhio prevalentemente benevolo e pietoso, anche quando hanno disceso ogni gradino della degradazione morale e fisica. Talché mi pare prevalga, nel complesso del romanzo, un’attenzione al mondo femminile che non è moneta comune nella narrativa italiana di quegli anni, e che il socialista Valera risolve, coerentemente, con una rappresentazione particolarmente precisa dei maltrattamenti che le donne subiscono nell’ambito familiare e del lavoro femminile (di queste donne proletarie o sottoproletarie ci vien detto prima quale lavoro fanno, se ne hanno uno, e soltanto dopo di chi sono mogli e madri), che si estende, addirittura, a una straordinaria conoscenza del lessico dell’abbigliamento che potrebbe spiegarsi, da un lato, con le origini di Valera, la cui madre era cucitrice, ma non esclude, a mio parere, altre matrici come, per esempio, la lettura delle cronache mondane di D’Annunzio.

Ma torniamo ancora per un momento al personaggio di Giorgio Introzzi. L’*incipit* del romanzo costituisce per il lettore una falsa pista:

Giorgio rivide il Casone del Terraggio di Porta Magenta parecchi anni dopo

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 326-332.

¹¹ F. PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell’Ottocento*, Torino, Einaudi 1976, p. 227.

¹² P. VALERA, *La folla...*, pp. 141-150.

che gli erano cresciuti i baffetti biondi. La facciata aveva pur sempre i solchi delle sassate dei monelli che avevano giocato con lui, e la lunga crepa perpendicolare, che pareva volesse dimezzarla, aveva conservato al centro la schiacciatura della martellata di Ernesto. Guardando, gli risorgevano gli anni in cui aveva sculacciato per il terriccio con la ragazzaglia del Casone. La penultima tegola del murello d'entrata era ancora senza la parte sporgente, sbattuta via dal suo bastone. Non c'era nulla di cambiato nell'edificio. Sole le persone avevano subito qualche trasformazione¹³.

Parrebbe l'inizio di un romanzo memoriale focalizzato su questo personaggio, un romanzo in cui gli oggetti (in questo caso la facciata dell'edificio) assumono un prevalente significato simbolico che s'innesta sulla dimensione del ricordo individuale. Ma si tratta, appunto, di una falsa pista. Per pagine e pagine di Giorgio si perdono le tracce perché inizia una sorta di carrellata inarrestabile sulle vite grame e i pochi pensieri degli abitanti del Casone, una carrellata che Glauco Viazzi (uno tra i critici più perspicui e sintonici con Valera) ha definito «lo sdipanarsi sinusoidale degli accadimenti che occorrono a più personaggi compressi in un microcosmo»¹⁴. L'allusione a una tecnica di rappresentazione di marca prettamente cinematografica appare particolarmente appropriata: l'ha ripresa anche Nunzio Zago quando ha scritto che «è, come se, insomma, l'occhio lucido di una cinepresa, posta al centro del Cortilone, ora ci offra lunghe carrellate su quella vita di ringhiera dove ognuno è contrassegnato da un numero, ora ne scruti gli interni miserabili, ora indugi sui dettagli d'un allucinante repertorio di abbrutimenti, vizi, crudeltà»¹⁵. E, di conseguenza, non ci meraviglierà se ancora Viazzi ha suggerito che sarebbe sbagliato mettere in relazione (per analogia o, più correttamente, per opposizione) il particolarissimo realismo di Valera con il verismo italiano, che si sviluppa proprio negli anni dei suoi esordi ma che già nel 1901 de *La folla* mostra il fiato corto; né un confronto con Zola, al di là della consonanza politica e di qualche dettaglio sintonico (si pensi a certi interni del Casone che possono far pensare a certi muri lebbrosi di *Teresa Raquin*), ci condurrebbe molto più in là. Secondo Viazzi lo sguardo di Valera si fa addirittura anticipatore della migliore avanguardia primonovecentesca, ossia di tendenze collocabili tra la *pars destruens* positiva del futuri-

¹³ Ivi, p. 3.

¹⁴ G. VIAZZI, *Reportage oder Gestaltung?*, in "Es.", n. 6 *Ottocento*, gennaio-aprile 1977, pp. 113-120: p. 115.

¹⁵ N. ZAGO, *Tra Scapigliatura e Verismo*, in *Voci della letteratura italiana fra "buon governo" e altre moralità*, Catania, Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna, Università di Catania 2003, pp. 85-164: p. 96.

simo, il verismo grafico di un Grosz, la *Neue Sachlichkeit*, il Cine-occhio di Dziga Vertov, la fattografia leftiana¹⁶.

Il raffinato studioso armeno ci mette certamente un po' del suo in questo spostamento 'in avanti' delle particolarità stilistiche valerane, ma è indubbio che tali provocazioni critiche, se opportunamente ricalibrate un po' all'indietro, ci fanno comunque capire che Valera, e particolarmente il Valera de *La folla*, è capace di mescolare suggestioni eterogenee con sovrano sprezzo della coerenza poetica e del conseguimento di un'omogeneità stilistica come valore. E può farlo in virtù di un'opzione nettamente antiletteraria che, pure, muove da una notevole padronanza dei fenomeni letterari e da una capacità di mimesi stilistica così duttile da sembrare seconda soltanto a quella dannunziana: ma proprio perché ha il mondo letterario in gran dispetto, Valera prende dove vuole, rimescola come sa e serve in tavola un linguaggio e uno stile tutti suoi, innovativi, che non si esauriscono negli «*impulsi* linguisticamente espressionistici allo stato selvaggio»¹⁷ di cui ha parlato, con sintonico entusiasmo, Sanguineti e che sono gli elementi più appariscenti, se il romanzo viene letto soltanto prelevando dalla pagina le emergenze lessicali più sorprendenti.

La lettura continuata e analitica del testo rivela, invece, accanto ai folgoranti lessemi di marca espressionista la presenza di tracce diverse, ben lontane dalle sperimentazioni di primo Novecento: per esempio certi toscanismi che mi pare si spieghino, più che con una precisa derivazione dai *Promessi sposi*¹⁸ o comunque dalla battaglia linguistica manzoniana, con il successo dello stile fresco e popolareggiante di matrice collodiana che potrebbe essere alla base dei tanti diminutivi e accrescitivi colloquiali adoperati da Valera. O le forme sintattiche in buona parte di derivazione verghiana a cui si somma un uso assai insistito dell'indiretto libero. O, ancora, movenze tipicamente dannunziane, là dove il contenuto del discorso indugia sulle suggestioni sensuali, sui brividi emotivi, se non sull'erotismo esplicito. Per non parlare di certe soluzioni un po' più facili riprese dalla narrativa popolare ottocentesca, tra la *sensation fiction* inglese e il *grandguignol* francese, ma con una coloritura politica del tutto innovativa.

Non tornerò sulle caratteristiche linguistiche della prosa valerana, che sono state definitivamente studiate, e con abbondanza di riscontri testuali, da Matilde Dillon in un importante articolo¹⁹ nel quale ha finemente ri-

¹⁶ G. VIAZZI, *Reportage oder Gestaltung?...*, p. 120.

¹⁷ E. SANGUINETI, *Le parole di Valera*, 1974, in ID., *Giornalino*, Torino, Einaudi 1976, p. 57.

¹⁸ Cf. F. PORTINARI, *Le parabole del reale...*

¹⁹ M. DILLON WANKE, "La bocca del popolo": note sulla lingua de "La folla" di Paolo Valera, in "Ottocento/Novecento", vol IV, 2 (1980), pp. 5-31.

scontrato la presenza, in uno scrittore autodidatta come Valera, di cultismi e latinismi, spiegandoli con la lezione della retorica socialista (tra Guerrazzi e Cavallotti), e ha pazientemente distinto i debiti che Valera aveva contratto con le diverse sperimentazioni della prima e della seconda Scapigliatura, da Tarchetti a Dossi fino a Faldella.

A tale analisi prettamente linguistica si potrebbe forse aggiungere qualche considerazione di natura semantica, soprattutto sottolineando la presenza insistita del lessico gastronomico e di quello medico-scientifico, quest'ultimo spiegabile con la connotazione positivista della cultura di Valera. Quanto all'area semantica della gastronomia, non si pensi a influssi della prosa artusiana: il cibo di cui si parla ne *La folla* è, appunto, il cibo dei poveri, il cibo della mancanza di cibo, la mancanza di cibo che si traduce in malattia, in indebolimento del corpo.

La scelta di Valera, che esclude vaghi sentimentalismi e opta piuttosto per un linguaggio «cosale»²⁰, implica che cibo, abbigliamento, cure mediche e tratti somatici siano i principali indicatori rispetto alla condizione sociale dei personaggi: la quantità e la qualità di essi come dato statistico inconfutabile che spiega le condizioni del ricco e quelle del piccolo-borghese, quelle del proletario e quelle del sottoproletario; le specificità dei tratti somatici, invece, lette non in chiave lombrosiana ma, coerentemente, come esito di malattia o denutrizione. È stato un recente contributo di Alessio Berrè²¹ a sottrarre Valera alla schiera dei non pochi socialisti coevi che avevano metabolizzato il lombrosianesimo: quando ne *La folla* vengono rappresentati con toni parossistici l'abiezione dei singoli sottoproletari più devastati dalla malattia o la follia collettiva della superstizione religiosa, come nell'episodio del pellegrinaggio al santuario mariano di Caravaggio, non è il lombrosianesimo a sostanziare il discorso di Valera ma i modelli zoliani e dannunziani con i quali egli si confronta esplicitamente per fugare ogni sospetto di essere soggetto a quella fascinazione del primitivo che qua e là sembrava, per esempio, travolgere D'Annunzio a confronto con le tradizioni del natìo Abruzzo²². L'analisi di Valera rivela, invece, una postura anti-superstiziosa e un anticlericalismo indefettibili che non escludono, però, una comprensione latamente umanistica per le superstiziose debolezze dei sofferenti. La prospettiva di Valera, infatti, non è imparziale: se l'abiezione morale è con-

²⁰ G. VIAZZI, *Appunti sulla prosa di Paolo Valera*, in "Belfagor", 31 marzo 1973, pp. 206-216: p. 206.

²¹ A. BERRÈ, *Il "birbante" e l'alienista. Per uno statuto del personaggio delinquente nell'Italia postunitaria*, in "Poetiche", vol. XVI, 40 (2014), pp. 29-52.

²² Mi si consenta un rinvio a G. TRAINA, *Per un'indagine sulle novelle dannunziane. Verismo, Naturalismo e altri equivoci*, in *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, a cura di M.M. Cappellini e A. Zollino, Pisa, Ets 2006, pp. 317-339.

siderata davvero tale soltanto quando implica la violenza verso gli altri (si veda l'orribile personaggio del deforme Cristaboni o i mariti che picchiano le mogli perché alcoolizzati), ogni decadimento, anche morale, si può spiegare, e compatire, con la perdita del lavoro, dovuta a un impoverimento improvviso o a una malattia invalidante; nessuna pietà, invece, per i piccolo-borghesi che si godono i loro impieghi mediocri ma sicuri, le loro rendite di posizione, le loro micragnose idee ricevute (come l'abitudine a lodare sempre il buon tempo andato). Trapela invece una certa ammirazione per l'intraprendenza grande-borghese, tanto che l'ascesa sociale del fruttivendolo Pasquale Introzzi (il padre di Giorgio) non è stigmatizzata nemmeno nel momento dell'accumulazione originaria, e ciò è spia di un 'moderatismo' al quale il Valera romanziere indulge più che il Valera giornalista, ma proprio perché riguarda un personaggio che si fa comunque portavoce, se non altro, del tradizionale umanitarismo milanese. E tuttavia, in questo romanzo che, come s'è detto, si regge su equilibri precariamente fecondi, tale indulgenza non esclude però la rappresentazione serena e minuziosa della teoria del plusvalore di scuola marxiana a cui Giuliano approda, sia pure in una versione divulgativamente assai semplificata.

Non mi pare, per concludere, che sia stato ancora sottolineato dalla critica quanto la rappresentazione del falansterio del Terraggio possa essere interpretata come grande macchina foucaultiana²³, come un *panopticon* di ringhiera dove il controllo non è esercitato verticisticamente e verticalmente, dall'esterno, ma orizzontalmente, dall'interno, da una miriade di personaggi che potenzialmente sono api di uno stesso alveare ma che invece, a ben vedere, sfuggono a una condizione livellata di sottomissione. La focalizzazione continuamente mobile garantisce un'apparente democraticità di sguardo ma gli abitanti del Casone non hanno una medesima condizione sociale: chi abita due stanze vive meglio di chi è costretto a coabitare in una sola; gli appartamenti, e dunque gli abitanti, di un certo corridoio sono più agiati di quelli di un altro; i più abbienti, come il chiavaiuolo Paolino e il falegname Martino, possono permettersi il lusso di discutere di politica mentre lavorano, ma a chi si spacca la schiena in lavori degradanti e poco remunerativi non è mai affidato il privilegio della parola e spesso neppure del nome, perché tanti abitanti sono contrassegnati dal numero dell'appartamento, così come le ricoverate alla Ca' Granda sono contrassegnate dal numero del letto d'ospedale. Chi ha un minimo di cultura può manifestare delle idee, sia pure confuse e contraddittorie; chi convive con l'analfabetismo non può affidarsi che alle tradizioni e alle superstizioni (ma non ai proverbi di malavo-

²³ Cfr. M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), trad. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi 1976, pp. 213 e ss.

gliesca memoria). Anche le scelte morali non sono irreversibili: Adalgisa sfrutta la sua bellezza per un'ascesa economica che si tramuterà in disgrazia e nel ritorno ineluttabile al Casone; anche Annunciata avrà una parabola simile ma la sua sostanziale onestà la farà ritornare al Casone da proprietaria, prima come moglie di Giorgio e poi come compagna di Giuliano.

E tuttavia c'è qualcuno che guarda, che scruta, che giudica questo formicolare di destini umani. Potrebbe essere lo sguardo *déraciné* del sottoproletario Siliprandi, sfrattato per morosità da un appartamento ma tollerato da tutti come senz'altro che s'arrangia a vivere sulle scale condominiali: ma non è così. Potrebbe essere lo sguardo dell'amministratore, che fa tutt'uno col bloc-notes in cui appunta le morosità: ma non è così. A esercitare il controllo reciproco è lo sguardo di tutti su tutti: e potrebbe non essere affatto una novità, dati gli importanti precedenti verghiani e derobertiani, dallo spietato esercizio dell'occhio sociale nel microcosmo di Trezza allo 'sguardo dal basso' tipico dei *Vicerè*. Quello che dà una specifica sfumatura di modernità all'occhio controllore nel romanzo di Valera è proprio la forma panoptica del Casone, le traiettorie mobili degli sguardi che passano da ballatoio a ballatoio, da ringhiera a ringhiera, e che sembrano scrutare dentro abitazioni senza porte e senza muri. È la dimensione soffocante dell'edificio chiuso eppure aperto, così grande da contenere una folla di persone sicuramente più grande che in un paesino di pescatori siciliani; è il contrasto beffardo tra la dimensione tipicamente metropolitana e ottocentesca della *privacy* e del *comfort*²⁴ e il suo travestimento parodico in un ambiente che di privato non ha nulla, com'è simboleggiato emblematicamente nelle sequenze in cui le donne del Casone si spidocchiano a vicenda: come in un quadro di Murillo, come in uno squarcio di campagna seicentesca che s'incide nell'illusione di vivere in una metropoli moderna.

²⁴ Cfr. F. MORETTI, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi 2017, *passim*, ma in particolare pp. 38-43.

ANDREA MANGANARO
DE SANCTIS E IL NATURALISMO

Università di Catania

In una nota dei *Quaderni*, Gramsci rinvia agli ultimi saggi di De Sanctis definendoli «articoli sul verismo»¹. Il lapsus è illuminante. Nessun articolo di De Sanctis è in effetti esplicitamente dedicato al ‘verismo’. L’autore della *Storia della letteratura italiana* indirizzò gli ultimi saggi, non alla letteratura nazionale, ma a Zola. Nella sua prospettiva la rappresentazione del reale era strettamente correlata alla riflessione etico-politica sulle contraddizioni della modernità. E l’attenzione alla Francia era per lui divenuta centrale, dopo il 1870, all’indomani della pubblicazione della sua *Storia*, ma anche di Sedan e della Comune. La riflessione de *La scienza e la vita*, la straordinaria prolusione napoletana del 1872, ha infatti la sua genesi anche nella sconfitta della Francia di Napoleone III, e nella vittoria della Germania, con le sue intatte «forze morali»².

Lo *Studio su Emilio Zola* è del 1877: precede di un anno *Rosso Malpelo*. La conferenza *Zola e l’Assommoir*, del 1879, è pubblicata nello stesso anno da Treves, l’editore di Verga, presso cui usciranno, l’anno successivo, *Vita dei campi*, e, nel 1881, *I Malavoglia*. L’ultimo intervento di De Sanctis sul naturalismo, la conferenza *Il darwinismo nell’arte*, è del 1883. Ed è già pertanto posteriore alla pubblicazione delle *Novelle rusticane*³.

Lo *Studio* del 1877 dedica i primi tre degli undici paragrafi all’analisi

¹ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, ediz. crit. dell’Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi 2001, p. 1473 (*Quaderno* 11, § 49).

² F. DE SANCTIS, *La scienza e la vita*, in *L’arte, la scienza e la vita*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi 1972 («Opere di Francesco De Sanctis» a cura di C. Muscetta, XIV), pp. 316-340: p. 329. Cfr. ora F. TESSITORE, *De Sanctis: la scienza e la vita*, Bologna, il Mulino 2019.

³ Cfr. F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in *L’arte, la scienza...*, pp. 387-431; ID., *Zola e l’Assommoir*, ivi, pp. 432-456; ID., *Il darwinismo nell’arte*, ivi, pp. 457-469. E cfr. M.T. LANZA, *Note*, ivi, pp. 387, 432, 457.

della «vasta corruzione francese» di cui Zola è definito il «pittore inesorabile». La corruzione della Francia contemporanea è individuata, già nel suo germinare, «sotto il regno di Luigi Filippo», tra le «alte classi», per poi diffondersi, sotto l'Impero, agli strati popolari, favorendone, con il *panem et circenses*, «i più bassi istinti»⁴. Nella demagogia del moderno cesarismo De Sanctis individuava il contrario del progresso. E il progresso, dal suo punto di vista, non consisteva soltanto in un aumento dei beni, ma, come affermava pensando all'Italia, in un «processo di assimilazione» delle masse al nuovo Stato, riducendo cioè «la distanza che separa le varie regioni e le varie classi»⁵. Su tali premesse ideologiche si fonda la sua valutazione della letteratura francese contemporanea in cui vedeva emergere il popolo come oggetto di rappresentazione. È a partire da questa materia rappresentata che il nostro più grande storico e critico del tempo interpreta Zola e il romanzo francese che con lui si emancipa da ogni romantico populismo. Rinunciando alla funzione giudicante e consolatoria, Zola scuote l'ottimismo borghese dei lettori, consapevole che «primo rimedio a' grandi mali è avere una coscienza di quelli così viva e presente, che non ti lasci tranquillo e ti sforzi a meditarvi su»⁶. Nel mondo che Zola rappresenta, in un «ambiente sociale» corrotto, «anche i buoni [...] si lasciano attrarre dall'onda» e «sono condotti fatalmente verso la miseria e la vergogna». La corruzione si manifesta nella «lenta e inavvertita depravazione de' nostri buoni istinti», per cui diventa senso comune che «il tornaconto è di essere un accorto briccone, anzi che un brav'uomo»⁷. Concetti, immagini, parole, queste di De Sanctis, che risuonano familiari per ogni lettore dei *Malavoglia*. Ma la serie della *Marea* non era ancora avviata, allora. Il 'tema' da De Sanctis segnalato nel 1877 non è però profetizzato: è quello che lui individua come già rappresentato nell'opera di Zola, dove «i fenomeni psichici» sono «un effetto di cause più alte e più lontane»⁸.

In Zola l'intenzione iniziale di rappresentare la «corruttela napoleonica» è superata dall'attenzione «a spiegarci la genesi degli avvenimenti», fondandosi sulla teoria deterministica dell'ereditarietà, assunta come regolatore di tutta la serie dei Rougon Macquart⁹. Ma con uno scarto ermeneutico, De Sanctis rileva l'asimmetria tra intenzione dell'autore e percezione del letto-

⁴ F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola...*, pp. 387-389.

⁵ ID., *La democrazia in Italia* (1877), in ID., *I partiti e l'educazione della nuova Italia*, a cura di N. Cortese, Torino, Einaudi 1970 («Opere», XVI), pp. 136-140: p. 139.

⁶ ID., *Studio sopra Emilio Zola...*, p. 393.

⁷ Ivi, p. 394.

⁸ Ivi, p. 396.

⁹ Ivi, pp. 399-400: p. 404. Sull'avversione desanctisiana alla teoria dell'ereditarietà, cfr. R. WELLEK, *Il realismo critico di De Sanctis*, in *De Sanctis e il realismo*, a cura di G. Cuomo, Napoli, Giannini 1978, pp. 23-44: p. 30.

re. Chi legge, «non domanda come si spiegano i fatti», ma li vuole cogliere nel «vivo della rappresentazione»: «la loro spiegazione dee risultare dallo stesso loro succedersi e concatenarsi»¹⁰. Se la scienza «può concentrarsi su un solo principio» per volta, un'opera letteraria «è rappresentazione simultanea della vita»¹¹, di una totalità estensiva, non riducibile a «un solo fattore». L'ereditarietà non riguarda la fruizione estetica del testo, ma solo l'intenzione dell'autore. Il lettore coglie solo la riconoscibilità dei fatti nella realtà. De Sanctis esemplifica il concetto con un esempio di grande efficacia: di fronte a una bella ragazza «io sto con gli occhi in quegli occhi neri e dolci, e il cuore mi batte; e tu vuoi spiegarmi in lei suo padre e sua mamma e sua nonna; ma [...] ch'io vegga, ch'io ami quella cara creatura; [...] cosa importa a me la tua scienza? - Questo è l'amore, e questa è l'arte»¹².

Nell'individuare il ruolo di Zola nella storia delle forme, il discorso di De Sanctis diviene però meno coerente, anche contraddittorio, manifestando la problematicità della storicizzazione del contemporaneo. E in effetti il critico italiano sembra tra l'altro ignaro dell'effettiva successione cronologica dei gruppi e degli orientamenti del naturalismo francese. Nella prospettiva del suo storicismo tende a privilegiare la sequenzialità degli avvenimenti letterari del secolo XIX, a non riconoscere quelle che dopo sarebbero apparse come «barriere del naturalismo», per essere comunque poi infrante da nuove linee di continuità, con il successivo modernismo. Prima del naturalismo, autori di romanzi psicologici, di cui considerava il «principe» Balzac, e autori di romanzi storici (Dumas, Hugo, Manzoni) sono per lui «già realisti»¹³. Lo aveva già chiarito nelle lezioni della seconda scuola napoletana, individuando nei *Promessi sposi* l'esemplare «misura dell'ideale»¹⁴. Limite di questi precedenti «realisti» era però nella persistenza di «un certo ideale di convenzione». Gli appare come una «reazione», di fronte ai loro eccessi di letteratura convenzionale, il successivo manifestarsi di «realisti, più realisti della realtà», che escludono totalmente «dal loro mondo» «le idealità». Il riferimento, esplicito nella citazione polemica di *Madama Bovary*, è a Flaubert. La «reazione» realista appare però allo storico «poco durevole», proprio in quanto reazione. E si riferisce a questa reazione con un termine che disorienta: «realismo non parve a quest'arte un titolo abbastanza espressivo; si chiamò il *verismo*, e non ci è niente di meno vero in questa vita brutta, vol-

¹⁰ Ivi, p. 405.

¹¹ Ivi, pp. 405-406.

¹² Ivi, p. 407.

¹³ Ivi, p. 408.

¹⁴ Id., *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi 1955 («Opere», X), pp.

gare, mutilata ed esagerata». Ma De Sanctis non allude affatto al nostro 'verismo': si riferisce ancora una volta alla Francia («riabilitazioni archeologiche», «sozzure inverniciate», «pitture da *salons*, da case da giuoco e da trivio»)¹⁵. La confusione dei tempi verbali nel discorso conferma la difficoltà della periodizzazione. Zola è, al presente, l'«artista di questa scuola», che sembrerebbe quella del realismo esagerato, o 'verismo'. E però la posizione storica di Zola non è individuata come reazione o discontinuità. «Quel preteso verismo era una depravazione, come sogliono essere tutte le reazioni. Il realismo di Zola è una continuazione, un ulteriore sviluppo del passato, [...] un progresso», perché «nello studio critico dell'uomo» è riuscito ad aggiungere «all'elemento psichico e storico anche i fattori naturali». «Novatore», Zola, ma non nei termini di una netta cesura. Il suo romanzo «non è una negazione o diversione; è un progresso artistico corrispondente al progresso scientifico»¹⁶.

L'esempio testuale, con un raffronto Manzoni-Zola, tra i personaggi di Lucia da una parte e Miette e Silverio dall'altra, è di grande efficacia. Manzoni, «malgrado il suo realismo» «fa di Lucia un modello, e mentre brucia incenso alla santa, dimentica la donna». In *La fortune des Rougon* Miette, «la figlia del ladro», è trasformata dall'amore per Silverio. Se cade avvolta nella bandiera durante la rivolta contro il colpo di Stato, è solo «perché Silverio è là, presso a lei»: non è idealità, ma «cosa naturale» e l'impressione che suscita è quella determinata della necessità. «L'uno artista vuole che noi ammiriamo Lucia; l'altro vuole che noi comprendiamo Miette. L'uno sotto forme reali è un idealista; l'altro sotto forme ideali è un realista»¹⁷.

Ideale o reale non sono opposti inconciliabili. Il progresso teleologicamente si identifica con «uno scostarsi sempre più [...] dalla parte animale-sca», e con un «affermarsi come umanità», mediante le idealità (patria, libertà, giustizia, fratellanza), ossia la «calda aspirazione a un di là, a una idea pura non ancora realizzata, ma a cui la realtà vuole avvicinarsi»¹⁸: il riapparire dell'«animalità» è «transitorio», perché «l'ideale risorge, ma in quella misura e in quel limite» imposti «dalla realtà meglio scrutata». Può risorgere anche «in forma negativa», come nelle «dolorose negazioni di Leopardi, «come uno scontento nell'artista della realtà che lo circonda». Ma risorge anche quando «il reale è rappresentato in modo che si senta la presenza dell'ideale nell'anima dell'artista, e un'aspirazione a un cielo più puro»¹⁹.

¹⁵ ID., *Studio sopra Emilio Zola...*, p. 408.

¹⁶ Ivi, p. 409.

¹⁷ Ivi, pp. 410-411.

¹⁸ Ivi, pp. 411-412.

¹⁹ Ivi, p. 413.

Tale è «il realismo di Zola». Da una parte «nella sua rappresentazione» si coglie «un lungo studio del reale». Dall'altra, dal polo del reale riprodotto, si sente scaturire «un sentimento dell'ideale tanto più vivo, quanto è maggiore» l'«esattezza» e l'«indifferenza» dell'artista²⁰. L'ideale appartiene alla soggettività dell'autore, ma «si infiltra» nelle sue «rappresentazioni»: lo si avverte, ma non lo si vede «in nessuna parte, essendo l'artista in guardia contro se stesso». Si avverte quasi l'eco delle affermazioni di Flaubert, sulla ubiquità e non percepibilità dell'autore («L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part»)²¹.

De Sanctis coglie l'esibita non immedesimazione, l'indifferenza dello scrittore naturalista, finalizzata a garantire l'illusione della realtà («tème di nuocere alla illusione e scemar fede al vero, rivelando le sue impressioni di uomo offeso»); la sua osservazione è non opaca («con occhio chiaro e secco»), asettica («così com'è nella sua nudità»), distaccata («con inesorabile severità di giudice anzi che con cuore commosso di poeta»)²². L'interpretazione desanctisiana del naturalismo di Zola risuona quasi come un'anticipazione della confessione di Verga nella lettera a Filippo Filippi a proposito di Rosso Malpelo («io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso»)²³ e della grande questione, che la critica si porrà, dell'impersonalità e della delega narrativa: dalla «personalità» da Croce rivendicata per Verga a fronte della proclamata «impersonalità»²⁴, allo «sguardo d'autore» che si vede accompagnare 'Ntoni²⁵. Ma qui De Sanctis non rivendica le ragioni del lettore; indaga le contraddizioni nel polo dell'autore, individuandone la genesi nella dialettica storica tra aspirazione all'ideale e tensione verso il reale.

L'effetto sul lettore non avviene indipendentemente dalla volontà dell'artista. De Sanctis indica faglie che dimostrano «che il primo martire delle sue rappresentazioni è lui», Zola»²⁶. Indizi sulle contraddizioni della si-

²⁰ Ivi, p. 414.

²¹ G. FLAUBERT, *Correspondance*, in *Oeuvres complètes*, vol. III, Paris, Conard 1927, pp. 61-62; cfr. P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in "Quaderni di Filologia e letteratura siciliana", IV (1977), pp. 5-29; p. 16. È la famosa definizione data da Flaubert nella lettera a Mademoiselle Leroyer de Chantepie del 18 marzo 1857: cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Mondadori-Le Monnier 2010, pp. 62-63.

²² F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola...*, p. 414.

²³ G. VERGA, *Lettera a Filippo Filippi*, Cadenabbia (Como), 11 ottobre 1880, in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica...*, pp. 7-9; e cfr. anche in G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1478-1479.

²⁴ B. CROCE, *Giovanni Verga*, in "La Critica", I (1903), pp. 241-263; cfr., con varianti, in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, Bari, Laterza 1915, pp. 5-32; p. 18.

²⁵ G. MAZZACURATI, *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespolo*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982, pp. 163-180.

²⁶ F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola...*, p. 415.

tuazione storica dell'autore, sulle 'scissure' della realtà che si riflettono nella scrittura. Le «diverse forme letterarie», aveva già recisamente dichiarato De Sanctis, si sono «sviluppate [...] tra le diverse forme sociali, le une riflesse delle altre». E «lotta nella cosa è scissura nella parola»²⁷. L'eccessiva rivendicazione di una assolutezza quasi partenogenetica del testo ci ha fatto obliare tali sollecitazioni ermeneutiche del nostro grande storico. L'effetto straniante, ci avverte De Sanctis, è determinato dall'artista: dietro c'è la sua «mano ordinatrice», come avrebbe detto Auerbach per Flaubert²⁸. Zola crea la «contemporaneità di situazioni opposte» nella conclusione de *La fortune des Rougon*, con la casa dello zio festosa «per la vittoria di Bonaparte, mentre più in là si andava quagliando il sangue del nipote, martire del colpo di stato». È una «scintilla che rivela nell'artista la presenza dell'ideale»²⁹.

Questa tensione sottesa all'opera risulta tanto «più poetica» proprio perché l'artista ne ha solo «mezza coscienza»³⁰. Debenedetti avrebbe suggerito di vedere simbolismo e naturalismo come correlati, e non antitetici³¹. Zola è consapevole solo del suo realismo, che «però gli si presenta quasi inconsapevolmente non come negazione dell'ideale, ma come limite e misura di quello»³². Le categorie di limite e misura (sulle quali rifletteva sin dalla prigionia a Castel dell'Ovo, dove aveva tradotto la *Logica* hegeliana³³) consentono a De Sanctis di riaccostare Manzoni e Zola, tra chi attua la «misura dell'ideale»³⁴, e chi la misura del reale. Rileva pertanto continuità nell'apparente discontinuità. E alcune osservazioni risultano illuminanti, come quella sull'effetto di rallentamento per la sovrabbondanza di «descrizioni», che fanno sentire il lettore come un «naufrago» che «ci si addormenta sopra»; o quella sullo «stile reciso, rapido, sicuro», che si emancipa da ogni elemento retorico, e che porta a un raffronto con la «nudità di Dante», «il più ideale dei poeti»³⁵.

²⁷ ID., *Manzoni...*, pp. 76-77.

²⁸ Cf. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, Torino, Einaudi 1979, p. 259.

²⁹ F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola...*, p. 415.

³⁰ Ivi, p. 416.

³¹ Cf. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti 1989, pp. 700-701; R. LUPERINI, *Debenedetti interprete di Verga*, in ID., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet 2013, pp. 93-101: pp. 100-101.

³² F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola...*, p. 416.

³³ Cf. ID., *La Logica di Hegel*, in *La crisi del romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, introduzione di G. Nicastro e note di M.T. Lanza («Opere», IV), Torino, Einaudi 1972, pp. 120-223; G. COMPAGNINO, *L'estetica dialettica e la "scissura nella cosa": De Sanctis e Manzoni*, in ID., *Forme e storie*, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania 2000 («Quaderni del Siculorum Gymnasium»), pp. 119-162.

³⁴ F. DE SANCTIS, *Manzoni...*, pp. 77-79.

³⁵ ID., *Studio sopra Emilio Zola...*, pp. 417, 420.

«L'originalità di Zola», «realista come uno scienziato, e idealista come un poeta», consiste nelle rappresentazioni che hanno «per base la realtà di oggi, come è data dalla scienza e come si concepisce oggi». E paradossalmente il suo difetto è additato non nell'«essere troppo realista», ma nel «soverchio idealismo», giacché la sua rappresentazione non è del tutto «imitazione del processo naturale». Non presenta infatti «quelle inconseguenze, varietà e deviazioni e distrazioni, che offre la storia»³⁶. Zola per De Sanctis applica troppo la causalità, determinata dalla tesi dell'«animalità», e non riproduce la casualità propria della vita³⁷: quella casualità che Pirandello avrebbe rilevato nelle vicende, apparentemente «senza intreccio», dei *Mala-voglia*³⁸. L'animalità, non giudicata dall'autore, è commentata silenziosamente da un «non so che di glaciale che li accusa». È questo, «il tono di Zola, la sua idealità», evidenziati dal confronto con Dante: «Dante non ride, ma ringhia. Zola non ringhia neppure. È marmoreo. E ci è del dantesco in quel marmoreo». Ed è questa «la virilità di Zola», la sua potenzialità conoscitiva: «guardare in faccia il male e rappresentarlo nella sua verità»³⁹. Ciò che Zola ha visto con «l'occhio materiale», si ripercuote e si trasforma «nella sua immaginazione», cioè nel processo di generalizzazione estetica, come, nel *Ventre di Parigi*, «quella fila sonnolenta di bestie da soma, che porta i viveri alla grande città». Non sono «oggetti naturali», trasportati specularmente dal mondo esterno al mondo interno dell'opera. Battezzati «dall'immaginazione», «sono oggetti dipinti». L'ethos dell'artista «è incorporato nell'oggetto, nella forma della sua rappresentazione». Giacché «l'oggetto non può essere mai rappresentato tutto, com'è in natura». La forma letteraria, nuova e sempre diversa, di un oggetto esterno è data dall'artista, non dalla natura («Gli artisti sono grandi maghi che rendono gli oggetti leggiere come ombre, e se li appropriano, e li fanno creature della loro immaginazione e della loro impressione»). «Il reale» è solo «la materia prima», che l'arte trasforma. È la «base», non l'«edifizio». Ma se prima l'arte aveva preteso di «trasformare essa medesima la base», creando una vita artificiosa, «dove il reale non si conosceva più», nella contemporaneità «il reale si è posto come fatto e come scienza» ed è divenuto il presupposto imprescindibile dell'arte⁴⁰. Ecco la posizione del naturalismo nella storia delle forme. Il rispetto della «base» è il fondamento del «realismo di Zola». Ma ciò non basta a garantire valore alla

³⁶ Ivi, pp. 420-421.

³⁷ Cfr. ivi, p. 422.

³⁸ Cfr. L. PIRANDELLO, *Celebrazione di Giovanni Verga*, in L. PIRANDELLO - V. EMANUELE ORLANDO, *Scritti su Verga*, pref. di G. Giarrizzo, Catania, Maimone 1992, p. 63.

³⁹ F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola...*, p. 422.

⁴⁰ Ivi, pp. 423-424.

sua arte. A consentirlo è non l'aspetto conoscitivo, ma quello estetico: «il vivo sentimento dell'ideale umano e la potente immaginazione costruttrice e rappresentatrice». Gli esempi di questa capacità sono tratti da *La Curée*, considerato, «come lavoro d'arte, il miglior romanzo di Zola», con un intreccio «classico, come l'*Otello* di Shakespeare», e *Le ventre de Paris*, dove invece la causalità deterministica appare affiancata dalla casualità («con quella dispersione di forze e con quella accidentalità che troviamo nelle lente formazioni naturali»)⁴¹.

Due anni dopo, nel 1879, De Sanctis dedica una conferenza a *Zola e L'Assommoir*, a Napoli. Lì, subito dopo Parigi, era stata rappresentata una trasposizione in dramma del romanzo in cui Zola è non solo il «pittore della corruzione parigina», ma della «vita degli operai», e con una «storia sociale», collettiva. Una rappresentazione letteraria inedita per l'Italia, che pure nel suo Meridione, a Napoli, conosceva livelli di degrado incomparabili. Solo un anno prima, nell'edizione in volume delle *Lettere meridionali*, Pasquale Villari aveva esortato a non «chiudere gli occhi» di fronte alle condizioni del Meridione⁴². E così ora De Sanctis sfida l'uditorio del Circolo filologico napoletano: «Nessuno di noi ha avuto stomaco di andare a studiare quella miseria: il disgusto ce ne allontana». Il coraggio lo aveva dimostrato Zola, andando nei bassifondi parigini «col suo bravo taccuino alle mani», traendo da quella materia i suoi romanzi⁴³. In questo nuovo saggio è evidente l'accentuazione del rilievo etico sulla «corruzione», materia della rappresentazione: non è il bisogno, non è il degrado economico, a costituire quella «corruzione», ma l'«abitudine», «l'assenza del senso morale offeso»⁴⁴. In un mondo ridotto a «pura animalità», la mancanza di «volontà» fa posto all'«appetito», la carenza di «intelligenza, agli «istinti». L'istanza etica porta De Sanctis a contrapporre la propria personalità a quella dello scrittore naturalista e dei suoi personaggi. Ed è opposizione di visioni del mondo: «Io però non sono assoluto come Zola. Non credo all'onnipotenza dell'ambiente. Datemi una forte personalità e saprò lottare con quello. Ma Gervasia ha istinti, non ha qualità [...] L'istinto solo allora che sia educato, [...] è qualità, una seconda natura, e diventa carattere e può resistere all'ambiente»⁴⁵. Nella prospettiva di De Sanctis sembra accentuarsi il peso della tensione etica. Diviene assolutamente inaccettabile l'accettazione supina dell'esistente, il trarsi fuori, il

⁴¹ Ivi, pp. 424 e 428.

⁴² P. VILLARI, *Prefazione alla prima edizione in volume* (1878), in ID., *Le lettere meridionali (ed altri scritti sulla questione sociale in Italia)*, con intr. di F. Barbagallo, Napoli, Guida 1979, pp. 21-22.

⁴³ F. DE SANCTIS, *Zola e L'Assommoir...*, p. 435.

⁴⁴ Ivi, p. 436.

⁴⁵ Ivi, p. 438.

non partecipare e limitarsi a osservare. E ciò riguarda il suo giudizio di valore sul naturalismo. Si pone infatti esplicitamente la domanda su come possa esistere arte dove ogni idealità è negata⁴⁶. Il presupposto, perché l'«arte ci sia», è che «la cosa che si vuole rappresentare» viva non «per sé», ma «per noi»; che in essa sia riprodotta «non solo la vita sua, ma in essa una parte della nostra vita». Nell'*Assommoir* manca il canonico «processo artistico», costituito da un'«azione principale», e da episodi. Tutto è invece omologato, in una congerie di minuti avvenimenti, di triti fatti della quotidianità («tutto è principale e tutto è secondario; tutto azione e tutto è episodio»⁴⁷). L'arte tradizionale appare assente. Ma l'arte è prodotto storico: «non rappresenta la vita in un modo assoluto, ma la vita come è concepita e spiegata in questo o quel tempo»⁴⁸. L'arte che Leopardi o Hegel decretavamo morta, in effetti non lo era: morta «era una vecchia forma, che essi dicevano arte»⁴⁹. Nell'arte nuova «è la natura che domanda il suo posto; è l'animalità, che vuole una più larga parte»⁵⁰. E le nuove forme sono date dall'identità con «le cose», da una lingua che si ritempra «nelle lingue del popolo». Per cui, prefigurando la grande innovazione di Verga, l'«artista cercherà e si approprierà tutto quel tesoro d'immagini, di movenze, di proverbi, di sentenze, tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida, ch'è nei dialetti». La rappresentazione del «processo evolutivo», «segreto dei grandi artisti», da Dante a Goethe, si ha anche nell'*Assommoir*, ma «a rovescio», con la regressione «dall'uomo all'animale, dall'ideale umano di Gervasia sino all'idiotismo»⁵¹. E a questa «evoluzione a rovescio» corrisponde «lo stile delle cose», «impersonale», senza mediazione, senza «sguardo d'artista», non più «prete posto lì fra l'uomo e Dio»⁵². A parlare sono le cose, nel silenzio dell'autore. Se questa è la nuova arte, qual è la sua posizione nel «progresso delle forme»? Zola è solo «un sintomo. È il pittore della corruzione. Il bel mondo dell'arte ideale va in isfascio; e Zola raccoglie le macerie e te le butta sul viso». Il maggiore rappresentante del naturalismo non apre una nuova fase. L'innovazione nelle forme non corrisponde alla rappresentazione di nuovi contenuti. Una mancata corrispondenza, nella dialettica forma-contenuto, che, nel lessico desanctisiano, equivale a un forte limite: «non è il precursore del nuovo; ma è il becchino dell'antico. Nuove sono le forme sue dell'arte, attaccate al cadavere

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 438.

⁴⁷ *Ivi*, p. 439.

⁴⁸ *Ivi*, p. 445.

⁴⁹ *Ivi*, p. 441.

⁵⁰ *Ivi*, p. 446.

⁵¹ *Ivi*, p. 448.

⁵² *Ivi*, pp. 448-450.

del contenuto»⁵³. A questo giudizio limitativo, seguono argomentazioni progressivamente meno rigorose, anche affrettate, quasi apodittiche. E rispetto all'esplicita richiesta di un giovane di spiegargli «il verismo» (non *L'Assommoir!*), De Sanctis dichiara la propria avversione «a tutte quelle parole che finiscono in 'ismo': «verismo, idealismo, realismo» gli «sembrano aggettivi peggiorati nel sostantivo», «una esagerazione». E per rilasciare qualche formula incisiva alla gioventù, pronuncia quello che suonò come un appello agli scrittori italiani: «il motto di un'arte seria è questo: poco parlare noi, e molto far parlare le cose. *Sunt lacrimae rerum*. Dateci le lacrime delle cose e risparmiateci le lacrime vostre»⁵⁴. Una esortazione che suona come un esplicito apprezzamento del limite posto alla pervasiva presenza dell'autore, se non anche della impersonalità, e che ribadisce l'avversione alla retorica, l'attenzione al reale.

Nell'appendice allegata all'opuscolo stampato da Treves⁵⁵, De Sanctis ammette di aver affrettato le conclusioni, nella conferenza, dando impressione di un certo «eccllettismo». Confessa di avere sempre rifiutato i sistemi, anche quello hegeliano, di cui ha però fatto proprio il principio del «*divenire*, base dell'evoluzione», e dell'«*esistere*, base del realismo» (applicati anche nella lettura dell'*Assommoir*). Rifiuta invece recisamente l'«eccllettismo», segnalando i rischi di quell'assenza di metodo cara ai più che «non vogliono darsi il fastidio di studiare e formarsi una opinione; errando tra il sì e il no, giungono all'indifferenza, che è l'anemia dello spirito»⁵⁶. E però ammette anche come in quella «fase di transizione» un certo eccllettismo sia necessitato, poiché «nell'arte non sono comparse ancora stelle di prima grandezza» e permane ancora «nelle nostre idee e nei nostri costumi quello ch'io ho chiamato la *malattia dell'ideale*»⁵⁷. È, questa, una ennesima ammissione dell'estrema difficoltà nello storicizzare il contemporaneo da parte di chi, per temperamento, dichiara di rifuggire sempre dalle «opinioni estreme», e confessa di essere stato sempre, «sotto le varie forme della *sua* esistenza», «centro sinistro o sinistra moderata, così in politica come in arte»⁵⁸.

Assenza di radicalità non estranea forse alla sua valutazione del contemporaneo «realismo in arte» come di «una reazione sfrenata», che lo rende «fenomeno di poca durata». La sua concezione del realismo non è algidamente tecnica, ma fondata su quella unità di «scienza e vita», che aveva af-

⁵³ Ivi, p. 452

⁵⁴ Ivi, p. 453.

⁵⁵ Cfr. M.T. LANZA, *Nota*, ivi, p. 432.

⁵⁶ Ivi, p. 454.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 455.

fermato nella splendida prolusione napoletana: «nell'arte bisogna dare una più larga parte alle forze naturali e animali dell'uomo, cacciare il *rêve* e sostituirvi l'azione, se vogliamo ritornar giovani, formare la volontà, ritemprare la fibra»⁵⁹. Nulla è più estraneo a questa prospettiva del «realismo che somigli a un'orgia», «poesia di vecchi impotenti e viziosi». E la «forma» del realismo da lui auspicato è pertanto la seguente: «corpulenta, chiara, concreta, ma tale che ivi dentro traspaiano tutti i fenomeni della coscienza». L'uomo visto solo «nella sua animalità» (tendenza propria del naturalismo) preclude la rappresentazione dell'uomo come soggetto d'azione. E sulla linea di Hegel (e prima ancora di Aristotele), De Sanctis concepisce la letteratura come mimesi di «uomini in azione». Nell'«azione» dell'uomo, afferma, «dee trasparire il suo pensiero», poiché «l'uomo deve fare, non dire, quello che pensa». «Questa è la forma obiettiva, la vita delle cose». E ribadisce ancora una volta il *continuum* della storia, indicando in «Galileo» il «precursore del realismo anche in arte», da lui chiamato «naturalezza», con la preferenza accordata ad Ariosto anziché al «sentimentale e rettorico Tasso». E come nella stupenda conclusione della *Storia*, il giudizio si fa anche qua prolessi, esortazione alle future generazioni. E riguarda non solo la letteratura, ma la ricostituzione della «coscienza», l'unità di scienza e vita, per noi italiani: «Per una razza fantastica, amica delle frasi e della pompa, educata nell'arcadia e nella retorica come generalmente è la nostra, il realismo è un eccellente antidoto»⁶⁰.

Realismo, che però per lui non può essere ridotto a fenomenica riproduzione documentaria, alle «cose nude e crude e così come appariscono all'idiota». Lo precisa, nel 1883, nella *Postilla* alla seconda edizione del *Saggio critico su Petrarca*, di fronte al procedere impetuoso del «verismo» e «positivismo»⁶¹.

E, nel marzo del 1883, De Sanctis torna per l'ultima volta sull'argomento, nella conferenza *Il darwinismo nell'arte*. Ed è il suo ultimo saggio. Di Darwin esamina non l'opera, ma il radicale cambiamento di opinioni prodotto: «Il senso del reale, della forza e del relativo è il carattere della nostra trasformazione»; e, accanto a questo, il rifiuto del romanzesco («gli accidenti, gli intrighi, le combinazioni artificiali, le fantasie») ⁶². A questo sentire è connessa anche l'opzione come «materia d'arte» della «vita del popolo». Il mutamento riguarda la lingua e non solo letteraria: anche la lingua parlata ha assunto «un fare più spigliato e più rapido», avvicinandosi «ai dialetti ossia al linguaggio del popolo», «il grande abbreviatore del pensiero umano». La

⁵⁹ Ivi, pp. 455-456.

⁶⁰ Ivi, p. 456.

⁶¹ F. DE SANCTIS, *Postilla* (1883), in ID., *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi 1983, pp. 9-10.

⁶² ID., *Il darwinismo nell'arte...*, pp. 461, 466.

grande intelligenza dello storico profetizza quella che i moderni studiosi (Nencioni, Alfieri) chiameranno l'etnificazione linguistica, a proposito di Verga⁶³: «Il dialetto è destinato a divenire il nuovo semenzaio delle lingue letterarie». Il riflesso di questa trasformazione nell'arte è «il senso del vivo, l'autonomia della persona poetica, il plasticismo della forma, la pacatezza del sentimento, la popolarità della materia, la naturalezza dell'espressione»⁶⁴. Nel 1883 sono ormai stati pubblicati *Vita dei campi*, *I Malavoglia*, e *Novelle rusticane*. Eppure De Sanctis elude ogni seppur minimo riferimento all'opera di Verga. Di quest'arte nuova intravede «una lineatura» «nel romanzo moderno, nella pittura, nella scultura». Affermazione ridimensionata però drasticamente dall'avversativa seguente («ma è troppo misera cosa, se guardiamo ai grandi capolavori dell'arte ideale») e dalla conclusione: «se debbo dire proprio il mio pensiero, quest'arte è più un presagio che un fatto. Egli è che quest'arte è ancora nel suo stato di gestazione e di esagerazione, come il darwinismo è ancora nel suo stato di transizione e di reazione»⁶⁵.

Suona oggi, questa conclusione, come testimonianza del 'cono d'ombra' in cui si trovò il grande critico, alla fine della sua vita e della sua opera. Aveva saputo, De Sanctis, narrare la storia della nostra letteratura con straordinaria ampiezza di prospettive, ponendo in connessione il passato con il presente e guardando con tensione etica all'avvenire. E aveva pure saputo cogliere con lucidità l'assoluta rilevanza del contemporaneo naturalismo d'oltralpe. E però, proprio lui, ci appare quasi condannato a non poter vedere quanto stava avvenendo in Italia sul finire della sua vita, con il manifestarsi di un'arte che sapesse, secondo il suo auspicio, «molto far parlare le cose».

⁶³ G. ALFIERI, *Verso un parlato-nazionale unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. III (2010), pp. 7-30.

⁶⁴ *Ivi*, p. 467.

⁶⁵ *Ibidem*.

MILENA GIUFFRIDA

DAL CARTEGGIO VERGA-CAPUANA:
IL ROMANZO REALISTA

Università di Catania

Nel 1879 Luigi Capuana scriveva così a Giovanni Verga:

Capisci bene che non può passar giorno che io non ricordi di te. Sono immerso nel lavoro, e ad ogni pagina che scrivo e rileggo mi faccio la domanda: che ne dirà Giovanni? spesso anche domando: che ne direbbe Giovanni? E tento di entrare nella tua pelle per ricercare le tue impressioni e formare i giudizi che tu potresti formare¹.

Questa intima e spontanea confessione potrebbe essere assunta a emblema del carteggio tra i due scrittori siciliani. Una corrispondenza costante di affetti – soprattutto –, ma anche veicolo di trasmissione e determinazione del pensiero poetico e artistico. Questo intervento prende le mosse però non tanto dal carteggio quale testimonianza preziosa dell'officina verista e dell'*iter* elaborativo di alcune opere, quanto proprio dalla constatazione della evidente e profonda influenza che i due siciliani esercitarono reciprocamente su di essi, in merito alla scrittura e al modo di intendere la letteratura e la vita. Amici fraterni, ma soprattutto compagni d'armi, Verga e Capuana furono impegnati entrambi, quasi in simbiosi, nella lotta per l'affermazione del genere romanzo in Italia. Fu Capuana il primo ad orientare la propria riflessione sul problema della forma e dei generi letterari. Dalle colonne della "Nazione", rivista fiorentina per la quale ricoprì l'incarico di critico teatrale, Capuana avviò il suo attacco contro il teatro, considerato un genere «sintetico»², poco adatto alla rappresentazione dei nuovi tempi.

¹ Lettera di L. Capuana a G. Verga da Mineo, 4 gennaio 1879, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 68.

² Cfr. L. CAPUANA, *Il teatro francese del 1866*, in "La Nazione", 5 marzo 1866.

Nella prefazione a *Il teatro italiano contemporaneo*, lavoro del 1872 che riunisce molte delle rassegne degli anni alla “Nazione”, Capuana sorprendentemente dichiarò compiuta l’evoluzione della forma teatro, «sicché non rimanga più nulla da fare in drammatica all’infuori dello erigere al teatro un monumento di critica degno davvero dal soggetto»³. Secondo il mineolo, i vertici della tragedia e della commedia erano già stati toccati rispettivamente da Shakespeare, da Augier e Dumas figlio. Questi ultimi, in particolare, avevano raggiunto il difficile equilibrio tra artista e pensatore e, riuscendo a preservare la natura artistica dei loro personaggi, avevano toccato «l’estremo limite a cui può arrivare l’arte drammatica per rimanere arte sempre, benché di molto mutata» prima di «piombare nell’abisso»⁴.

La complessità della modernità può invece essere rappresentata solo da una forma artistica analitica, quale appunto quella del romanzo. L’interesse di Capuana per questo genere risale alla seconda metà degli anni Sessanta, indotto dalla lettura delle opere di De Meis, di Hegel e dall’incontro con i romanzi di Balzac.

Se la lettura di De Meis si configurò, più che come una scoperta, quale una ratifica del pensiero maturato negli anni fiorentini della critica militante, quella dei romanzi di Balzac funse da stimolo sia sul piano della creazione narrativa che su quello della riflessione sul genere. Recensendo *Carlo Pisacane e la spedizione di Sapri* di Eliodoro Lombardi, Capuana indicò Balzac quale nuovo autore classico e scrisse un’appassionata apologia del romanzo:

Ostinarsi alla ricerca dell’epopea, secondo noi, vuol dire non accorgersi che le forme dell’arte, in generale ed in particolare, abbiano subito straordinari e radicali cambiamenti; vuol dire non avvedersi che noi possediamo al giorno d’oggi un’opera d’arte non meno difficile dell’epopea e popolare quant’essa al suo tempo, ma più seria, più variata, più efficace, diremo quasi più eccellente, e questa è il romanzo. Non già il romanzo storico, parto ibrido e falso, nato in un momento di esaltazione archeologica e morto subito con essa, bensì quello che dipinge caratteri e costumi della società contemporanea; sicché non sappiamo capire perché, per esempio, *Les Parents pauvres* e *Le Père Goriot* di Balzac non possono mettersi accanto all’Iliade e all’Odissea nella storia dell’arte⁵.

³ L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Lauriel 1872, p. XIX.

⁴ Ivi, p. XXIII.

⁵ L. CAPUANA, *Recensione a E. Lombardi, Carlo Pisacane e la spedizione di Sapri*, in “La Nazione”, IX, 255, 12 settembre 1867, cit. da R. DE CESARE, *Capuana e Balzac*, in “Annali della Fondazione Verga”, 14 (1997), pp. 49-115: p. 59.

Nello stesso periodo la forma romanzo, patrocinata da Capuana, venne prediletta per tutta la sua prima, prolifica, produzione da Giovanni Verga, più o meno stabilmente nel continente dal 1869. Non poteva essere diversamente: Antonino Abate, scrittore e patriota catanese che si occupò della prima formazione di Verga, faceva leggere al suo giovane studente, oltre ai romanzi di Manzoni e Guerrazzi e ai propri fluviali scritti, anche le opere di un altro illustre concittadino, Domenico Castorina. Questi, lontano cugino di Verga, era autore del romanzo patriottico *I tre alla difesa di Torino* e fu tra i primi catanesi a inaugurare la pratica di trasferirsi al nord per cercare di ottenere la gloria letteraria; un esempio, sotto molti aspetti, per il giovane scrittore⁶. I lavori del periodo catanese sono chiaramente ancora acerbi, anche se in essi si possono rintracciare i prodromi della riflessione dello scrittore sulla questione del punto di vista del narratore.

Storia di una capinera fu l'opera che segnò una svolta per entrambi i siciliani: per Verga fu l'agognato successo di pubblico; per Capuana fu il romanzo che diede inizio alla narrativa moderna italiana, perché in esso si rappresentava un tipo, un carattere – quello della ragazza della borghesia siciliana del XIX secolo –, in un sapiente equilibrio di realismo dei fatti, osservazione psicologica, eclissi dell'autore. La rassegna composta per la *Capinera* nel 1873, mai pubblicata, aveva un tono complessivo battagliero e partigiano: i critici vi erano giudicati troppo severi verso i giovani scrittori, perché pretendevano che essi producessero subito capolavori, denigrando ogni tentativo che si allontanasse dalla perfezione presunta. Per questo Capuana dedicò un lungo articolo ai primi lavori⁷ di un scrittore poco conosciuto come Verga, in modo da avere un pretesto per affermare la necessità di uno svecchiamento del romanzo italiano⁸; questo era stato, infatti, fino a quel momento, quasi esclusivamente di stampo storico-risorgimentale e certamente poco attento agli aspetti artistico-formali⁹. A tal proposito, scriveva Capuana:

⁶ Cfr. A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2011, p. 20.

⁷ La rassegna, infatti, si occupa anche di *Una peccatrice*, utilizzata come termine di paragone per il nuovo romanzo.

⁸ «Questa “rassegna letteraria” è un programma e un modello; vuol proporsi come esempio di critica costruttiva impegnata nella battaglia culturale in favore della nuova narrativa, una critica cioè che si deve assumere la responsabilità di essere benevola e fiduciosa nei confronti di un genere destinato a diventare l'unica forma d'arte della civiltà moderna» (C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, p. 81).

⁹ Fatta ovviamente eccezione per i *Promessi Sposi*, secondo Capuana le prime prove del romanzo italiano – così come anche quelle della lirica e del teatro – avevano privilegiato l'aspetto politico del loro contenuto, trascurando l'elaborazione delle forme: «Forse il D'Azeglio e il Guerrazzi badavano molto all'arte quando scrivevano i loro romanzi storici? Forse il Niccolini pensava, soprattutto, all'arte quando scriveva le sue tragedie? Forse i nostri poeti pensavano unicamente all'arte quando ripetevano in diversi toni: va fuori stranier? No; congiuravano, battagliavano, agivano da patrioti; facevano, forse, (ve lo concedo, volen-

Ecco l'unica opera d'arte che ormai sia possibile, che sia affatto moderna; lirica, dramma, storia, psicologia ad una volta; vero punto di formazione, di transizione in cui l'immaginazione, il sentimento, la riflessione possono per poco confondersi insieme e parere ed essere una cosa sola: ecco, dico, il romanzo contemporaneo, la novella in tutte le loro forme, dalla narrazione propriamente detta alla autobiografia...¹⁰.

Dopo l'ingresso nel nostro paese dei romanzi di Zola, introdotti dall'entusiasmo di Felice Camerini, i due scrittori orientarono con maggiore convinzione la loro riflessione sui principi del naturalismo e più in generale del realismo. Il loro ideale artistico venne improntato all'analisi, alla rappresentazione coscienziosa della realtà. Scriveva Verga a Capuana nel marzo 1879: «ci sarebbe da farsi una posizione assai più facile e lucrosa se non si fosse tenuti pel collo da quell'ideale artistico ch'è nostra "croce e delizia". Saranno fisime, come hai detto in un momento di malumore, ma concederai che valgono molte realtà»¹¹.

Più croce che delizia però: già in tempi meno sospetti, poco dopo essere giunto a Milano, Giovanni Verga aveva chiara la situazione della letteratura contemporanea: il successo di un libro o di una commedia è spesso dovuto ai giudizi dei critici, i quali scrivono sui giornali finanziati dagli editori e orientano le loro recensioni sulla base della loro momentanea impressione, delle amicizie, dei rapporti con gli scrittori e di questi con le case editrici. Scriveva infatti Verga a Capuana il 7 febbraio 1873 da Milano:

Tu sai meglio di me che in questa via crucis ove ci siamo messi, sparsa di triboli e di editori, bisogna starci, e andare innanzi col sacco vuoto ed i piedi addolorati per contare fra gli ebrei erranti di cotesta fede, e che gli assenti hanno torto, e che la politica e le imprese industriali scopano la via ad ogni fin d'anno, senza contare i feriti e tenendo in conto di morti i mancanti; ora, perdio!, tu sei di quelli che devono restare sul campo o morirci, colla fronte alta e la coscienza tranquilla. Non ridere della mia poesia senza rime. Sono

tieri) qualcosa di più proficuo dell'arte; ma dell'arte, dell'arte pura e semplice, no davvero» (L. CAPUANA, *Per l'arte* (1885), in ID., *Scritti critici*, a cura di E. Scuderi, Catania, Giannotta 1972, pp. 127, 128).

¹⁰ L. CAPUANA, *Recensione a «Storia di una capinera» di G. Verga*, in "Rassegna letteraria", cit. in C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo...*, p. 309. La rassegna viene inviata spontaneamente da Capuana a Celestino Bianchi, allora direttore della "Nazione", per «non diventar cretino del tutto, mostrarsi vivo ai suoi antichi e benevoli lettori» (Lettera a C. Bianchi da Mineo, 18 agosto 1872, in C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo...*, p. 78). La ricostruzione degli influssi filosofici nel pensiero di Capuana è stata mirabilmente condotta da Madrignani in *Capuana e il naturalismo*, monografia degli anni Settanta, ad oggi insuperata per la completezza del quadro e la lucidità delle osservazioni.

¹¹ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 14 marzo 1879, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 80.

in un momento di disgusto e di nausea vedendo d'avvicino tanti pettegolezzi, tante menzogne, e tante ladre usure sul più sacro lavoro dell'uomo¹².

La mercificazione dell'arte sarà il tema del primo romanzo milanese di Verga, *Eva*, concluso proprio qualche giorno prima della sopracitata lettera; nonché una delle cause dello sdegno più intimo dello scrittore fino alla maturità. Quello che qui interessa evidenziare è però la straordinaria – in quanto precoce – consapevolezza di far parte di un gruppo ristretto di artisti («ebrei erranti») che ha un preciso credo, una «fede».

Nonostante il timore di non essere compresi dalla critica e ben accolti dal pubblico, Verga e Capuana – ma soprattutto il primo – sapevano che il loro modo di scrivere era innovativo, rompeva con la tradizione spingendo la narrativa a mettere in discussione i propri canoni.

È oggi pienamente riconosciuto come il verismo sia stato un movimento d'avanguardia, un'avanguardia “costruttiva”, come sottolineato da Nino Borsellino¹³, ma quello che più sorprende è che i suoi stessi esponenti rivendicarono sin dall'inizio il loro ruolo di artisti d'avanguardia di fronte alla mediocrità della critica. Le testimonianze in tal senso all'interno del carteggio sono numerose e sono tutte pronunciate da Verga, che in generale consegna alla corrispondenza con l'amico buona parte delle sue dichiarazioni di poetica: 16 marzo 1879: «Io ho la febbre di fare non perché me ne senta la forza, ma perché credo di essere solo con te e qualcun altro a capire come si faccia a fare lo stufato. Gli altri sono imbrattacarte, lavapiatti, parassiti»¹⁴; 18 giugno 1879: «quella *griffe* che non avevi ancora nemmeno sino alla *Giacinta* lasciamelo dire, e che – lasciando da banda la modestia ipocrita e ridicola, – in Italia adesso non abbiamo che te ed io»¹⁵; 3 giugno 1881, a proposito dell'interesse manifestato da Rod: «A me fa piacere che laggiù [in Francia, *ndr.*] riconoscano che qui da noi cominciasi a far qualche cosa che valga più assai del modesto silenzio che contiamo sulle cose nostre»¹⁶. Il «modesto silenzio»: effettivamente, fatta eccezione per Camerini e Capuana, in Italia non ci si accorge della svolta verista di Verga, infatti «estimatori

¹² Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 7 febbraio 1873, *ivi*, p. 21. Come ha notato Antonio Di Silvestro «“disgusto” e “nausea” sono due parole-chiave dello stato d'animo verghiano», soprattutto nel periodo della composizione del *Mastro-don Gesualdo* (cfr. A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno 2012, p. 213).

¹³ N. BORSellino, *Intervento*, in *Capuana verista*. Atti dell'incontro di studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Biblioteca della Fondazione Verga 1984, p. 56.

¹⁴ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 16 marzo 1879, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 81.

¹⁵ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 18 giugno 1879, *ivi*, p. 86.

¹⁶ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 3 giugno 1881, *ivi*, p. 121.

o detrattori non percepiscono e non sentono di fatto differenza sostanziale fra il Vero della Scapigliatura e quello ispirato dal naturalismo, registrando al massimo il passaggio dalla materia urbana a quella contadina»¹⁷.

Anche perché il pubblico vorrebbe leggere romanzi a effetto, drammi da *feuilleton*, e non le tristi vicende di *Vita dei campi*. La malinconica tristezza delle opere di Verga è tra i motivi conduttori più costanti della critica di Capuana. Solo per limitarsi a qualche esempio: in riferimento a *Nedda*, scrive Capuana: «Rare volte s'era inteso in Italia un accento così schietto di vera tristezza, un'impressione così viva e così immediata della realtà, che rivelano una potenza d'artista affatto fuori dell'ordinario»¹⁸; in *Vita dei campi*: «Un sentimento d'immensa tristezza si diffonde da ogni pagina e penetra il cuore e fa pensare»¹⁹; e ancora: «Di mano in mano quei paesaggi tornano a distendersi, nella loro arida tristezza, sotto l'occhio dell'immaginazione; figure ben note ripopolano la fantasia coi ricordi dell'infanzia e della vita di provincia»²⁰; guardando uno dei paesaggi dove secondo Capuana abitò la vera Lupa: «Io provavo un gran senso di tristezza guardando quella rovina»²¹; su *Jeli il pastore*: «È una cosa affatto diversa. Che tristezza in quella campagna!»²²; sui *Malavoglia*: «un interesse concentrato che vi prende a poco a poco, con un'emozione di tristezza dinanzi a tanta miseria»²³; «Un senso di gran malinconia e di tristezza scaturisce dalle pagine di quei due volumi [*Vita dei campi* e *I Malavoglia*], ma quale scaturirebbe dalla viva impressione»²⁴.

D'altronde era un'impressione di tristezza quella che Capuana voleva offrire con la sua *Giacinta*:

M'immaginavo che l'impressione del libro dovesse essere triste, pensosa, e che all'ultima pagina il lettore si dovesse trovare come un uomo che senta mancare l'aria e abbia bisogno di respirare a pieni polmoni un'aria meno miasmatica e meno rarefatta di quella del libro: badavo che i miei personaggi avessero bastante vigore di vita da fissarsi nella mente del lettore quanto è possibile ad un'opera d'arte di uno scrittore di 3° e di quarto ordine come

¹⁷ F. RAPPAZZO, *La "fortuna" critica di Verga. Un percorso fra i suoi contemporanei*, in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo e G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, p. 9.

¹⁸ L. CAPUANA, *Verga. Vita dei campi*, in ID., *Studi sulla letteratura contemporanea (II serie)*, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori 1988, p. 70.

¹⁹ Ivi, p. 73.

²⁰ Ivi, p. 74.

²¹ Ivi, p. 75.

²² Ivi, p. 76.

²³ ID., *Verga. I Malavoglia*, in *Studi sulla letteratura...*, p. 76.

²⁴ ID., *Idealismo e cosmopolitismo*, in ID., *Gli ismi contemporanei*, Milano, Fabbri 1973, p. 20.

sono io... [...] Quando alcuni critici mi rimproveravano quell'impressione penosa, riottante che aveva loro dato il mio libro, io mi rallegravo del loro biasimo come del più bello elogio che avessi potuto ricevere²⁵.

In una lettera a Capuana del 25 febbraio 1881, Verga riportava anche l'impressione di Gualdo alla lettura de *I Malavoglia*, il quale – diceva Verga – fu quella di una «melanconia soffocante [...] quasi voi vedeste la vita come una gran tristezza»²⁶.

Sia Capuana che Verga non si lasciarono quindi tentare dalle lusinghe del successo facile. A proposito di *Giacinta*, Verga scriveva a Capuana il 18 giugno 1879: «se avresti [sic] sacrificato qualche volta la verità dell'analisi all'effetto drammatico, avresti forse avuto più largo consenso di pubblico grosso»²⁷; e su *I Malavoglia* l'11 aprile 1881: «se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto. Ma in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va e, vedi, ci vuole tutta la tenacità della mia convinzione, per non ammannire i manicaretti che piacciono al pubblico per poter poi ridergli in faccia»²⁸. A testimonianza della completa condivisione di questa acredine nei confronti del pubblico, nella recensione a *I Malavoglia* pubblicata il 29 maggio 1881 da Capuana ritroviamo una ripresa quasi puntuale della lettera dell'aprile 1881. Scriveva Capuana:

il grosso del pubblico vi cercava [in *Vita dei campi*, ndr.] tutt'altro che la sincera evidenza della realtà, e assuefatto a manicaretti pepati di retorica e di romanticismo, non riusciva a gustare quella semplicità quasi nuda. I lettori si trovavano lì faccia a faccia colla natura; invece pare amassero meglio vederla a traverso la simpatica personalità dell'autore, con tutti i fiori, i fronzoli e il ciarpame delle forme invecchiate²⁹.

In un saggio capuaniano del 1892, una delle cause fondanti della *crisi letteraria* italiana degli anni '80 viene individuata proprio nell'assenza di un largo pubblico, presente invece in Francia e Inghilterra: «un pubblico intermedio tra la classe aristocratica dell'intelligenza e del gusto e i volgari lettori». Ma la maggiore responsabilità viene imputata comunque ai critici, i quali, dalle colonne dei giornali, non fanno che smontare i romanzi italiani, ac-

²⁵ Lettera di L. Capuana a G. Gianformaggio da Milano, 1 agosto 1879, in ID., *Carteggio inedito*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Giannotta 1973, pp. 100-101.

²⁶ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 25 febbraio 1881, ivi, p. 109.

²⁷ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 18 giugno 1879, ivi, p. 86.

²⁸ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 11 aprile 1881, ivi, p. 112.

²⁹ L. CAPUANA, *Giovanni Verga, I Malavoglia*, in ID., *Studi sulla letteratura...*, p. 76.

cusandoli di essere solo delle brutte copie di quelli francesi, mettendo così gli scrittori sotto pressione.

Appare evidente come il motivo della negligenza dei critici possa essere individuato quale uno dei fili conduttori del Capuana saggista. La consapevolezza di essere un innovatore in questo campo, più che in quello della produzione narrativa vera e propria, era radicata nel mineolo già dagli anni della critica militante a Firenze e accompagnò tutta la fase di elaborazione della poetica verista³⁰. Tale convinzione si fuse poi con l'idea dell'aristocraticità dell'arte, anticipata nel giudizio del 1877 sull'*Assommoir* di Zola, quando Capuana scrisse: «L'eccellenza della forma rendendolo un'opera d'arte elevata, lo riduce nello stesso tempo un lavoro destinato alla più eletta aristocrazia intellettuale. L'arte, checché se ne voglia dire, è roba assolutamente aristocratica»³¹. L'idea dell'aristocraticità dell'arte venne poi ribadita, in maniera più sistematica in *Per l'arte* e infine ripresa in *La nevrosi artistica*. In questo testo composto alla fine degli anni Novanta, Capuana sostenne che un rimedio alla nevrosi dell'arte avrebbe potuto essere quello di ritornare alla trattazione delle semplici, piccole cose:

non è vero che il nostro cuore rimanga sordo alle suggestioni delle cose e delle creature semplici e che hanno un particolar splendore di bellezza. L'Arte non perde affatto la sua naturale aristocrazia accostandosi ad esse; giacché, non bisognerebbe mai dimenticarlo, l'aristocrazia dell'Arte è tutta riposta nella forma, cioè nella concezione e nello stile in una; ed è un'aristocrazia così elevata che pochi sono i fortunati capaci di raggiungerla³².

Sembra quindi che per Capuana la forma dipenda totalmente dalle capacità immaginative dello scrittore: «per l'opera d'arte poco importa il sapere ch'esso [il personaggio, *ndr.*] abbia o no davvero esistito, quanto la potente immaginazione dello scrittore giunge a renderlo vivo e a interessarci a suoi casi»³³. Se un esempio virtuoso in questo senso è quello de *La Lupa* di Giovanni Verga, il mancato equilibrio tra osservazione minuta e immaginazione è al contrario deleterio nel romanzo di Daudet *Les rois en exil, roman parisien*, pubblicato nel 1879. Qui, la rappresentazione di vicende realmente accadute e di personaggi facilmente riconoscibili e conosciuti da tutti comprometterebbe la riuscita dell'opera perché determinerebbe nel lettore la so-

³⁰ Cfr. M. PALADINI MUSITELLI, *Capuana verista*, in *Capuana verista...*, p. 25.

³¹ L. CAPUANA, *Emilio Zola*, in ID., *Studi sulla letteratura contemporanea (I serie)*, Milano, Brigola 1880, p. 65.

³² Ivi, pp. 243-244.

³³ *Ibidem*.

vrapposizione del giudizio tra ciò che sa del personaggio e ciò che sa della persona in carne e ossa: «nessun libro meglio del suo prova quanto sia pericoloso il lasciare infiltrare nell'opera d'arte anche il più piccolo elemento estraneo alla sua essenza elevata. [...] questo piccolo elemento è bastato per ridurre quasi inefficace la sua creazione: la realtà è più forte di questa e rende impossibile il piacere estetico».

Secondo Capuana quindi realismo e realtà sono due concetti che devono rimanere nettamente distinti; ove per realismo si dovrebbe intendere una realtà un po' idealizzata, che entri nel dominio dell'arte senza risultare di troppo. D'altronde però lo stesso Capuana ebbe difficoltà a trovare il giusto dosaggio delle componenti e, un po' per giustificare la sua prassi narrativa, un po' per sottolineare i punti di contatto tra la sua maniera e quella di Verga (e non perdere terreno nei confronti del sodale), già dalla fine degli anni Ottanta, ogni qual volta si trovò a parlare del verismo, non mancò di evidenziare come uno dei principali requisiti di un'arte autenticamente verista fosse quello di un'ambientazione geografica il più possibile precisa e delimitata³⁴. È in *Per l'arte* (1885) che Capuana affronta più esplicitamente la questione del rapporto realtà-immaginazione nel romanzo moderno:

Il romanziere, il novelliere guarda di qua e di là, osserva, prende nota. Se non poggia un piede sopra un fatto vero, non si crede punto sicuro, e non si avventura a metter l'altro innanzi. Il Verga [...] quando gli vien l'idea di foggare in forma artistica i suoi contadini, non si limita soltanto a raccogliere delle generalità, ma circoscrive il suo terreno. Non gli basta che quei suoi personaggi siano italiani - il contadino italiano è un'astrattezza - egli va più in là, vuole che siano siciliani: molto di più e di più concreto. Credete voi che n'abbia assai? Nemmeno per sogno. Ha bisogno che siano proprio d'una provincia, d'una città, d'un pezzettino di terra largo quanto la palma della sua mano. Allora soltanto si ferma³⁵.

Questo convincimento probabilmente operò in lui quasi come inconscia giustificazione alla sua reclusione tra le mura del paese natale, dove comunque potette osservare un campionario di tipi umani certamente originale nel panorama letterario italiano e, di conseguenza, fare buona letteratura. I risultati, se furono egregi, non raggiunsero certo il livello dei due grandi romanzi, fatta eccezione per le raccolte di fiabe, il cui straordinario valore è dato proprio dal caratteristico approccio di Capuana alle tradizioni

³⁴ D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose*, Catania, Fondazione Verga 1989, p. 36.

³⁵ L. CAPUANA, *Per l'Arte*, a cura di R. Scrivano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1994, p. 12.

popolari e dalla sua particolare rivisitazione della materia folclorica³⁶. Non si trattò quindi di un'idea transitoria ma di una convinzione profondamente radicata, «una sorta di miopia critica dello scrittore di Mineo, il quale sembra spesso non riuscire a cogliere pienamente la più ampia prospettiva in cui i drammi di quelle creature [i personaggi delle novelle di Verga, *ndr.*] si proiettano, acquistando una dimensione (in senso esistenziale e in senso storico-sociale) universalmente umana»³⁷.

Se quindi in una prima fase Capuana assunse il ruolo di avamposto dell'avanguardia verista, stimolando Verga a riflettere sul rapporto tra realtà, immaginazione e forma, nutrendosi a sua volta delle considerazioni e della produzione del sodale, in una seconda fase, all'incirca dal 1884 in poi, quando inizia a venir meno il rapporto di comunione intellettuale con il compagno di battaglie, lo scrittore di Mineo sembra mettersi sulla difensiva, arroccandosi su posizioni più rigide e conservative.

³⁶ Cfr. A. BARSOTTI, "C'era una volta..." il verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana, in *Capuana verista...*, p. 88. Anche Verga le aveva da subito apprezzate per lo stesso motivo: «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 dianzi a quella vergine poesia» (Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 24 settembre 1882, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 169). Ma cfr. A. MANGANARO, «La prima ispirazione della forma». La genesi 'fiabesca' delle novelle di Verga, in "Annali della Fondazione Verga", n. s. 7 (2014), pp. 117-125 (finito di stampare nel settembre 2016).

³⁷ D. TANTERI, *Le lagrime e le risate...*, p. 39. Tanteri rileva come Capuana si serva della stessa idea nell'interpretazione delle novelle di altri autori veristi, come De Roberto e Remigio Zena (*Ibidem*).

Quarta Sessione

LA SCOMMESSA DI FOGAZZARO

GINO TELLINI

RIFLESSIONI SU *DELL'AVVENIRE*
DEL ROMANZO IN ITALIA

L'autore di *Malombra* e di *Piccolo mondo antico* si segnala non solo per il rilievo delle prove narrative, ma anche per la consapevolezza teorica della militanza letteraria, per la fermezza delle sue scelte di genere letterario, per la lucidità con cui si misura sul terreno del romanzo. Il riferimento va dunque al discorso *Dell'avvenire del romanzo in Italia* pronunciato nel 1872, all'Accademia Olimpica, dal Fogazzaro trentenne, che è socio ordinario dell'Accademia dall'11 febbraio 1869¹ e che con questo intervento dà la misura, per la prima volta in forma pubblica e ufficiale, del proprio impegno letterario.

Al saggio *Dell'avvenire del romanzo in Italia* ho avuto occasione di dedicarmi in anni lontani². Ne ho tenuto conto in rapporto stretto con gli sviluppi della narrativa fogazzariana, specie con il romanzo d'esordio, *Malombra*, del 1881, l'anno de *I Malavoglia*. Come che sia, su quanto allora mi è capitato di scrivere nulla ho da aggiungere, né da cambiare. Cambia ora qui invece la prospettiva dalla quale ritorno su quel discorso, proponendomi alcune riflessioni da una differente angolatura, ovvero non tenendo d'occhio la carriera di Fogazzaro, bensì esaminando le vicende e gli accidentati itinerari lungo i quali si è incamminato in Italia il romanzo come genere letterario. Si tratta d'un punto d'osservazione che consente di accordare a Fogazzaro un credito significativo, proprio in via preliminare, per la coscienza che egli dimostra, dalla sua residenza vicentina e veneta, riguardo alla tormentata marginalizzazione di questo genere nella nostra cultura letteraria. La quale, per il carattere severamente e rigidamente classicistico che la distingue, è

¹ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, Milano, Mondadori 1938, 1945³, p. 95.

² G. TELLINI, *L'avventura di «Malombra»*, in ID., *L'avventura di «Malombra» e altri saggi*, Roma, Bulzoni 1973, pp. 13-80 (su *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, pp. 23-26).

portata a considerare il romanzo, in un primo momento, come prodotto da rifiutare e da censurare perché genere immorale, che diffonde temi e personaggi lascivi e corrvivi, eccitando passioni licenziose, tanto da corrompere animo e mente dei lettori; poi, in un secondo momento, come genere culturalmente ignobile e squalificato, per consumatori incolti, per un pubblico di non competenti.

Ecco che, in apertura del discorso, Fogazzaro si richiama alla storicità delle forme letterarie, e alle loro mutazioni nel tempo:

Certo le forme dell'arte cadono, il tempo le sciupa. Come è vano temere che il sentimento poetico soccomba allo spirito positivo del nostro secolo, così è vano credere che la sua espressione in parte non muti³.

Preso atto della dinamica storica che condiziona la durata nel tempo delle «forme dell'arte», gli preme assegnare al romanzo legittimità, autorevolezza, dignità, in quanto «espressione prevalente del sentimento poetico nel nostro tempo»⁴. Non solo. Riconosce al romanzo il primato assoluto tra i generi letterari contemporanei. Così si legge in *Dell'avvenire del romanzo in Italia*:

Non è luogo dove [il romanzo] non penetri. Maestro di tutte le seduzioni, possiede tutte le maschere, parla tutti i linguaggi, da quello dei gentiluomini a quello del trivio. [...] Sa con quali grossolane malizie nascondersi sotto il grembiale della crestaia; sa con quali sottilissime essenze di fiori e di veleni stimolare i nervi delicati della signora elegante⁵.

Si coglie la duttilità del romanzo, la sua elasticità di genere polimorfo, la sua adattabilità al gusto di un pubblico socialmente e culturalmente differenziato; si coglie il ruolo determinante che al romanzo compete nel processo di trasformazione della nuova società postunitaria.

Occorre considerare con attenzione il momento storico. Siamo nel 1872: dopo l'*Ortis* foscoliano⁶, apparso esattamente settant'anni prima (la

³ A. FOGAZZARO, *Dell'avvenire del romanzo in Italia. Discorso*, in ID., *Scene e prose varie*, Milano, Mondadori 1945, p. 345 (è il volume XV e ultimo di *Tutte le opere di Antonio Fogazzaro*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori 1932-1945, 15 voll.). Il discorso fogazzariano è antologizzato in *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, a cura di R. Bertacchini, Roma, Studium 1969, pp. 329-339 (nel volume si legge anche la *Préface* del 1898 a *Malombra*, nella trad. it. del curatore) e in *Discorsi sul romanzo. Italia 1821-1872*, a cura di M. Colummi Camerino, Taranto, Lisi 2000, pp. 155-159.

⁴ A. FOGAZZARO, *Dell'avvenire del romanzo in Italia. Discorso...*, p. 345.

⁵ *Ibidem*. Su questo passo, cfr. G. TELLINI, *L'avventura di «Malombra»...*, pp. 24-25.

⁶ Foscolo ha intuito, con rara perspicacia, le enormi potenzialità di diffusione del romanzo, e nel suo laboratorio ha assegnato diritto esclusivo al romanzo di vita contemporanea nobilitato come

stampa milanese dell'ottobre 1802, Milano, Genio Tipografico); dopo i manifesti del 1816, in particolare dopo le *Avventure letterarie di un giorno* di Pietro Borsieri, a difesa del genere romanzo⁷; dopo Manzoni e la stagione fiorentine del romanzo storico; dopo l'appassionata militanza critica di Mazzini, in difesa del romanzo e della narrativa storica, specie sulla linea di Guerrazzi (il *Frammento di lettera sull'«Assedio di Firenze»* è del 1840)⁸; dopo la fondamentale svolta degli anni Quaranta, con *Fede e bellezza* di Tommaseo (1840), che Capuana nella premessa alla terza edizione (1889) di *Giacinta* adita come precursore in Italia del romanzo di vita contemporanea⁹; dopo le oneste prove della narrativa campagnola di area lombarda e veneta, tra Giulio Carcano, Francesco Dall'Ongaro, Caterina Percoto; dopo la formidabile epopea risorgimentale di Ippolito Nievo (apparsa a stampa cinque anni prima, a Firenze nel 1867, con i due tomi della *princeps* Le Monnier); dopo l'aspro capitolo della narrativa scapigliata (tra Rovani e Cletto Arrighi e Arrigo Boito e Tarchetti). Dopo tali e tante esperienze, che scandiscono per tappe fondamentali la storia del nostro romanzo ottocentesco nell'arco di settanta anni, si potrebbe credere che la battaglia per l'affermazione e per la legittimazione del nuovo genere nella nostra cultura letteraria sia definitivamente finita e vinta, sia cosa fatta, una volta per tutte, tanto da rendere accademica e superflua, periferica, attardata e fuori luogo, la risoluta presa di posizione a difesa del romanzo da parte del trentenne Fogazzaro nel 1872. Potrebbe sembrare una provinciale difesa di retroguardia.

E invece non è così. Si schiera infatti sul fronte dell'avanguardia contro la massiccia campagna classicistica, nella sua terra veneta con forti componenti lombarde, memore della grande e recentissima epopea narrativa di

proiezione lirica e sublimazione tragica delle passioni di un io eroico. Il grande successo dell'*Ortis* conferma che le tribolazioni di Jacopo hanno magistralmente risposto alle attese del pubblico medio nel periodo di crisi dell'utopia rivoluzionaria.

⁷ Celebre il passo che si legge nel cap. VII, *Il pranzo*: «Dire che i buoni Romanzi non sieno utili, è un mentire per la gola; perché essendovi trasfuse le alte verità della filosofia intorno alle nostre passioni, ai vizj, alle virtù, e alla domestica felicità di ciascuno, in modo però chiarissimo, animato e dilettevole, ne viene che tutti possono raccogliervi od utili esempi o buoni consigli o se non altro l'amore della lettura, che risparmia tutte le colpe commesse per ozio» (P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, a cura di W. Spaggiari, Modena, Mucchi 1986, p. 86).

⁸ G. MAZZINI, *Frammento di lettera sull'«Assedio di Firenze»* (1840), in ID., *Scritti sul romanzo e altri saggi letterari*, a cura di L. Beltrami, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2012, pp. 305-321. Il saggio, apparso come introduzione alla riproposta di *L'assedio di Firenze* di Guerrazzi (edito in prima stampa nel 1836) allestita a Lugano, presso Ruggia, nel 1840, poi è incluso in ID., *Scritti editi e inediti*, vol. II (*Letteratura I*), Milano, Daelli 1861, pp. 373-396.

⁹ In proposito, rinvio al mio volume *Storia del romanzo italiano*, Firenze, Le Monnier Università 2017, pp. 115-116.

Nievo, nonché dell'oltranza romantica di un emigrato verso Milano come Prati (la cui *Edmenegarda* del 1841¹⁰ è bollata dal giovane Carducci degli «Amici pedanti» come «da ver puttanesca»)¹¹.

Occorre tenere presente la situazione culturale e l'attualità degli schieramenti letterari nei primi anni del secondo decennio postunitario. Si ricordi che alla stagione manzoniana e alla rilevante (ma contrastata) affermazione de *I promessi sposi*, tiene dietro la rivincita del mai diroccato fronte dell'infrangibile classicismo, con gli «Amici pedanti», con il loro culto per il purismo e per Giordani, con Carducci e la sua dichiarata, dura e secca ostilità nei riguardi del romanzo e di Manzoni. Il poeta delle *Odi barbare* (1877) e delle *Rime nuove* (1887) è grande personaggio intellettuale e, per quanto qui interessa, energico e vigorosissimo critico letterario, per conoscenza diretta di autori e di testi, per competenze tecnico-formali, per solide connessioni tra letteratura e contesto storico-geografico, per sapienza di scorci storiografici, per taglio narrativo e per efficacia di scrittura, ma critico serrato nel fortitizio della tradizione classicistica (lo splendido saggio *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, del 1874, vede nel Tasso la fine della nostra grande letteratura nazionale)¹². Il «rinnovamento», da siffatta prospettiva, procede poi con Parini e con Alfieri, ma su tutti dominante è Vincenzo Monti, il «principe» della «nuova letteratura»¹³, cui seguono il giacobino Foscolo e, dopo il Quindici («nell'intermezzo dalla sosta della prima rivoluzione nel quindici al cominciamento della seconda nel quarantotto»)¹⁴, Manzoni che

¹⁰ La spregiudicata attualità del tema (l'adulterio che vede coinvolta una sorella di Daniele Mannin) ferisce il pubblico borghese e provoca scandalo. A. DE GUBERNATIS, *Ricordi biografici*, Firenze, Tipografia dell'Associazione 1872, p. 437: «appassionò [...] molte fanciulle [...] e fu cagione [...] di una mezza rivoluzione nel seminario di Milano, ove i giovani chierici s'erano sollevati contro il loro rettore che aveva loro negata la lettura dell'*Edmenegarda*».

¹¹ G. CARDUCCI, *Della moralità e della italianità de' poeti nostri odiernissimi* (1856), in ID., *Opere*, V (*Prose giovanili*), Bologna, Zanichelli 1936, p. 132: «questa letteratura falsa e pernicioso [la letteratura romantica], la quale tutto che nel morale dell'uomo è mostruoso rappresenta o con efficacia di gioia selvaggia o per forma da renderlo compassionevole e con ciò attraente, è ora fatta popolare in Italia dai romanzi, a mo' d'esempio, del Sue, del Guerrazzi e delle loro scimmie vilissime, dalle ballate e novelle del Carrer (scrittore in altri generi egregio) e del Prati la cui *Edmenegarda* è da ver puttanesca».

¹² ID., *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1874), in ID., *Opere*, Ed. Naz., vol. VII, Bologna, Zanichelli 1935, 1945², pp. 1-161. «La poesia italiana nel suo progressivo idealizzarsi [dopo la grande stagione cinquecentesca] andò sempre più estenuandosi; a poco a poco non più invenzione né movimento né azione, non più caratteri né passioni, non più stile né forme: ma colori e parole e suoni che simulavano lusinghiera la vita; sin che la poesia evaporò, e fu la musica; la musica, sola arte che all'Italia rimanesse dopo il secolo decimosesto, e sola sua gloria per troppo tempo di poi. La sua grande letteratura, la letteratura viva, nazionale a un tempo ed umana, con la quale ella conciliò l'antichità e il medio evo e rappresentò romanamente l'Europa innovata, finì col Tasso» (p. 160).

¹³ ID., *Del rinnovamento letterario in Italia...*, p. 402.

¹⁴ Ivi, p. 406.

approda alla «rassegnazione» de *I promessi sposi*¹⁵ e Leopardi nel quale «senti riardersi» la «mania d'azione» di Alfieri e «la passione»¹⁶ di Foscolo. Risalta lampante l'orgoglio classicistico che deprime l'anticlassicista Manzoni, al modo stesso che, prima di Parini e Alfieri, ha depresso clamorosamente l'anticlassicista Goldoni¹⁷ (additato come uno dei grandi della letteratura mondiale da Schopenhauer, in *Il mondo come volontà e come rappresentazione* [1819], in un passo aggiunto nella seconda edizione del 1844)¹⁸. Quando De Sanctis, il primo autentico e vero estimatore di Manzoni, nell'ultimo capitolo della *Storia della letteratura italiana*, definisce l'Italia «la terra classica dell'accademia e della retorica» sa bene di che cosa parla¹⁹.

Si rammenti che a Manzoni, e alla sua strenua polemica antimitologica, segue un lussureggiante e vigoroso rinascimento mitologico, prima carducciano e poi dannunziano. Quando padre Cristoforo, all'inizio del cap. IV de *I promessi sposi*, si avvia all'alba dal convento di Pescarenico verso la casa di Lucia, agli occhi suoi e del lettore si spalanca lo spettacolo di una natura serena («Il cielo era tutto sereno...»), che non è però luogo d'idillio bucolico, né sede di ninfe agresti («La scena era lieta; ma ogni figura d'uomo che vi apparisse, rattristava lo sguardo e il pensiero»), bensì luogo di fatica, abitato da figure umane al lavoro («Lo spettacolo de' lavoratori sparsi ne' campi, aveva qualcosa d'ancor più doloroso»). Nel romanzo manzoniano non è in scena la natura in astratto o autonomamente considerata come entità a sé stante. C'è sempre la natura umanizzata e storicizzata, abitata da presenze umane. È con Carducci che la natura torna a popolarsi, con tutto il rispetto, di ninfe che fuoriescono dagli olmi, «ventilando co 'l lor bianco velo»; e torna a essere frequentata, con tutto il rispetto, da divinità campestri, tipo «Pan l'eterno che su l'erme alture / [...] e ne i pian solingo va» (*Rime nuove, Davanti San Guido*, vv. 60-62). Sulla linea di Carducci avanza D'Annunzio, che introduce nelle sue pagine altre ninfe, più maliziose, seducenti, ammalianti. Erompono dalla corteccia dei pini e invitano i maschi mortali a rapporti erotici: «Non temere, o uomo dagli occhi / glauchi! Erompo dalla

¹⁵ Ivi, p. 409.

¹⁶ Ivi, p. 407.

¹⁷ «[Goldoni] con piena indifferenza per tutto che non fosse la commedia ritrasse la vita italiana come erasi ristretta nel cuor di Venezia. Che fecondità, e quanta ricchezza e fluidità di colori! ma che tristi disegni! Il Tartufo di Molière e il Misanthropo preannunziano la rivoluzione: i Lelii del Goldoni non preannunziano altro che la sera in cui, crollando tutta intorno la longeva repubblica, il doge Manin si lamenterà del non poter essere più sicuro né men nel suo letto» (ivi, p. 395).

¹⁸ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di A. Vigliani, introduzione di G. Vattimo, Milano, Mondadori 1989, p. 1309.

¹⁹ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, vol. II, introduzione di N. Sapegno, Torino, Einaudi 1958, 2 voll., p. 896.

corteccia / fragile io ninfa boschereccia / Versilia, perché tu mi tocchi. // Tu mondi la persica dolce / e della sua polpa ti godi. / Passò per le scaglie e pe' nodi / l'odore che il cuore ti molce. // Mi giunse alle nari; e la mia / lingua come tenera foglia, / bagnata di sùbita voglia, / contrra i denti forti languia» (*Alcyone, Versilia*, vv. 1-12)²⁰.

Carducci, classe 1835, è coetaneo di Verga, classe 1840, e poco più anziano di Fogazzaro, classe 1842, e si sa che il primo piano della scena letteraria, ovvero la palma pubblica della gloria nazionale, tra Carducci e Verga, per i contemporanei e per gli osservatori dei decenni successivi, spetta, senza alcuna ombra di dubbio, a Carducci e non a Verga: il primato va al poeta, al professore, al vate, al critico accademico, al principe del restaurato classicismo che considera il genere del romanzo, propriamente, come fumo negli occhi²¹, che in Manzoni salva il lirico, specie il lirico storico (ma lo postpona a Vincenzo Monti)²², salva il drammaturgo (pur con decisive concessioni alle forti riserve espresse da Foscolo in *Della nuova scuola drammatica italiana*, del 1826)²³, e condanna il romanziere, come autore di un'opera quie-tistica e confessionale²⁴.

²⁰ Qui importa la prospettiva storica in merito al genere del romanzo, ma il lettore di poesia può notare l'immagine della «tenera foglia» (v. 10) assunta, con forte componente erotica, come metafora della lingua della ninfa, eccitata dal desiderio di offrirsi all'uomo dagli occhi glauchi. A distanza di pochi anni, l'immagine della foglia ritorna in un contesto radicalmente mutato, in *Porto sepolto* di Ungaretti: «Di che reggimento siete / fratelli? // Parola tremante nella notte // Foglia appena nata» (*L'allegria, Fratelli*, vv. 1-5, red. 1942), dove si richiama, per analogia, a «fratelli», «parola tremante», per indicare la fragilità del sentimento germogliato nel buio della notte, e insieme per esprimere un moto di speranza e di fiducia nel domani. L'esempio è prova minima del rinnovamento energico e drastico della nuova poesia di contro al verbo dannunziano.

²¹ «Tutti sanno che sia l'epopea: primitiva o letteraria, è l'opera d'una nazione, d'una civiltà, d'un secolo: basta nominare, con le debite differenze, tra loro, l'*Iliade*, l'*Eneide*, i *Lusiadi*, il *Paradiso perduto*. Tutti sanno che sia il romanzo: è un'opera individuale la quale s'informa dal modo di sentire, di pensare, di studiare, di vivere, direi quasi di conversare, di vestire, di ballare, d'una generazione. La media della vitalità di un romanzo, a dargliela lunga, è di venticinque anni. Il romanzo, è vero, s'impiantò su l'epopea, come un mercante che segga fumando la pipa su le ruine di Palmira e d'Eliopoli: il romanzo soppiantò la tragedia e la commedia, come i fattori arricchitisi alle spalle de' patrizi veneti li cacciavano man mano dai palazzi del canal grande: ma una vendetta c'è. I romanzi a pena stagionati, ahimè un po' troppo presto e ahimè un po' troppo tutti, assomigliano ai mazzi [di fiori] dopo finiti i pranzi, alle camellie dopo finiti i balli, ad armadi di abiti passati di moda» (G. CARDUCCI, *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni* [1873], in ID., *Opere...*, XX, 1937, 1944², p. 399).

²² Ivi, p. 398.

²³ Ivi, p. 349.

²⁴ Nel lungo saggio *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni*, Carducci si applica con impegno e acribia, nell'anno della morte di Manzoni, a contestare passo per passo il volumetto di G. ROVANI, *La mente di Alessandro Manzoni*, Milano, Perelli 1873. Risulta arduo sintetizzare in poche parole il significato di un capolavoro, ma bisogna riconoscere che le poche parole impiegate qui da Carducci per sintetizzare il significato de *I promessi sposi* riescono a essere espressione di una superlativa banalizzazione: «E dei *Promessi Sposi* la morale più chiara e più deducibile non è ella questa? che a pigliar parte alle sommosse l'uomo risica di essere impiccato; e torna meglio badare in pace alle cose sue facendo

Di conseguenza, Carducci giudica Verga un arrivista incolto, responsabile della *Storia di una capinera*, ovvero (così nella lettera a Lidia del 23 aprile 1873) «una delle solite invenie di racconti di monasteri in romanzo epistolare». È lui, Carducci, con la dovuta deferenza, il sovrano indiscusso del principato letterario. L'Italia, tra gli anni Settanta e la fine degli Ottanta, è carducciana. Poi, dalla fine degli Ottanta (a voler essere più precisi, dal 1889, la data del *Piacere*) diventa dannunziana. E tale resta fino alla vigilia della Seconda guerra mondiale. Sono queste le due grandi epoche letterarie a cavallo tra Ottocento e Novecento (dall'Italia postunitaria all'Italia dell'intero ventennio fascista, nell'arco di circa ottanta anni): Carducci e D'Annunzio, lasciano il segno nel costume, nella mentalità, nei gusti di vita, nell'immaginario collettivo, nella sensibilità comune; sono i due autori emblematici della società e della cultura nazionale e sono i due grandi esponenti di un rinnovato e solidissimo classicismo (tra parentesi, D'Annunzio non disprezza il romanzo, è anzi autore di romanzi, che però romanzi-romanzi non sono, ma poemi in prosa: D'Annunzio è un classicista, un lirico-drammatico-estetizzante, magistrale celebratore della mitologia e di ninfe boscherecce).

Tale è in Italia la cultura ufficiale. Verga, coetaneo di Carducci, è emarginato dal centro della ribalta, al pari di Svevo e di Pirandello. Il romanziere triestino, classe 1861, coetaneo di D'Annunzio, resta confinato in un impenetrabile cono d'ombra che, a far data dall'anno di stampa del suo primo romanzo (1892, con millesimo 1893), dura almeno più di mezzo secolo, considerando che il saggio montaliano del 1925 segna una data significativa, ma non spezza la cortina di silenzio né il muro di ostilità, che si prolungano fino agli anni del secondo dopoguerra. E importa d'altronde ricordare quanto confessa l'anziano Svevo nel tardo *Profilo autobiografico*, redatto com'è noto in terza persona: «Forse per l'influenza del Carducci – e se ne dichiarò amaramente pentito – non amò in quell'epoca, quando si sentiva abbastanza giovanile per apprendere ancora, il Manzoni»²⁵. A Pirandello, classe 1866, anch'egli coetaneo di D'Annunzio, spetta un'analoga marginalizzazione come narratore, essendo come drammaturgo che si afferma, e fuori d'Italia prima che in patria.

Un simile fronte culturale, sul piano nazionale, spiega tante cose. Mi limito a prendere in considerazione un unico esempio. Si rifletta sulle quotazioni di letteratura contemporanea all'altezza cronologica di un anno specifico, ovvero il 1914, che sono proposte da un critico di raffinata elezione

quel po' di bene che si può, secondo la direzione i consigli e li esempi degli uomini di Dio» (G. CARDUCCI, *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni...*, p. 338).

²⁵ I. SVEVO, *Profilo autobiografico di Italo Svevo*, in *Italo Svevo scrittore. Italo Svevo nella sua nobile vita*, Milano, Morreale s.d. [1929], riproduzione anastatica, a cura di P. Briganti, Parma, Zara 1985, p. 5.

come Renato Serra, nel panorama consegnato al volume *Le lettere* (Roma, Bontempelli, 1914). Non si tratta del parametro di un cronista arretrato, bensì di un esponente dell'avanguardia vociana (un vociano formatosi alla scuola di Carducci). Ecco che Serra riconosce a Verga, in anni di frammentismo antinarrativo, la rispettosa dignità del classico da museo:

Qualcuno è lontano, in luogo glorioso da cui non lo vorremo disturbare. Verga²⁶, che nessuno osa disprezzare, ma nessuno più cerca, perché la sua arte e la sua forza schietta non hanno niente di comune con la nostra accidia²⁷.

L'autore de *I Malavoglia* e del *Mastro-don Gesualdo* è messo da parte, dimenticato come autore che, alle nuove generazioni, non ha più nulla da dire. È sintomatico che la replica a Serra (in anticipo sul saggio di Luigi Russo del 1919 e di Pirandello del 1920) venga da un narratore della tempra di Federigo Tozzi, con l'articolo *Giovanni Verga e noi*, nel "Messaggero della Domenica" del 17 novembre 1918:

Non contentiamoci di sapere che Giovanni Verga esiste e che è grande: procuriamoci le occasioni di ritrovarlo in mezzo a noi²⁸.

Va da sé che il recupero della lezione verghiana è in funzione propulsiva, serve da antefatto necessario per andare oltre, verso forme di nuovo e moderno realismo introspettivo. Ma è storicamente istruttivo il fatto che Tozzi, sulla via del nuovo romanzo novecentesco, contesti Serra e recuperi Verga, sulla linea di Manzoni (che Svevo s'è rammaricato di non avere apprezzato e del quale invece Tozzi è lettore dichiaratamente entusiasta)²⁹. La chiusura di Serra verso Verga viene da Carducci, dall'educazione e dalla formazione di Serra nella Bologna carducciana, come frutto del restaurato classicismo che si è affermato proprio negli anni del discorso di Fogazzaro.

Ugualmente da Carducci viene la preclusione di Serra nei confronti di Pirandello. Sempre nel volume *Le lettere* (1914) si legge:

a distinguere sul serio l'umorismo di Pirandello dal realismo di Zuccoli [...]

²⁶ R. SERRA, *Le lettere*, in ID., *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi 1974, p. 428.

²⁷ Ivi, p. 388.

²⁸ F. TOZZI, *Giovanni Verga e noi*, nel "Messaggero della Domenica" del 17 novembre 1918.

²⁹ Per Tozzi lettore di Manzoni, rinvio al mio saggio *Tozzi tra geografia e storia* (1984), in *Letteratura e storia. Da Manzoni a Pasolini*, Roma, Bulzoni 1988, pp. 239-258 (a p. 252).

non ci arriva neanche un critico giovane e idealista per professione. Romanzi e novelle oramai in Italia hanno realizzato il tipo unico con una felicità da fare invidia ai produttori di vino toscano³⁰.

Siamo nel 1914: sono passati dieci anni da *Il fu Mattia Pascal* e sei anni da *L'umorismo* e, nonostante tutto, Serra non avverte differenza tra Pirandello e Luciano Zuccoli. Il che non è difetto di lungimiranza interpretativa, è bensì effetto di fede classicistica. Non è questione di sensibilità ma di schieramento culturale³¹. La riprova si può toccare con mano, se ci domandiamo, sul terreno propriamente della prosa, dove s'indirizzano le preferenze di Serra. Leggendo il volume *Le lettere*, le preferenze si palesano subito a colpo d'occhio e si sintetizzano in due nomi: D'Annunzio e Soffici, l'autore de *Le faville del maglio*³² e l'autore del *Giornale di bordo*³³.

Quale prosa dunque?³⁴ È chiaro che si tratta di prosa antinarrativa e antiromanzesca. Ovvero, nel 1914, il carducciano Renato Serra elegge e premia sul piano nazionale il tipo di prosa che di lì a poco, dopo Vittorio Veneto, con il ritorno all'ordine e con "La Ronda", come poi in area ermetica, si sarebbe imposto come genere egemone proprio in chiave antiromanzesca, cioè la «prosa d'arte». Il che rende conto, negli anni Venti, nella Firenze postbellica, in una rivista come "Solaria", del faticoso recupero della tradizione manzoniana tentato da solitari e isolati esploratori con interventi come l'*Apologia manzoniana* di Gadda (1927) o come l'eccezionale articolo del venticinquenne torinese Leo Ferrero, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea* (1928). La illustre e gloriosa «prosa d'arte» s'impone quale canone politicamente corretto, per quanto sopportata senza simpatia da quanti coltivano un'autentica vocazione narrativa. Mi limito a una citazione di Aldo Palazzeschi. Una sola ma eloquente. Così si esprime infatti l'anziano autore delle *Sorelle Materassi* nel 1974, ormai al termine della carriera e della vita, ri-

³⁰ R. SERRA, *Le lettere...*, p. 423.

³¹ Nel brano appena citato, Serra dà prova, oltre che di sordità verso Pirandello, anche di palese disistima nei confronti del romanzo come genere («Romanzi e novelle oramai in Italia hanno realizzato il tipo unico con una felicità da fare invidia ai produttori di vino toscano», detto, con cordiale ironia, da un estimatore del lambrusco, con tutto il rispetto), tanto è vero che nel panorama di *Le lettere*, per il versante della prosa, Palazzeschi narratore non è neanche citato (a tre anni di distanza da *Il Codice di Perelà*, uno dei romanzi fondativi del Novecento).

³² Ivi, pp. 399-400: «impressioni che hanno la rapidità e insieme la absolutezza del momento [...], freschezza e insieme tepore di vita [...]; parole stillate e preziose».

³³ Ivi, pp. 446-447: «Soffici [...] è un dono [...]; si direbbe solo una sensazione, tanto è semplice; si beve tutta con gli occhi, nella sua freschezza [...], non sbavata, non prolissa, ma dura, ferma, sana».

³⁴ I brevi passi riportati sono sintomatici, anche per le parole-chiave che contengono («impressioni», «sensazione» e poi «freschezza», come tratto unificante tra la scrittura dei due campioni).

andando con la memoria alla situazione degli anni Trenta, egemonizzati dai cosiddetti calligrafi:

Solo la bella pagina! La bella pagina! Nient'altro che la bella pagina! Con che pesantezza veniva imposta! Comandavano solo loro! E sono durati tanto! E invece io ho sempre odiato la bella pagina! Con la bella pagina mi pulisco il culo!³⁵

La questione, come risulta anche da queste sparse testimonianze, è vitale e spinosa, tanto da reclamare di essere ripensata nella sua genesi storica, che affonda le radici proprio negli anni postunitari del discorso di Fogazzaro. Questione complessa, tale da espandere sotterranee ramificazioni novecentesche, in anni prossimi a noi.

Perciò occorre prendere atto che la tenace difesa del genere romanzo, operata da Fogazzaro nel 1872, in un momento cruciale di ripiegamento e di rivincita classicistica dopo la svolta manzoniana, è tutt'altro che un'operazione attardata. È bensì segno di cultura militante attenta (manzonianamente) al ruolo etico e civile della scrittura letteraria; è segno di coscienza europea (come prova l'ampia geografia dei riferimenti alla narrativa francese, tedesca, inglese) e di competenza tecnica in merito alle peculiarità del romanzo come genere ibrido che può intrecciare temi, motivi, registri eterogeni e polimorfi³⁶; è segno di lucida consapevolezza anche in merito alle interferenze tra lingua e dialetto³⁷; e più ancora in merito ai limiti che spettano al celebrato culto della forma, con la difesa di una nozione antiformalistica di stile, inteso non come abito esteriore ma come sostanza, come modo di pensare e di connettere le idee, «incarnazione delle idee»³⁸; di qui anche l'insofferenza sia per la scrittura come ludismo verbale (oggi tanto di moda), sia per lo scrittore che si vanta di essere «prestigiante delle parole»³⁹. Il discorso fogazzariano è del 1872. L'anno successivo, Graziadio Isaia Ascoli, nel *Proemio* all'"Archivio Glottologico Italiano", prende aspramente le distanze dall'intramontabile culto classicistico della forma dominante nelle let-

³⁵ A. ARBASINO, *Palazzeschi, febbraio '74*, in "Il Verri", XIX, 5, marzo-giugno 1974, p. 13.

³⁶ Di qui «l'alto ufficio» e la «difficile scuola» del romanzo (A. FOGAZZARO, *Dell'avvenire del romanzo in Italia. Discorso...*, p. 351), nonché l'elogio persuasivo dell'«umorismo» di Pulci (ivi, pp. 355-356), in anticipo su Pirandello e su Savinio (cfr. A. SAVINIO, *Luigi Pulci* [1954], in ID., *Opere. Scritti dispersi, tra guerra e dopoguerra [1943-1952]*, a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Milano, Bompiani 1989, pp. 1343-1364); di qui anche l'apertura verso il romanzo femminile (cfr. ivi, pp. 357-358), senza riserve, senza alterigia, senza supponenza (che nell'Italia postunitaria è atteggiamento più unico che raro).

³⁷ Cfr. A. FOGAZZARO, *Dell'avvenire del romanzo in Italia. Discorso...*, p. 354.

³⁸ Ivi, p. 351.

³⁹ Ivi, p. 355.

tere italiane. La coincidenza cronologica va registrata, perché per il trentenne Fogazzaro, non ancora autore di romanzi, è un davvero encomiabile attestato di colleganza, in un momento storico decisivo.

FABIO DANELON

LA SCENA CONIUGALE
IN *PICCOLO MONDO ANTICO*¹

0. *PMA* ripercorre tutta intera la vicenda del matrimonio di Franco e Luisa. In *Piccolo mondo moderno*, infatti, ci spostiamo subito dal 1859 alla metà degli anni Ottanta. Il centro della scena nella narrativa romanzesca fogazzariana è definitivamente occupato dal «germe vitale» dell'ultima pagina di *PMA* fattosi uomo: Piero, il figlio della coppia, «orfano dall'infanzia»². In *Piccolo mondo moderno* di Franco e Luisa resta davvero pochissimo, narrativamente: una sbiadita se non sforzata memoria. Ed essi di fatto scompaiono nei romanzi successivi. Il ciclo variamente imperniato sul figlio di Franco e Luisa, cioè, è distinto da *PMA*. I romanzi posteriori, a ben vedere, risultano più una costola, uno *spin-off*, per dirla con terminologia da *media* audiovisivi, che un seguito di quello con Franco e Luisa protagonisti. All'altezza della conclusione di *PMA* Fogazzaro, infatti, non ha ancora l'idea di un ciclo. Piuttosto, non si preclude la possibilità di un *sequel*, in caso di successo, lasciando il finale aperto tanto per Franco quanto per Luisa, come confida espressamente (e con qualche enfasi, diciamolo) a Felicita Buchner il 10 settembre del 1895: «se il mio romanzo piace almeno a coloro che sospirano un'arte insieme elevata e cristiana, avrò quasi un obbligo morale di continuarlo. L'ultimo capitolo, implicitamente, lo promette»³.

PMA è composto di tre «parti» (l'unico fogazzariano così scandito, con *Malombra*, suddiviso in quattro «parti»), quasi atti di un dramma borghese, sto-

¹ Tutte le citazioni rinviano, se non altrimenti indicato, ad A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, a cura di T. Piras, Venezia, Marsilio 2014 (A. FOGAZZARO, *Le opere*, Edizione Nazionale), d'ora in poi abbreviato *PMA*, anche nel testo.

² ID., *Piccolo mondo moderno*, Milano, Hoepli 1909, p. 6.

³ Cfr. ID., *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, Mondadori 1940, p. 354.

ricamente ambientate, tra ottobre 1851 e febbraio 1859, all'interno di quello che una volta era chiamato il decennio di preparazione: un tempo/mondo «antico» corrispondente a tarda infanzia e adolescenza dell'autore, nostalgicamente ripensate nella memoria letteraria. Tutte e tre, intervallate da ellissi narrative (l'una, di poco meno che tre anni; la seconda, di poco più che tre), si concludono (ottobre 1851, settembre 1855, febbraio 1859) con la morte di tre personaggi connotati positivamente: Teresa, Maria, Piero.

L'epilogo, certo, è anche un moderato *happy ending*: allude alla gravidanza di Luisa, che intende equilibrare la fine del mondo «antico» (la scomparsa dello zio Piero) con lo speranzoso inizio di quello «moderno». Invero, in *PMA* è solo un'irrazionale percezione di Luisa («istintiva certezza», III, 2, p. 500) che il coito della notte precedente sia stato fecondo, tanto da rendere necessario nelle ultime righe l'intervento del narratore onnisciente attraverso una sorta di 'annuncio' al lettore («Nel grembo di Luisa spuntava un germe vitale», p. 503). Il risultato del concepimento è documentato solo da *Piccolo mondo moderno*.

Qui interessa registrare che, delle tre parti, la più diffusa e articolata è la seconda, cioè quella ove ha maggiore spazio la rappresentazione della scena coniugale quotidiana, ben superiore per dimensioni alla somma delle altre due. La più dilatata nell'estensione e anche nella cronologia interna: la prima (pp. 141-233; 25,41% delle pagine nell'ed. Piras), infatti, comincia il 21 ottobre 1851 e si conclude il 24 dello stesso mese; la seconda comincia il 10 settembre del 1854 e si conclude l'1 ottobre 1855 (pp. 235-467; 64,09% delle pagine); la terza comincia il 20 febbraio 1859 e si conclude il 26 dello stesso mese (pp. 469-503; 9,39% delle pagine). E il ruolo della scena coniugale in *PMA* è di particolare rilievo per chi ha interesse alla rappresentazione del matrimonio nella produzione romanzesca italiana a cavaliere tra Otto e Novecento.

1. Il 13 maggio 1888 Fogazzaro scrive a Ellen Starbuck che cercherà di «rappresentarvi [in *PMA*] un ideale d'amore nel matrimonio», tema che gli sta particolarmente a cuore⁴. Egli, insomma, pressoché fin dalla fase ideativa va definendo il progetto di un romanzo sull'amore coniugale; progetto già abbastanza riconoscibile nel primo abbozzo di trama, «Filo», datato 16 agosto 1884⁵. E, osservando *a posteriori*, egli, effettivamente, pone al centro della nar-

⁴ Cfr. *Antonio Fogazzaro-Ellen Starbuck, Carteggio (1885-1910)*, a cura di L. Morbiato, Vicenza, Accademia Olimpica 2000, p. 213; e *l'Introduzione* al romanzo di Piras, pp. 19-23.

⁵ «Egli l'ha sposata contro opinione propria madre (Livia). Ella è povera, madre forse. Uno zio ha offerto casa Oria. Hanno una bambina. Intrighi della madre contro. In Valsolda sta poco, lei meno.

razione il matrimonio di Franco e Luisa, un matrimonio affatto ‘normale’, da *ordinary people*: davvero una «storia quieta», come recitava il titolo originario. Esso, cioè, deve risultare ben riconoscibile e accettabile nella sua fenomenica quotidiana dai borghesi destinatari ideali del testo⁶. Non è certo irrilevante, in tal senso, che *PMA* sia l’unico, tra i romanzi fogazzariani, con una coppia di sposi anche genitori, che, per giunta, patiscono la perdita di una figlia.

Proprio la ‘normalità’ (le virgolette sono d’obbligo) del matrimonio tra Franco e Luisa paradossalmente costituisce, a ben vedere, l’elemento di più spiccata originalità, tanto rispetto agli altri romanzi fogazzariani quanto alla tradizione del romanzo italiano moderno, da *I promessi sposi* fino ad allora. Franco, che compare dapprima come artista dilettante di provincia, la cui modesta vena si esaurisce presto nel corso del romanzo (un anti-Sperelli, insomma), poco incline al lavoro (intellettuale, s’intende) fino a quando le necessità non lo impongono, è un cattolico e un patriota ingenuo e sincero; Luisa, patriota anch’essa, è una donna laica, di carattere, concretamente dedita agli affetti familiari. Che possono chiedere di meglio i lettori (e, forse soprattutto, le lettrici) della buona borghesia italiana di fine secolo per istituire intriganti processi d’identificazione o confronto, processi tanto più efficaci, forse, quanto rovesciano reciprocamente la distribuzione tradizionale delle parti tra i sessi, rappresentando un maschio religioso e sensibile, e insomma ‘femminile’, e una donna solida, proba e laica, e insomma ‘maschile’?

D’altronde le modalità di rappresentazione della ‘normale’ scena coniugale di *PMA* hanno contribuito allo straordinario successo di pubblico del romanzo almeno fino ai primi anni Settanta del secolo scorso⁷. Il «piccolo» mondo, in fondo, è sineddoche delle pareti domestiche della coppia

Dicono persino che non sono maritati. Lei straniera. Lui va in tribunale. Vecchio zio. La bambina. Lotte con la povertà. Zio perde tutto. Lei supplica la casa. Ella chiede aiuto ad altri. Gelosia suo marito». Per comodità cito l’apunto, rinvenuto da Nardi e custodito nell’archivio Fogazzaro della Biblioteca Bertoliana di Vicenza, dall’*Introduzione* di T. Piras a *PMA*, p. 14.

⁶ Fin dal *Discorso sull’avvenire del romanzo in Italia* (1872), assai prima dunque di dedicarsi all’attività di romanziere, Fogazzaro si mostra affatto consapevole che il destinatario ideale del genere romanzo è un pubblico borghese: «Volghi scarsi di sapere, ricchi di passioni e di fantasia si affollano avidamente intorno al romanziere come le plebi elleniche intorno ai rapsodi. Il cetto medio si è fatto denso e potente», in A. FOGAZZARO, *Discorsi vicentini*, a cura di F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica 1992, p. 49.

⁷ Resta d’obbligo il rinvio al saggio fondamentale di G. TROMBATORE, *Il successo di Fogazzaro* (1945), poi, rivisto, in ID., *Fogazzaro* (1938), Palermo, Manfredi 1970², pp. 121-142; ma la critica fogazzariana è spesso tornata, con diverse voci, a toccare della fortuna editoriale dello scrittore vicentino: si vedano indicativamente G. CAVALLINI, *Il problema critico: dal successo di ieri alla disattenzione di oggi*, in ID., *La dinamica della narrativa di Fogazzaro*, Roma, Bulzoni 1978, pp. 137-176; e, per *PMA*, le utili informazioni fornite sulle ristampe del romanzo (oltre cinquanta!) uscite vivente l’autore da T. PIRAS, *Nota al testo a PMA*, pp. 113-114. In effetti, però, non è stata ancora realizzata, per quanto mi risulta, un’indagine sistematica fondata sui dati materiali del successo (assai differente) delle singole opere.

protagonista, le cui vicende private assolvono una funzione centripeta rispetto alle altre linee narrative del romanzo: la storico-patriottica, l'ideologico-religiosa, il bozzettismo provinciale.

Che *PMA* denunci fin dall'apertura una non troppo celata volontà competitivo-emulativa con il romanzo di Manzoni mi pare fuori discussione: e molto se ne è già detto fin dall'indomani della pubblicazione. Essa è esplicitata subito, nell'ambientazione della scena iniziale, già *in medias res*: la sponda di un lago, di un *altro* lago, quello di Lugano. Un lago molto più attivamente presente nella narrazione di *PMA* di quel che capita al ramo lecchese di quello di Como ne *I promessi sposi*.

Ne discende che la successiva comparsa della coppia di sposi, Franco e Luisa, induce al paragone con quella creata da Manzoni: e implicitamente suggerisce al lettore di Fogazzaro di chiedersi in che cosa si assomiglino o non si assomiglino quelle due coppie. Innanzitutto l'età dei protagonisti non differisce di molto: Renzo ha vent'anni all'inizio del romanzo (dunque circa ventidue al momento dell'effettiva celebrazione del matrimonio), e Lucia un'età prossima a quella di Renzo; Franco si sposa presumibilmente a ventiquattro (nel febbraio 1859 – III, 1, p. 475 – dichiara di avere «trentadue anni suonati») e Luisa a circa ventuno (alla morte del padre, nel 1844, ne aveva quindici: I, 3, p. 179). Anche l'onomastica denuncia una cospicua serie di affinità fonico-grafiche: il nome della madre di lei, Teresa, comune più che fosciliano, trisillabo come Agnese, e omovocalico, pur se in sequenza speculare (e-e-a; a-e-e); Luisa è omovocalico e parzialmente omoconsonantico, e allitterante, con Lucia, nonché trisillabo; Franco e Renzo («come dicevan tutti»), entrambi bisillabi, presentano tutti e due il nesso nasale + consonante (velare e fricativa); i nomi di tre dei quattro sposi, infine, sono di cinque lettere.

Franco e Luisa, tuttavia, non sono come Renzo e Lucia «genti meccaniche, e di piccol affare» del XVII secolo, ma un piccolo aristocratico di provincia e una borghese. Il pubblico fogazzariano, insomma, può riconoscere facilmente personaggi così, anche con la nostalgica falsa coscienza consolatoria dei bei tempi andati, ravvisabili per prossimità cronologica.

Sotto il profilo della struttura narrativa l'intuizione cruciale è il rovesciamento rispetto a quella di Manzoni: non una lunga vicenda di ostacoli e disavventure che conducono al matrimonio, circoscritto nella seconda parte del cap. XXXVIII, ma il romanzo di un matrimonio. Franco e Luisa si sposano la sera stessa del 21 ottobre, giorno in cui il romanzo comincia; ciò che segue è la storia del loro matrimonio in atto. E, dunque, contrariamente a quanto accade ne *I promessi sposi*, il racconto non sintetizza conclusivamente i «disgusti» e i «fastidiucci» che incontrano i coniugi Tramaglino, ma sciorina le gioie e, soprattutto, i problemi di una coppia coniugale, pure ben assortita, al pari di quella manzoniana.

Quello di Franco e Luisa, inoltre, non è un matrimonio significativamente ostacolato, come invece quello di Renzo e Lucia. O, meglio, l'unico ostacolo è l'opposizione, di lunga data sì, ma assai debole nell'impianto narrativo, della nonna Maironi, che certo non è don Rodrigo. L'unica arma di lei, infatti, è il ricatto economico del nipote, arma spuntata nella superficie del racconto, perché quell'eredità (che, scopriamo presto, a Franco spetterebbe di diritto), d'origine opaca, non interessa né a lui né a Luisa. In effetti poi così non è, perché Franco e Luisa, pur certo non facendolo sopravvivere su valori di fede o di giustizia, non disdegnano affatto di pensare, per la figlia, al benessere economico, che sta alla base delle stesse riflessioni genitoriali su quale potrebbe essere il miglior marito per Maria: «Franco avrebbe preferito un agricoltore e Luisa un ingegnere meccanico» (II, 11, p. 427)⁸.

I disegni della foggazzariana notte degli imbrogli e dei sotterfugi (I, 3), al contrario di quella manzoniana, vanno, *grosso modo*, a buon fine. Non c'è l'opposizione del sacerdote celebrante (anzi, il curato di Castello partecipa all'organizzazione delle nozze) e i testimoni sono autorevoli (lo zio Piero e Giacomo Puttini, «primo deputato politico, come si chiamava allora la suprema autorità comunale», I, 3, p. 173): rovesciamento pressoché perfetto di ruoli e funzioni di don Abbondio, Tonio e Gervaso. E, inoltre, un Franco per una volta quasi machiavellico scrive all'anziano vescovo Benaglia, spiegandogli le ragioni di quelle nozze segrete (di fatto celebrate fuori scena, così come la «messa della benedizione nuziale» del mattino seguente)⁹, con la speranza di un suo futuro appoggio nella riconciliazione con la nonna: desiderio di ricomposizione familiare e interesse economico ragionevolmente s'intersecano. La strategia di lui, insomma, è tutta interna a una piena adesione alla convenzione sociale; non intende assumere valenze ribellistiche o trasgressive della Norma, corrispondendo appieno alle aspettative di un pubblico d'inclinazione moderata e conservatrice.

⁸ Cfr. anche «A Maria poteva essere serbata in sorte la ricchezza» (II, 5, p. 304, corsivo mio); (lettera di Franco a Luisa del 12 settembre): «mi son buscato un bellissimo e lucentissimo scudo nuovo di zecca con un Vittorio Emanuele così parlante che potrebbe farvi svenire dalla commozione [...]. Io serberò lo scudo, ve lo porterò a Lugano, tu lo porrai da parte e sarà la prima pietra della dote di Ombretta. [...] Sognai ch'era nella chiesa di S. Sebastiano di Oria, con te e con Maria, grande, bella, vestita da sposa; che lo sposo era Michele Steno [per inciso: un filo narrativo sospeso, non essendo nominato altrove nel romanzo] e che lo zio Piero si stava mettendo cotta e stola per celebrar lui il matrimonio e che Michele Steno si alzò dall'inginocchiatoio per venirmi a dire: "sì, tutto va bene, ma e la dote, e la dote?" / Maria mia dolcissima, verrà pure per te il gran giorno della dote, *quand'anche tu tenessi allora in serbo molti pezzi sopra lo scudo d'argento*, avresti tuttavia lo scudo più caro!» (II, 9, p. 391, corsivo mio).

⁹ Di fatto il maggior numero di informazioni su di esse ricaviamo posteriormente dall'indagine, da vero investigatore moderno, di Pasotti in I, 5. Degno di nota il fatto che Mario Soldati, nella sua versione cinematografica (1941), vi dedichi, invece, un'eloquente sequenza, di sapore quasi manzoniano.

Nella stessa chiave di rispetto delle tradizioni e delle consuetudini (non troppo differenti da quelle cui obbedisce Orsola, in ultimo), d'altronde, si presentano le stesse iniziali (tiepide?) obiezioni all'unione di Franco e Luisa, avanzate pure da chi al loro legame guarda benevolmente: la madre di lei, Teresa, che vuole rispettare il rifiuto della marchesa, e poi cambia opinione, accettando la stessa ipotesi delle nozze segrete, solo quando sente l'approssimarsi della morte ed è rassicurata dalla «ferma volontà» di Franco (I, 1, p. 153; e I, 2, p. 161); e lo zio Piero, laico fra Cristoforo fogazzariano, solido succedaneo paterno per entrambi gli sposi, che si rifà all'inopportunità sociale e alla necessità di obbedire alla volontà della famiglia (I, 3, p. 176 e 180); e che si mostra contento alla notizia che le nozze non resteranno segrete alla nonna di Franco (I, 3, pp. 181-182).

L'unico *frisson* in una coppia così rassicurante per i lettori ideali del romanzo potrebbe trovarsi nella differente condizione sociale degli sposi. Tuttavia ciò non solo comincia a farsi accettabile all'altezza temporale dell'Italia umbertina (si tratta poi di *mésalliance* tra piccola aristocrazia e borghesia di provincia, nulla più), ma corrisponde anche ad aspirazioni più o meno nascoste del pubblico fogazzariano. Il taglio ideologico della rappresentazione, per intendersi, non ha certo le spregiudicate crude asprezze realistiche di quello della distanza tra il popolano Gesualdo e la nobile Bianca nel *Mastro verghiano* di qualche anno prima (1889)¹⁰. E svolge, inoltre, una funzione narrativa incidente: alla poca inclinazione al lavoro dell'aristocratico romantico Franco fa da contrappeso l'operosità e la concretezza da buona massaia della piccolo-borghese Luisa. Così prende corpo l'opposizione *otium/negotium* tra i due protagonisti, già investigata da alcuni studiosi.

Ponendo in scena la storia di un matrimonio 'normale', Fogazzaro si deve misurare poi con una strategia rappresentativa della scena intima, principalmente attraverso gli strumenti della discreta allusione o dell'eloquente omissione o ellissi. Si tratta di problema delicato per uno scrittore ideologicamente assai marcato, volutamente pedagogico.

Fogazzaro, cioè, deve risolvere la questione di come raccontare la dimensione sensuale dell'amore in una coppia coniugale 'normale': dimensione che non vuole trascurare, senza però esaltarla nella trama narrativa.

2. Proviamo, dunque, a ripercorrere i principali momenti in cui i corpi di Franco e Luisa vengono in contatto. Si tratta di situazioni espressive

¹⁰ Per il quale mi permetto di rinviare al mio «*Le pesche non s'innestano sull'olivo*». *Sulla rappresentazione del matrimonio nel «Mastro-don Gesualdo», con qualche riflessione preliminare*, in F. DANELON, *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio 2004, pp. 251-325.

nelle quali Fogazzaro si misura, in sintonia con l'orizzonte d'attesa del suo lettore ideale, con la rappresentazione, eloquente ma misurata e allusiva, della commistione tra *eros* e sentimentalità d'impronta romantica nella dinamica coniugale, non senza qualche corollario d'implicazione religiosa. Non troviamo, cioè, lo scrupoloso silenzio manzoniano sul tema, né certe formidabili schidionate come nel Tommaseo di *Fede e bellezza*¹¹, ma una controllata *medietas* che non elude né elide la fisicità del rapporto, ponendola sotto la rassicurante volta del sentimento. In II, 2, nella scena in cui Luisa, come di soppiatto, si avvicina a Franco che sta suonando il pianoforte, il tratto sensuale, che subito s'annuncia, quasi timidamente, col semplice tocco della braccia e delle mani di Luisa, trova progressivamente un crescendo, accompagnato da quello musicale (e dal controcanto dei pensierini frigidati e un po' saputelli di Luisa), che sfocia nell'ellissi della scena carnale coincidente con il cessare della musica: «[Luisa] indovinò adesso che significasse quella effusione musicale di gioia e, commossa, abbracciò Franco, *fece tacere il piano d'un colpo*» (p. 266, corsivo mio)¹².

Poco più avanti, nel medesimo capitolo, congedatosi anche l'ultimo ospite della brigata di amici patrioti, Pedraglio, una volta rimasti soli gli sposi nella «camera dell'alcova», la con-fusione di spunto risorgimentale e tensione sensuale si fa manifesta, risolvendosi in reticenza, una volta coricati (dopo essersi piegati sul lettino di Maria, addormentata: i coniugi sono prudenti...):

Ella lo abbracciava adesso come lo aveva impetuosamente baciato prima, quando si era parlato di andar tutti alla guerra. *Strinse egli pure le tempie di lei fra le mani, le baciò, le ribaciò i capelli* e disse dolcemente: “cara, pensa che gran cosa, dopo, questa Italia!” “Oh sì!” diss’ella. Alzò il viso al viso di suo marito, *gli offerse le labbra*. [...] *Vedersi guardar così, sentirsi baciare così* da quella creatura briosa e fiera valeva bene alcuni anni di vita, perché mai mai ella non era stata con lui, nella tenerezza, così umile! [...] Ma quando furono a letto ed ebbero spento il lume, Luisa mormorò sulla bocca di suo marito: / “Se viene quel giorno [della guerra], tu vai; ma vado anch’io”. / *E non gli permise di rispondere*»¹³.

¹¹ Cfr. il mio «Come narrare gli affetti?». *Amore e matrimonio nella narrativa di Tommaseo*, in F. DANIELON, *Né domani, né mai...*, pp. 221-249.

¹² Riferimento cursorio a una vivace passionalità erotica di Luisa pare potersi indirettamente ricavare da un passaggio della discussione in II, 8: «La ribelle intraveduta, sentita qualche volta da Franco attraverso l'amante», p. 362.

¹³ II, 2, p. 277, corsivi miei.

Il silenzio dell'intimità, acme della *climax*, viene dietro anche agli abbracci seguiti al ritorno dopo la quasi immediata liberazione di Franco dopo l'arresto: «Si cercarono con le braccia avido, si afferrarono, si strinsero, *non parlarono più*. / Parlarono poi in loggia per due ore continue di tutto che avevano visto, udito e provato» (II, 4, p. 296, corsivo mio).

Caso particolare è quello che si svolge (II, 6) durante la messa di mezzanotte la vigilia di Natale a San Mamette, una volta che Franco, dopo la destituzione dello zio Piero, sta per decidere di «emigrare» in Piemonte. Qui il contatto delle mani di Luisa e Franco durante la celebrazione non ha un diretto risvolto erotico; tuttavia la ripetuta similitudine («come un'amante»; «come l'avrebbe tenuta un amante», pp. 320-321) è scrupolosamente scelta per produrre un brivido nel lettore, che sente commiste dimensione religiosa e sensuale.

Ad attenuare tale tensione, attraverso un alleggerimento comico, la scena è circoscritta dal goffo tentativo di corteggiamento di Ester da parte del professor Gilardoni, parodia, forse un po' grossolana, del sentimentale romantico. Poi, a casa di Gilardoni stesso, con un accorto stratagemma narrativo, la comunicazione al professore di quanto deciso, che in lui suscita comprensibile perplessità e un primo dubbio in Luisa, ancora ignara della vicenda del testamento («Cosa c'è Franco? [...] C'è qualche cosa che io non so?», p. 322), si mescola con un apparente quadretto d'idillio familiare, in effetti in procinto di spezzarsi: lo sguardo dei genitori su Maria addormentata («Raccolse sua moglie a sé con un braccio, sempre guardando Maria», p. 322), l'emozione di Franco nel dar la notizia a Gilardoni, la commozione di Luisa: «Luisa abbracciò Franco, lo baciò, gli tenne il capo sul petto, ad occhi chiusi» (p. 323).

La crisi, motivata dalla mancata confidenza di Franco a Luisa sul testamento, comincia già durante il ritorno a casa in barca. Alla rinnovata inchiesta di Luisa, Franco tace, e il contatto fisico perde la reciproca effusività (p. 325). La confessione avviene più tardi nell'alcova, al buio («Quando furono a letto, Franco spense il lume», p. 325). I gesti e le voci che corredano il difficile dialogo, dettagliatamente riportati, sono franti, altalenanti nell'umore (pp. 325-326). Poi esplose l'alterco, anzi principia «un contrasto più durevole e grave» (p. 326): giustizia *vs* carità, insomma; e mosse e toni si fanno convulsi e sordi (pp. 327-328).

La rappacificazione seguente è quanto mai precaria, senza implicazioni erotiche, nonché un po' insincera, soprattutto da parte di Luisa: «egli [...] volle che dicesse proprio "ti perdono", che lo abbracciasse. *Il tocco delle care labbra non lo ristorò come al solito*. [...] Sussurrò. "Mi hai proprio perdonato?" e udì risponderli *con dolcezza*: "sì, caro"» (p. 328, corsivi miei).

A essa segue, qualche giorno dopo (siamo «all'ultimo di dell'anno», p.

338), un nuovo contrasto, dopo l'equivoco in cui incorre Franco, a seguito della confidenza di Gilardoni a Luisa sulla propria visita a Lodi alla marchesa, involontariamente svelata dalla piccola Maria (II, 8). Questa volta è Luisa a essere respinta dal marito, anche se è sempre Franco a dolersi della freddezza di lei; e, di nuovo, la provvisoria ricomposizione non pare avere implicazioni erotiche (pp. 343-344).

Dopo il serrato colloquio (quasi senza contatti fisici), un po' in piedi un po' a tavola l'uno di fronte all'altra, succeduto alla manifestazione del sospetto che la moglie fosse complice di Gilardoni, colloquio nel quale Luisa esprime, affettuosamente ma apertamente, disagi e diversità d'atteggiamenti e d'opinioni («è vero, l'anima mia non è mai stata interamente con te», p. 364) rispetto a Franco, si giunge a un significativo equivoco sul rifiuto del contatto sessuale. E, sia detto per inciso, è questo il momento narrativamente più efficace di un dialogo affatto ideologico e un po' stucchevole: «“Non vieni a letto?” le chiese Franco. Ella rispose “no” tremando più di prima. *Franco credette indovinar in lei una supposizione, un timore, e se ne offese. “oh, puoi venire!” disse'egli, sdegnoso*»¹⁴(p. 368, corsivo mio).

Il bacio del congedo, la mattina successiva a Porlezza, l'ultimo prima della partenza per Torino, è del tutto formale, «rapido e freddo» (p. 373), assai simile a quello davanti ai birri, al momento dell'arresto di Franco. Il calore dell'affetto è restituito dal biglietto di Luisa che Franco, sorpreso, trova nella borsa¹⁵.

Il contatto fisico successivo avviene otto mesi dopo, alla fine del settembre 1855, nell'atmosfera luttuosa del capezzale di Maria morta¹⁶, non

¹⁴ In effetti la minaccia della negazione di ogni futuro consenso all'intimità coniugale forse era stata pronunciata poco prima: «“dimmi che mi credi, dimmelo subito perché altrimenti tu non sai, tu non sai!” / “cosa non so?” / “Tu non sai come sono io che ti amerò ancora *ma non vorrò più esser moglie per te*, che potrò soffrir tanto ma non cambiare, mai più! Capisci cosa vuol dire *mai più?*”» (p. 360, il primo corsivo è mio).

¹⁵ Di fatto è il primo documento del carteggio assiduo che intercorrerà tra i due poi (e che verrà letto integralmente dal solo figlio Piero in *Piccolo mondo moderno*, 5, 4), di cui il narratore dice di farsi parziale editore, per il settembre 1855 («Tolgo dal fascio le ultime lettere scambiate fra Luisa e Franco alla vigilia degli avvenimenti onde furono colti alla fine di settembre», II, 9, p. 381), con una invero non memorabile concessione alla forma del romanzo epistolare.

¹⁶ Tale scena mi pare sia stata ben presente a Luigi Pirandello quando scrisse quella, simile, relativa alla morte e al funerale del piccolo Vittorio/Riri (*Lume spento*, VII, 4) in *Suo marito*, rielaborando però il tragico-romantico della rappresentazione fogazzariana del dolore dei genitori in un registro più controllato, e artisticamente riuscito, che oscilla continuamente dal tragico al grottesco, spostando il fuoco tra Silvia a Giustino: cfr. L. PIRANDELLO, *Suo marito. Giustino Roncella nato Boggiòlo*, introduzione, note, nota al testo, cronologia e bibliografia di F. Danelon, Milano, BUR-Rizzoli 2013. Lo scrittore siciliano, peraltro, recensì *PMA*, esprimendo qualche riserva, ma riconoscendolo come il capolavoro di Fogazzaro: cfr. L. PIRANDELLO, *Sul «Piccolo mondo antico» di Antonio Fogazzaro*, in *Id.*, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori 1965, pp. 949-955. L'articolo uscì sulla “Critica” diretta da G. Monaldi, 18 dicembre 1895.

senza un'allusione per contrasto al ricordo della vitalità dell'eros coniugale: «Si trovarono nelle braccia l'uno dell'altro, sulla soglia della loro camera nuziale, che aveva la memoria dei loro amori ancor viva e il dolce lor frutto, morto» (II, 11, p. 429).

Il desiderio d'incontro espresso per lettera da Torino molto tempo dopo da Franco, in partenza per la guerra, ha manifeste implicazioni erotiche, invece: «Luisa, sono tre anni e cinque mesi che non ci vediamo. [...] Luisa, io non voglio correre il pericolo di morire senz'averti riveduta. Ho ventiquattr'ore sole, non posso venire al confine né a Lugano, *né mi può bastare di star con te solo dieci minuti!* [...] L'Isola Bella, a questa stagione, è un deserto, vi passeremo la sera insieme e ripartiremo la mattina, tu per Oria, io per Torino» (III, 1, pp. 476-477, corsivo mio).

Il momento in cui l'intimità coniugale assume un ruolo davvero decisivo nel racconto, infatti, è proprio quello dell'incontro all'Isola Bella che porta al concepimento del secondogenito di Franco e Luisa: e tutto il romanzo, diciamolo provocatoriamente, è preparazione di tale coito. Del concepimento di Maria, per inciso, nulla è raccontato: sappiamo solo che la bambina nasce «nell'agosto del 1852» – II, 2, p. 249 –, undici mesi dopo le nozze dei genitori, con tempi, cioè, affatto rassicuranti per il lettore.

Il rapporto sessuale all'Isola Bella, l'ultimo tra i coniugi, è preparato con cura nella terza parte del romanzo. Dapprima c'è il violento rifiuto esplicito di Luisa d'una nuova maternità, in nome della memoria di Maria, nel colloquio con Ester (III, 1, p. 471), cui il lettore è invitato a riandare più tardi, quando, sul *San Bernardino*, Luisa reagisce – ma solo gestualmente – all'analogo auspicio dello zio Piero (III, 2, p. 489). Poi il citato invito per lettera di Franco a trascorrere la sera (e la notte!) insieme all'Isola Bella, il dubbio di Luisa, che, anticristianamente, vorrebbe affidarsi a una risposta spiritistica di Maria o, addirittura, a una soluzione suicidaria, prima d'essere persuasa alla gita dallo zio Piero.

Una volta decisa, resta per Luisa l'angoscia proprio per l'implicito risolto sessuale dell'incontro («Come, dove, passerebbero la sera? E poi *l'altra cosa, la cosa terribile a pensare...?*», III, 2, p. 487, corsivo mio), l'incertezza sull'ipotesi di condividere la camera col marito, abilmente sciolta dallo zio Piero.

Il contatto con Franco che scende dal *San Gottardo* si risolve da principio in una stretta un po' impacciata (III, 2, p. 491). Ma il seguito è, in buona sostanza, null'altro che una preparazione al momento intimo della notte (una coppia di sposi 'normale' fa l'amore di notte, naturalmente): all'arrivo in camera le «impetuose carezze, impetuosi baci, nomi di tenerezza» di Franco, Luisa «a capo chino» che «non gli rispondeva in alcun modo» (p. 492); Franco dice «Sono tredici ore. *Forse dopo non ti darò noia mai più*», e

Luisa «prese la mano di suo marito, gliela strinse in silenzio, *non con la stretta d'un amante [sic]*¹⁷, ma pure abbastanza forte per significargli ch'era una *commossa risposta*» (ivi, corsivi miei), prima d'andare a tavola, dove nessuno dei due tocca cibo; la passeggiata sentimentale all'Isola Bella, le strette di mano, il bacio che fa battere il cuore a Franco «più forte ancora di quando aveva baciato Luisa *la prima volta come amante*» (p. 495, corsivo mio), l'agitazione di Luisa la sera in camera da letto. Infine, con reticenza caricata di simboliche sfumature religiose, la consegna a Luisa del gioiello appartenuto alla madre, momento in cui, come in *climax*, s'assommano fede religiosa, appunto, amor patrio, e, finalmente, rinnovata intimità coniugale, che sfuma ellitticamente in dissolvenza, sottolineata dallo spazio bianco prima del nuovo paragrafo:

“Tienle [«catenella» e «crocettina d'oro»] tu” diss'egli porgendole a Luisa. “È meglio. Non si sa mai, potrebbero cadere in mano ai Croati”. Ella inorridì, tremò, esitò un istante, gli si gittò al collo, glielo strinse da soffocarlo. [rigo bianco] / Il cameriere bussò all'uscio degli sposi verso le quattro e mezzo (p. 499).

L'ultimo bacio è quando Franco sta per saltare sul battello. Il ritorno all'albergo di Luisa è accompagnato dall'«istintiva certezza ch'era madre una seconda volta» (p. 500): «la cosa tanto temuta», per la quale però ora «non si può dire che [...] provasse afflizione» (ivi)¹⁸.

In *PMA* vi è anche un ulteriore sforzo 'normalizzante' (o censorio?) del matrimonio rispetto ad altri romanzi precedenti e successivi (basti pensare a *Daniele Cortis* e *Piccolo mondo moderno*): la completa eliminazione della «gelosia» (prevista nel primo abbozzo di trama: cfr. *supra*) e l'assenza anche solo del pensiero dell'adulterio. Nessun elemento terzo s'intrude mai nel rapporto tra gli sposi. In questo senso Fogazzaro fa più ancora dell'autore de *I promessi sposi* – ove qualche pur piccolo morso di gelosia punge Renzo (capitolo II) e don Rodrigo ne è una vittima – nell'omettere la rappresentazione dell'*amour-passion*, inteso come antitetico a quello coniugale. Perché ri-

¹⁷ Mi pare infine indecidibile con sicurezza se si tratti di *lapsus* o di banale refuso. Tiziana Piras, che ringrazio per la generosa collaborazione, mi segnala che nella «bella copia [...] mancano le carte 657-658 che contengono il passo». Nell'*editio princeps* l'articolo indeterminativo è maschile: «un amante». Sempre Piras mi segnala anche che «nella brutta copia però c. 480 (CF1.1 Fondo Rumor) l'articolo indeterminativo è femminile come dovrebbe essere».

¹⁸ Va ricordata l'efficace soluzione nella versione cinematografica di Soldati, che sposta qui il coro dei volontari *Addio mia bella, addio*, nel romanzo presente durante il viaggio di Luisa verso l'Isola Bella, così da alludere all'iniziale stato di gravidanza di lei, grazie allo stacco d'inquadratura: «Io non ti lascio sola / ti resta un figlio ancor...».

salti la complessa sostanza dell'amore tra gli sposi nella scena non devono comparire elementi esterni di disturbo: rumori di fondo, insomma.

Quello che davvero importa a Fogazzaro è rappresentare il confronto di due persone che si amano ma sono diverse e tuttavia devono/vogliono giungere a realizzare appieno la vita coniugale. Nessuna gelosia, dunque, nessuna curiosità per altri. A Franco in tutto il periodo torinese non capita neppure la tentazione di un'avventurata.

Franco e Luisa, insomma, sanno fronteggiare solidalmente e senza soverchia preoccupazione le concrete difficoltà familiari; i motivi di frizione tra loro sono caratteriali e ideali. Ed è solo l'amore coniugale, infine, a comporli simbolicamente nel nuovo concepimento.

Paradossalmente (o forse no?) per uno scrittore certo non meno cattolico di Manzoni qual è Fogazzaro, in *PMA* manca un personaggio ecclesiastico che svolga un'apprezzabile funzione narrativa. Franco e Luisa sono chiamati a misurarsi senza mediazioni sacerdotali con la propria coscienza e tra loro: la Chiesa resta nel complesso affatto sullo sfondo nell'azione romanzesca. Essi, insomma, discutono e si confrontano su questioni intellettuali, etiche e religiose, sulle proprie diverse visioni del mondo, rigorosamente nell'immanenza del realistico quotidiano borghese, che è la loro più autentica e originale dimensione.

In effetti, sotto il profilo narrativo, il confronto tra i protagonisti su problemi etico-religiosi risulta così un po' sproporzionato e ridondante, e talora stucchevolmente ideologicistico. Esso è notevole soprattutto in quanto spunto per documentare più che il tema le modalità di dialogo tra coniugi, che, al di là di qualche forzatura espressiva, hanno tratti di obiettiva modernità nel rappresentare la conversazione coniugale nel romanzo italiano ottocentesco. Per intendersi: la condiscendenza di Lucia verso il suo filosofo nel XXXVIII capitolo de *I promessi sposi* sarebbe impensabile per Luisa.

Franco e Luisa – sempre, rispettivamente, «suo marito» e «sua moglie» quando il narratore vi si riferisce in relazione all'altro, a sottolineare l'indissolubile legame col possessivo – sono un marito e una moglie che si parlano, si confrontano e si scontrano con aperta franchezza, proprio in quanto c'è amore coniugale tra loro. Sono complementari e sullo stesso piano, insomma. E ciò va incontro a un orizzonte desiderativo di rappresentazione per il lettore ideale fogazzariano, in una società in cui, pur con tutte le cautele del caso, gli sposi borghesi, almeno nell'immaginario vulgato, cominciano a misurarsi più o meno paritariamente¹⁹.

¹⁹ La bibliografia di studi storico-sociali sull'argomento è ormai ampia. Si vedano almeno, indicativamente e per un'ulteriore bibliografia, *Storia del matrimonio*, a cura di M. De Giorgio e C. Klapisch-

PMA, quanto meno sotto il profilo della scena coniugale, non si costituisce come romanzo di formazione per nessuno dei due protagonisti. Sì, è vero, Luisa si risolve infine ad andare all'Isola Bella, abbandonando per qualche ora la tetra disperazione cui si era consegnata dopo la morte di Maria; e Franco, prima, lascia casa per andare a lavorare a Torino e, poi, si arruola nell'esercito piemontese. Ma né la decisione di Luisa, strettamente legata alla sfera coniugale, né quelle di Franco, che lo coinvolgono nell'agire pubblico, come compete a un marito, li trasformano davvero all'interno del romanzo. Peraltro, la mattina dopo l'amplesso, solo l'onnisciente narratore moralista può assicurare, proprio nel paragrafo conclusivo – sintatticamente non inappuntabile, invero – che Luisa è incinta, ma neppure lui ci garantisce che Luisa, rientrata a casa dall'Isola Bella, non torni all'usato tran tran autoflagellatorio, né quale sarà il destino di Franco combattente. Il finale, insomma, resta aperto per entrambi i coniugi. Essi rimangono sostanzialmente identici a come li abbiamo conosciuti all'inizio del romanzo.

Se mutamento potrà concretamente esserci verso una maggiore armonia della coppia, dopo l'apparente idillio dell'incontro all'Isola Bella, esso resta fuori, oltre i confini del romanzo: un *desideratum* su cui lasciar fantasticare il lettore. E, s'intende, in relazione a *PMA* poco importa quale sarà la sbrigativa conclusione delle esistenze di Franco e Luisa in *Piccolo mondo moderno*, opera altra e affatto posteriore. Importa l'osservanza della Norma matrimoniale, in specie l'oblativa osservanza di Luisa, che, quasi eroicamente, mette da parte il culto del dolore per la morte di Maria per andare ad assolvere il proprio dovere di moglie in un'inconfessata ma patente intenzione procreativa. Il compito di Luisa, della buona consorte borghese, cioè, resta fondamentalmente quello di dare un erede a Franco. E così si rassicura e si compiace il lettore/la lettrice ideale del romanzo: schema e ruoli stabiliti della coppia sono preservati e ribaditi, nient'affatto stravolti.

Non è forse legittimo criticamente ragionare su svolgimenti della trama differenti da quello effettivo. Tuttavia se Luisa non si fosse recata all'Isola Bella, l'epilogo di dissoluzione del tessuto coniugale, con lei che continua a macerarsi tra la tomba di Maria e le sedute spiritiche e Franco che va a morire nella guerra d'indipendenza, avrebbe assunto uno spessore tragico davvero notevole: una conclusione davvero, con un bel taglio deciso, di quel piccolo mondo antico. Ma, naturalmente, non era questa l'intenzione di Fogazzaro, che al «germe vitale» annidato nel grembo di Luisa affida l'orizzonte di speranza familiare, elemento fondante dell'ordito ideologico e, su

altro piano, del successo del romanzo. E la coincidenza del concepimento del figlio e della morte dello zio assume un fin troppo trasparente risvolto simbolico sacramentale²⁰.

²⁰ Per ragioni di spazio non è qui possibile soffermarci sul versante economico della relazione tra Franco e Luisa, né sugli altri matrimoni messi in scena nel romanzo: su tali argomenti (come sul ruolo narrativo del testamento Maironi) mi riservo di tornare in un saggio in volume, attualmente in corso di preparazione.

SIMONE MAGHERINI

FEDE E RAGIONE IN *PICCOLO MONDO ANTICO*

Lo scrivo con molto amore, con un sentimento assai vivo dei luoghi e delle persone tutte o quasi tutte vere che metto in scena, con l'ambizione di fare un libro *vero* che sia anche *buono*¹.

Un romanzo non è una predica [...] se ne sgorgano ammaestramenti devono sgorgare proprio dalle viscere delle cose e non dalla testa del poeta².

Tra i tanti meriti che occorre ancora oggi riconoscere alla *Vita di Antonio Fogazzaro*, pubblicata da Tommaso Gallarati Scotti nel lontano 1920, il principale è forse quello di aver tentato uno «studio integrale della vita e dell'opera»³, che fosse saldamente ancorato al vasto deposito di carte, testimonianze epistolari e note autobiografiche messo a sua disposizione dallo scrittore. Il limite di quella «biografia interiore»⁴ resta però senza dubbio l'insistenza a ricercare una totale corrispondenza tra vita e arte («Vita e arte hanno in lui un solo centro generatore e tendono insieme verso uno stesso punto»)⁵, che finisce per accreditare un inaccettabile determinismo meccanico: «Ma se tutto questo materiale, sconosciuto e inedito, ci può servire di guida sicura per un'analisi psicologica dell'uomo e illumina di luce nuova la

¹ Lettera di Antonio Fogazzaro a Ellen Starbuck, Vicenza, 3 dicembre 1890, in A. FOGAZZARO, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, Mondadori 1940, p. 231 (d'ora in poi citato con la sigla *LES*, seguita dal numero di pagina).

² Lettera di Antonio Fogazzaro a Felicità Buchner, Vicenza, 8 maggio 1894, in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, Milano, Baldini & Castoldi 1920, p. 276.

³ T. GALLARATI SCOTTI, *Introduzione*, ivi, p. XIII.

⁴ Ivi, p. X.

⁵ Ivi, p. XIII.

sua opera letteraria, l'opera letteraria deve a sua volta essere riesaminata come una vera e propria confessione della sua vita spirituale»⁶. Un limite evidente, in parte legato alla sensibilità e alla moda critica del tempo, e di cui bisogna certo tener conto per non cadere in banali equazioni tra vita e opera letteraria («ogni suo romanzo non è che un momento e un aspetto diverso di un unico romanzo interiore: il suo»)⁷, ma che non cancella il contributo positivo di un'esplorazione biografica che si avvale dell'esperienza vissuta dall'autore per approfondire la sua personalità e per meglio soppesare il significato dei suoi testi⁸.

Piccolo mondo antico ha sicuramente, rispetto agli altri romanzi di Fogazzaro, il primato indiscusso di una «gestazione molto lunga»⁹, che comincia nel 1883 e si chiude nel 1895. Per questa ragione l'iter compositivo del romanzo, come attestato dalle testimonianze epistolari e dalle carte dello scrittore, si intreccia con la pubblicazione di altri romanzi e racconti (*Daniele Cortis*, 1885; *Fedele ed altri racconti*, 1888; *Il mistero del poeta*, 1888), con una ricca produzione poetica poi raccolta in volume (*Poesie scelte*, 1897), con un'intensa attività di conferenziere e di divulgatore scientifico, tesa a conciliare la teoria evolucionistica e la dottrina cattolica (*Ascensioni umane*, 1899), con l'impegno politico per una riforma e un rinnovamento morale della società e della Chiesa italiana (senatore del Regno dal 1896).

Ma se è possibile riconoscere in alcune pagine diaristiche, annotate nel 1883 a margine della stesura di *Daniele Cortis*, qualche tratto della «tematica essenziale»¹⁰ di *Piccolo mondo antico* («Un romanzo intimo, domestico, pieno di fragranze del dolore, dell'amore che Dio benedice, del sentimento domestico, della poesia dell'infanzia e della vecchiaia»)¹¹, occorre però notare che siamo in presenza, come lo scrittore conferma in una lettera a Giuseppe Giacosa del 29 settembre 1884, di un esperimento diverso dal *Cortis*, di «un romanzo di genere opposto, senza politica, senza tempeste di passioni violente»¹².

⁶ Ivi, pp. XI-XII.

⁷ Ivi, p. XII.

⁸ Sullo studio della biografia come strumento per una «migliore intelligenza dell'autore e dell'opera», cfr. G. TELLINI, *Le biografie degli autori*, in *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*, a cura di G. Ruoizzi e G. Tellini, Firenze, Le Monnier Università 2020, pp. 73-85.

⁹ T. PIRAS, *Introduzione a A. FOGAZZARO, Piccolo mondo antico*, a cura di T. Piras, Venezia, Marsilio 2014 («Antonio Fogazzaro / Le opere / Edizione Nazionale»), p. 11 (d'ora in poi citato con la sigla PMA, seguita dal numero di pagina).

¹⁰ Ivi, p. 13.

¹¹ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro...*, p. 108.

¹² Lettera di Antonio Fogazzaro a Giuseppe Giacosa, Seghe di Velo, 29 settembre 1884, in *LES*, p. 84.

Il senso morale e artistico della decisione di collocare le vicende del «romanzo *futuribile*» (dal titolo provvisorio *Storia quieta*) in un'epoca relativamente tranquilla, in un tempo compreso tra la prima e la seconda guerra d'indipendenza, si manifesta in una lettera a Felicità Buchner del 27 febbraio 1885:

Ho ripreso poco fa il fascicolo del mio romanzo futuribile, [...] e trovai il racconto interrotto in un punto arduo. Bisognava decidere lì se prendere un'epoca o un'altra. Prendendo l'epoca tra il '48 e il '59 bisognava accennarvi in modo da non far credere che la politica possa entrare nel romanzo dove non la voglio, stavolta che come mezzo d'arte. Mi decisi dunque per questa epoca e mi pare essere uscito felicemente da quel periodo scabroso, esserne uscito in modo che mi suggerisce anche un titolo possibile del romanzo: *Storia quieta*. Vede, bisogna avvertire subito il pubblico che non si aspetti niente di simile a *Daniele Cortis*¹³.

Dopo il primato della politica con *Daniele Cortis*, l'attenzione di Fogazzaro si orienta con risolutezza sul tema dell'amore (da Manzoni deliberatamente tenuto in sordina)¹⁴. *Il mistero del poeta* propone una sorta di appressamento al tema, che poi ampiamente si dispiega in *Piccolo mondo antico*, dov'è anzi esaltato dalla scelta di ambientare la vicenda nello spazio idillico dell'amata Valsolda, come si legge in una lettera a Ellen Starbuck del 19 luglio 1885:

Ora incomincio un romanzo che sarà più quieto di *Cortis*, benché vi si amerà pure molto. I miei personaggi vivranno ed ameranno sulle rive del lago che giace a piè del Belvedere; nei paeselli ch'io Le feci vedere, si ricorda? dal terrazzo dell'Albergo, la vigilia della sua partenza¹⁵

¹³ Lettera di Antonio Fogazzaro a Felicità Buchner, 27 febbraio 1884, in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro...*, p. 263.

¹⁴ Si veda a questo proposito il dibattito sull'«amore» tra il narratore e un «personaggio ideale», cap. I (*Digressione / La signora*) del tomo II del *Fermo e Lucia*: «io sono del parere di coloro i quali dicono che non si deve scrivere d'amore in modo da far consentire l'animo di chi legge a questa passione. [...] Concludo che l'amore è necessario a questo mondo: ma ve n'ha quanto basta, e non fa mestieri che altri si dia la briga di coltivarlo; e che col volerlo coltivare non si fa altro che farne nascere dove non fa bisogno. Vi hanno altri sentimenti dei quali il mondo ha bisogno, e che uno scrittore secondo le sue forze può diffondere un po' più negli animi: come sarebbe la commiserazione, l'affetto al prossimo, la dolcezza, l'indulgenza, il sacrificio di se stesso: oh di questi non v'ha mai eccesso; e lode a quegli scrittori che cercano di metterne un po' più nelle cose di questo mondo: ma dell'amore come vi diceva, ve n'ha, facendo un calcolo moderato, seicento volte più di quello che sia necessario alla conservazione della nostra riverita specie. Io stimo dunque opera imprudente l'andarlo fomentando cogli scritti; e ne son tanto persuaso; che se un bel giorno per un prodigio, mi venissero ispirate le pagine più eloquenti d'amore che un uomo abbia mai scritte, non piglierei la penna per metterne una linea sulla carta: tanto son certo che me ne pentirei» (A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, a cura di L. Caretti, vol. I, Torino, Einaudi 1971, pp. 128-129).

¹⁵ Lettera di Antonio Fogazzaro a Ellen Starbuck, 19 luglio 1885, in *LES*, p. 89.

Ma è soprattutto nella messa in scena dei personaggi che è possibile rilevare la maggiore distanza dalle prime prove narrative, caratterizzate da temperamenti eccezionali in cui si riflette l'oltranza di un esordio appassionato (la forza del male e l'attrattiva del peccato in *Malombra*, l'impegno politico e la sublimazione dell'amore in *Daniele Cortis*). Se in *Malombra* e *Daniele Cortis* prevale la «categoria dell'esagerazione, tutto in *Piccolo mondo antico* è misura, riflessione, verosimiglianza»¹⁶.

L'idea centrale del romanzo prende forma, come si ricava da una lettera alla Buchner del 10 settembre 1889, attorno a una «norma direttiva» sulla quale si misura la moralità dei protagonisti¹⁷:

Avrei trovato questo: far vedere la norma direttiva della vita dei miei personaggi e le sue conseguenze. Chi vive per godere in questo mondo, *disprezzando* l'altro, chi vive per fare il bene in questo mondo, non mirando all'altro, chi vive *mirando all'altro* ma più con la fede, con le preghiere che con le opere; chi vive *mirando all'altro e disprezzando questo*; chi vive *mirando all'altro attraverso questo* mi pare la regola migliore. Effetti diversi del dolore su questa gente. Ecco il mio concetto ancora molto nebuloso, del resto¹⁸.

Questo il «nodo morale»¹⁹, delineato in due lettere scritte in rapida sequenza alla Buchner nell'autunno del 1889, e poi ripreso e amplificato nel lungo dialogo tra Luisa e il professor Gilardoni sulle «anime» e la «vita futura» nel cap. II (*La sonata del chiaro di luna e delle nuvole*) della Parte II del romanzo:

«Vi sono», diss'egli, «anime che negano apertamente la vita futura e vivono

¹⁶ L. BALDACCI, *Due romanzi del Fogazzaro*, in ID., *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Milano, Rizzoli 2003, p. 163.

¹⁷ Lettera di Antonio Fogazzaro a Ellen Starbuck, Vicenza, 14 aprile 1888, in *LES*, p. 153: «Quando avrò un po' di quiete materiale e morale che ora mi manca, riprenderò il romanzo piuttosto umoristico che sentimentale, del quale credo averle già parlato. Spero che non si potranno fare discussioni sulla sua moralità. A Firenze una signora mi ha detto che trovava *Daniele Cortis* immorale».

¹⁸ Lettera di Antonio Fogazzaro a Felicita Buchner, Vicenza, 10 settembre 1889, in *LES*, p. 196.

¹⁹ Lettera di Antonio Fogazzaro a Felicita Buchner, Montegalda, 8 ottobre 1889, in *LES*, p. 203: «E spero aver trovato il nodo morale del mio romanzo. *Lei* vive per *questo* mondo, non nel senso di goderlo, nel senso di una pietà e di una giustizia che si esercita qui senza preoccuparsi dell'altra vita (malgrado apparenti pratiche religiose). *Lui* in teoria vive per l'altro mondo, in pratica per questo non per goderlo male, ma per goderlo onestamente! Il loro screzio si paleserà in forma gravissima di fronte a un gravissimo fatto che esige una decisione. Lei sarà per una decisione, suggerita dalla giustizia, e lui sarà per un'altra decisione suggerita non dalla pietà umana, ma da una carità superiore, religiosa; perché anche *lui* sarà richiamato con violenza, da quell'avvenimento alla logica dei suoi principi. Dopo questo punto non vedo più che nebbia e la confusa immagine di un grande, inatteso dolore che *guarisce*».

proprio secondo la loro opinione, per la sola vita presente. Queste non sono molte. Poi vi sono anime che mostrano di credere nella vita futura e vivono del tutto per la presente. Queste sono alquante più. Poi vi sono anime che alla vita futura non pensano e vivono però in modo da non mettersi troppo a repentaglio di perderla se c'è. Queste sono più ancora. Poi vi sono anime che credono veramente nella vita futura e dividono pensieri e opere in due categorie che fanno quasi sempre ai pugni fra loro: una è per il cielo, l'altra è per la terra. Queste sono moltissime. Poi vi sono anime che vivono per la sola vita futura nella quale credono. Queste sono pochissime e la signora Teresa era di queste»²⁰.

Il dialogo filosofico segna un punto di svolta nella storia di *Piccolo mondo antico*. Da questo momento sarà chiaro che la «vita» e le «conseguenze» delle azioni di ogni personaggio della storia, ma soprattutto dei due attori principali, i coniugi Franco e Luisa, dipendono dall'applicazione di un «piano morale»²¹.

Proprio per questa ragione anche il «dissidio fondamentale»²² tra Franco e Luisa è stato a lungo interpretato dalla critica, sulla scorta delle dichiarazioni attribuite o rilasciate dallo stesso Fogazzaro subito dopo l'uscita del romanzo, come la rappresentazione di un contrasto insanabile tra un marito religioso, «fornito di bellissime qualità, ma incapace di giustificare la propria fede col ragionamento e con la dottrina», e una moglie razionalista e incredula, dotata però di «una natura nobilissima e veramente superiore».

Interessante al riguardo la testimonianza di Sebastiano Rumor, pubblicata sul *Silvio Pellico* di Torino il 29 dicembre 1895 in difesa della moralità dei protagonisti del romanzo, messa in dubbio come «moralmente e religiosamente sconcertante»²³ sulle pagine dello stesso giornale (15 dicembre) in una velenosa recensione di Camillo Gaidano:

²⁰ *PMA*, Parte II, cap. II, p. 255.

²¹ Lettera di Antonio Fogazzaro a Felicità Buchner, Vicenza, 9 settembre 1889, in *LES*, p. 196: «Ho sospeso il lavoro del romanzo, oggi, per propormi un piano morale (non d'intreccio) che non ho ancora».

²² Lettera di Antonio Fogazzaro a Felicità Buchner, 19 febbraio 1894, in *LES*, p. 299: «Pensata in questi due giorni la prossima scena del romanzo. Luisa (la moglie di Franco) va per proprio conto dal professore non sapendo affatto del suo viaggio a Lodi, per far qualcosa di simile a ciò che il professore aveva già fatto. Allora questi le racconta il suo viaggio. Credo che Luisa scriverà allora una lettera alla Marchesa. S'accende così la manifestazione del dissidio fondamentale [l'uso del testamento], tra la moglie che vede solo *giustizia* e il marito che sente solo *generosità*».

²³ C. GAIDANO, recensione a *Piccolo mondo antico*, in «*Silvio Pellico*» (Torino), 15 dicembre 1895. La polemica sulla moralità del «dissidio» tra i protagonisti del romanzo, innescata dall'articolo di Gaidano, è ricostruita nelle sue fasi da P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, Milano, Mondadori 1942², p. 422.

«Come ebbe a dichiararmi il Fogazzaro, nel personaggio di Luisa egli intese rappresentare una natura nobilissima e veramente superiore, onde riuscisse più eloquente e concludente il fatto che nella prova del dolore lo spirito, non assistito dalla fede, si oscura, si perde; mentre spiriti meno forti per natura, quando sono assistiti dalla fede, sono quasi rigenerati dal dolore, acquistano una nobiltà, una energia straordinaria. Per questo l'autore ha rappresentato in Franco un uomo fornito di bellissime qualità, ma incapace di giustificare la propria fede col ragionamento e con la dottrina. Non i ragionamenti, ma i fatti mostrano nel libro la superiorità della fede...»²⁴.

Il «dissidio fondamentale» del romanzo sembra trovare la sua giustificazione morale nella rappresentazione di un conflitto ideologico tra fede e ragione in cui la «superiorità della fede» dovrebbe manifestarsi «nella prova del dolore» con la persuasione dei «fatti» e non con la logica di un «ragionamento» dottrinale.

Ma in realtà la simpatia dei lettori contemporanei va soprattutto al personaggio di Luisa, «natura nobilissima e veramente superiore» che non crede nella vita futura e dubita dell'esistenza di Dio. Una questione delicata e complessa, puntualmente notata all'uscita del libro dalla critica cattolica più conservatrice, che dubita proprio per questo motivo della moralità e dell'ortodossia del romanzo.

La difesa di Fogazzaro, pubblicata sul *Silvio Pellico* del 29 gennaio 1896 (*Lettera al professor Camillo Gaidano. A proposito di «Piccolo mondo antico»*) e scritta dopo un nuovo attacco di Gaidano sul numero del 5 gennaio 1896, non si limita a una difesa dottrinale e teologica del romanzo, ma tenta di risolvere il conflitto tra fede e ragione su un piano morale e artistico:

Feci di Luisa una natura *nobilissima e veramente superiore*, sì; ma fin dalla prima parte appare in lei il lato inferiore, il lato debole, e lo feci apparire a disegno. A proposito del testamento e in tutte le sue relazioni colla vecchia marchesa, Luisa manca, rispetto a suo marito, di *carità*. È un vizio della sua natura, ed è anche un effetto della sua fredda, scarsa, superficiale religione. Ella sente la giustizia, ma non sente la carità, e questo è il germe, *storicamente e psicologicamente*, della sua rovina spirituale futura²⁵.

²⁴ Per l'intervento di Sebastiano Rumor in difesa del romanzo di Fogazzaro, cfr. G. MARIANI, *Prefazione* a A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, Roma, Tumminelli 1967, p. XXXV.

²⁵ A. FOGAZZARO, *Lettera al professor Camillo Gaidano. A proposito di «Piccolo mondo antico»*, in "Silvio Pellico" (Torino), 29 gennaio 1896, poi in S. RUMOR, *Antonio Fogazzaro. La sua vita, le sue opere, i suoi critici*, Milano, Casa Editrice Galli di Chiesa-Omodei-Guindani 1896, pp. 71-74: p. 72 (edizione da cui si cita). La lettera è stata poi pubblicata in A. FOGAZZARO, *Scene e prose varie*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori 1944, pp. 406-407.

Per provare la «superiorità della fede» di Franco, Fogazzaro ricorre a un preliminare ridimensionamento della grandezza umana di Luisa. Il «lato debole» di Luisa («manca, rispetto a suo marito, di *carità*») è infatti un «vizio della sua natura» oltre che un «effetto della sua fredda, scarsa, superficiale religione».

La debolezza di Franco («inferiore a lei nella volontà, nell'azione»), che è senza dubbio un difetto della sua fede, si dimostra invece dal punto di vista dell'«effetto artistico del romanzo» più persuasiva di «un'apologia ragionata della fede», perché esalta nella «prova suprema del dolore»²⁶ (la morte della figlia Maria) l'«effetto morale»²⁷ di un cambiamento che solo la «vera essenza del cristianesimo» è in grado di operare sulla natura umana:

È la vera essenza del cristianesimo che opera in lui, più tardi, è l'amore, è la croce, [...] molto più efficacemente dei ragionamenti filosofici e teologici; sono l'amore e la croce che lo alzano, che gli fanno comprendere la sua incoerenza passata e che trasformando lui devono comunicare una certa emozione buona anche ai lettori del libro. Quanto ai ragionamenti dell'ottimo teologo, chi non sa quante splendide apologie della fede si sono fatte e si posson fare, e chi non sa pure che la fede non può interamente dimostrarsi, perché altrimenti non sarebbe una grande virtù, chi non sa che non è possibile alcuna contraddizione logica fra la ragione e la fede, ma che la fede resta sempre un dono di Dio? [...] Dovevo io guastare l'effetto artistico del romanzo inserendovi un'apologia ragionata della fede, che avrebbe annoiato molti e convertito, pur troppo, nessuno? No: io volli che parlassero i fatti, e mi bastò dire che l'apologia era pronta»²⁸.

Voler far parlare i «fatti» è il segno distintivo del grande narratore: non esporre idee, ma incarnare idee in creature vive, animarle in azione.

²⁶ Lettera di Antonio Fogazzaro a Felicita Buchner, Montegaldà, 28 ottobre 1895, in *LES*, pp. 356-357: «S'ella trova un valore artistico nell'opera mia, ne sono contento, ma solo in quanto trovi che il valore artistico vi rialza il valore morale. [...] Questo desiderio mi accompagnò, mi guidò nel lavoro di *Piccolo Mondo Antico*. Ora il mio sentimento della verità, il mio rispetto per la naturale nobiltà di certe anime con le quali non ho in comune né la fede né, in molta parte, il modo di sentire e di vedere, mi hanno condotto a rappresentare come le debolezze di Franco, così la nobiltà che è pure in Luisa. Non posso pentirmene, non posso dipartirmi da una sincerità ch'è poi anche un elemento d'arte, ma certo mi tiene inquieto il dubbio che la *prova suprema del dolore* e i suoi effetti, non siano debitamente apprezzati dal pubblico, che i lettori non vengano, nella loro maggioranza, alla conclusione mia. Potrei sempre dire che *ho veduto* Luisa; ma questo pubblicamente non lo dirò mai».

²⁷ Lettera di Antonio Fogazzaro a Felicita Buchner, Montegaldà, 20 ottobre 1895, in *LES*, p. 356: «Non so ancora, a parte le cose personali, quale giudizio ella faccia del capitolo *Ore amare* e seguenti. Mi dica almeno cosa pensa dell'*effetto morale* poiché il cuore dell'opera mia è lì, nella prova del dolore».

²⁸ A. FOGAZZARO, *Lettera al professor...*, pp. 73-74.

Ma siamo sicuri che i «buoni effetti della morale cattolica siano sufficienti»²⁹ per giustificare la fede di Franco e confutare la concezione religiosa di Luisa? La grande accusa rivolta al marito nel capitolo *Ore amare* non si limita infatti a riproporre, anche se in termini moderni, l'eresia della giustificazione per le sole opere³⁰, ma finisce per mettere in discussione la stessa concezione cristiana di Dio:

«Tu non operavi. [...] Questa inerzia favoriva la mia ripugnanza al concetto tuo della religione e la mia tendenza ad un altro concetto. Perché religiosa mi sentivo anch'io moltissimo. Il concetto religioso che mi si veniva formando sempre più chiaro nella mente era questo, in breve: Dio esiste, [...] ma che noi lo adoriamo e gli parliamo non gliene importa nulla. [...] Vuole che amiamo tutto il bene, che detestiamo tutto il male, e che operiamo con tutte le nostre forze secondo quest'amore e quest'odio, e che ci occupiamo solamente della terra, delle cose che si possono intendere, che si possono sentire! Adesso capisci come concepisco io il mio dovere, il nostro dovere, di fronte a tutte le ingiustizie, a tutte le prepotenze!»³¹.

Nel personaggio di Luisa può forse documentarsi, come è stato acutamente notato, quella «tendenzialità eretica»³² modernista riconosciuta dalla Chiesa di Roma dopo la pubblicazione del *Santo*, il romanzo apparso nel 1905 e messo all'*Indice dei libri proibiti* il 5 aprile 1906. Ma senza dubitare del sincero intento apologetico del romanzo, può essere nondimeno utile, per meglio comprendere l'inquieta problematica morale dell'opera, cercare di chiarire le nozioni di fede e ragione in Franco e Luisa.

Per Franco la fede è la «semplice tranquilla fede d'un bambino», ereditata e accettata con naturalezza, mai messa in discussione: «Non aveva dubitato un istante della sua religione, ne eseguiva scrupolosamente le pratiche senza domandarsi mai se fosse ragionevole di credere e di operare così»³³.

Per Luisa la ragione è l'essenziale strumento di comprensione della vita, in antitesi alla fede della madre: «non ho mai potuto veramente sentire, per quanto mi sforzassi, questo amore di un Essere invisibile e incomprendibile, non ho mai potuto capire il frutto di costringere la mia ragione ad ac-

²⁹ L. BALDACCI, *Due romanzi del Fogazzaro...*, p. 166.

³⁰ Cfr. il primo Canone del *Decreto sulla giustificazione del Concilio di Trento*, Sessione VI (13 gennaio 1547): «1. Se qualcuno afferma che l'uomo può essere giustificato davanti a Dio dalle sue opere, compiute con le sole forze umane, o con il solo insegnamento della legge, senza la grazia divina meritata da Gesù Cristo: sia anatema».

³¹ *PMA*, Parte II, cap. 8, pp. 364-366.

³² L. BALDACCI, *Due romanzi del Fogazzaro...*, p. 166.

³³ *PMA*, Parte I, cap. 2, pp. 167-168.

cettare cose che non intende»³⁴. Per la sua fede razionalista Dio esiste, ma solo come idea filosofica che non interessa l'individuo concreto, i suoi desideri, i suoi problemi: «Aveva confusamente un concetto di un Dio talmente alto e grande che non vi potesse essere contatto immediato fra gli uomini e Lui»³⁵.

Si tratta di due concezioni molto distanti e diverse, e che gli stessi protagonisti tendono ad esasperare, soprattutto nel momento del loro scontro prima della partenza di Franco per Torino:

«Io non capisco. Siamo tanto diversi in tante cose, del resto. Dio mio! come siamo diversi! Tu sei sempre così padrona di te stessa, sai sempre esprimere i tuoi pensieri così esattamente, li conservi sempre così netti, così freddi!».

Luisa mormora:

«Sì, siamo diversi»³⁶.

Le due concezioni sono infatti riconducibili a una diversa «direttiva morale» della coscienza.

Per Franco la fede, più che rapporto con una alterità, si confonde con «il suo generoso cuore ardente, le sue inclinazioni appassionate, le impressioni vivaci, gli impeti della sua natura leale, ferita da ogni viltà, da ogni menzogna, intollerante d'ogni contraddizione e incapace di infingersi»³⁷. Allo stesso modo Luisa riduce le scelte operative della ragione a un imperativo morale della coscienza: «Ciò che mi trattiene è una Voce dentro di me, una Voce più forte di me, che mi comanda di tutto sacrificare fuorché la mia coscienza della verità»³⁸.

Per questo motivo la fede di Franco e la ragione di Luisa risultano alla prova dei «fatti» spesso tra loro contrapposte in modo dolorosamente rigido.

La fede di Franco, anche nel momento in cui opera la sua conversione nella «prova suprema del dolore», s'intesse di venature volontaristiche, consolatorie. Un rischio che Fogazzaro deve aver in qualche modo presentato, se si difende in una lettera a Giacosa del 28 giugno 1895 dall'accusa di aver «sacrificata l'arte a uno scrupolo morale»:

Non credermi diventato *pietista*, caro amico. Benché ogni pratica religiosa abbia ora acquistato per me un valore maggiore che in passato, non sono

³⁴ PMA, Parte II, cap. 8, pp. 364-365.

³⁵ PMA, Parte I, cap. 6, pp. 228-229.

³⁶ PMA, Parte II, cap. 8, p. 372.

³⁷ PMA, Parte I, cap. 2, pp. 167-168.

³⁸ PMA, Parte II, cap. 8, p. 374.

tuttavia un pietista perché il pietismo non mi pare conciliabile con l'idea di Dio come l'intelletto del nostro tempo la vuole. Il fatto è che il mio libro fu disegnato senza la propria e vera passione d'amore, almeno senza quel sentimento che comunemente si chiama così; e pure dovrebbe commuovere, nell'intenzione mia, quanto gli altri miei libri, l'emozione dei quali fu da parecchi giudicata pericolosa. Non è, dunque, che io abbia sacrificata l'arte a uno scrupolo morale; è che ho piantato il mio edificio artistico sopra un terreno affatto diverso da quello dove sorge *Daniele Cortis*³⁹.

La morte di Maria è letta da Franco come un «orribile castigo» per le proprie colpe⁴⁰, e nel bisogno di espiazione si fa spazio l'intervento misterioso di un «Dio che atterra e suscita / che affanna e che consola»⁴¹. Ma occorre non dimenticare, che a poca distanza da questo passo, quelle stesse parole e quello stesso giudizio risuonano nelle blasfeme e «contaminatrici parole d'iniquità» della marchesa Orsola Maironi: «“Mi rincesce per la creatura”, diss'ella, “ma per suo padre e sua madre è un castigo di Dio”»⁴².

La ragione di Luisa si esprime in un «forte e fiero senso della giustizia»⁴³, che presuppone il rispetto del diritto e la denuncia, senza eccezioni e senza appello, della prepotenza e della sopraffazione: «Non credere ch'io pensi ai denari. Non pigliamoli i denari, dalli a chi vuoi tu. Io sento le ragioni della giustizia. C'è la volontà di tuo nonno da rispettare, c'è un delitto che tua nonna ha commesso»⁴⁴. Per strenua fedeltà alle «ragioni della giustizia» Luisa arriva persino ad autoaccusarsi della morte di Maria: «Tu devi pensare che la causa della sua morte sono io che se avessi seguito i tuoi sentimenti, le tue idee, non sarei uscita di casa, e se non uscivo di casa non succedeva niente, Maria sarebbe viva»⁴⁵. Ma con la scomparsa della figlia (ultimo fragile residuo di religiosità)⁴⁶ la ragione di Luisa, per un estremo «senso

³⁹ Lettera di Antonio Fogazzaro a Giuseppe Giacosa, Venezia, 28 giugno 1895, in *LES*, p. 349.

⁴⁰ *PMA*, Parte II, cap. 11, pp. 433-434: «Lagrima e lagrime. Ah Iddio aveva preso la bambina per toglierla agli errori del mondo, Iddio aveva punito Luisa degli errori suoi, ma non era disegnato l'orribile castigo anche per lui? Non aveva egli colpe? Oh sì, quante, quante! Ebbe la chiara visione di tutta la propria vita miseramente vuota di opere, piena di vanità, mal rispondente alle credenze che professava, tale da renderlo responsabile dell'irreligiosità di Luisa».

⁴¹ A. MANZONI, *Il cinque maggio*, vv. 105-106, in *Id.*, *Tutte le poesie. 1797-1872*, a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio 1992, p. 204.

⁴² *PMA*, Parte II, cap. 12, pp. 440-441.

⁴³ *PMA*, Parte I, cap. 6, pp. 228-229.

⁴⁴ *PMA*, Parte II, cap. 6, pp. 326-327.

⁴⁵ *PMA*, Parte II, cap. 11, p. 432.

⁴⁶ *PMA*, Parte II, cap. 9, p. 389: «Se ti può far piacere ti dirò che la sola possibilità per me di amare Iddio la trovo in questa bambina perché in essa Iddio mi diventa visibile, intelligibile».

di giustizia», mette sotto accusa Dio. È Dio ad essere ora chiamato a giustificarsi di fronte alla ragione umana per tutto ciò che di orrendo è presente nel mondo e che in ultima analisi dipenderebbero da lui:

Ella era convinta di non essere affatto in colpa della morte di Maria. Se realmente esisteva una Intelligenza, una Volontà, una Forza padrona degli uomini e delle cose, la mostruosa colpa era sua. Questa Intelligenza aveva freddamente disegnato la visita della Pasotti e il suo dono, aveva allontanato da Maria le persone che potevano custodirla in assenza della madre, l'aveva tratta senza difesa nelle sue insidie feroci, e uccisa. Questa Forza aveva fermato lei, la madre, proprio nel momento in cui stava per compiere un atto di giustizia. Stupida lei che aveva prima creduto nella Giustizia Divina! Non v'era Giustizia Divina, vi era invece l'altare alleato del Trono, il Dio austriaco, socio di tutte le ingiustizie, di tutte le prepotenze, autore del dolore e del male, uccisore degl'innocenti e protettore degl'iniqui. Ah s'egli esisteva, meglio che Maria fosse tutta lì, in quel corpo, meglio che nessuna parte di lei cadesse, sopravvissuta, nelle mani della sua Onnipotenza malvagia!⁴⁷

Dopo la morte della bambina, andato drammaticamente alla deriva il suo appello alla ragione, Luisa diventa incerta, indifesa, vulnerabile, emotivamente fragile, si rifugia nello spiritismo, pensa al suicidio.

Il finale del romanzo resta aperto a più di una interpretazione.

Una possibile conciliazione tra fede e ragione sembra suggerita da una «voce arcana». Chi ora agisce è Dio.

Ella rimase fino a che fu possibile udire il rumor delle ruote che si allontanavano verso Stresa. Poi ritornò all'albergo, sedette sul letto, stette lì come petrificata in quest'idea, in questa istintiva certezza ch'era madre una seconda volta.

Benché fosse appunto la cosa tanto temuta, non si può dire che ne provasse afflizione. Lo stupore di sentirsi dentro una voce così forte, chiara e inesplacabile, vinse in lei ogni altro sentimento. Era sbalordita. Aveva sempre pensato, dopo la morte di Maria, che il Libro del Destino nulla potesse più avere di nuovo per lei, che certe intime fibre del suo cuore fossero morte. E adesso una voce arcana parlava proprio là dentro, diceva: «Sappi che nel Libro del tuo Destino una pagina si chiude, un'altra si apre. Vi è ancora per te un avvenire di vita intensa; il dramma, che tu credevi finito al secondo atto, con-

⁴⁷ *PMA*, Parte II, cap. 11, pp. 433-436.

tinua e dev'essere straordinario se Io te lo annuncio». Per tre ore, sino a che lo zio Piero non la chiamò, Luisa restò assorta in questa voce⁴⁸.

La «voce arcaica» del mistero che fa tutte le cose ha risuonato più volte nel romanzo. L'ha udita Franco nella «prova suprema del dolore» con l'invito a «Vivere, vivere, operare, soffrire, adorare, ascendere!»⁴⁹, e la sente ora Luisa come «l'annuncio» di «un avvenire di vita intensa» che ora scuote la «voce» della sua coscienza. Ma chi la riconosce come una voce familiare e l'accoglie davvero, oltre a Teresa Rigei⁵⁰, la madre di Luisa, è solo lo zio Piero: «“Eccomi felice e contento d'essere andato a farmi benedire”»⁵¹. Si tratta però di due personaggi che appartengono al 'piccolo mondo antico', a un tempo passato che non c'è più.

Nel momento dell'addio all'Isola Bella, dopo la rinnovata unione coniugale e il presentimento del «germe vitale»⁵² (un nuovo figlio e un possibile seguito al romanzo), il dissidio ideologico tra Franco e Luisa, il contrasto tra fede e ragione, non si è ancora composto. Si rinsalda il vincolo coniugale, ma non basta a sanare ogni frattura, come l'autore suggerisce nella lettera alla Buchner, del 1894: «Sono riuscito a fare una scena d'amore fra Luisa e Franco che la riconquista. La riconquista, ma se crede farla ritornare alla fede, s'illude. Pare che abbia questa illusione. Ora Luisa gliela deve togliere»⁵³.

Nel romanzo contano solo i «fatti» e non i «ragionamenti filosofici e teologici». Solo per questa ragione il personaggio di Luisa, umanissimo e fragile, appassionato e vulnerabile, riesce a conquistare, anche per il lettore di oggi, intensa persuasività⁵⁴. Fogazzaro è riuscito con i suoi due protagonisti a incarnare le idee, a dare alle sue idee movimento e vita. Non ha teorizzato in astratto il dissidio tra fede e ragione (un'«apologia ragionata della fede» sarebbe stata il fallimento del romanzo), ma ha rappresentato le pro-

⁴⁸ PMA, Parte III, cap. 2, p. 500.

⁴⁹ PMA, Parte II, cap. 11, p. 434.

⁵⁰ PMA, Parte I, cap. 3, p. 182: «la signora Teresa che, insieme ad uno squisito sentimento della vita come dovrebbe essere, possedeva un senso acuto della vita com'è realmente, e data molto più di suo fratello agli esercizi di pietà, molto più familiare con Dio, riusciva più facilmente a persuadersi di aver ottenuta da Lui, per amor di un bene sostanziale, qualche concessione di forma».

⁵¹ PMA, Parte III, cap. 2, p. 501.

⁵² PMA, Parte III, cap. 2, p. 503: «Nel grembo di Luisa spuntava un germe vitale preparato alle future battaglie dell'era nascente, ad altre gioie, ad altri dolori da quelli onde l'uomo del mondo antico usciva in pace, benedetto all'ultimo momento, senza saperlo, da quell'ignoto prete dell'Isola Bella, che mai, forse, non aveva detto le sante parole a un più degno».

⁵³ Lettera di Antonio Fogazzaro a Felicita Buchner, Vicenza, 27 dicembre 1894, in LES, p. 333.

⁵⁴ L. BALDACCI, *Due romanzi del Fogazzaro...*, p. 167: «Luisa riesce ad essere persuasiva indipendentemente e anzi contro ogni persuasione retorica o interessata».

prie idee in atto, in dinamiche creature umane, in movimento di coscienze, in azione di figure concrete.

Forse la modernità letteraria di *Piccolo mondo antico* consiste proprio in questa soluzione: «io volli che parlassero i fatti, e mi bastò dire che l'apologia era pronta».

SERGIO CRISTALDI

MALOMBRA: IL PALAZZO, LA FOLLIA

Università di Catania

1. Verso un paese che non si sa

L'avvio di *Malombra* presenta, sia pure in maniera scorciata, un motivo abbastanza diffuso nella narrativa coeva, il distacco dalla grande città, la partenza verso un altrove più o meno distante, ma in ogni caso alternativo¹. Un giovane romanziere alle prime armi, Corrado Silla, lascia Milano prendendo un treno al calare della notte. Ma notiamolo subito: un fitto mistero avvolge la meta, inizialmente del tutto taciuta, complice la provvisoria focalizzazione esterna, che occulta (o quasi) i pensieri del protagonista. Al termine del viaggio in treno, egli scende a una stazione su cui non si dice pressoché nulla; solo in seguito, alcune pagine dopo, apprenderemo che si trovava sulla linea Milano-Camerlata, ma il suo nome resterà avvolto in un assoluto riserbo. Altrettanto refrattario a una precisa localizzazione, con correlativa messa a fuoco, il racconto del successivo tragitto in calesse, attraverso indeterminati paeselli e avvallamenti e boschi e poggi, fino a un lago a sua volta innominato e a un grande edificio che emerge dalle tenebre solo per scorci e spicchi, ben presto cancellati da inesorabili dissolvenze.

Un obiettivo di Fogazzaro è quello di creare una sospensione per generare interesse: l'occultamento è solo temporaneo, giova a un migliore risalto di ciò che deve esser presentato, e in effetti lo sarà in un secondo momento. Ma fermarsi a questo sarebbe riduttivo. Il fatto è che, nel primo capitolo, l'ignoranza attiene allo stesso protagonista: Silla non ha mai visto il luogo in cui si sta recando, né le campagne che lo circondano, così come non conosce le persone che si accinge a incontrare. Ne abbiamo immediatamente

¹ Al riguardo, ci si consenta di rinviare a S. CRISTALDI, *Fogazzaro e la Milano di De Marchi e di Verga*, in corso di stampa, di cui il presente contributo è integrazione e sviluppo.

sentore nella pagina d'esordio, relativa appunto alla partenza e al viaggio in treno. «V'ha poca probabilità d'indovinare», osserva maliziosamente la voce narrante, «che cosa pensasse poi quel viaggiatore»; eppure, la focalizzazione esterna – a questa altezza del racconto, come dicevamo, dominante – conosce un allentamento. Trapela una indagine mentale senza esito:

Forse studiava il senso riposto dei bizzarri ed incomprensibili geroglifici ricamati sopra una borsa da viaggio ritta sul sedile di fronte a lui; poiché vi teneva fissi gli occhi, di tanto in tanto moveva le labbra, come chi tenta un calcolo, e quindi alzava le sopracciglia, come chi trova di riuscire all'assurdo².

Se Corrado Silla è immerso in rebus che non riesce a dipanare, se il correlativo della sciarada sono i ricami di una borsa da viaggio, qualche probabilità c'è che il rovello riguardi la meta e non la città appena lasciata alle spalle. E se ne ha presto conferma.

Lungo il tragitto in calesse e una volta giunto a destinazione, Silla cerca di carpire ragguagli. Con delusione dei lettori, ma anche sua, questi interrogatori non danno risultati soddisfacenti. Confusionario e sostanzialmente disinformato, il vetturale che attende in stazione si limita a evocare *il Palazzo* e i suoi *signori*, non certo un'informazione risolutiva. A dare il benvenuto al Palazzo è il segretario Andreas Steinegge, estroverso e cordiale, ma armato di cortese reticenza quando si tratta di venire al punto: l'unica comunicazione in merito è che il conte si è già ritirato, come usa, e che l'abboccamento con lui avrà luogo l'indomani. Così il forestiero deve rimanere a corto di notizie per tutta la notte: la prima in quello che è per lui un «paese sconosciuto», come recita in maniera inequivocabile il titolo di questo capitolo disorientante. Lo sguardo del narratore, che ha seguito Silla nella sua camera, lo inquadra mentre rilegge per l'ennesima volta la lettera d'invito al Palazzo; a questo punto, il lettore è ammesso allo stesso livello di consapevolezza dell'eroe, ma il guadagno è relativo. La missiva è sibillina, tanto determinata nel proporre e quasi imporre l'incontro, quanto ermetica sulle ragioni di esso; in calce, il nudo nome di un patrizio, Cesare d'Ormengo, per Silla un perfetto sconosciuto.

Ne deriva che il distacco dalla metropoli presenta qui un tasso pressoché nullo di conoscenza, s'intende conoscenza dell'altrove, del polo distinto e opposto; e, per conseguenza, una percentuale molto bassa di scelta. L'eroe è sospinto dal destino, che lo conduce a un traguardo assolutamente ignoto³.

² A. FOGAZZARO, *Malombra*, Milano, Mondadori 1978, p. 35.

³ Esplicita la correlazione treno-destino. E si veda, per il treno e il suo simbolismo nella scrittura

Questa partenza, perciò, non si può in alcun modo interpretare alla luce di un sistema ideologico e narrativo che prospetti il taglio con la metropoli come premessa di un riattingimento, del ritorno a un'origine rurale, già indebitamente abbandonata e riapparsa poi, lungo l'esperienza cittadina, in una aura luce di perfezione. Il sistema in parola risulta centrale in Verga: più di un personaggio dello scrittore catanese conosce, dopo il trasferimento in una grande città, il successivo abbandono di essa. Com'è noto, questa doppia dinamica assume nell'opera verghiana un valore strategico: l'inurbamento è un esilio, mentre il ritorno presso la nativa *couche* provinciale e agreste coincide con il ritrovamento di sé e dei valori. La parabola, del resto, attiene anzitutto al Verga stesso, alla sua propria vicissitudine di emigrato, prima a Firenze e poi a Milano, in cerca di un'affermazione letteraria irrinunciabile, ma al tempo stesso alle prese con la nostalgia di un mondo altro, eticamente esemplare. La curva della produzione di Verga, dai romanzi scapigliati e mondani a quelli ambientati in Sicilia, implica questo avvicendamento di una spinta e di una felice contropinta: «la tematica siciliana assume in lui la forma chiarissima e decisiva di un "ritorno", di una riscoperta»⁴. Proprio nel 1881, l'anno di *Malombra*, Verga pubblica *I Malavoglia*, realizzando attraverso la letteratura il suo *nostos*, ritrovando grazie alla pratica scrittoria il microcosmo dei contadini e dei pescatori siciliani, luogo originario e sede di principi e comportamenti incontaminati, tanto da costituire un contrafforte rispetto all'industrialismo e al suo deficit morale.

Un plesso semantico forte; e tuttavia non sempre presente nel motivo del distacco dalla metropoli quale si offre nella nostra letteratura tardo-ottocentesca. In verità, quel motivo, in sé e per sé, risulta troppo generico, pressoché neutro semanticamente. Utile, semmai, per verificare un divaricarsi di indirizzi ideologici: poiché esso è malleabile, scrittori diversi vi immettono contenuti eterogenei. Il viaggiatore di Fogazzaro, che è nato nella metropoli, la lascia a motivo di una sollecitazione estrinseca e senza alcuna volontà di riacquisire un patrimonio identitario, un antico tesoro etico: egli va incontro a una reale novità, di cui prima non aveva idea. Né poteva in alcun modo immaginare ciò che avrebbe incontrato nella appartata cornice di campi, montagne e lago.

di Fogazzaro, F. FINOTTI, *Dal Grand Tour al Turismo*, in A. FOGAZZARO, *Diario di un viaggio in Svizzera (1868)*, a cura di F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica 1996, pp. 15-51: p. 41.

⁴ A. ASOR ROSA, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. III: *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 733-877: p. 751.

2. Eleganza e intimità di una villa

Un contesto rusticano? Nonostante i numerosi esterni, *Malombra* non ha nessun primo piano sulla vita contadina, quasi ignora i lavori agresti che pur si conducono nei dintorni del Palazzo, accenna appena ai loro umili protagonisti. Ciò che avviene in questo romanzo non implica un confronto e conflitto di classe: sotto inchiesta è l'io, la vita interiore, non la dinamica sociale.

Nel secondo capitolo, intitolato appunto *Il Palazzo*, il conte ha la compiacenza di mostrare a Silla la propria dimora, L'accento batte sull'aspetto ameno dell'edificio e della natura circostante. Felice mediazione, un giardino ricco di fiori, fertile di viti e agrumi e con l'ornamento ulteriore di selvette sinuose. Il padrone di casa può essere orgoglioso a giusto titolo e la voce narrante lo asseconda, pronta anzi a smentire una eventuale impressione malinconica: nonostante la sua «scena solitaria» – il paese vicino dista una robusta camminata – «il Palazzo non è triste»⁵.

Il binomio edificio-natura può situarsi su misure macroscopiche: in tal caso l'insistenza va sulla costruzione grandiosa, edificata «senza risparmio», attesta il conte, da antenati «ambiziosi»⁶; e, corrispettivamente, su dintorni dilatati, monti prossimi e remoti, distese pianeggianti a perdita d'occhio. Ma può subentrare una dimensione più ridotta, quando un'avvertenza fa notare il breve circuito del lago, che perciò gode di scarsa notorietà. Corrispettivamente, il conte giunge a contrastare la denominazione invalsa e sovrabbondante della sua dimora: «Vi farò vedere il mio *Palazzo*, come dicono questi zoticoni di paesani [...]. La mia casa è una conchiglia»⁷. Da parte sua, l'autore, *motu proprio*, ribattezza quell'abitazione denominandola, e più di una volta, «villa»⁸. Senza che intervenga attrito con le connotazioni in chiave di grandiosità, si determina in questo modo un incremento di eleganza e di grazia. Anche perché viene cooptato, in maniera trasparente, un modello di squisita fattura cinquecentesca, la villa Pliniana di Torno, in riva al lago di Como.

Se ora iniziamo a esplorare gli interni, riscontriamo dapprima una sostanziale continuità del segno positivo, anche se l'attraente e il gradevole si approfondiscono in una intensità ben più impegnativa. Non appena Silla, la sera del suo arrivo, ha fatto ingresso nell'ambiente a lui destinato, si è reso conto con stupore che vi era stata ricomposta la camera da letto materna, già

⁵ A. FOGAZZARO, *Malombra...*, p. 58.

⁶ Ivi, p. 54.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 57.

confiscata da creditori rapaci, all'indomani del tracollo finanziario della famiglia. Il protagonista viene investito da un flusso di memorie alla vista di suppellettili tanto note, il letto, il cassetto, soprattutto lo specchio dove si erano stampati, un tempo, scorci di una felice intimità:

Difatti, se quello specchio avesse potuto serbare le immagini ripercosse [...], vi sarebbero apparse, fra le altre, una testa malinconica di donna, una testolina gaia di fanciullo, molto simili tra loro nei lineamenti e negli occhi⁹.

Non è evidentemente il caso che attribuisce nuovamente a Silla quel mobilio, suscitandone i trasalimenti memoriali e con essi il bisogno imperioso di fare chiarezza su un mistero che sembra addensarsi proprio mentre concede spiragli. Ma la rivelazione plenaria è prossima, giunge la sera dell'indomani, in un colloquio riservato col conte che va anche a beneficio dei lettori. L'anziano aristocratico era stato intimo della madre di Corrado: si capisce che l'attaccamento all'amica lo avesse spinto a recuperare quelle reliquie. Ma non basta. Dopo la morte di lei, Cesare d'Ormengo ha sempre seguito e aiutato, pur senza scoprirsi, quell'orfano privo di appoggi. Al corrente delle rinnovate difficoltà economiche del giovane, rimasto senza impiego, si è risolto a convocarlo, con l'intenzione di impedirne la catastrofe economica, ma anche di farsi finalmente conoscere.

Ci si potrebbe domandare, a questo punto, se il Palazzo sul quale aleggia l'ombra consolante di una madre e nel quale è attiva la benevolenza di un quasi-padre, con doppio beneficio per l'eroe, non finisca per costituire un nido domestico riconquistato. Nel romanzo affiorerebbe allora quanto avevamo, in prima approssimazione, escluso. La dislocazione del protagonista dalla metropoli comporta anche in *Malombra* il riacquisto dell'origine? Solo in parte; e in ogni caso secondo una falsariga tutt'altro che verista o para-verista.

Quando Cesare d'Ormengo offre finalmente a Corrado le debite spiegazioni, rimarca con forza, dissipando un possibile equivoco, che non è suo padre. Una strategia del sospetto manovrata corrvamente ci potrebbe indurre a un canonico rovesciamento del diniego in affermazione. Ma sarebbe una mossa davvero avventata. Quell'asserto è perfettamente veritiero: ne abbiamo conferma da altri personaggi, che ripercorrono in separata sede la storia del conte e di Mina Perneti, il loro reciproco amore avversato dai genitori di lei, la discrezione del pretendente respinto. Da quel momento, i contatti tra i due sono stati solo epistolari; anche perché, in mezzo, si è levato un muro ulteriore, il matrimonio di Mina, costretta ad accettare il partito impostole dai suoi.

⁹ Ivi, p. 46.

Due innamorati che non possono consumare il loro amore, ma restano per tutta la vita legati spiritualmente, in una unione di anime scevra da quella dei corpi: ecco una situazione tipica della narrativa di Fogazzaro, una sigla peculiare e inconfondibile. Né manca qui un annesso altrettanto caratteristico: la denigrazione del padre naturale che, nella produzione fogazzariana, è di norma un tristo figuro, da respingere, rinnegare o, eventualmente, da dimenticare senza rimpianti, nel caso, non così malaugurato, di una sua sparizione o morte. *Malombra* attribuisce difatti a Silla un padre naturale e legittimo a tinte fosche: dissipatore, reazionario, austriacante, a tal punto compromesso con lo straniero da emigrare in terra tedesca dopo il 1859, senza più rientrare nel proprio paese. Si capisce che Corrado, animato da spiriti risorgimentali e già combattente per l'Italia durante la vittoriosa campagna dei franco-piemontesi, ritrovi nel conte, da sempre devoto alla causa italiana, una figura paterna al netto di nefandezze, corrispondente al proprio sentire. Al Palazzo non si ricostituisce allora la famiglia reale di Corrado, ma si compone una famiglia *sui generis*, fortemente idealizzata e desessualizzata. E si può credere che il conte eserciti un ascendente autorevole e vincolante proprio perché immune da contaminazioni, quelle della carne e del sangue.

Il colloquio rivelatore tra il vecchio e il giovane si svolge nella biblioteca del Palazzo, altro interno di spicco e infatti inquadrato con estrema attenzione, specie nel patrimonio librario, nelle sue presenze e nelle sue lacune. Esso ha conosciuto numerose vicissitudini, crescendo non organicamente, ma secondo l'indole di ciascun proprietario, non senza subire nel tempo vistosi riasseti. L'attuale configurazione nasce da un sistematico accantonamento dei classici greci e latini in scaffali periferici; analogo esilio hanno subito teologi e filosofi. La sorte peggiore è toccata a novellieri e poeti: il confino in un magazzino umido, ergastolo da cui sono scampati solo Dante, Alfieri e Angelo Brofferio per le canzoni piemontesi. Il posto d'onore è stato invece saldamente occupato da opere di storia, politica e statistica, per lo più in inglese.

La biblioteca rispecchia fedelmente le preferenze dell'attuale inquilino, erudito di orientamenti a dir poco selettivi, arroccato da sempre sulle proprie opzioni e assai poco indulgente verso percorsi difformi. È che per Cesare d'Ormengò la letteratura, salvo eccezioni qualificate, equivale a frivolezza, se non a dissipazione, in ogni caso va subordinata a intraprese culturali più solide e socialmente redditizie. Può apprezzare, il conte, la competenza di Corrado, ma non l'indirizzo che le sue energie intellettuali hanno preso, dopo gli studi universitari: «Cosa avete fatto al Vostro ritorno da Pavia? Avete pubblicato un romanzo»¹⁰. Il riscatto, l'ingresso nella maturità

¹⁰ Ivi, p. 66.

seria e davvero operosa, dal punto di vista – s'intende – del severo erudito, è comunque possibile: a offrire un'opportunità mirata è appunto lui, che propone a Silla un'impresa comune, la redazione a quattro mani di un trattato di scienza politica, sulla scorta di materiali già raccolti e in attesa di elaborazione. Non è il pretesto che vale a giustificare e rendere accettabile un sostegno economico altrimenti mortificante, semmai un *rappel à l'ordre* mirante a emendare il soggetto in via di formazione, a purificarlo dal giovanile errore letterario.

Una pressione indebita, vorremmo commentare; ma il testo ci frena. C'è una evidente preoccupazione dell'autore: non gettare sulla proposta del conte una luce troppo sfavorevole. In sé e per sé, la ricerca è di spessore, tutt'altro che un esercizio di pedanteria spicciola, di curiosità periferica e oziosa; e del resto, il professore e patriota con studi in legge e una intrepida passione unitaria non può mancare di un'ampia attrezzatura culturale, così come non difetta di interessi politici. Il romanzo ci terrà a confermare le attitudini teoriche di Silla: apprenderemo che nel suo laboratorio milanese egli stava attendendo anche a «studi morali dal vero», con l'ambizione di reintrodurre, nella «letteratura moderna», una disamina dell'«uomo interno» insieme meditata ed eloquente, sul doppio binario della «tranquillità scientifica» e dell'«arte squisita di stile»¹¹. Lo stesso Cesare, a esser giusti, ha parlato di un lavoro «mezzo scientifico mezzo letterario»¹². Si direbbe che in relazione al conte si attivi un sistema di attenuanti che riduce il più possibile le sue responsabilità, tutelando un'immagine di burbero benefico degno di sostanziale consenso e ampiamente scusabile per le relative, tollerabili asperità.

Così, l'assenso di Corrado alla collaborazione che gli viene proposta non riesce senz'altro allineamento a una direttiva eteronoma, rinuncia alla fisionomia propria. Sulla vocazione di romanziere, indubbiamente, il protagonista aveva puntato le sue carte, presentandosi con quel profilo al pubblico che sperava di conquistare. Ma il contributo da prestare adesso non attiene a un ambito interamente estraneo, né equivale a una passiva e mortificante funzione di scriba: l'appello dell'anziano patrizio punta semmai sul Super-Io del giovane, quell'istanza che, per definizione, risente appunto dell'influenza di genitori ed educatori.

Basta per tentare un primo bilancio? Il soggiorno in villa non rappresenta per il protagonista una riacquisizione di humus sociale e morale, magari in alternativa con la metropoli alienante e sprovvista di ethos; ma nemmeno si riduce a una pausa, a un riposo disimpegnato ed evasivo. *Malombra* è altrettanto difforme dal verismo e dall'idillio: rappresenta un soggetto sul

¹¹ Ivi, pp. 280-281.

¹² Ivi, p. 68.

discrimine tra giovinezza e fase adulta, chiamato a fare i conti col suo passato e la sua vocazione. Il Palazzo è lo scenario di questa verifica. Che abbiamo, però, appena iniziato a descrivere.

3. Castelli, pulsioni, crimini

Così come scagiona le notizie, Fogazzaro avvicenda accuratamente le atmosfere. «La solitudine stessa, la tristezza del vecchio Palazzo pigliavano fra le pareti della [...] camera un che di fantastico e di patetico»¹³. Non sono passate molte pagine – nemmeno una ventina – dall’asserto risoluto della voce narrante che sdrammatizzava e rassicurava: *il Palazzo non è triste*. Ma adesso si sta parlando di una stanza sinistra, maledetta, dove anni addietro una donna è stata segregata, subendo una reclusione senza appello, marcendo fra quelle pareti fino alla morte. Precedente di malaugurio, avvisaglia luttuosa che prelude a sviluppi raccapriccianti: in seno al Palazzo si consumeranno due nuovi crimini, a carico di vittime inermi, colte entrambe a tradimento, senza possibilità di accennare una difesa, domandare aiuto.

In questa seconda accezione, il Palazzo non si ricollega all’etimo rinascimentale della villa Pliniana, afferisce invece a una genealogia letteraria, dotata di buon rilievo nella narrativa europea del secondo Settecento e dell’Ottocento. Ci stiamo riferendo ai castelli di fama sinistra e di allarmante parvenza che popolano il genere ‘nero’ o ‘gotico’. Capostipite di tale tipologia architettonico-letteraria è quello che dà il titolo alla corrispettiva opera, *The Castle of Otranto*, a firma di Horace Walpole. E non è un caso che un simile libro rappresenti l’inaugurazione del *gothic romance*. Il maniero angosciante è un arredo originario del genere in parola, un suo *ubi* quasi obbligato, in quanto condizione ambientale di distanziamento dal moderno paesaggio urbano, dove l’esistenza scorre su binari razionali e prevedibili. Che *Malombra* sia un romanzo nero è acquisto critico sicuro; anche se andrebbe ridiscussa la sua promozione a «unico esempio valido» di quel genere nell’ambito delle nostre lettere¹⁴. Promozione forse valevole in riferimento a esemplari puri della medesima famiglia, ma da ripensare se in gioco e in concorrenza entrano episodi neri di qualche testo afferente, nell’insieme, ad altro filone. Poniamo (nientemeno) *I promessi sposi*, romanzo storico di esigente rigore documentario e morale, dove agiscono però e delinquono un libertino e una monaca lussuriosa, e dove un micidiale «castellaccio» ghermisce Lucia, successivamente libera con clamoroso colpo di scena, secondo

¹³ Ivi, p. 85.

¹⁴ V. BRANCA, *Introduzione* a A. FOGAZZARO, *Malombra*, Milano, Rizzoli 1982, pp. VII-XXVI: p. VII.

un tornante diegetico che irresistibilmente richiama, a non dir altro, la narrativa di Ann Radcliffe¹⁵.

A sollecitare più da vicino Fogazzaro era stato, comunque, un esemplare, a lui ben noto, di secondo Ottocento, *Le comte Kostia* di Victor Cherbuliez, la cui incidenza su *Malombra* non può esser taciuta. Il soggiorno del giovane filologo Gilbert Savile presso l'isolato maniero di Geierfels, in qualità di segretario e collaboratore del conte Kostia, con cui deve scrivere a quattro mani un lavoro erudito, lascia più di un riverbero sulla permanenza di Silla al Palazzo¹⁶.

Come spiegare, in *Malombra*, la convivenza di tonalità e ascendenze così difforni? È verosimile, e in forza di quale processo, che uno scrigno di garbate eleganze si muti in un trabocchetto di orrori? Può offrire una via d'accesso alla soluzione proprio un romanzo come *Le comte Kostia*, purché il raffronto non pretenda di moltiplicare a tutti i costi le omologie. Un elemento che Cherbuliez schiera è quello, tipicamente gotico, della fanciulla indifesa che, entro il fatidico maniero, è stata ridotta in cattività. A Geierfels vive anche la figlia di Kostia, disprezzata e pesantemente vessata, poiché su di lei il conte nutre (ingiustamente) pesanti dubbi, sospettando sia il frutto di una relazione adulterina della consorte. Va detto, peraltro, che lo scrittore francese si limita qui a civettare col genere nero, badando bene a non comprometersi più di tanto. Il suo svolgimento è, infatti, in chiave sentimentale: non tanto per l'innamoramento di Gilbert e le nozze finali tra lui e la figlia del conte, quanto piuttosto per l'inflessione sospirata in lunghi tratti egemone e inoltre per lo scioglimento di tutti i nodi senza danno alcuno per i personaggi, eccezione fatta per l'unico (il dottor Paulic) integralmente malvagio. Il lieto fine a tinte pastello sdrammatizza a ritroso l'intera vicenda, ricollocandola in una luce di fiaba: «Figurez vous», prende a dire l'eroina pienamente felice, dopo la doppia gratifica della riconciliazione col padre e del matrimonio con Gilbert, «qu'il y avait une fois, dans l'une des tours d'un vieux château, un pauvre enfant qu'un tyran farouche se plaisait à persécuter»¹⁷. Un alleggerimento di cui Fogazzaro coglie tutto il limite: raccomandando *Le comte Kostia* a una cugina, assicura infatti, con blanda malizia, che una lettura del genere le avrebbe fatto sognare, «per un mese, forse anche per un mese e mezzo», castelli, Reno, «giovinette bionde e professori

¹⁵ Cfr. A.R. PUPINO, *Manzoni. Religione e romanzo*, Roma, Salerno editrice 2005.

¹⁶ I rapporti tra *Le comte Kostia* e *Malombra* li stiamo, in questo modo, solo osservando da lontano. Per un approfondimento cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, Milano, Mondadori 1942², pp. 152-159; V. CHIARENZA, *Il «Comte Kostia» di Cherbuliez fonte di «Malombra»?*, in "Aevum", XLVII (1973), pp. 91-122, che relativizza fortemente l'intersezione.

¹⁷ V. CHERBULIEZ, *Le comte Kostia*, Paris, Hachette 1907, p. 374. L'edizione originale è del 1863.

azzurri»¹⁸. Può dunque interessarlo, quello schema narrativo? Solo se sottratto a una misura di intrattenimento garbato, volto insieme a suscitare emozioni e a scioglierle in un approdo rassicurante. In *Malombra*, lo scrittore italiano mira appunto a un'intensificazione, a un incremento di spessore ideologico ed espressivo. Lo schema dell'infelice prigioniera raggiunta inopinatamente dalla libertà, e magari risarcita da uno spotalizio, è sottoposto a una forte curvatura. Indubbio l'incremento qualitativo; ma il diagramma non è soltanto riqualificato, è vistosamente alterato nei suoi dati di fondo.

Cesare d'Ormengò ospita da qualche anno la nipote Marina di Malombra, rimasta improvvisamente orfana e senza sostanze. Abituata a una scintillante mondanità e costretta di colpo a trascorrere giornate solitarie e uniformi, Marina si percepisce come una reclusa, cui è stata troncata la normale vita di relazione, cui viene interamente inibito il principio di piacere, in una «prigione odiosa»¹⁹ che attizza risentimento e impulsi di ritorsione. Fino a che punto giustificati? Anche a riguardo, Fogazzaro attiva la sua strategia 'apologetica' a vantaggio del conte: la sua ospitalità è assolutamente disinteressata, nessuna avversione preconcepita lo condiziona, tanto meno un mirato accanimento persecutorio, lontanissimo dal suo temperamento; dopotutto, se non conduce la nipote a questa o quella occasione mondana è perché egli ne è personalmente alieno. Ma questi ammorbidimenti non eliminano un attrito inevitabile, data la reciproca estraneità: Marina si compiace di tutto ciò che a Cesare è indifferente o addirittura sgradito, l'eleganza, i salotti, i viaggi, l'arte, lo spirito brillante di quella Parigi dove lei ha vissuto per un decennio senza mai subire mortificazioni e piegarsi a rinunce. Entrando nel Palazzo vi ha portato il suo pianoforte – un Erard, ricordo della stagione francese – e i libri prediletti, fra cui i romanzi della Sand, quelli di Balzac, tutto Musset, tutto Stendhal, *Les fleurs du mal* di Baudelaire, *René* di Chateaubriand e ancora Chamfort e simili merci d'oltralpe, senza dire dei fascicoli della *Revue des deux Mondes*²⁰. Un patrimonio squisito che rappresenta l'esatto rovescio della biblioteca del conte.

In luogo di un sapere estraneo – o peggio avverso – all'eros, Marina coltiva una cultura che con la passione amorosa fa i conti fino in fondo. C'è bisogno di sottolineare che su un terreno del genere, inaccessibile al vecchio asceta, può invece convergere senza problemi Corrado Silla? Tant'è: il suo romanzo *Un sogno*, bersaglio del moralismo del conte, perché romanzo ap-

¹⁸ A. FOGAZZARO, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, Mondadori 1940, p. 66. La lettera, senza data, è collocata dal curatore in coda a quelle del 1879.

¹⁹ A. FOGAZZARO, *Malombra...*, p. 75.

²⁰ Cfr. F. FIDO, *La biblioteca di Marina in «Malombra»*, in Antonio Fogazzaro. *Le opere, i tempi*, a cura di F. Bandini e F. Finotti, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Vicenza, 27-28-29 aprile 1992), Vicenza, Accademia Olimpica 1994, pp. 415-424.

punto, e presumibilmente perché storia d'amore, ha avuto tra i suoi pochi lettori proprio Marina, che ne è rimasta impressionata, al punto da entrare, sotto pseudonimo, in contatto epistolare con l'autore, anch'egli del resto riparatissimo dallo schermo di un *nom de plume*. Cominciata poco prima dell'arrivo di Silla al Palazzo, quella corrispondenza è stata per i due la scoperta di un'affinità elettiva, nonostante contrasti, screzi, scatti di delusione e di amarezza. Da notare che, in questo caso, le lettere non sono successive a un rapporto diretto, rapporto che a un certo punto si fa impossibile e deve essere surrogato dalla comunicazione per iscritto; costituiscono invece (o dovrebbero costituire) il preambolo di una relazione piena. Non manca la debita transizione, lo snodo del riconoscimento, che avviene al Palazzo: a rendersi conto è l'uomo; la donna capirà instradata da lui. Al tempo dell'interlocuzione a distanza sembra dunque subentrare la stagione della presenza, con il professore che mantiene una consapevolezza più affilata e dovrebbe poter incrementare il suo ruolo-guida, passando dal magistero teorico a un concreto esercizio di riscatto. Pare davvero predestinato, Corrado Silla, a fungere da liberatore nei confronti della bella prigioniera. Anche perché l'autore, oltre a preannunciare con una serie di avvisaglie l'incontro-riconoscimento, allude a svolgimenti ulteriori e più sostanziosi, registrando dicerie in circolazione sul matrimonio prossimo venturo fra la marchesina e l'ospite. E del resto, chi meglio di Silla potrebbe mediare tra la frigidità del conte e la pulsione desiderante di Marina?

Se *Malombra* ha una parentela col *gothic romance* è intanto per la tematizzazione di un eros represso che vuole ascolto, cerca una via di sfogo. Spesso e volentieri il genere nero, con spregiudicati colpi di sonda, esplora vicissitudini della libido, saggia pulsioni represses e destinate a ritornare, magari in forme distorte. Ed è caratteristica di questo filone la simbiosi fra un tema e un ambiente, il castello appunto, che costituisce a un tempo un contesto effettuale e un simbolo. Coi suoi pinnacoli e i suoi sotterranei, gli slanci acuminati e gli inabissamenti cavernosi, quel tipo di edificio «rappresenta un'indubbia approssimazione sul piano architettonico del modello freudiano della psiche, particolarmente per quanto riguarda le trappole tese alla coscienza dall'inconscio e dal represso»²¹.

Anche il Palazzo ha una configurazione a strati, con netta gerarchizzazione:

Casa d'inverno, casa d'estate; tre piani per ciascuna; cucine, cantine, magaz-

²¹ P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination*, New Haven-London, Yale University Press 1976, tr. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche 1985, p. 37.

zini ed altre stanze di servizio affondate a mezz'altezza nel suolo; scalone architettonico nell'ala di levante, grandi sale di parata ai primi piani²².

Marina ha voluto per sé una camera al secondo piano, la quale a un osservatore esterno appare infatti in posizione sopraelevata, la camera coperta da un «angolo del tetto», la cui finestra sta nella fascia alta dell'edificio («Lassù la nota finestra d'angolo era chiusa») ²³. Eppure, questa medesima stanza può esser definita «un pozzo», dimora del principe delle tenebre («c'è dentro il diavolo») ²⁴. E se Marina viene assimilata, per un verso, a una delle Oreadi e delle Naiadi affrescate sul soffitto, per l'altro appare come «caduta in un tenebroso regno sotterraneo» ²⁵. Ma si dà anche un antipodo dislocato, non già un seminterrato o un sotterraneo, bensì la riva e la striscia di lago che la tocca. Sarà una breve traversata sottocosta, tra una piccola cala e la darsena del Palazzo, la circostanza, ovviamente notturna, del primo contatto fisico tra Corrado e Marina:

E saltò, dalla prua a terra; ma imbarazzatasi nella catena, cadde in braccio a Silla. Egli se ne sentì il petto sul viso, strinse, cieco di desiderio, la profumata persona, calda nelle vesti leggere; la strinse fino a soffocarla²⁶.

Non per caso, l'altro luogo del romanzo teatro di contatti del genere (anche se relativi a vicende diverse) è l'Orrido, un dedalo di caverne scavate da un torrente: in questo romanzo, la simbolica della libido trova il suo termine privilegiato nell'acqua, anche se l'Orrido presenta, sintomaticamente, la convergenza tra elemento liquido e caverna.

Ora si noti: la scena che abbiamo appena rievocato, e che sembra concedere sfogo a un trasporto reciproco, non segna affatto l'avvio di una relazione, al contrario suggerisce una rottura, per intenzione e determinazione di Silla, il quale aveva già risolto di abbandonare bruscamente il Palazzo e si stava appunto incamminando verso la stazione. L'incontro con Marina, fortuito, incrocia questa traiettoria senza bloccarla.

Basta come giustificazione il diverbio pubblico e violento verificatosi poche ore prima tra i due, l'insulto che la marchesina, al cospetto di alcuni ospiti, ha gettato in faccia a Corrado, mettendo in piazza una insinuazione sui suoi natali e quasi invitandolo al congedo? Ma l'amplesso nel guscio della

²² A. FOGAZZARO, *Malombra...*, p. 59.

²³ Ivi, rispettivamente p. 143 e p. 318.

²⁴ Ivi, p. 82.

²⁵ Ivi, p. 86.

²⁶ Ivi, p. 148.

darsena, per quanto accidentale, ha disambiguato i sentimenti di Marina, tanto più che allo sciogliersi dell'ospite, al suo rapido allontanarsi, lei rimane «immobile, con le braccia stese avanti», una posa a tal punto eloquente da riuscire melodrammatica²⁷.

Difficile, poi, attribuire la risoluzione di Silla a un disagio verso le convinzioni e ossessioni della marchesina in fatto di presunte vite anteriori. Beninteso: il tema della reincarnazione detiene un'importanza innegabile in *Malombra*, prendendo vigore dalla stessa ambientazione. Non è forse sede adeguata, il Palazzo, per opinioni del genere? Una dimora remota, isolata, tanto meglio se nel seno della natura, può ospitare idee fuori-norma, che invece stonerebbero in un contesto urbano, dominato dall'episteme razionalistica, da uno scientismo aderente in maniera esclusiva ai fatti positivi, che si possono effettivamente registrare e spiegare. Non è una novità: i castelli decentrati e impervi, come pure le abbazie in disparte, valgono nel romanzo gotico quale localizzazione idonea a un rientro del soprannaturale, dopo la cesura che l'illuminismo aveva determinato²⁸. Un soprannaturale spurio, in questo caso? Fogazzaro si tutela e mette (o crede di mettere) al sicuro anche il lettore, denunciando da subito il carattere patologico dei pensieri di Marina. Intrigante sarebbe, peraltro, sondare da vicino questa anomalia psichica. La marchesina si è immedesimata con la prima moglie del conte vecchio, la matta del Palazzo, colei che fra quelle mura era rimasta in cattività fino alla morte, per la sua infermità appunto, o per un peccato d'amore, come lei dichiarava nella delirante lettera rinvenuta casualmente da Marina. Nel disturbo di quest'ultima, nella sua convinzione di ospitare in sé un'altra anima, e con disegni omicidi, si annida un fenomeno di proiezione? La marchesina detesta il conte-carceriere prima ancora di apprendere la vecchia storia e di credere a un mandato violento, che le ingiunge, dall'esterno, di colpire gli Ormengo, di eseguire insomma quella ritorsione che in realtà lei stessa, sottotraccia, desidera. Sia come si voglia, la devianza di questa *femme fatale* non può certo impressionare il protagonista nello snodo narrativo adesso in questione.

Silla conserva a lungo una visuale delimitata: per tutto il suo primo soggiorno al Palazzo, egli non sospetta di avere a che fare con una personalità disturbata, sull'orlo della demenza e del delitto. Lo conferma la Parte terza del romanzo: durante tutto il periodo passato a Milano, dove è rientrato in settembre e dove è destinato a trattenersi fino ad aprile, il protagonista, ben memore di Marina, non la pensa mai, tuttavia, come soggetto

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Si vedano, a proposito di un'opera-emblema come *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe, le considerazioni di F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi 2017, pp. 64-72.

squilibrato e tanto meno come potenziale erinni, con un piano sanguinario e la ferma volontà di attuarlo. La stessa Parte terza ci mette in mano il filo presumibilmente risolutivo, poiché mostra come Silla associ Marina a una fisica avvenenza, a una venustà sensuale, su cui i suoi pensieri tornano anche dopo mesi, fra attrazione e disagio, compiacimento e senso di peccato²⁹. Siamo allora autorizzati a stabilire che l'abbandono del Palazzo tradisce una difficoltà verso l'eros, avvertito nel suo urgere e insieme contrastato con insuperabile diffidenza, come continua ad avvenire anche dopo, nella vita interiore del protagonista? Ma l'*intentio auctoris* non è mostrare l'irrisolutezza dell'eroe verso la passione, respinta da vicino, nuovamente vagheggiata a distanza di sicurezza, pur tra renitenze moralistiche altamente sospette. Quando Silla, durante la sua preghiera nel Duomo di Milano, si compiace di fermarsi su fantasticherie erotiche e insieme le avverte come proibite e rovinose, quando immagina febbrilmente un nuovo amplesso con Marina, non senza conoscere «la voce dolce e forte del tentatore»³⁰, appare come un uomo che, corteggiando fantasmaticamente la bellezza, sta corteggiando perciò stesso la propria rovina. Anche se non sospetta ancora l'entità del disastro che lo attende.

Al secondo arrivo di Silla presso la dimora degli Ormengo, il meccanismo della trama ha appena fatto esplodere una follia a lungo latente: Marina ha provocato un colpo apoplettico al conte, e lo ha fatto la notte stessa che precedeva le nozze con il nobile Nepo Salvador, nozze da lei pianificate col progetto di tradire il futuro marito e diventare l'amante di Corrado. Di fronte a un simile scempio, Corrado, già abbagliato dalla 'tentazione', riconosce tutto l'abisso a cui l'eros conduce, senza per questo riuscire a svincolarsi da Marina, che ne punisce la riluttanza uccidendolo. Ma è la regia che ha intrecciato l'esperienza dell'amore e quella della patologia; è la costruzione autoriale che si è impegnata a scaglionare accortamente ciò che essa denuncia come illusione e ciò che rivendica come verità. Davanti agli occhi del protagonista deve dispiegarsi in un primo momento una lusinga accattivante; dopo, le apparenze di piacere si sfalderanno, lasciando apparire il vortice della malattia e del delitto. La fuga dalla bellezza e dalla passione riceve in questo modo un attestato formidabile, risulta riqualificata come renitenza a un effettivo pericolo, come ritirata opportuna, salutare, la quale ha avuto un solo limite, non essere costante.

La villa-biblioteca, atta come tale al raccoglimento, a una nuova consapevolezza di sé, nonché a una concentrata verifica intellettuale, si è al ritorno di Silla interamente eclissata. Non rimane che la trappola mortifera, la

²⁹ Cfr. A. FOGAZZARO, *Malombra...*, p. 293.

³⁰ *Ibidem*.

cui distanza dalla metropoli implica esclusivamente irrazionalità e violenza, un contraccolpo di spinte del profondo dotate di sconcertante carica aggressiva. Potremmo annotare che quelle spinte sono divenute violente perché lungamente represses e rimaste prive di una mediazione: nessuna prospettiva accettabile è stata offerta alla frustrazione di Marina. La configurazione del romanzo, però, suggerisce altro, in forza di una prospettiva autoriale da riconoscere in tutto il suo peso: l'enorme sproporzione tra la colpa veniale dello zio e la risposta iperbolica della nipote vale a enfatizzare il potenziale distruttivo dell'eros e indizia un sospetto di fondo verso di esso, se non un processo imbastito a carico.

Non per caso, l'alternativa è la relazione fra Silla ed Edith Steinigge. Le ultime pagine del romanzo, successive alla morte di Corrado, mostrano Edith non più restia verso il giovane, come si era mostrata, *et pour cause*, in occasione della sua domanda di matrimonio, ma al contrario pronta a imporsi un voto, custodire fedelmente, nel proprio animo, la memoria di lui, coltivare anzi un attaccamento amoroso che ha tutta l'aria di essere esclusivo e di poter convivere solo con quello che, a un altro livello, la giovane tedesca nutre per il padre. Si intitola *Finalmente amato* il correlativo capitolo, l'ultimo di *Malombra*, chiuso dall'inquadratura sintomatica dell'anima di Silla, nell'atto di separarsi dal corpo e di trovare conforto in quella donna ormai sua, «cuore tenero e forte» pronto a rimanere «fedele senza fine»³¹. Ma questa è una delle relazioni desessualizzate che Fogazzaro si compiace di concepire, pure unioni di anime vittoriose sulla pressione della libido, connubi platonici non messi in crisi dalla distanza reciproca, nemmeno quella che separa chi è morto da chi è sopravvissuto. Accadeva così per Cesare d'Ormenigo e Mina Perneti; e il fatto che nel caso di Corrado e di Edith ci sia esatta inversione, con la donna che stavolta rimane in questo mondo e l'uomo che guadagna la sede celeste, non fa che rafforzare la corrispondenza.

³¹ Ivi, p. 436

Quinta Sessione

TRA VERO E IDEALE

BRUNO CAPACI

L'EPANADIPLOSI DEL DESTINO.
GLI UZEDA DAL LUOGO DELL'IRREPARABILE
AL PARLAMENTO

Non v'ha dubbio che l'ermeneutica del personaggio ovvero la riflessione sulla stessa idea di identità in relazione all'ambiente in cui vive, agli affetti che lo circondano e alle aspirazioni che ne caratterizzano l'esistenza è uno dei perni sui quali ruota la narrazione non solo di Federico De Roberto ma di quella "nuova scuola siciliana"¹ che dal geniale allievo di Verga² ci conduce forse fino a Sciascia. Famiglia e orizzonte politico sono più spesso gli ambienti sui quali si costruisce e si decostruisce la "verità" dei protagonisti del romanzo. Definito da Pieter de Meijer il romanzo più sottovalutato della letteratura italiana, *I Vicerè* non ebbero nell'occasione della *Prosa narrativa moderna* nemmeno l'attenzione di un paragrafo, come ricordava qualche anno fa la penna colta e ironica di Rosario Castelli³. Oggi che la critica derobertiana è senz'altro più affollata e soprattutto guidata da chi ci ha insegnato in questi anni a trattare, alla luce di un concetto di disappartenenza⁴, l'autore meno frequentato tra quelli che compongono il nobile canone verista.

¹ Proponiamo questo canone non come caratteristica regionale e tantomeno come movimento letterario. Si vuole sottolineare piuttosto un'incessante attività di lettura, richiamo e riscoperta che i singoli autori di questa tradizione attuano nei confronti dei loro padri o provvisori modelli fino a costruire un asse portante della tradizione letteraria nazionale che ha al centro non solo la formazione della identità del personaggio, ma la riflessione sul contesto storico postunitario e giunge a sfiorare, in più di un caso, gli ambiti del romanzo parlamentare, approfondisce la retorica del contraddittorio e della dissimulazione, conduce l'inchiesta sulla relazione individuo-ambiente sociale.

² Per la definizione complessa e non scontata di Federico De Roberto quale allievo di Verga faccio qui riferimento all'elegante saggio di R. CASTELLI, *La lezione del maestro: De Roberto e l'angoscia dell'influenza verghiana*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 11 (2011), pp. 65-81.

³ R. CASTELLI, *La lezione del maestro...*, p. 80.

⁴ «Troppo moderno e proteso verso le inquietudini della modernità per essere facilmente annesso tra gli epigoni del solido Ottocento, troppo legato ai modi di una positivistica fiducia nel metodo per potere interpretare appieno il relativismo novecentesco. Del resto è la stessa formazione derobertiana

1. Argomentare l'identità

Stabilire all'interno di quella che è stata definita l'uniforme antropologia degli Uzeda la costruzione del processo di identità dei personaggi è cosa di non facile realizzazione, anche in considerazione di quelle che paiono più sfumature psicologiche che differenze identitarie declinanti dalle patetiche manie araldiche di don Eugenio all'albagia borbonica di donna Ferdinanda, solo per fare qualche nome⁵.

Ci sono Uzeda perdenti e Uzeda vincenti. Ci sono i pieni beneficiari e i legittimari all'interno di una famiglia che conserva i caratteri di una razza nei tratti caratteriali di un linguaggio portato a sostenere anche i punti di vista più insoliti con volitive quanto paradossali, se non contraddittorie, ragioni che rovesciano il punto di vista in precedenza pensato e difeso strenuamente. Vezzi e tic linguistici identificano i protagonisti all'interno di un universo molto attento alla parola, ben oltre le ubbie araldiche che rielaborano il luogo a persona dell'intera casta⁶. In questa illustre casata il concetto di identità personale è tracciato non soltanto dal protagonismo dei personaggi ma da regole scritte e non scritte. Quelle non scritte pertengono alla *doxa* ambientale che accredita volta a volta lo status dei personaggi mentre quelle scritte sono stabilite dalle volontà testamentarie che regolano la trasmissione dei beni rispettando solo in parte le precedenze araldiche. Se Perelman ci insegna che, in senso retorico argomentativo, l'idea di identità è stabilita dalla definizione e dalla regola di giustizia⁷, verifichiamo come qui si articolino queste opzioni del discorso persuasivo.

Che cosa significa essere un Uzeda? Dal punto di vista storico è un anacronismo perché *i vicerè* nel regno delle Due Sicilie non esistono più. Quindi essere un Uzeda deve avere una valenza calata nella realtà più familiare che politica. Se scorriamo il romanzo entriamo in contatto con la de-

che s'iscrive in una complessa vicenda culturale, quella catanese, in cui tradizioni scientifiche e umanistiche non erano settorialmente distinte, ma si compenetravano e in cui Catania, come ha dimostrato Giuseppe Giarrizzo, giocava un ruolo importante in quanto avamposto di un percorso laico, materialistico e sperimentale che aveva costituito l'asse egemone della cultura sette-ottocentesca». Cfr. R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, Acireale-Roma, Bonanno 2010, p. 39.

⁵ A. DI GRADO, *Presentazione* in *Gli inganni del romanzo. I Vicerè tra storia e finzione letteraria*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1998, p. 9.

⁶ Per il luogo a persona CH. PERELMAN - L. OLBRECHTS TYTECA, *Trattato dell'Argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi 1966, p. 103. Nel romanzo è Don Eugenio a essere la caricatura delle istanze provenienti dalla retorica della nascita con il suo *L'Araldo sicolo, opera storico-nobiliare del cavaliere don Eugenio Uzeda di Francalanza e Mirabella*.

⁷ La regola di giustizia appartiene all'argomento di identità nello stabilire gli stessi trattamenti per gli individui appartenenti alla stessa categoria di rapporti: CH. PERELMAN - L. OLBRECHTS TYTECA, *Trattato dell'Argomentazione...*, pp. 237-239.

finizione che gli stessi personaggi danno della loro appartenenza. Una intrinseca e un'altra estrinseca. Se non si vuole quella araldica stabilita dalle ricerche di Don Eugenio. Si sa che quando una famiglia aristocratica si dedica esclusivamente alla cura dell'albero genealogico è in avviato stato di decadenza. L'identità genetica degli Uzeda è una sorta di irragionevolezza che impedisce da parte loro qualsiasi mitigazione o transazione di una decisione qualora sia presa: «Questo gli ho detto; ma è lo stesso che dire al muro... Vostra Eccellenza sa come siamo fatti, qui in casa...»⁸.

Così Giacomo Uzeda Francalanza spiega alla sorella Fernanda, detta «la zitellona», l'impossibilità di far recedere la figlia Lucrezia dallo sposare l'avvocato Benedetto Giulente avvocato liberale e garibaldino eroe della battaglia del Volturmo,

Quella estrinseca è data dalle aspirazioni di governo che vengono condensate in una similitudine di rapporti tra gli antichi e i nuovi Uzeda, tra quelli che servirono il re di Spagna e quelli che stanno per entrare nel nuovo Regno d'Italia: «e vedi lo zio [il duca di Oragua] come fa onore alla famiglia. Quando c'erano i vicerè i nostri erano vicerè, ora che abbiamo il parlamento i nostri sono deputati»⁹.

Con queste parole il principe Giacomo consegna al figlio Consalvo il vero mandato dinastico perché quello ereditario è tutto a favore della figlia Teresa, vera apparizione proveniente dall'etopea stilnovista in una famiglia potente ma nelle fattezze oramai priva di aristocratica allure. L'intrinseca natura del romanzo derobertiano innerva il dialogo tra letteratura e società e ci propone un più ampio ripensamento¹⁰ del piano persuasivo che caratterizza l'intreccio narrativo. Viene così messa in luce una complessità non del tutto esplorata e riconosciuta.

2. Premesse endossali in casa Uzeda

Per farci un'idea senz'altro approssimativa del favorevole impatto che un'analisi retorica ad ampio spettro può avere su questo preciso oggetto, ba-

⁸ F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, in *Romanzi, Novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984, p. 676.

⁹ Ivi, p. 697.

¹⁰ Sostengo che un'analisi retorica-stilistica del capolavoro di De Roberto debba senz'altro non limitarsi alla rilevazione del discorso indiretto libero, pur con la variante di un soggiacente commento dall'impronta ironica di manzoniana memoria. Propongo di accompagnare il riferimento alla retorica carducciana delle *Confessioni e battaglie*, per quanto riguarda il genere deliberativo a cui afferiscono molte pagine del romanzo, con gli esiti sempre proficui della teoria della argomentazione e, più in generale, con quanto ci offre la retorica classica non solo in ambito di *elocutio* ma soprattutto di *inventio*.

sti pensare alla correlazione tra le premesse del discorso ovvero quello che i più pensano¹¹ e la voce ambientale nei *Vicerè* espressa ad esempio dalla condivisione dei punti di vista della servitù di Palazzo Uzeda e dai lavapiatti, ovvero i *clientes* della potente famiglia catanese. Ovviamente si tratta di riflessioni che argomentano verso il basso e non del tutto tacite tale il brusio che accompagna il funerale della matriarca Teresa Uzeda nata Risà:

“Adesso i suoi figli potranno respirare! Li ha tenuti in un pugno di ferro...”
“I suoi figli: quali?...” “Costrinse don Lodovico, il secondogenito, a farsi monaco mentre gli toccava il titolo di duca; la primogenita fu chiusa alla badia!... Se campava ancora ci avrebbe messo anche l'altra!... Maritò Chiara perché questa non voleva maritarsi!... Tutto per amor d'un solo, del contino Raimondo...” “Ma il padre?...” “Il padre, ai suoi tempi, non contava più del due di briscola; la principessa teneva in un pugno lui e il suocero!...”¹².

Doxa che producono *endoxa*, e non nell'accezione più alta del senso comune o meglio non si tratta di opinioni accreditate al livello dell'*eikòs*¹³ aristotelico ma è pur vero che esse costituiscono in questo preciso contesto, particolarmente chiuso e refrattario alle intromissioni, un sottinteso bisbigliato e un'idea di implicito diffusa sullo sfondo delle numerose sentenze proverbiali del romanzo, come è proprio della caratteristica endossale della narrativa verista. Si sa che più una cosa viene ripetuta maggiormente viene ritenuta vera come ci conferma il presente. Soprattutto nell'orizzonte della famiglia in senso più allargato, cioè esteso a servi, famili e creati, ciò che si dice si radica come premessa taciuta che accompagna il vissuto di ogni personaggio. Ecco come viene motivata l'esclusione di Don Ferdinando dalla riunione di famiglia seguita al decesso della principessa:

Del resto, scusate,» gli facevano osservare, «che bisogno aveva mai il principe d'allontanare Ferdinando?» «Sissignori, fa la vita del Robinson Crusoe alla Pietra dell'Ovo, non s'occupa d'affari e in famiglia lo chiamano il Babbeo, col soprannome messogli da sua madre.

¹¹ La *vox populi* costituisce forse il livello più “basso” delle premesse endossali ovvero di opinione generale che hanno una vitale importanza nella organizzazione più degli entimemi apparenti che di quelli reali. Per quanto riguarda una trattazione ampia, aggiornata e senz'altro molto intelligente della retorica delle premesse e dei segni faccio riferimento a F. PIAZZA, *La retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*, Roma, Carocci 2007, pp. 63-65.

¹² F. DE ROBERTO, *I Vicerè...*, pp. 436-437.

¹³ Possiamo concludere che per Aristotele l'*eikòs* lungi da essere una mera contraffazione del vero o l'opinione di una folla da assecondare è invece una sorta di regola generale per lo più; cfr. F. PIAZZA, *La retorica di Aristotele...*, p. 58.

Sempre come primo assaggio della competenza sermocinale dell'autore, va ricordata la capillare attenzione metaretorica esercitata nella discussione delle epigrafi funebri in onore della principessa che, distesa su un cassetto in abito francescano con la testa appoggiata su una tegola, aveva attraversato per l'ultima volta il palazzo del Belvedere:

AHI DURA MORTE
IL PIANTO
D'UNA ILLUSTRE PROSAPIA
D'UN POPOLO INTERO
A DISARMARE IL TUO BRACCIO
NON VALSE.

«Benissimo!» fece don Casimiro. «La prosapia è illustre: discende difilato dall'anche d'Anchise. Il popolo piange: non vedete le lacrime?» e mostrava quelle d'argento che frangiavano l'addobbo funebre. «Piangono anche le ragazze dell'Orfanotrofio... pensando che andranno a finir cameriere dell'illustre principe»¹⁴.

L'analisi della congruenza delle formule epidittiche attingenti alla *vestustas* sfocia nel classico *in cauda venenum* che trasforma, come spesso avviene, la retorica epidittica in satira sotto traccia, e nemmeno tanto, dei costumi privati e pubblici della famiglia oggetto del cordoglio.

3. Don Blasco e don Ludovico dalla provocazione alla dissimulazione

Si sa che la monacazione forzata o fortemente indotta induce strane reazioni e soprattutto alcuni notevoli casi letterari. D'altra parte perdere la propria famiglia per ricevere in cambio un abito religioso e una cospicua rendita dà anche una certa libertà all'individuo sacrificato ai superiori interessi dinastici ma produce nel contempo una notevole perdita nel piano della costruzione della propria identità specie se le motivazioni religiose non sono il primo movente della scelta propria o altrui. Don Blasco Uzeda, fratello del duca d'Oragua e del principe Giacomo, è senza dubbio un monaco non pacato la cui collocazione nell'ambito della simonia risponde secondo Pietro Mazzamuto all'accezione moderna del diritto ecclesiastico piuttosto

¹⁴ F. DE ROBERTO, *I Vicerè...*, p. 446.

che a quella medievale del diritto divino¹⁵. L'identità del frate benedettino, ovvero il suo ruolo in famiglia, si costruisce, come ci ricorda De Roberto, sulla metafora del calabrone che ritorna a Palazzo solo per irritare con il suo pungiglione i membri più deboli della dinastia e attraverso la loro reazione provocare quelli che sono in quel momento vincenti. La lettura del testamento della matriarca è una ottima occasione per cominciare a pareggiare i conti con fratelli e nipoti:

Ma don Blasco, che appena finita la lettura aveva ripreso a rodersi le unghie con più fame di prima, gironzolando intorno intorno come un calabrone, acciappò Ferdinando mentre il presidente gli stringeva la mano e lo trasse nel vano di una finestra: «Spogliati! Spogliati! Siete stati spogliati! Spogliati come in un bosco!... Rifiutate il testamento, domandate quel che vi tocca!»¹⁶

Don Blasco non è il monaco più empio della letteratura italiana¹⁷ – dovrebbe vedersela in questo senso con frate Alberto e frate Timoteo – ma è senza dubbio tra i più sfacciati, irritanti e blasfemi e si presenta come campione di disfemismi, indifferente all'*aptum* e al *decorum*¹⁸ sia della famiglia Uzeda sia dell'ordine benedettino. Egli fa scaturire dalla sua oralità blasfema un attacco frontale alle ultime volontà della cognata Teresa Uzeda, contestandone le disposizioni testamentarie e proponendo ai nipoti Ferdinando, Chiara e Lucrezia di percorrere la via della lite giudiziaria o almeno quella della aperta contestazione delle volontà della despota materna che aveva invece loro privilegiato i figli Giacomo, nuovo principe di Francalanza, e soprattutto Raimondo suo pupillo, sfacciatamente incline alla vita dissipata del padre. Donna Teresa Uzeda nata Risà, potente e defunta matriarca dei *Vicerè*, che aveva monacato non uno ma due figli, ovvero Angelica, divenuta fin quasi dalla nascita suor Crocifissa, e Ludovico, conferma nell'ultimo atto della sua esistenza prima di scelte che come madre aveva operato in vita. Prima di accedere alla discussione delle volontà testamentarie della “cara

¹⁵ In realtà Don Blasco si darà più all'acquisto dei poteri della chiesa confiscati dal nuovo stato che alla vendita di cariche religiose. La sua empietà, se si esclude la blasfemia del linguaggio, è più il portato di una attività speculativa di tipo neocapitalistico che l'adesione a un modello religioso sacrilego; cfr. P. MAZZAMUTO, *L'arte del Michelasso (Ovvero lo stereotipo del monaco corrotto)*, in *Gli inganni del romanzo...*, p. 246.

¹⁶ F. DE ROBERTO, *I Vicerè...*, p. 468.

¹⁷ Ivi, pp. 244-245.

¹⁸ Distinguiamo l'*aptum* dal *decorum* solo nel senso che il primo rappresenterebbe meglio l'opportuno atteggiamento comportamentale rispetto al contesto della situazione e il mondo di porsi in generale rispetto a questa mentre il *decorum* è preferibilmente identificabile nella scelta linguistica atta a non offendere la sensibilità della comunità alla quale ci si rivolge; cfr. P. ELLERO, *Retorica. Guida alla argomentazione e alle figure del discorso*, Roma, Carocci 2017, p. 124.

memoria” e di analizzarne il dettato nella sapiente mescolanza di fraseggio religioso devozionale e di fitti richiami giuridici, occorre soffermarci sulla figura di Don Blasco in relazione a quella del nipote Ludovico. Entrambi pesantemente indotti alla monacazione dalla famiglia mettono in luce un comportamento diametralmente opposto rispetto a questa situazione.

Se Don Blasco si determinerà a un'esistenza tutta votata alla aperta, manifesta, provocatoria trasgressione della regola benedettina, Ludovico sarà all'opposto campione di specchiata devozione. Se il primo utilizza la retorica della provocazione, il secondo quella della dissimulazione. Lo zio cerca di vivere secondo i dettami di questo mondo in convento, il nipote vuole diventare principe della chiesa, ovvero abate della prestigiosa abazia di San Nicola, degno di sedere tra i grandi del regno delle due Sicilie. Ludovico si sforzerà anche con gli Uzeda di manifestare una condotta mite e un atteggiamento suadente, mantenendo però uno ieratico distacco nei confronti dei familiari avviluppati negli intrecci di una conflittualità tanto più pervasiva quanto meno esplicitata. Ma è la dissimulazione non la simulazione a costituire l'arma di Ludovico che si muove in quello che Torquato Accetto¹⁹ chiamava il *vacuum improprium*, ovvero lo spazio comunicativo che intercorre tra una persona e l'altra e che dà luogo alla propria rappresentazione. Per questo ci pare da riconsiderare lievemente l'opinione di Cantelmo che ascrive commenta la scalata al priorato di Ludovico Uzeda all'esercizio della simulazione: «Nella scalata al priorato, Ludovico ha la meglio sullo zio, don Blasco, grazie alla sua ipocrisia, in quanto eccelle nell'arte di simulare virtù che non possiede»²⁰.

Come spiegava Torquato Accetto, la dissimulazione è una necessità di chiunque agisca nell'ambito di un ambiente di potere ma anche scientifico in quanto è abito del principe quanto del cortigiano, del letterato non meno del religioso²¹.

4. La lettura del testamento della principessa Uzeda-Risà, ovvero il luogo dell'irreparabile e la regola di giustizia

Ritornando alla lettura del testamento, comprendiamo come il suo contenuto rappresenta da una parte una aperta violazione di quella che

¹⁹ T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta. Rime*, a cura di E. Ripari, Milano, BUR 2012.

²⁰ M. CANTELMO, *Silenzi d'autore miti e modi dell'impersonalità narrativa nei Vicerè di F. De Roberto*, in *Gli inganni del romanzo...*, p. 153.

²¹ T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta...*, p. 3.

Perelman definisce come regola di giustizia²², ovvero il diritto di chi appartiene a una medesima categoria di avere uno stesso trattamento, dall'altra tenti di ridefinire l'identità stessa dei beneficiari all'interno della famiglia. In questo le ultime parole della testante che si giova del luogo dell'irreparabile tendono a far diventare legge la visione affettiva. La matriarca riesce anche nel nobile intento di creare un dualismo, quasi inconciliabile, tra i due figli preferiti in quanto limita pesantemente il privilegio del primogenito Giacomo con i benefici concessi al conte Raimondo. Ampliando la prospettiva verghiana, l'assegnazione della roba costituisce la premessa non solo per attestare la posizione di privilegio in famiglia, ma anche all'interno del mondo che la circonda. Rispetto alla pretesa di Teresa Uzeda di rendere definitivo con il relativo lascito testamentario la posizione e l'identità di ogni suo figlio, Don Blasco rovesciando ogni galateo relativo alle volontà della cara memoria, con l'ausilio di una retorica frammentaria di interrogative anche infinitive, semina zizzania cercando di eccitare la naturale predisposizione all'alterigia degli Uzeda, salvo il fatto che il terribile monaco finisce sempre con il cadere retoricamente nello stesso inganno in cui vorrebbe cadessero i nipoti. Voglio osservare che Don Blasco aggiunge regolarmente una cosa in più che, in quanto sgradita ai nipoti, annulla gli effetti della persuasione malevola. Egli usa l'arma affilata della parola in ragione dell'analogia dei domini del parlare e del combattere ma non sa usare della parola il filo di sutura e non può rendere fruttuose le ferite che infligge al prossimo²³.

Gli Uzeda minori sono comunque felici delle loro scelte di vita o meglio le hanno sposate con tutta la determinazione possibile sicché non appena lo zio, il cui eloquio giunge a "far arrossire gli antenati dipinti", tocca il nervo scoperto che fa amare a Ferdinando la tenuta delle Ghiande, a Chiara il marchese di Villardita e a Lucrezia il suo Giulente, dai discorsi intrisi di oratoria carducciana, il suo malevolo dettato viene rapidamente e bruscamente troncato, anzi chi lo proferisce viene messo alla porta non prima che lo stesso se ne vada con una scia di imprecazioni non sussurrate contro il nipotame che ostacola la sua preoccupazione predominante che è il gusto di intromettersi in ciò che non gli appartiene più, ovvero la famiglia Uzeda. Il punto dirimente di tutta l'azione avversa alla defunta Principessa è stabilito nella contestazione della volontà ultima di privilegiare Giacomo e Raimondo in base a un complesso dispositivo che conferma con un preteso

²² Sul contenuto linguistico del personaggio di Don Blasco si veda M. PERUGINI, *Livelli di discorso dei Vicerè*, in *Gli inganni del romanzo...*, pp. 373-387.

²³ F. PIAZZA, *La parola e la spada. Violenza e linguaggio attraverso l'Iliade*, Bologna, il Mulino 2020, p. 34.

argomento di autorità²⁴ la stessa volontà della matriarca. In primo luogo l'ampia citazione nel testamento delle disposizioni del defunto consorte ha il duplice scopo di attestare l'esiguità dell'originario patrimonio Uzeda e di rafforzare la libertà della sopravvissuta consorte, che quel patrimonio ha recuperato, di disporre di esso e della propria cospicua dote come meglio le fosse piaciuto nell'interesse dei figlioli:

Sul punto di rendere a Dio l'anima mia, non avendo nulla da lasciare ai miei figli, perché, come essi un giorno sapranno, il nostro patrimonio avito fu distrutto in seguito a disgrazie di famiglia, lascio ad essi un prezioso consiglio: di obbedir sempre alla loro madre e mia diletta sposa, Teresa Uzeda, principessa di Francalanza, la quale, come si è finora sempre ispirata al bene della nostra casa, così continuerà per l'avvenire a non avere altra mira fuorché quella di assicurare, col lustro della famiglia, l'avvenire dei nostri figli benamati. Faccia il Signore che ella sia ad essi conservata per mille anni ancora, e il giorno che all'Onnipotente piacerà ridarmela compagna nella vita migliore, seguano i miei figli fedelmente le sue volontà come quelle che non potranno esser dirette se non al loro bene ed alla loro fortuna²⁵.

Proprio questo assunto è contestato dal non placato Cassinese cioè che il patrimonio Uzeda fosse estinto e che dunque Consalvo VII principe consorte avesse ceduto alle volontà della matriarca. Come si vede Don Blasco non risparmia non uno ma due defunti nell'accorparli dalla stessa *vituperatio post mortem*:

Costui, da quell'imbecille che era sempre stato, aveva potuto coronare la sua corta e stupida vita con quel pulcinellesco testamento, impostogli e dettatogli dalla moglie, col quale dichiarando distrutto il suo patrimonio per disgrazie di famiglia, "la grazia delle disgrazie!", lasciava ai figli, "cose, cose da far recere i cani!...", l'affetto della madre; i figli, però, se non erano più imbecilli del padre, dovevano chiedere i conti, fino all'ultimo tornese [...] La morta, invece di dichiarare "onestamente" quant'era la parte del marito e dividerla "equamente" a tutti i figli, disponeva invece dell'intero patrimonio come di cosa propria! Non contenta di ciò, defraudava i legittimari fingendo di assegnar loro una quota superiore alla legale, dando loro in realtà "quattro grani!"²⁶

²⁴ Sull'aspetto apodittico dell'argomento di autorità si veda anche O. REBOUL, *Introduzione alla retorica*, Bologna, il Mulino 2001, p. 65.

²⁵ F. DE ROBERTO, *I Vicerè...*, p. 462.

²⁶ Ivi, pp. 484-485.

Con questo pensiero in capo ben tradotto dal discorso indiretto libero, Don Blasco si aggirava presso la dimora della nipote Chiara “spogliata come un bosco” ovvero con il pensiero che Teresa Risà avesse giocato a carte coperte prima con il marito e poi con i figli diseredati. Riteneva che avesse nascosto, in qualità di amministratrice unica del patrimonio e dotale e maritale, la reale consistenza di ciò che aveva recuperato dai creditori. La roba sottratta è anche l'identità derubata sicché Don Blasco era stato irritato dalla lettura a capo chino del testamento, avvenuta nella stanza decorata con i ritratti degli avi quasi che fossero stati chiamati in causa per dare il loro muto assenso a quanto il giudice stava leggendo:

«Intendo però», riprese il lettore, «che nella divisione tra i due fratelli suddetti restino assegnati al principe Giacomo i feudi della famiglia Uzeda da me riscattati, e spettino a Raimondo conte di Lumera le proprietà di casa Risà e quelle che in progresso di tempo furono da me acquistate. Il palazzo avito toccherà al primogenito; ma mio figlio Raimondo avrà l'uso, vita natural durante, del quartiere di mezzogiorno e annesso servizio di stalla e scuderia»²⁷.

Si manifesta ora una *doxa* del tutto contraria a quella espressa durante il funerale in quanto se in precedenza si poteva parlare della morta, in questo momento gli accordi di opinione devono avvenire verso i nuovi potenti ovvero gli eredi Giacomo e Raimondo. I lavapiatti non perdono la loro funzione di sciacquare il loro punto di vista con il sapone dell'adulazione. Così la madre parziale la cui esistenza era racchiusa nella massima di una vita culturalmente limitata dal «saper leggere il libro di devozioni e quello dei conti» diviene alla fine della lettura del testamento un esempio di saggezza e lungimiranza: «Non c'era veramente bisogno della lettura!... Si sapeva bene che la felice memoria non avrebbe... Un modello di testamento!... Che saggezza! Che testa!...»²⁸.

5. Consalvo VIII da “sindaco di Mirabella” a nuovo vicerè

L'universo dei *Vicerè* non è chiuso in se stesso e i destini si possono riformattare in nuova interpretazione. Don Blasco diviene ricco quanto il principe Giacomo, Lucrezia sposa Giulente, Chiara il suo marchese di Vil-

²⁷ Ivi, p. 463.

²⁸ Ivi, p. 468.

lardita, il principe Consalvo esce dal convento di San Nicola e, dopo un lungo momento di organizzata dissipazione giovanile, fa rilucere le sue qualità oratorie nel teatro della politica. Se il vecchio duca d'Oragua rappresentava il partito degli affari a Roma, Consalvo dovette misurarsi con una vera e propria elezione politica e quindi porsi il problema di riscuotere il favore popolare. La cosa implicava anche la ridefinizione della sua identità personale, almeno dal punto di vista della gente che lo avrebbe votato ed eletto al parlamento. Ne emerge, come accadrà nell'Imperio, il paradigma retorico ovvero l'antonomasia del nuovo Alfieri come idea di un aristocratico superiore per intelligenza e studio ai limiti della propria classe ma pronto a entrare in nuova casta bersagliata in quegli anni sia dal romanzo parlamentare di ambito giornalistico sia da quello di ispirazione più schiettamente letteraria. In fondo egli era un principe che si confrontava con quelle che molti avevano definito la rivoluzione in quanto era chiamata al voto una popolazione del tutto inconsueta come numero ed estrazione sociale. Paradossale che proprio un esponente della più antica nobiltà dovesse confrontarsi e far valere la sua parola nei confronti di tutti i cittadini maschi provvisti di un titolo di istruzione. L'ascesa di Consalvo coincide con il sacrificio della carriera politica dell'avvocato Benedetto Giulente, che vede per due volte la sua testimonianza di fede risorgimentale posposta al protagonismo dei nuovi vicerè, più camaleonti che gattopardi. Proprio il camaleontismo degli Uzeda sarebbe l'oggetto della ricerca di De Roberto a detta di chi intravede nella sua opera una prospettiva scientifica piuttosto che moralistica: non la denuncia degli intrighi del palazzo ma la dimostrazione del processo di manipolazione degli elettori²⁹.

L'operazione elettorale di Consalvo era cominciata dalla carriera amministrativa che lo aveva visto a soli 26 anni diventare sindaco di Catania con il solo vantaggio per la cittadinanza di vedere rinnovate le divise dei pompieri e quelle dei sergenti. La politica di Consalvo era per così dire di facciata cioè più incline a produrre adesione che convincimento ma causò la concreta conseguenza del dissesto delle casse comunali. A questo punto il principe ritenne di dovere lasciare la poltrona di sindaco a Benedetto Giulente che si trovò così a governare la difficile congiuntura. L'ascesa di Consalvo è da collegare al clima parlamentare di quegli anni descritto da una serie di narrazioni che dettero vita ad un vero e proprio sottogenere di romanzo parlamentare³⁰. Il successo crescente di Consalvo, prima assessore,

²⁹ C. SPALANCA, *L'ascesa politica del principe Consalvo*, in *Gli inganni del romanzo...*, p. 236.

³⁰ A. BRIGANTI, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier 1972, pp. 116-118.

poi sindaco e infine candidato parlamentare lascia sulla strada una vittima che è appunto l'avvocato Giulente, la cui vita fedele agli ideali del Risorgimento viene sacrificata all'azione di consolidamento parlamentare della potente famiglia siciliana. Con i suoi 700 voti Giulente non è solo sconfitto alle elezioni ma umiliato. De Roberto anticipa la disfatta del valoroso avvocato combattente, quando egli comprende che il duca d'Oragua, ormai certo di avere la nomina regia a senatore, non lascerà a lui il seggio parlamentare bensì al nipote, nuovo principe di Francalanza e Mirabella. Giulente si rende così conto che le dimissioni da sindaco di Consalvo lanciano quest'ultimo in corsa per il seggio a Montecitorio mentre a lui restano da amministrare i debiti del comune di Catania:

Giulente, nell'uscire, non rispose al saluto dei servi, non udì quel che gli diceva il maestro di casa. Credettero che fosse impazzito, vedendolo scappar via, acceso in viso, col braccio levato e il pugno chiuso. Parlava solo: «Falsi, bugiardi, traditori!... La rivoluzione! Il salto nel buio!... Essi però saltano in piedi!... Dopo il Sessanta quell'altro saltò in piedi!... S'è aggiustato gli affari di casa sua!... Adesso il nipote!... Il salto nel buio!... Borbonici fin nelle ossa!... Dovevano impiccarlo, al Sessanta!... Ed io, buffone, che li ho serviti tutt'e due!...³¹.

Tra gli sconfitti del romanzo Giulente è forse quello meno disperato perché Lucrezia Uzeda ancora lo sorregge con il suo affetto coniugale, sebbene la dimensione della vita pubblica rappresenti per lui il vero obiettivo a cui aspirare e il vero metro con cui valutare la propria esistenza la quale, fin dai primi aneliti antiborbonici, aveva giustificato per impegno e senso di sacrificio l'aspirazione ai più alti uffici nel nuovo Regno d'Italia. Il paese con la P maiuscola aveva motivato l'abnegazione e il sacrificio della giovinezza ma ora un altro sospetto prendeva il posto delle sue speranze, ovvero quello di riconoscersi come una sorta di passacarte o meglio di zimbello tra il duca d'Oragua e il nipote rampante. Infine le peggiori previsioni della coniuge Lucrezia si erano avverate perché sembrava, dopo esser stato eletto sindaco, che la sua carriera procedesse con le movenze di un gambero verso "l'agognato" posto di bidello. Se la vittima di Consalvo nell'*Imperio* sarà Federico Ranaldi, prima suo *spin doctor* poi apocalittico geoclasta, nei *Vicerè* è lo zio acquisito a sprofondare nella morte civile in quanto le sue legittime aspirazioni parlamentari vengono irrise prima che deluse dal rampollo degli Uzeda.

³¹ F. DE ROBERTO, *I Vicerè...*, p. 1055.

L'accesso alle elezioni della XV legislatura del regno d'Italia, quelle del 1882, non era semplicissimo per chi dovesse ottenere non più centinaia ma migliaia di voti come erano bastati al vecchio duca Oragua. Essere eletto da tutti i cittadini alfabetizzati del regno implicava una certa predisposizione alla retorica *utens* e una seria applicazione ai dettami alle regole del genere deliberativo:

Era una novità, questa dei discorsi-programmi. Le elezioni non si potevano più fare alla chetichella, in famiglia, come al tempo del duca d'Oragua: ciascun candidato doveva presentarsi agli elettori, render loro conto delle proprie idee, discutere le quistioni del giorno. "Almeno è certo che andranno al Parlamento solo quelli che sanno parlare!..." Ma udire il principe di Francalanza discorrere in piazza come un cavadenti... lo spettacolo era veramente straordinario. Gli altri candidati tenevano i loro discorsi nei teatri, ma per quello di Consalvo c'era tanta aspettazione, piovevano tante richieste di posti, arrivavano tante rappresentanze dalla provincia, che nessun teatro parve sufficiente. La palestra ginnastica, che era il secondo chiostro del convento di San Nicola, grande quanto una piazza, aveva, con i suoi archi, le colonne e le terrazze, una cert'aria di anfiteatro; era l'ambiente più vasto, più nobile, più adatto alla grandezza dell'avvenimento. E poi Consalvo, da cui veniva la scelta, aveva una sua idea³².

D'altra parte la necessità del favore popolare come origine del mandato è parte proprio del riconoscimento della fonte del nuovo potere dei Vicerè.

L'impostazione oratoria del futuro deputato, l'attitudine al discorso pubblico, si realizzano nella attuazione di un elegante compromesso tra l'*embrayage* e il ricorso alla brevità. Ovvero il principe si dona al suo pubblico con ammissioni di inadeguatezza che ne democratizzano l'alta presenza, non disdegna iperboli di empatia per realizzare quelle che Perelman definisce figure di comunione³³. La riuscita di questo clima oratorio³⁴ è testimoniata nel romanzo dal sapiente uso dei resoconti stenografici che registrano il successo dell'incipit iniziale del suo discorso:

La voce nitida, ferma, sicura, giungeva da per tutto, debole ma chiara anche

³² F. DE ROBERTO, *I Vicerè...*, pp. 1075-1076.

³³ CH PERELMAN - L. OLBRECHTS TYTECA, *Trattato dell'argomentazione...*, pp. 193-194.

³⁴ Definiamo clima oratorio la perfetta commistione di ethos e pathos nel momento in cui la personalità dell'oratore si fa discorso e il discorso diviene prova dell'intesa con il pubblico; cfr. R.M. ZAGARELLA, *La dimensione personale dell'argomentazione*, Unipress, Padova 2015, p. 65.

negli angoli più remoti. «Io vi dichiaro, concittadini, che non posso, che non so parlare; tale è il tumulto di impressioni, di sentimenti, d'affetti che sconvolge in questo momento l'animo mio. (Gli stenografi notarono: *Benissimo!*) Io sento che fino ai miei giorni più tardi non si potrà più cancellare il ricordo di questo momento indescrivibile, di questa immensa corrente di simpatia che mi circonda, che m'incoraggia, che mi riscalda, che infiamma il mio cuore, che ritorna a voi altrettanto viva e gagliarda e sincera quale viene dai vostri cuori a me. (*Applausi prolungati*). Ma questa restituzione è troppo poca cosa e non vale a sdebitarmi: tutta la mia vita dedicata al vostro servizio sarà bastevole appena. (*Applausi*). Concittadini!... Voi chiedete un programma a chi sollecita l'onore dei vostri suffragi; il mio programma, in mancanza d'altri meriti, avrà quello della brevità; esso compendiasi in tre sole parole: libertà, progresso, democrazia...»³⁵

Le parole di Consalvo producono consenso³⁶ in quanto sono già esse affermazione di consenso, ovvero il futuro deputato sostiene come programma ciò su cui tutti convengono in quanto le sue parole sono più che altro enunciazioni di principio dalle quali è difficile dissentire. È questa la affermazione dei valori astratti in cui si realizza il massimo accordo tra chi parla e il proprio uditorio. Il principe non prende impegni elettorali ma coniuga la retorica del futuro ovvero quella che, per suggerimento dello stesso Achille Campanile³⁷, non impegna chi parla e lo rende universalmente gra-

³⁵ F. DE ROBERTO, *I Vicerè...*, pp. 1081-1082.

³⁶ Le caratteristiche retoriche del discorso di Consalvo Uzeda vengono individuate nella teatralizzazione del discorso e nell'uso di generalizzazione da L. BANI, *La retorica del dissenso di Federico De Roberto*, in "Italies" Revue d'Études Italiennes, Université de Provence, n. 15 (2011), ma anche in: C.A. MADRIGNANI, *Retorica e retorica nei discorsi politici di Consalvo Uzeda*, in "Galleria", XXXI, 14 (1981), pp. 78-86; C. A. MADRIGNANI, *Pensiero politico e "vissuto politico" in Federico De Roberto*, in AA.VV., *Letteratura e società*, vol. I, Palermo, Palumbo 1980, pp. 407-417; G. CALTAGIRONE, *Dietroscena: l'Italia post-unitaria nei romanzi di ambiente parlamentare (1870-1900)*, Roma, Bulzoni 1993.

³⁷ Ricorderete che Achille Campanile, in uno dei racconti brevi contenuti nel *Manuale di conversazione* (1973), *Orator fit*, introduce il famoso prof. Codaro, oratore, uno di quegli esseri privilegiati che hanno il dono di poter alzarsi in un momento qualsiasi e improvvisare un discorso in pubblico. L'appello al lettore contiene molti dati interessanti: «Quanti non hanno sognato o non sognano di possedere questa facoltà? Quante volte, vedendo quei fortunati, voi stessi non avete pensato: Oh, se anch'io potessi, se sapessi! E quante volte, voi che non siete oratori, vi siete avvelenati un pranzo, pensando che alla fine avreste dovuto dire due parole, che non potevate farne a meno che a un certo punto da un capo della tavola sarebbe suonato il vostro nome e tutti avrebbero fatto coro, reclamando da voi un discorsetto; e a questo pensiero avreste preferito darvi alla fuga, piuttosto che affrontare la prova per voi irta di difficoltà e incognite? Un'oratoria diffusa, direi, è quella che viene rappresentata da Campanile; non la grande oratoria giudiziaria o politica, ma la più comune, popolare, interclassista, retorica epidittica, buona per tutte le occasioni comunitarie»; L. SPINA, *Racconti di Retorica: rappresentazioni della retorica in atto in pagine della narrativa moderna*, in "Annali Online di Ferrara – Lettere", Vol. 2 (2009), pp. 119-130.

dito. Il discorso di Consalvo nel convento di San Nicola introdotto sia dalla marcia reale sia dall'inno di Garibaldi ha due direttive di marcia. Da una parte abbiamo la retorica dell'accordo ovvero di ciò che la gente ama sentirsi dire, dall'altra sul piano del *docere* Consalvo cede alla tentazione della lezione. Ma la rassegna dei sistemi politici che offre al suo pubblico non realizza lo stesso favore delle battute frizzanti mosse dai sottintesi molto superficiali quanto approvati e condivisi. Proprio in questa formula che riunisce affermazioni di valori e ammiccamenti con il pubblico si trova la ragione degli applausi che si levano in un crescendo scrosciante:

Io auguro pertanto la formazione, e seguirò le sorti di quel partito che ci darà la libertà con l'ordine all'interno e la pace col rispetto all'estero (*Benissimo, applausi*), di quel partito che realizzerà tutte le riforme legittime conservando tutte le tradizioni (*Bravo! bene!*); di quel partito che restringerà le spese folli e largheggerà nelle produttive (*Vivissimi applausi*), di quel partito che non presumerà colmare le casse dello Stato vuotando le tasche dei singoli cittadini (*Ilarità generale, applausi*)³⁸.

Pare evidente la funzione assunta dalla voce narrante che si distacca dal coro rappresentato dagli entusiastici appunti stenografici dell'esordio per rendere evidente la crescente disaffezione del pubblico ogni qual volta Consalvo abbandona la "retorica dell'orecchiabile" per indulgere a un maggiore sfoggio del piano programmatico, così esibendo conoscenze e nomenclature che rompono la sintonia comunicativa con gli astanti, progressivamente indotti a desistere dall'ascolto dei tecnicismi di un *docere* troppo esibito:

Adesso si vedevano larghi vuoti nell'arena e nei portici, specialmente nelle terrazze dove il sole arrostiva i crani. «Ma questo non è un programma elettorale, è un discorso da ministro!...» sogghignavano alcuni; l'uditorio era schiacciato dal peso di quell'erudizione, di quelle nomenclature monotone; la luce troppo chiara, il silenzio del monastero ipnotizzava la gente; il presidente del comizio abbassava lentamente la testa, vinto dal sonno; ma, ad uno scoppio di voce del candidato, la rialzava rapidamente, guardando attonito attorno; i musicanti sbadigliavano, morendo di fame. Baldassarre dava di tanto in tanto il segnale di applausi, incorava i fedeli anch'essi accasciati e vinti; si disperava vedendo passare inosservate le bellissime cose dette dall'oratore. Questi parlava da un'ora e mezza, era tutto in sudore, la sua voce s'arrochiva, il braccio destro infranto dal continuo gestire si rifiutava oramai al suo ufficio. Egli continuava tuttavia, de-

³⁸ F. DE ROBERTO, *I Vicerè...*, p. 1085.

ciso ad andare sino in fondo, nonostante la stanchezza propria e del pubblico, perché si dicesse che aveva parlato due ore difilato.

Nonostante gli sforzi del giovane principe per rovinare la sua *performance* con un sussiego da ministeriale, il suo discorso unito agli accordi sottobanco fornisce gli effetti sperati ed i voti premiano il sapiente esercizio di una retorica politica che oggi definiremmo come l'archetipo di quelle che hanno inaugurato il secondo millennio³⁹. Il trionfo elettorale festeggiato nel palazzo illuminato del Principe di Francalanza e di Mirabella segna il ritorno pieno di Consalvo allo status non solo proverbiale di vicerè. Il nuovo deputato ha soggiogato il popolo sovrano come i suoi antenati avevano conquistato il favore dei sovrani spagnoli. La modernità parademocratica segna il ritorno all'antico orgoglio, purché si sappia piegare la "muffa spagnolesca" in un nuovo orgoglio parlamentare.

Nell'ultima parte del romanzo il principe-deputato sembra protendersi per spiegare tutto questo alla famiglia. Prima va dal duca Oragua che lo riceve stizzito e invidioso dell'ampio successo che annulla le sue elezioni 'pilotate', poi si reca dalla zitellona che lo accoglie assai freddamente, vero personaggio antagonista che pone in essere tutto il disprezzo degli antichi Uzeda verso quel rampollo democratizzato che si permette di legittimare il suo procedere tra le piazze prima con l'insegnamento del padre che lo diseredò poi con le citazioni bibliche del libro del re Salomone. È davvero troppo da ascoltare per la donna che lo aveva tenuto sulle ginocchia durante il banchetto funebre per donna Teresa Uzeda nata Risà. Il suo silenzio eloquente è scoraggiante, interrotto soltanto da qualche colpo di tosse e confermato da una prossemica *desagrèable*: è la risposta più maleducata a chi non si vuol dire proprio niente, ma solo far comprendere come il dialogo sia un eccesso di cortesia e nemmeno dovuto. Nell'ordine le risposte della zitellona all'eloquio aggettante di Consalvo sono state: uno scaracchio giallo, le spalle ostentamente voltate, e tanto silenzio. Ma Consalvo pare un fiume in piena nel declinare con forza la similitudine di rapporti tra gli antichi e i moderni vicerè stabilendo il *ground* nella necessità della parola e delle spese per finanziare l'impresa del consenso politico:

Io mi rammento che nel Sessantuno, quando lo zio duca fu eletto la prima volta deputato, mio padre mi disse: "Vedi? Quando c'erano i Viceré, gli Uzeda erano Viceré; ora che abbiamo i deputati, lo zio siede in Parlamento." Vostra Eccellenza sa che io non andai molto d'accordo con la felice me-

³⁹ B. CAPACI, *Perelman in Parlamento*, in B. CAPACI - G. SPASSINI (a cura di), *Ad Populum*, Bologna, Odoya-I libri di Emil 2016, p. 16.

moria; ma egli disse allora una cosa che m'è parsa e mi pare molto giusta... Un tempo la potenza della nostra famiglia veniva dai Re; ora viene dal popolo... La differenza è più di nome che di fatto... Certo, dipendere dalla canaglia non è piacevole; ma neppure molti di quei sovrani erano stinchi di santo. E un uomo solo che tiene nelle proprie mani le redini del mondo e si considera investito d'un potere divino e d'ogni suo capriccio fa legge è più difficile da guadagnare e da serbar propizio che non il gregge umano, numeroso ma per natura servile... E poi, e poi il mutamento è più apparente che reale. Anche i Viceré d'un tempo dovevano propiziarsi la folla; se no, erano ambasciatori che andavano a reclamare a Madrid, che ne ottenevano dalla Corte il richiamo... o anche la testa!..⁴⁰

Poi finalmente il colpo di genio viene a soccorrere l'impianto oratorio di un discorso che non è puramente affettivo in quanto si tratta di persuadere una rappresentante della vecchia razza che quella nuova non è affatto degenerare bensì ne è il riscatto. Il ricorso alla *vetustas* serve per recitare davanti all'ava zitellona, prima indispettita e poi conquistata, le biografie elettorali degli ultimi Uzeda come le avrebbe scritte e lette lo stesso araldo siculo:

Si rammenta Vostra Eccellenza le letture del Mugnòs?...» continuava Consalvo. «Orbene, immaginiamo che quello storico sia ancora in vita e voglia mettere a giorno il suo *Teatro genologico* al capitolo: *Della famiglia Uzeda*. Che cosa direbbe? Direbbe press'a poco: "Don Gafpare Vzeda",» egli pronunziò f la s e v la u, "fu promosso ai maggiori carichi, in quel travolgimento del nostro Regno che passò dal Re don Francesco II di Borbone al Re don Vittorio Emanuele II di Savoia. Fu egli deputato al Nazional Parlamento di Torino, Fiorenza e Roma, et ultimamente dal Re don Umberto have stato sublimato con singolar dispaccio al carico di senatore. Don Consalvo de Uzeda VIII prencipe di Francalanza, tenne poter di sindaco della sua città nativa, indi deputato al Parlamento di Roma et in prosieguo..."⁴¹.

L'epanadiplosi del destino si è chiusa. Gli Uzeda sono ritornati dove gli era più proprio esistere, ovvero al cospetto del re, poco importa se questi sia Umberto I e non Francesco II.

⁴⁰ F. DE ROBERTO, *I Viceré...*, pp. 1099-1100.

⁴¹ Ivi, pp. 1101-1102.

ROSARIO CASTELLI

UN'«EQUAZIONE PERSONALE»:
LA SCOMMESSA TEORICA DI FEDERICO DE ROBERTO

Una questione di fondo che l'esame di uno scrittore come Federico De Roberto continua a porre è quella dell'appartenenza cronologica alla stagione verista, a fronte della sostanziale estraneità sentimentale, morale e artistica a quella esperienza cui, peraltro, un frettoloso distanziamento e una *reductio* manualistica di comodo periodicamente lo riannettono. Ciò facendo, si trascura il fatto che la storia di una 'scuola' presuppone o che se ne accetti *storicisticamente* la dialettica interna, e non si vada alla ricerca delle analogie, ma tutt'al più delle ragioni comuni, oppure che si proceda *monograficamente*, lasciando che l'intima umanità d'uno scrittore e gli elementi del proprio individuale temperamento possano far scattare il giudizio critico.

È quanto lo stesso autore ribadiva, all'alba del Novecento, nel suo trattato *L'Arte* in cui sanciva il personale dissidio dalla scienza e si volgeva alla ricerca di quella che definiva un'«equazione personale», consustanziale all'arte stessa:

I processi della scienza o della filosofia: esperimento, analisi, ragionamento, non possono diventar poetici; i loro risultati sì. Perché le verità scientifiche si mutino in materia d'arte, occorre che siano tanto diffuse, talmente familiari al poeta ed ai suoi lettori, da assumere l'intensità, l'efficacia del sentimento; bisogna che dalle aride regioni del pensiero astratto scendano nei lussureggianti campi dell'immaginazione. Nulla è più alieno dal movimento poetico quanto la pesantezza della compilazione e la freddezza dell'esposizione sistematica¹.

¹ F. DE ROBERTO, *L'Arte*, Torino, Fratelli Bocca Editore 1901, p. 157.

Sulle difficoltà connaturate al frequente tentativo critico di ricondurre forme e canoni del naturalismo italiano entro i termini di una 'scuola' o di un 'movimento culturale', valga il richiamo di chi ha avvertito l'esigenza di sgomberare il campo dalla tentazione di riconoscere la convergenza ampia degli scrittori nostrani in una poetica unitaria preferendo ravvisare nella triade catanese - Verga, Capuana, De Roberto - il solo esempio italiano di «gruppo omogeneo dotato di piena consapevolezza teorica, che si rifà deliberatamente a condivisi presupposti epistemologici, ideologici e di poetica d'ascendenza francese»².

Proprio il tirocinio artistico derobertiano dimostrava come egli avesse cercato, già tra il 1887 e il 1890, di delinearvi una riconoscibile fisionomia e autonomia di scrittore. A giudicare dai titoli delle prime raccolte (*Documenti umani; Processi verbali; L'Albero della Scienza*) sembrerebbe che lo scrittore volesse muoversi, dopo il battesimo critico di *Arabeschi* e quello narrativo del volume di novelle *La Sorte*, nelle collaudate e rassicuranti plaghe del dominio naturalista, con il fedele e ostentato richiamo ai programmi di quella scuola, ma leggendone le prefazioni si vede che quei canoni sono in gran parte contraddetti. I mezzi e gli espedienti utilizzati sono inequivocabilmente quelli del metodo scientifico (lettere, diari, confessioni, memoriali), ma il campo di indagine si dilata: dall'area dei fatti, l'attenzione si rivolge alla complicata e più attraente geografia dei sentimenti, alla dimensione coscienziale, all'inafferrabilità del mondo interiore. De Roberto, cioè, rinuncia al canone dell'impersonalità per volgersi in direzione di quegli strati sociali in cui l'autocoscienza è più forte e l'interiorità ha caratteristiche più sviluppate. Non più quindi "mastri, don e comari" - le *tranches de vie* di gusto verghiano de *La Sorte* - ma il mondo delle alte idealità, abitato da "artisti, cavalieri e contesse", non più moventi meramente utilitaristici addebitabili ai personaggi, ma ideali nobili e generosi, per dimostrare come anche alla base degli slanci più puri prevalgano le stesse leggi dell'interesse personale e laddove l'uomo appare più forte della propria civiltà e della propria coscienza pure sia destinato a soggiacere al peso di un destino superiore.

Oggetto di rappresentazione diviene, quindi, la società mondiale e cosmopolita, l'arido mondo borghese e salottiero, contrapposto a quello regionale e provinciale della letteratura naturalistica. Nella prefazione a *Documenti umani*, in forma di lettera a Emilio Treves, De Roberto giustifica tale scelta ambientale come l'elemento che precede e determina il procedimento stilistico, ma al di là delle ambientazioni che sembrano preludere a una

² Cfr. V. MASELLO, *Gli studi sul naturalismo italiano*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del Congresso Internazionale di studi della Fondazione Verga e Association International de littérature comparée (Catania, 10-13 febbraio 1986), vol. I, Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll., pp. 21-38: p. 21.

stanca ripresa delle tematiche aristocratico-mondane dei verghiani *Ricordi del Capitano d'Arce*, De Roberto sviluppa soprattutto situazioni e casi compassionevoli. Egli si volge quindi a una ricerca più sottile che ha per oggetto una realtà schematizzata e astratta, accostata con freddezza intellettualistica: attraverso un'intricata casistica erotica e psicologica di personaggi d'eccezione, prede delle loro fantasticherie, protagonisti di romantiche infatuazioni dettate unicamente da suggestioni letterarie o artistiche, dal tentativo di evasione dagli ozi aristocratici - vittime quindi di un falso romanticismo erotico, senza ideali e senz'anima - De Roberto descrive amori esaltanti e immortali, deliqui estatici e morbosi, passioni sovrumane divoranti ed esclusive. Gonfi di enfasi e di melodrammatico lirismo, i racconti - in particolare quelli di *Documenti umani* (1888) e *L'Albero della Scienza* (1890) - si ispirano a una sorta di misticismo erotico, raggelato da astratti stilemi, reso algido e distante da elucubrazioni, dall'incessante raziocinare in una prospettiva morale individualistica, soggettiva e quindi distante dall'impersonalità verista.

Del resto, l'indifferibilità di un necessario e chiarificatore confronto con questioni di metodo, De Roberto l'avvertiva già nel momento in cui concepiva una prefazione alla raccolta dell'88 in cui si condensano non poche delle osservazioni espresse nel contemporaneo tirocinio critico svolto sul "Giornale di Sicilia", e che resterà anche la più complessa e articolata tra le giustificazioni teoriche e metodologiche poste dallo scrittore ad apertura di una sua opera. Essa ruota attorno a una questione tutt'altro che marginale tanto nella teoresi artistica derobertiana che in quella di autori come Luigi Capuana: il problema, cioè, del realismo nell'arte, posto da quest'ultimo a De Roberto sulla scorta delle sollecitazioni suggeritegli dalla lettura della novella *Documenti umani* che dà il titolo alla raccolta. In una lettera del 29 agosto 1887, aveva infatti invitato l'amico, in aperta polemica con le «cretinerie» di un oscuro recensore che aveva giudicato «una porcheria» *La Terra* di Zola, a riflettere sulla problematica di derivazione romantica del rapporto tra 'reale' e 'ideale', e del diritto di cittadinanza di quest'ultima categoria all'interno della rappresentazione narrativa. La «formula filosofica del vero realismo», ricercata da Capuana sulla scorta dell'equazione tra reale come «ideale attuato» e ideale come «reale che dovrà attuarsi e che forse non si attuerà mai», trova un suo pratico svolgimento nel corollario secondo cui «l'arte è forma, è realtà viva, dunque il suo vero ideale non può essere che l'ideale attuato». De Roberto sembra tenerne conto nella sua prefazione, tutta incentrata com'è sulla provocatoria evocazione dell'intero armamentario positivista dei 'processi verbali' e dei 'documenti umani', quasi a voler sfidare quell'ortodossia naturalistica da cui cerca di distanziarsi in direzione di un radicale ed esasperato relativismo o, addirittura, verso posizioni di tipo spiritualistico. Si potrebbe obiettare che *Documenti umani*, dove per ammis-

sione dello stesso autore «l'analisi psicologica soverchia ogni cosa»³ e si rivela l'incontrovertibile attenzione al metodo subbiettivo e al filone ideale che aveva in Paul Bourget il capofila dei nuovi 'Cavalieri dello Spirito', non costituisca ancora una chiara scelta di campo. Ma l'osservazione finisce con il problematizzarsi nel momento in cui De Roberto lascia insinuare il sospetto che, a ben guardare, la sua prassi non sia del tutto volta all'applicazione metodologica delle teorie esposte nella lunghissima prefazione e il cui nucleo di interesse risiede nella accorata rivendicazione di autonomia artistica e nella professione di sostanziale relativismo gnoseologico che l'autore pronuncia. In essa risuonano gli echi del dibattito sul romanzo del decennio quasi trascorso e, in particolare, si sente il peso di alcuni testi a cui l'autore, più o meno esplicitamente, fa riferimento: dai capuaniani *Studi sulla letteratura italiana*, pubblicati nell'80 e '83, ai saggi raccolti da Zola in *Le roman expérimental* nell'anno in cui escono anche *Vita dei campi* e *I Malavoglia* di Verga, contenenti le ben note riflessioni sull'arte come «studio sincero» del «meccanismo delle passioni»; dalle *Réflexions sur l'art du roman* di Bourget, preposte all'edizione dell'84 di *Le Rouge et le Noir*, e poi raccolte in *Etudes et Portraits* (1889), alle tesi sul *roman réaliste de l'élégance* di Edmond De Goncourt espresse nella prefazione a *Les Freres Zemganno*. E, in generale, è tutto un ambito di letteratura di marca transalpina ad essere scrupolosamente vagliato da De Roberto, per ricercarvi quei puntelli metodologici che aveva già cominciato a fissare al tempo dei giovanili *Arabeschi*. Si tenga presente che De Roberto aveva seguito attentamente il fermento delle discussioni inaugurate in Francia con il manifesto naturalista delle *Soirées de Médan* del 1880, e che proprio gli anni dall'87 al '91, in Francia, saranno quelli in cui la tensione critica sarà più accesa e amplificata, attraverso la riabilitazione del *roman d'analyse* ad opera di Bourget e della sua *Esthétique de l'observation* (1888), ma anche tramite le posizioni espresse negli scritti di Anatole France, Maurice Barrès, Ferdinand Brunetière nel *Manifeste des Cinq*, nonché la reazione idealista e simbolista di Claudel e Maeterlink, alla fine degli anni Ottanta.

Dopo il noviziato verghiano avviene la 'conversione' derobertiana, attraverso alcuni autori che contribuiscono a porre i presupposti del suo 'giro di vite'. Il principale è sicuramente Maupassant, se non altro perché è proprio nel suo saggio sul romanzo che bisogna scorgere gli apporti più evidenti della teorizzazione derobertiana. *Le roman* reca la data del settembre 1887, ma fu pubblicato in volume nel gennaio del 1888 dalla casa editrice Ollendorff, come prefazione al romanzo *Pierre et Jean*, già apparso nel dicembre del 1887 sulla "Nouvelle Revue".

³ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani*, in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984, p. 1636.

Nel giugno del 1888, De Roberto recensisce il romanzo del francese sul “Fanfulla della Domenica”⁴, prendendo spunto proprio dalla prefazione al romanzo per sottolinearne l’aspetto che gli sembra più importante: la legittimità di ogni partito artistico e il dovere della critica di giudicare un autore «accettando *a priori* le idee generali»⁵ che lo hanno guidato. La principale riserva mossa da De Roberto nei confronti di Maupassant riguarda l’impreciso riscontro tra gli enunciati metodologici dello scrittore transalpino, in favore della superiorità del metodo di osservazione e a scapito di quello d’analisi, e la prassi artistica sostanzialmente incline a privilegiare, in *Pierre et Jean*, proprio l’analisi psicologica.

Risulta interessante osservare come le medesime osservazioni di Maupassant siano quasi letteralmente fatte proprie da De Roberto nella lettera-prefazione a *Documenti umani* che assomiglia quasi a un calco delle tesi esposte in *Le roman*. Entrambi gli scritti – ma è solo un dato marginalmente formale – hanno la stessa estensione, ma quel che conta è che quasi tutte le tesi lì espresse confluiscono anche nella prefazione derobertiana: le osservazioni polemiche nei confronti dei preconcetti critici; la riflessione su «verità» e «verosimiglianza»; l’idea relativistica e di matrice sensistica della realtà; il richiamo alla legittima prerogativa di un artista di adottare, nel corso della propria carriera, molteplici procedimenti artistici; la distinzione che entrambi istituiscono tra metodi «analitici» e «oggettivi». Procedendo per ordine, osserviamo che l’autore di *Pierre et Jean* pone innanzitutto, in polemica con i detrattori che lo avevano attaccato dalle pagine di “Le Figaro”, una questione centrale, quella del critico irreggimentato in una scuola e asservito alla sua estetica. Posto come dato preliminare che la caratteristica del critico è quella di saper valutare le tendenze e i temperamenti artistici individuali più difforni, poiché non esistono regole che permettano di distinguere cosa è narrazione e cosa non lo è, Maupassant afferma che compito di questi dovrebbe essere la ricerca di «quel che meno assomiglia ai romanzi già scritti»:

il critico che pretenda di definire il romanzo secondo l’idea che se ne fa dai romanzi che gli piacciono, e di stabilire alcune regole invariabili di composizione, si troverà sempre a combattere un temperamento di artista che si esprime in modo nuovo. Un critico davvero degno di questo nome dovrebbe essere capace di un’analisi senza tendenze, senza preferenze, senza passioni, apprezzando, come l’esperto d’arte, solo il valore artistico dell’opera che

⁴ ID., *Il romanzo. A proposito di Pierre et Jean*, in “Fanfulla della Domenica”, a. X, n. 26, 24 giugno 1888.

⁵ *Ibidem*.

gli viene presentata. La sua comprensione, aperta a tutto, deve annullare talmente la sua personalità da fargli scoprire e vantare perfino quei libri che come uomo non gli piacciono, ma che deve capire come giudice⁶.

Parimenti alla rivendicazione dell'autonomia del critico, Maupassant afferma, altresì, che prerogativa dello scrittore debba essere la propria libertà, ed è solo prescindendo dalle idee generali e dalle teorie artistiche che risulta possibile giudicarlo.

Anche De Roberto muove da analoghi presupposti, alimentati presumibilmente dalle frustrazioni artistiche conseguenti al rifiuto dell'editore Treves di pubblicare *La Sorte*, per non macchiarsi la coscienza del peccato editoriale di diffondere un genere «assai pernicioso, non solo per il senso morale, ma anche per il buon gusto delle nuove generazioni»⁷. Quell'uniformità tonale che sembrava azzerare i contrasti delle passioni come dei sentimenti era sembrata all'editore, come ai critici, estranea all'arte e quasi un capriccio della sorte la stessa accoglienza riservata all'opera. De Roberto vuole dimostrare invece che «l'intenzione di fare un'opera d'arte» che guidava la composizione delle prime novelle era legittima pur «descrivendo una società repugnante», «mettendo in scena personaggi odiosi», «riuscendo a un'impressione di pessimismo»⁸. Sembra deciso, pertanto, il proposito di presentarsi come uno scrittore disponibile a tentare percorsi espressivi multiformi, eterogenei, capace di guardare al realismo oggettivo come di volgersi repentinamente verso un'arte introspettiva, alla maniera di Maupassant, e risoluto, al pari suo, a rivendicare l'autonomia dell'arte e la libertà dello scrittore dai condizionamenti di coloro che deterministicamente giudicano, sulla base della personale esperienza che induce a interpretare i fatti in modo molto diverso:

L'interessante, ciò che costituisce il valore specifico dell'opera d'arte, non mi pareva la qualità del soggetto preso a trattare né dell'impressione da conseguire, bensì il modo con cui il soggetto era trattato e l'impressione conseguita. Sapevo che m'avrebbero addebitato il mio naturalismo, ma credevo - e credo ancora - che tutte coteste antipatie e simpatie di scuola dovrebbero essere estranee al giudizio critico⁹.

⁶ G. DE MAUPASSANT, *Il romanzo*, in *Pierre e Jean*, a cura di A. Colasanti, Milano, Mondadori 1993, pp. 26-27.

⁷ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani...*, p. 1627.

⁸ Ivi, p. 1628.

⁹ *Ibidem*.

Affermazione che suona come una parafrasi di quanto De Roberto aveva dichiarato nell'articolo *La critica* con il quale dava il via alla sua collaborazione con il "Giornale di Sicilia", e singolarmente incentrato sulla questione della soggettività del giudizio o della sua contingenza¹⁰. Le riserve de-robertiane sull'effettiva efficacia della critica, sullo «sterile esercizio di dilet-tante»¹¹ dei critici a lui coevi e colpevoli di fare come quel «capo ameno, il quale affermava che per ben parlare di un libro bisogna non averlo letto»¹², originarono certamente dal rancore conseguente alla fredda accoglienza riservata dai recensori al suo debutto narrativo, ma non si trascuri il fatto che, già a partire dai saggi critici di *Arabeschi*, De Roberto aveva smesso di sentirsi un naturalista *tout court* - anche perché erano ormai venuti storicamente meno i presupposti dell'ottimismo positivistico - e con crescente frequenza guardava con diffidenza agli 'ismi' e ai dogmatici precetti di scuola. Nel saggio su Flaubert che De Roberto pose, quasi programmaticamente, in apertura del suo primo volume di scritti critici, viene energicamente sottolineata proprio questa caratteristica dell'autore di *Madame Bovary*:

Si volle, e si vuole anche oggi, considerare il Flaubert come un realista, come un precursore del moderno naturalismo. Egli non poteva soffrire questa accusa, ch  tale gli pareva. Si faceva un vanto di esser romantico. [...] Soltanto, il Flaubert, una natura lirica, germogliata rigogliosamente, come una pianta in un terreno propizio, nel bel mezzo del romanticismo, non aveva coscienza del mutamento che si andava facendo nei processi artistici; ed in questo sta forse la sua grandezza: poich  la scuola, il partito preso, hanno sempre svisato e sviseranno il vero concetto dell'arte¹³.

L'investitura flaubertiana dell'impersonalit  doveva perci  intendersi, secondo De Roberto, come il disinteresse «che un artista deve avere pei proprii soggetti, nella nessuna importanza che egli deve dare allo scopo, nel valore esclusivo della forma»¹⁴. Non  , pertanto, la qualit  del soggetto che fa l'opera d'arte, ma il modo in cui il soggetto   trattato:

nulla di ci  che   prodotto dall'immaginazione   eccessivo, poich  una con-

¹⁰ De Roberto vi afferma che «il gusto del critico potr  essere molto raffinato, le sue opinioni potranno venir confortate da ogni sorta di ragionamenti, [...] ci  non toglie che il suo giudizio resti un giudizio personale, soggettivo e, per dirla con termine ancor pi  filosofico, contingente»; ID., *Letteratura contemporanea. La critica*, in "Giornale di Sicilia", a. XXVIII, 8 febbraio 1888.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ ID., *Gustavo Flaubert*, in ID., *Arabeschi*, Catania, Giannotta 1883, pp. 21-23.

¹⁴ Ivi, p. 24.

cezione ha il valore di un fatto. Il soggetto di un'opera d'arte, qualunque esso sia, è insignificante, l'esecuzione sola è importante¹⁵.

Rispolverando questi fondamenti nella prefazione a *Documenti umani*, seppur limitandosi a circoscrivere la propria riflessione nell'ambito meramente formale dei modi dell'espressione, lo scrittore catanese sembra volerli al contempo problematizzare accentuando, con una notazione di matrice relativistica, il principio dell'unicità dell'arte nella molteplicità dei metodi, e ponendosi in netto anticipo rispetto all'assunto novecentesco della plurivocità del reale¹⁶:

L'arte è una, come una è la realtà che essa si propone di rappresentare; i metodi e gli obbiettivi sono diversi come sono diversi i temperamenti che li scelgono. Accade un fatto nella via, cento persone vi assistono: nessuno ne darà una versione del tutto corrispondente a quella del vicino. Se in mezzo c'è un morto, uno esclamerà «Che disgrazia!» un altro sentenzierà: «La solita storia!» un terzo dirà: «C'è un morto» senza commenti. La vita che i romanzieri e i novellieri si propongono di ritrarre è quella che è; diversi e mutevoli sono gli spiriti che la osservano. Quando una persona qualunque compie un'azione purchessia, non s'ode una voce, dall'alto o dal basso, che giudica quell'azione, inappellabilmente; ognuno di noi si forma invece intorno ad essa un concetto relativo ai propri mezzi d'indagine, al proprio carattere e al proprio interesse¹⁷.

Ma quella che si delinea come ideologia di fondo dell'autore si era già palesata nel giovanissimo De Roberto di *Arabeschi* e, in maniera ancora più evidente, negli articoli letterari del "Giornale di Sicilia" e del "Fanfulla della Domenica". Attraverso la tendenza compromissoria e possibilista, estremizzata con aperture letterarie sempre più vaste, e lo scetticismo teso a screditare ogni idea presuntiva di verità, lo scrittore siciliano sembra oscillare apparentemente tra soluzioni contraddittorie. In realtà, l'intento è quello di navigare tra le linee mobili di una continua e vigile sperimentazione, senza legami preordinati o condizionamenti di rigida ortodossia.

Ma su un'altra riflessione si crea un ulteriore punto di convergenza

¹⁵ Ivi, p. 25.

¹⁶ Annamaria Cavalli Pasini ribadisce la modernità di questa «tensione già novecentesca a cogliere il senso molteplice della realtà, fatta di molti centri e di molti piani, relativa allo sguardo che la contempla, il quale mentre la contempla inevitabilmente la ricrea, perché la interpreta, pregiudicandola»; cfr. A. CAVALLI PASINI, *De Roberto*, Palermo, Palumbo 1996, p. 23.

¹⁷ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani...*, pp. 1628-1629.

fra i due: la distinzione che entrambi pongono tra *école poétique* e *école réaliste*. Maupassant lo considera in realtà un falso problema, come quello dei metodi del *roman d'analyse* e del *roman objectif* poiché, parafrasando Boileau e la sua *Art poétique*, «le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable»¹⁸. La vita non si compone, secondo il francese, in maniera prevedibile o coerente, logica o consequenziale, inoltre «lascia tutto sullo stesso piano, precipita i fatti o li trascina all'infinito»:

L'arte, invece, sta proprio nell'usare alcuni accorgimenti e nel preparare all'evento, nell'effettuare passaggi abili e nascosti, nel mettere bene in luce, con la sola abilità della composizione, gli avvenimenti essenziali, dando a tutti gli altri il loro opportuno rilievo, secondo l'importanza, al fine di creare la sensazione profonda della particolare verità che si vuol mostrare. Riprodurre il vero significa quindi dare l'illusione completa del vero, seguendo la normale logica dei fatti, senza trascriverli servilmente e alla rinfusa nella loro successione. In conclusione, i realisti di talento dovrebbero piuttosto chiamarsi illusionisti¹⁹.

Maupassant si spinge a negare l'esistenza stessa di quella realtà obiettiva che i naturalisti avrebbero voluto ritrarre nella concreta determinatezza. Questa idea relativistica, secondo cui la realtà si frantuma dando vita a «tante verità» che si inseguono e si moltiplicano «quanti sono gli uomini», postula il principio che non ha senso avversare le teorie perché «ognuna di esse è soltanto l'espressione generalizzata di un carattere che analizza se stesso».

Dal canto suo, affrontando la distinzione nominalistica tra scuola naturalista e idealista - intendendo genericamente con quest'ultima tutte quelle forme artistiche non riconducibili al naturalismo - De Roberto, oltre a manifestare la necessità di un impegno puramente estetico e affrancato da scrupoli moralistici, manifesta altresì un'analogia propensione alla problematizzazione scettica, a un agnosticismo relativistico. I naturalisti e gli idealisti hanno un diverso modo di vedere la vita, gli uni tutta in «nero», gli altri in «rosa»; poiché la realtà è neutra per postulato, i metodi narrativi delle due scuole saranno validi e complementari:

Io dico che siccome mancano alla realtà caratteri specifici, siccome essa non è precisamente definibile, le visioni antagonistiche delle due scuole sono ugualmente legittime. Voi dite invece che la realtà ha caratteri definiti e immutabili, che essa è, per sé stessa, in un certo modo determinato? Allora tan-

¹⁸ Ivi, p. 30.

¹⁹ Ivi, p. 31.

to chi disprezza per preconetto, quanto chi ad ogni costo accarezza, sono, per esagerazione, nel falso. Quindi: se naturalisti e idealisti, per il loro modo di vedere, sono o entrambi nel vero o entrambi nel falso, il loro modo di vedere è una qualità sopprimibile, come quantità sopprimibili, nei due membri d'un'equazione, sono i termini eguali. Che cosa resta? Resta il quid artistico, l'x da trovare²⁰.

La *querelle* idealismo-naturalismo era già stata affrontata da De Roberto, seppure in una posizione di cauta equidistanza, nei due saggi di *Arabeschi* intitolati *Scienza ed arte* e *Critica idealistica*; nei confronti di Zola, ad esempio, e della questione dell'esistenza del romanzo sperimentale, in genere, lo scrittore catanese aveva posto delle riserve di fondo che miravano a scindere i termini del problema. Una cosa è la teoria, altra è la prassi - aveva affermato De Roberto scrivendo:

Emilio Zola non è un naturalista, nel senso che egli dà a questa parola. È romanziere di primo ordine, un artista forte, ardito ed originale, ma dubita perfino egli stesso di far opera che risponda alla sua teoria; dubbio che è certezza per chi teorie ed opere giudica serenamente, fuor della lotta che intorno ad esse si combatte²¹.

Riassumendo il proprio programma artistico in soli tre punti essenziali - «la scrupolosità nell'osservazione, la sincerità nell'espressione, l'impersonalità nell'esecuzione»²² - l'autore catanese liquidava senza mezzi termini il conflitto tra «realisti» e «idealisti» dispensando equanimemente torti agli uni e agli altri («L'errore dei *veristi*, degli scrittori che si danno questo nome, è in ciò che essi chiamano *vero* solo una parte del vero; l'errore degli *idealisti*, degli scrittori a cui piace darsi quest'altro, consiste in ciò ch'essi chiamano *ideali* solo i loro»²³) - e concludendo con l'affermazione che «tutti gli scrittori, i poeti grandi e degni del nome, sono stati *veristi* e *idealisti* a un tempo»²⁴. Tuttavia De Roberto sembra voler perdonare a Zola «l'ingombro critico»²⁵ del suo romanzo sperimentale, in virtù della artisticità stessa della sua scrittura; l'autore siciliano veniva così riallineandosi non solo con le posizioni espresse da Capuana negli *Studi di letteratura contemporanea*, allorquando si era mostrato

²⁰ Ivi, p. 1629.

²¹ ID., *Scienza ed arte*, in ID., *Arabeschi...*, p. 60.

²² Ivi, p. 62.

²³ ID., *Critica idealista*, ivi, p. 81.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 51.

pronto a far pesare le proprie riserve sul freddo teorizzare zoliano, preferendogli il romanziere²⁶, ma anche con l'invito desanctisiano a «gustare Zola» prescindendo dalla «sua idea», che gli aveva «acceso il sangue ed esaltato il cervello»²⁷.

Il sistematico richiamo a quelle posizioni è attuato da De Roberto, a partire dalla raccolta *Documenti umani*, con il marcato intento di criticare stavolta, più che la contrapposizione tematica tra i due indirizzi, l'elevazione della morale a categoria estetica; ne consegue che «realismo e idealismo sono al tempo stesso dottrine morali e metodi tecnici, sistemi filosofici e partiti artistici» e che «un romanzo idealista nell'ispirazione e naturalista nell'esecuzione - o viceversa - non è possibile»²⁸.

Per difendere questa tesi De Roberto aveva già invocato l'artista che più gli apparirà congeniale e sincero - cioè Baudelaire - e nella cui opera si riassumeva l'inconciliabilità di quelle prerogative - il vero, il bene e il bello - che spettano reciprocamente alla scienza, alla morale e all'arte e il cui tentativo di conciliazione «non riuscirà se non a distogliere dai proprii fini o una od un'altra; tanto diverse sono le funzioni che esse compiono»²⁹.

Lo scrittore sembra quindi voler affermare che l'alternanza di «rosa» e «nero» è prerogativa stessa dell'artista che, in quanto tale, può passare indifferentemente da una maniera all'altra, come del resto avevano fatto tutti gli scrittori che De Roberto assume a modello della sua scrittura: Flaubert, che oscillò dal lirismo di *Salammô* all'osservazione realista della *Educazione sentimentale*, o dalla satira borghese di *Bouvard e Pecuchet* al gusto del pittoresco e della sonorità della *Tentazione di sant'Antonio*; i fratelli Goncourt che passarono dalle storie intime del XVIII secolo alla descrizione delle classi basse; Zola che trascorse dall'*Assomoir* a *Une page d'amour*; Verga che approdò alla maniera rusticana e verista muovendo dalla stagione erotico-mondana; e infine Capuana, che nella vivacità intellettuale e nell'irrequieta ansia di mo-

²⁶ Nella recensione a *Nanà*, Capuana scriveva: «Quella denominazione di romanzo sperimentale voluta dare al romanzo moderno, è forse, infelice. Nella sua teorica artistica, per esempio, c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico, quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte. Fortunatamente il critico e il romanziere non funzionano nello Zola contemporaneamente»; L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, seconda serie, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1882, p. 188. De Roberto cita questo passo dell'articolo capuaniano quasi a voler ribadire le riserve espresse nei confronti di Zola, ma concedendogli l'attenuante dell'artisticità; cfr. F. DE ROBERTO, *Seconda edizione*, in ID., *Arabeschi...*, p. 90.

²⁷ F. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi 1972, p. 406.

²⁸ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani...*, p. 1630.

²⁹ ID., *Critica idealista...*, p. 75. De Roberto aggiunge, dopo alcune righe, che Baudelaire «certamente esagera un poco nel sostenere che la poesia - e quando parla di poesia bisogna intendere l'arte - non ha altro scopo fuorché se stessa, ma fatta la parte all'esclusivismo della scuola romantica a cui egli apparteneva, resta nelle sue teorie un gran fondo di verità»; ivi, p. 76.

dermità che lo contraddistinse, cercò di reagire alla crisi del positivismo dialogando con molteplici forme espressive.

L'opzione eclettica di De Roberto, che non implica alcuna scelta, in realtà si pone anche come un momento di riflessione e di revisione più avanzata, rispetto al bagaglio di convinzioni artistiche espresse in *Arabeschi* e maturate nell'esperimento naturalista della *Sorte*.

È attraverso il muoversi nelle zone inquiete del naturalismo, senza peraltro rinunciarvi, come dimostra la volontà di attenersi ad un metodo «scientifico» nonostante l'intrinseca soggettività del materiale indagato, che De Roberto si accosterà ai canoni dello psicologismo, che consisterà quindi in «un particolar genere d'immaginazione: l'immaginazione degli stati d'animo» che solo in un caso «può essere il prodotto reale dell'osservazione immediata, cioè quando lo scrittore fa oggetto della propria analisi sé stesso»³⁰ poiché «anche quando lo scrittore non parla di sé stesso, la sua analisi altruistica si risolve nel prevedere simpaticamente ciò che, nella pelle dei suoi personaggi, egli stesso proverebbe e penserebbe»³¹:

I realisti invece, presumendo di dare l'impressione del reale, fanno agire i loro personaggi, riproducono ciò che in essi è visibile, lasciando ai lettori l'immaginare quel che accade nelle anime, tal e quale come nella realtà, dove noi vediamo uomini e donne che parlano e si muovono, e non già anime messe a nudo e notomizzate. Cercando di far intravedere le modificazioni interiori dai segni esterni, rappresentando un caso di coscienza col gesto o con la parola che lo riassumono, si può dire che i realisti, non procedono per via d'analisi psicologica, ma ricorrono invece alla sintesi fisiologica³².

C'è da osservare che, a dispetto delle preferenze già espresse, anche Maupassant arriva ad ammettere che l'analisi psicologica in letteratura, seppure imprecisa, possa produrre lo stesso opere d'arte, non fosse altro che per il fatto che qualsiasi «sogno artistico è rispettabile»³³. Quanto a De Roberto, incline al sondaggio eclettico e dilettantesco alla maniera di Capuana³⁴, non

³⁰ Ivi, p. 1637.

³¹ Ivi, p. 1638.

³² *Ibidem*.

³³ G. DE MAUPASSANT, *Il romanzo...*, p. 34.

³⁴ In *Spiritismo?*, Capuana spiega sovente a Salvatore Farina la natura delle proprie curiosità nei termini di un capriccio dilettantesco: «Se tu vuoi spiegarti questo strano connubio di idealismo, di positivismo e di spiritismo, pensa, caro mio, che in filosofia ero la medesima cosa che in storia naturale, in magnetismo, in spiritismo e in ogni altro soggetto toccato dopo, cioè un curioso e nient'altro, un dilettante e nient'altro»; L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1884; poi Caltanissetta, Edizioni Lussografica 1994, introduzione di M. Tropea, p. 94.

sembra improrogabile l'esigenza di prender partito, ma piuttosto lo scrittore rivendica per sé, definitivamente, il diritto di passare indifferentemente da una scuola all'altra. Non a caso, di lì a poco, quasi a riprendere il discorso della prefazione ai *Documenti umani*, De Roberto si proverà contemporaneamente tanto nelle novelle oggettive che comporranno *Processi verbali*³⁵ quanto in quelle psicologiche dell'*Albero della Scienza*, allo scopo di verificare ulteriormente la validità dell'uno e dell'altro metodo.

Se si intende la prefazione alla raccolta *Documenti umani* come un documento della teoresi artistica derobertiana e una verifica della propria fisiologia di scrittore, in rapporto al modello di naturalismo regionalista da cui l'autore prende le mosse, non c'è dubbio che essa possa apparire irrisolta, maldestramente tesa a conciliare metodi e pratiche opposti nelle intenzioni, confusamente volta a ricercare una equidistanza tanto dai dogmi filosofici e artistici del partito naturalista, quanto da quelli della scuola idealista. E comunque non trova terreno fertile l'ipotesi di una deliberata e sostanziale contrapposizione tra i due diversi indirizzi, poiché questi si nutrivano, alle radici, degli stessi presupposti, rispecchiavano entrambi la lacerante esigenza di interrogazione positiva del mondo operata dalla *Weltanschauung* materialistico-scientista. Lo stesso titolo della raccolta, che lascia prefigurare al lettore una specie di catalogo ragionato degli usi (ed abusi) naturalistici, in realtà adotta la terminologia del naturalismo nel momento in cui lo nega, poiché De Roberto sa benissimo che anche i sentimenti più puri hanno una loro realtà e che, al pari di qualsivoglia documento o processo verbale, sono anch'essi testimonianza dello spirito e della natura umana. Insomma, esaminandola attentamente, viene da chiedersi se dietro l'abito dello scrittore disinteressato, disincantato e imparziale, si celi uno scrittore naturalista che ammicca allo psicologismo o un naturalista che ironizza sull'idealismo.

Molto più proficuo, allora, vedere nella esteriore e formale giustapposizione dei principi espressi nella *Prefazione a Documenti umani*, una sorta di rovesciamento parodistico o, se vogliamo, un'imperfetta *blague* a danno dei critici, un ironico e smalzato *exercice de style* dello scrittore cui, paradossalmente, basteranno di lì a poco «due parole di spiegazione» per introdurre i suoi *Processi verbali* – avendo imparato a sue spese «qual poco conto ci sia

³⁵ In modo più smalzato e con un intento che non è più quello dell'ostentata fedeltà alla lezione verghiana, De Roberto dimostrerà un più maturo affrancamento dal manierismo verista, rielaborando ampiamente alcune novelle già pubblicate, piegandole coerentemente all'impostazione programmatica del puro dialogo di *Processi verbali*, e conferendogli in tal modo maggiore vigore. Valga, ad esempio, la metamorfosi che subisce il racconto *La crisi*, dall'incolore piattezza della stesura per il "Giornale di Sicilia" (16 giugno 1888), alla dignitosa drammaticità della rielaborazione – già a partire dal titolo, *Il Krak* – a cui lo sottopone per includerlo nella raccolta.

da fare sulle prefazioni lunghe o corte che sieno»³⁶ – e nessuna avvertenza per presentare, qualche anno dopo, la ben più complessa e poderosa *machine* narrativa de *I Vicerè*.

Nondimeno, nell'itinerario artistico derobertiano, la prefazione a *Documenti umani* ha un sensibile rilievo poiché si pone come punto di arrivo della consolidata coscienza metodologica, acquisita in un rapido volger d'anni e contrassegnata da un'intensa produzione che gli consentirà di trascorrere, con consapevole sicurezza, dalla *causerie* mondana sulla prosaicità delle passioni e la conoscibilità del reale, all'ambizioso e ostinato progetto ciclico degli *Uzeda*, alla maniera degli zoliani Rougon Macquart e della balzachiana *Comédie humaine*, di fronte a cui persino Verga aveva dovuto deporre le armi.

³⁶ ID., *Prefazione a Processi verbali*, in *Romanzi, novelle e saggi...*, p. 1641.

DANIELA DE LISO

LA CONQUISTA DI ROMA.
MATILDE SERAO E LA SCRITTURA DELLA POLITICA

La conquista di Roma di Matilde Serao è uno dei molti romanzi parlamentari dell'Italia di *fin de siècle*, qualora si voglia promuovere la tipologia narrativa allo *status* di genere¹. Nella fioritura di questo *Rosso e nero a Montecitorio*, per dirla con Madrignani, non è un caso che buona parte degli autori di questo «quasi-genere» graviti intorno al mondo del giornalismo. Dalle redazioni dei giornali, spesso effimeri come una rosa, vivi «lo spazio d'un mattino»², secondo la felice immagine di Onorato Fava, passa l'*intelligentia* del tempo e i letterati-giornalisti contendono la pagina ai professionisti della

¹ «Sul piano storico, i generi letterari vanno dunque intesi come raggruppamenti o famiglie che traggono origine dalle fortune di un testo assunto all'autorità di modello normativo e sottoposto a un processo di imitazioni-modificazioni più o meno numerose, più o meno qualificate. A sua volta, lo *status* di genere di un'opera si costituisce in base ai criteri progettuali con cui l'autore fa ricorso nell'elaborarla, riferendosi per consenso o dissenso al repertorio di canoni propostigli dalla tradizione» (V. SPINAZZOLA, *Generi letterari e successo editoriale*, in ID., *L'esperienza della lettura*, Milano, Unicopli 2010, p. 46). Mancando al «romanzo parlamentare» «l'autorità di un modello normativo» pare impossibile definirlo un genere. Del resto anche la posizione di Madrignani è critica: «non è mai stato un "genere" a sé, cioè non è riuscito a imporsi come "forma", ha semmai raggiunto momenti di espressività collegandosi a tematiche e strutture narrative già consolidate» (C.A. MADRIGNANI, *Introduzione a Rosso e nero a Montecitorio: il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, a cura di C.A. Madrignani, Firenze, Vallecchi 1980, p. 30). Sull'argomento si vedano, inoltre, tra gli altri: A. BRIGANTI, *Il Parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier 1972; L. JANNATTONI- F. ACCROCCA, *Roma allo specchio della narrativa italiana da De Amicis al primo Moravia*, Roma, Bulzoni 1958; P. BUDILLON, *L'immagine di Roma nella narrativa italiana della prima generazione dell'Unità*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XCIII (1970), pp. 205-246; M. SAVINI, *Il mito di Roma nella letteratura della nuova Italia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1974; C.A. MADRIGNANI, *Romanzo e politica*, in *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione*, Roma, Savelli 1974, pp. 11-25; G. CALTAGIRONE, *Dietroscena: l'Italia post-unitaria nei romanzi di ambiente parlamentare (1870-1900)*, Roma, Bulzoni 1993; V. PERNICE, *Il romanzo parlamentare nell'Italia tra Otto e Novecento*, Bibliomanie.it 2015.

² O. FAVA, *Un cinquantennio di vita letteraria a Napoli*, Napoli, Edizioni del gruppo di cultura Angiulli 1930, p. 6.

carta stampata. Verga, Capuana e De Roberto come Imbriani, Di Giacomo e Serao attraversano i giornali non solo da letterati, ma “fanno”, anche se a tempo determinato, alla ricerca della fama e di una strada, i giornalisti, occupandosi anche di politica, che, affrancandosi dalla monotonia della cronaca parlamentare *tout court*, diventa materia di romanzo, racconto della vita, di un caleidoscopio di uomini e donne, che si muovono tra palazzi e chiese, tra splendori e rovine della Roma capitale. Prima del romanzo politico di Matilde Serao, ad aprire il lungo elenco, dal quale ci si limiterà ad estrapolare i titoli più significativi, c'è nel 1862 *I moribondi del Palazzo Carignano*, una serie di ritratti dissacratori dei primi deputati politici italiani, uno scritto sospeso tra cronaca e narrativa, ma non ancora un romanzo, nato da una serie di corrispondenze inviate al quotidiano francese “La Presse” dal deputato giornalista Ferdinando Petruccelli della Gattina. Nel 1876 esce in volume *Il viaggio elettorale* di Francesco De Sanctis, ispirato ad un viaggio elettorale in Irpinia compiuto dal deputato, che, per la prima volta, dà voce ad un'ottica filo-parlamentare. L'anno successivo Vittorio Bersezio pubblica il primo romanzo parlamentare, dal titolo eloquente, *Corruttela*. Nel 1883 esce *Fidelia* di Arturo Colautti, che cela, dietro la vicenda tardoromantica della protagonista, la denuncia delle clientele provinciali parlamentari nella Roma post-unitaria. Nel 1885 vedono la luce *Il secolo che muore* di Francesco Domenico Guerrazzi, postumo, *Daniele Cortis* di Antonio Fogazzaro e *La conquista di Roma* di Matilde Serao³. Il *punctum* di questi romanzi, al di là del *plot* narrativo, è la scrittura della politica. Per quanto le declinazioni dell'*argumentum* siano variegata e policrome, tutte, ad eccezione del *Viaggio* desantisciano, raccontano la delusione storica di una generazione. Il fallimento ideologico della stagione risorgimentale era, del resto, già evidente al Verga della prefazione ad *Eva* del 1873, che di fatto annunciava la nuova posizione di denuncia dell'intellettuale, in grado di cogliere le discrasie di un sistema parlamentare, in cui il capitale diventava il vero discrimine tra passato, presente e futuro. Nel 1885, perciò, quando Matilde Serao pubblica *La conquista di Roma*, molto è già stato scritto e l'intellettuale-giornalista sa esattamente da quale parte schierarsi e quale sia il proprio ruolo nel nuovo assetto sociale post-unitario. La genesi, la stesura e la pubblicazione del testo si stagliano, inoltre, in una stagione narrativa assai feconda per Serao: dell'81 è *Cuore inferno*, dell'83 sono *Fantasia* e *Piccole anime*, nel 1884 sono pubblicati *La Virtù di Checchina* e *Il Ventre di Napoli*. Dopo *La conquista di Roma* la penna della

³ F.D. GUERRAZZI, *Il secolo che muore*, Roma, Verdesi 1885; A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, Torino, Casanova 1885; M. SERAO, *La conquista di Roma*, Firenze, Barbera 1885. Wanda De Nunzio Schilardi ha curato l'edizione critica del testo da cui si citerà: M. SERAO, *La conquista di Roma*, a cura di W. De Nunzio Schilardi, Roma, Bulzoni 1997.

Serao partorirà nel 1886 *Il Romanzo della fanciulla*, nel 1887 *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, nel 1889 *All'erta sentinella*, nel 1891 *Il Paese di Cuccagna*. Alla prolificità narrativa fa eco, negli stessi anni, l'alacre lavoro giornalistico: diventa redattrice del "Capitan Fracassa" di Luigi Vassallo, al quale partecipano, tra gli altri, D'Annunzio, De Amicis e Scarfoglio; collabora al "Fanfulla della Domenica" e alla "Domenica letteraria" di Ferdinando Martini; partecipa alla "Cronaca bizantina" di Angelo Sommaruga; nel 1885 fonderà, insieme a Edoardo Scarfoglio, sposato proprio quell'anno, "Il Corriere di Roma", per il quale inventerà la fortunata rubrica *Api, mosconi e vespe*, traghettata poi, con una variazione del titolo, fino alle colonne de "Il Mattino". Dal 1882 Matilde Serao si era trasferita a Roma con il padre, dopo aver mosso a Napoli i primi passi nel mondo della carta stampata. Furono, senz'altro, gli anni romani ad imprimere una svolta nella sua scrittura e fu Roma a suggerirle nuovi temi e nuovi personaggi. Per la giovane giornalista napoletana che giungeva nella capitale, Roma era la città della politica, come si evince dalla sua risposta, affidata alle colonne del "Fanfulla della domenica", alla recensione de *La conquista di Roma* che Giulio Salvadori aveva pubblicato su "Cronaca bizantina":

Roma è stata e sarà sempre la città della forza, della politica e degli affari [...]; anche nell'ultima incarnazione non l'hanno potuta prendere che le armi, e non la conquisteranno che i milioni [...], uscite per un momento dai vostri sogni mistici e guardate l'immensa trasformazione che i milioni vanno inducendo nella forma e nello spirito di Roma [...]. Figuratevi Roma fra dieci anni [...] Ciò che la terrà sotto il piede conquistatore sarà qualche potentissimo istituto di credito, ove clericali e liberali sederanno fraternamente intorno alla medesima cassa. E siate pur certo che anche l'archeologia verrà a patti coi milioni, se non vorrà vedere i suoi domini scomparire con l'invasione delle società edificatrici⁴.

L'analisi quasi chiaroveggente dell'autrice suggerisce che nel 1885 le sono assai chiare le dinamiche parlamentari quanto quelle extra-parlamentari, riversate nel romanzo, apprese per esperienza diretta, ma anche attraverso la lezione della letteratura parlamentare che l'ha preceduta.

La conquista di Roma narra la storia del neodeputato Francesco Sangiorgio⁵, che da un oscuro paese della Basilicata parte alla *conquista* della ca-

⁴ M. SERAO, *La conquista di Roma*, in "Fanfulla della Domenica", 12 luglio 1885.

⁵ La Serao utilizzerà questo pseudonimo per firmare il romanzo *Il delitto di via Chiatamone* (Napoli, Perrella 1908). Nel 1916 il medesimo romanzo diventerà *Temì il leone* e sarà firmato Matilde Serao.

pitale del Regno. Il libro si apre con il *tòpos* del viaggio: il mondo fuori dal finestrino del vagone letto occupato da Sangiorgio fornisce una serie d'immagini in movimento che innestano la sua *rêverie* sui ricordi malinconici di un passato volgare e gramo. Potrebbe essere l'*incipit* di un *Bildungsroman*: il giovane di belle speranze lascia il suo paese natale per crescere nella capitale del Regno; attraverserà una serie di peripezie e poi il suo viaggio di formazione porterà a compimento la costruzione dell'uomo, guidandolo alla *Conquista di Roma*. Tuttavia il *plot* non conduce in questa direzione. Il romanzo impegna non poco l'autrice, che comincia a raccogliere materiale nell'estate dell'83, durante un lungo soggiorno calabro, ospite del deputato Achille Fazzari⁶, il "tipo umano" oggetto di studio per la costruzione del suo personaggio, ma attenderà alla stesura del romanzo solo nell'estate dell'84, come si evince da una lettera⁷ inviata all'amica Febea (Olga Ossani). Il libro, diversamente da quanto aveva annunciato alla Ossani, procede con difficoltà, tanto che in una lettera all'amico Gegé Primoli, scritta alla fine di luglio dell'84, confessa di recarsi ogni giorno alla Camera a lavorare, con l'obiettivo di ritrovare le motivazioni e l'ispirazione per «ricominciare a scrivere *La conquista di Roma*»⁸. Nonostante la lettura coeva de *L'Irréparable* di Paul Bourget⁹, in cui aveva trovato alcuni "tipi" interessanti per la costruzione del suo personaggio, Sangiorgio tardava a prender forma. Solo il 2 dicembre 1884 – contrariamente al preannunciato 2 settembre dello stesso anno – il primo capitolo del romanzo sarebbe apparso in rivista. Le difficoltà della *Serao* non sono legate alla rappresentazione della vita parlamentare, tanto meno a quella dei salotti romani. Frequenta, nel corso dell'84, abitualmente la Camera, studia i deputati, i Ministri, le donne della politica, i resoconti parlamentari. Conosce e vive i luoghi della politica, che coincidono con quelli dell'aristocrazia e della borghesia intraprendente romane. La difficoltà è Francesco Sangiorgio. Fino al 1885 l'autrice ha disegnato, nei suoi scritti narrativi, una lunga galleria di vinti, ma il suo Sangiorgio deve conquistare Roma o almeno deve dimostrare di volerci provare con determinazione e

⁶ «Il Fazzari mi ha invitato a passare un mese nella sua Calabria, sui monti, negli alti boschi folti e oscuri. Ieri gli ho definitivamente detto che ci andavo. Farò un libro sulla Calabria» (A. GAROFALO, *Lettere di Matilde Serao a Olga Ossani (Febea)*, in "Nuova Antologia", febbraio 1950, p. 120).

⁷ «Fra quindici giorni parto per un paese solitario non so dove [Francavilla al mare] e ci rimarrò tre mesi, a scrivere un grosso romanzo *La conquista di Roma*. In questi tre mesi, non scriverò più novelle, né articoli, neppure pel *Capitan Fracassa*, allo scopo di ottenere nel romanzo una unità intensa di intonazione, un assorbimento completo delle facoltà mentali» (ivi, p. 125).

⁸ L. CULCASI GUGENHEIM, *Le lettere di Matilde Serao a Gegé Primoli*, in "Nuova Antologia", aprile 1958, p. 472.

⁹ Cfr. M. SPAZIANI, *Con Gegé Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1962, p. 32.

coerenza. Sin dalle prime battute, invece, il neodeputato meridionale appare preda di comprensibili angosce, non ha le caratteristiche di un vincitore. Sta recandosi a Roma per conquistarla, ma non c'è mai stato prima. Non si è mai allontanato, in realtà, dal retrico ambiente paesano, in cui ha alacremenente risparmiato il denaro necessario alla conquista. Ha lavorato per ottenere il potere, disprezzato le sue origini, rinnegato i sentimenti che avrebbero potuto indebolirlo (amicizia e amore), ma di fronte all'ignota capitale, che gli appare «astrattamente, come una grande cosa fluttuante», «come un'apparizione femminile, ma ideale, come un'immensa figura dai contorni indistinti», egli ha la consapevolezza amara di essere solo un «avvocatuccio ignoto», «un individuo insignificante»¹⁰. All'arrivo, per ritrovare il coraggio, deve stringere tra le mani la medaglietta che pende dalla catenella dell'orologio, il suo *passpartout*; su una faccia c'è impresso XIV legislatura e «sul rovescio, un nome e un cognome, la presa di possesso: Francesco Sangiorgio»¹¹. Le pagine successive del romanzo sono molto seraiane e denunciano più d'una suggestione autobiografica. L'arrivo a Roma dell'autrice non era stato, infatti, molto diverso da quello del suo deputato. A Napoli era già nota e riconosciuta, ma nella sua città del cuore era molto difficile scrivere, come confidava all'amico Roberto Bracco nell'81, annunciando, per questo, la decisione di trasferirsi a Roma: «troppa bellezza, troppo mare, troppo Vesuvio. Troppo amore. A Roma a scrivere, a scrivere, a scrivere. Questo è il mio mestiere, questo è il mio destino. Scrivere fino alla morte»¹². La capitale si rivela, tuttavia, impegnativa e mette a dura prova anche l'ambizioso ottimismo della giornalista:

A Napoli era la festa del cuore, qui è il lento svolgimento del mio cervello [...] in questa testa immobile ferve un pensiero profondo e acuto, cammina, cammina l'idea, si accumulano documenti umani nell'inesauribile tesoro della riflessione [...] A Napoli vedevo gli amici, qui veggio gli indifferenti¹³.

Prende forma in questo stralcio di lettera ad Ulderico Mariani, del 9 maggio 1882, quel mito languido di Roma, dettagliatamente costruito e sapientemente declinato poi nel romanzo dell'85 e nei romanzi politici degli scrittori contemporanei di area realista¹⁴. A Roma Serao vede «gli indiffe-

¹⁰ M. SERAO, *La conquista di Roma...*, p. 6.

¹¹ Ivi, p. 2.

¹² R. BRACCO, *La risata di Donna Matilde*, in *Matilde Serao vita opere testimonianze*, a cura di G. Infusino, Napoli, Quaderni di «Quarto Potere» 1977.

¹³ M. SERAO, *Alla «Conquista di Roma»*. *Lettere di Matilde Serao ad Ulderico Mariani*, in «Nuova Antologia», 16 dicembre 1938, pp. 382-383.

¹⁴ Cfr. M. SAVINI, *Il mito di Roma...*, p. 119.

renti», proprio come Francesco Sangiorgio: la focalizzazione del libro, come direbbe Genette, è, senza dubbio, interna. Di questa città, che aveva appassionato le scritture tardo-romantiche con la poesia delle rovine, la scrittrice e il suo personaggio non vedono che la modernità, il rumore, il progresso che avanza, i commerci che fervono, le strade che sono reti febbrili d'incontri ed affari, la mondanità delle dame eleganti: una *comédie humaine* balzacchiana, che, prima d'essere trasfusa nelle pagine della *Conquista di Roma*, con lo pseudonimo di Chiquita, Serao aveva rappresentato sulle colonne del "Capitan Fracassa", nella rubrica *Da Roma a Roma, cronaca di vita romana*. Questa idea dinamica di Roma, che prende corpo nella prima parte del romanzo, priva d'ogni riferimento ai fasti del passato, è funzionale agli obiettivi di conquista del protagonista:

Che gli facevano, a lui, tutte le memorie del passato, tutti quei ricordi ingombranti? Chi se ne curava del passato? Egli apparteneva al presente, molto moderno, innamorato del suo tempo, innamorato della vita che deve giungere, non di quella che è fuggita, capace di lotta quotidiana, capace dei più forti sforzi per conquistare l'avvenire. Egli non s'indeboliva coi rimpianti, non trovava che le cose andassero meglio prima; egli amava la sua epoca, e la vedeva grande, [...] egli si sentiva rimpicciolito, perduto dalla pericolosa, snercante contemplazione del passato; [...] Ma a Piazza Sciarra i primi lumi a gas lo rianimarono. Un venditore di giornali strillava il *Fanfulla* e il *Bersagliere*¹⁵.

Gli strilloni dei giornali sono il richiamo alla realtà e al presente e preannunciano l'*incipit in medias res* del romanzo, poiché il terzo capitolo vedrà finalmente l'inaugurazione dei lavori del Parlamento. Comincia, cioè, il romanzo cosiddetto parlamentare, la scrittura della politica seraiana. Al Palazzo si arriva passando attraverso la bottega della guantaia di via di Pietra, dove si servono gli onorevoli e le loro dame, che affolleranno le tribune degli ospiti nella solenne cerimonia inaugurale, descritta dalla giornalista, magistrale nei ritratti di costume, sovrabbondanti, quasi barocchi, eppure così realistici e concreti: il lettore della Serao non vede mai soltanto una Piazza, ma conosce dettagliatamente tutte le strade che conducono ad essa, entra in ogni negozio, si ferma ad osservare il cappello di una donna e le mani d'una venditrice, il riverbero del sole sul muro d'un palazzo, lo sfarzo del broccato d'un abito e il luccichio di una pietra preziosa incastonata in una spilla. La medesima acribia descrittiva accompagna l'ingresso del lettore in Parlamento:

¹⁵ M. SERAO, *La Conquista di Roma...*, pp. 23-24.

Molte di quelle persone non avevano mai visto il Parlamento e fingevano di non guardare intorno, ma in realtà quell'ambiente le esaltava. Pure nulla di gaio aveva l'aula e conservava il suo aspetto solito. [...] Così avveniva, affacciandosi da una tribuna, quel tale fenomeno ottico, che è la prima delusione di chi visita il Parlamento italiano: tutte le facce avevano un eguale colorito, si assomigliavano, non si potevano riconoscere le persone; era un insieme monotono, senza disegno, senza rilievo, che stancava la vista, per cui uno si tirava indietro, ristucco.

Ma questo ambiente che unificava tanti visi, tante età, tante condizioni e tante acconciature diverse, questa specie di livello che le più ribelli teste subivano, questa impronta comune che niuno, entrato nell'aula, poteva sfuggire, producevano una impressione immensa; l'aula sembrava un grande luogo sacro che annientava l'individuo, un recinto che domava l'intelligenza, le volontà e i caratteri, e in cui per rialzarsi, per essere uno, bisognava avere il profondo e fervido ardore mistico o l'audacia del sacrilego che rovescia l'altare¹⁶.

Precedono e seguono pagine di fittissime e dettagliatissime descrizioni di uomini e donne; sono riprodotti il chiacchiericcio indistinto e stralci di conversazioni, come in teatro prima che cominci lo spettacolo: la prospettiva dell'autrice è senza dubbio quella della giornalista di costume. Uno dei limiti del libro è proprio questo: sebbene luoghi, personaggi ed intreccio concorrano a far annoverare il romanzo tra quelli del filone politico o parlamentare, la scrittura seraiana della politica tradisce il gusto antropologico e sociologico, quando non meramente folkloristico del mondano giornalista di costume. Tuttavia l'immagine seraiana del Parlamento non è molto difforme da quella, restituitaci, un decennio dopo, nell'*incipit* de *L'Imperio*, il «romanzo terribile» di Federico De Roberto¹⁷, più vicino, però, nel suo antistoricismo, alle posizioni del Pirandello de *I vecchi e i giovani*¹⁸ che al generico antiparlamentarismo della Serao:

Dinanzi all'aula grandiosa Federico sentiva pertanto dissiparsi l'impressione di meschinità provata per le vie d'accesso, tornava anzi in preda a uno stato di soggezione. Nella solenne ascensione delle gradinate dal piano un poco

¹⁶ Ivi, p. 34.

¹⁷ Il romanzo derobertiano uscì postumo nel 1927, ma De Roberto cominciò a lavorarvi subito dopo l'uscita de *I Viceré*, nel 1894. Per la storia editoriale del testo cfr. C.A. MADRIGNANI, *Note ai testi*, in F. DE ROBERTO, *Romanzi e Novelle Saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori (Meridiani) 1984, pp. 1776-1779.

¹⁸ Il romanzo, pubblicato dapprima nel 1909 sulla "Rassegna contemporanea", uscì poi in volume nel 1913 (L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, Milano, Treves 1913).

oscuro dell'emiciclo verso il cielo del lucernaio donde pioveva una chiarezza pacata, eguale, senza contrasti di raggi e d'ombre; nella sontuosità delle arcate e nella gravità delle colonne giranti attorno alle tribune; e più che altrove nell'imponenza del banco presidenziale, alto e massiccio come un altare sullo sfondo delle lapidi sacre, tra le quali spiccavano i simulacri dei Re, c'era qualche cosa del tempio. Non era quello, infatti, il tempio dove convenivano i fedeli al culto della patria e dove se ne celebravano i riti?¹⁹

Il *coup d'oeil* è lo stesso. Federico Ranaldi, attraverso i cui occhi vediamo il Parlamento ne *L'Imperio*, sta descrivendolo dalla zona riservata ai giornalisti: anche la Serao guarda l'emiciclo dallo stesso luogo. Ranaldi/De Roberto, però, giornalista politico, diversamente dalla Serao, si limita, nel brano successivo, ad uno sguardo veloce, di cui neanche s'accorge il lettore, sulle dame presenti e sul pubblico pullulante e rumoroso. Il suo obiettivo è seguire la cerimonia, individuare gli onorevoli e i ministri. Per quanto il concetto di sacralità e solennità si evinca da entrambi i brani, è evidente che Ranaldi ne sia quasi ammaliato, mentre la Serao ne sia quasi oppressa: per Ranaldi è «il Tempio», per Serao «un recinto» e, più avanti un «caldaione», un «forno di cartapesta, dentro cui si cuoce lentamente, con una cottura dissecante²⁰. L'indubbio verismo della descrizione seraiana s'incrina al cospetto dell'autobiografismo: se, cioè, De Roberto descrive il luogo, Serao lo racconta. Francesco Sangiorgio non ha la forza di un protagonista indipendente dal suo demiurgo. Per quanto Matilde Serao frequenti il Parlamento, non è una giornalista politica; è una donna, conservatrice e moralista, che guarda con diffidenza le libere e spregiudicate donne romane²¹ e con severità il cinismo e la decadenza morale degli uomini politici. Al suo romanzo, pur nato sotto l'auspicio dei «documenti umani» raccolti nel mondo politico, non sarà, perciò, sufficiente avere come protagonista un neodeputato meridionale per diventare «parlamentare». Francesco Sangiorgio resterà uno dei vinti seraiani, ma, diversamente dagli omologhi, per lo più femminili, la sua sconfitta si consumerà in un tempo più lungo e passerà attraverso una lotta che, in più di un luogo del libro, sembrerà suggerire al lettore un finale diverso. Sin dall'inizio dei lavori parlamentari il deputato, rimasto in totale isolamento politico e personale fino ad allora, ambisce ad affrancarsi dall'anonimato cui sembra confinarlo la sua condizione di novizio; studia molto e prepara alacremente il suo intervento, fino al giorno dell'inatteso *exploit*:

¹⁹ F. DE ROBERTO, *L'Imperio*, in ID., *Romanzi, Novelle e Saggi*..., p. 1110.

²⁰ M. SERAO, *La Conquista di Roma*..., p. 67.

²¹ Cf. W. DE NUNZIO SCHILARDI, *L'antifemminismo di Matilde Serao*, in *La parabola della donna nella letteratura italiana dell'800*, a cura di G. De Donato, Bari, Adriatica 1983, pp. 272-305.

Allora gli occhi curiosi dei deputati cercarono questo collega che quasi nessuno conosceva; era lassù, all'ultimo banco di un settore del centro destro. Stava ritto e calmo, aspettando di poter parlare; anzi si trasse quasi sulla scaletta, fuori dal banco, perché lo vedessero meglio. [...] a nessuno egli parve insignificante. Poi, una curiosità diversa nasceva ora nella Camera. Questo deputato nuovo parlava in favore o contro? Era uno dei piaggiatori che, appena arrivati, si affrettano a far dichiarazione di fedeltà? [...] Un meridionale, avvocato: ecco quello che si sapeva. Dunque avrebbe declamato; la solita rettorica che i piemontesi odiano, i milanesi deridono, e i toscani disprezzano. Invece l'onorevole Sangiorgio cominciò a parlare lento, ma con voce così sonora e virile che si allargava in tutta l'aula e per cui tutti gli ascoltanti respirarono di soddisfazione. [...] trionfavano con Sangiorgio i modesti e intelligenti deputati di Basilicata, che una strana fatalità teneva sempre lontani dal potere; trionfavano tutti gli avvocati [...] trionfavano tutti i meridionali, in genere a cui è sempre un po' lesinato il successo²².

L'esordio è una vittoria, in fondo sorprendente. L'isolamento, le angosciose paure, i silenzi, la totale inesperienza politica di Sangiorgio lascerebbero presagire piuttosto un debutto fallimentare, simile a quello del suo collega, aristocratico, ma meridionale come lui, Consalvo Uzeda²³ nell'*Imperio*. Invece Sangiorgio trionfa per i motivi per i quali Consalvo fallisce. L'oscuro avvocato meridionale non dimentica le sue origini, non si lascia travolgere dalla tentazione dell'omologazione che potrebbe garantirgli un tranquillo anonimato ed una sicura rielezione, grazie a protezioni importanti; egli interviene da meridionale su questioni meridionali e diviene subito, nell'opinione dei suoi colleghi, un giovane talentuoso, che occorre far salire al più presto sul carro dei vincitori, perché non dia troppo fastidio e non offuschi gli altri. Da questo luogo del romanzo, l'*akmé* che precede la *katastrophé* come avrebbero detto i greci, ha inizio la vera *Conquista di Roma*, che diviene onnivora e travolgente: Sangiorgio è stimato dai colleghi, amato dalle donne, temuto. A metà del libro l'oscuro deputato è in odore di Ministero, dopo aver contribuito alla rovina del precedente Ministro. Ma la *katastrophé* è la naturale evoluzione narrativa e giunge puntuale attraverso l'amore. Dopo aver duellato per una donna che non ama, ma che tutti desiderano, dopo averne deluse altre, affascinate dall'*escalation* politica di Sangiorgio, egli cade vittima dell'amore per una donna diversa da tutte, la prima apparsa nella fase iniziale del libro, al di sopra di tutte le altre. È Angelica, mo-

²² M. SERAO, *La Conquista di Roma...*, p. 78.

²³ F. DE ROBERTO, *L'Imperio*, in ID., *Romanzi, Novelle e Saggi...*, pp. 1157-1159.

glie del cinico Ministro Vargas²⁴, «una Beatrice preraffaellita» di un quadro di Dante Gabriele Rossetti²⁵, il nuovo oggetto di conquista, dopo il Parlamento. Se con Sangiorgio Matilde Serao prova ad affrancarsi dai suoi personaggi vinti, anche con Angelica Vargas, ispirata alla protagonista de *La moglie d'un grand'uomo*, bozzetto del 1879²⁶, tenta di sottrarre il personaggio femminile al cliché della donna incapace di resistere alla passione. Ma Angelica è preceduta da un altro personaggio femminile, sua perfetta antitesi. Come nel *Piacere*²⁷ dell'amico D'Annunzio, che uscirà nel 1889, il protagonista vive, infatti, due storie d'amore con donne diverse: Elena Fiammanti, come Elena Muti, è simbolo dell'amore passionale, sensuale e fisico; Angelica Vargas, come la dannunziana Maria Ferres, incarna il femminile romantico e moralistico. Come in D'Annunzio, la differenza tra le due donne è inscritta anzitutto nei nomi: Elena, come la regina greca che accende la guerra di Troia, suggerisce passione anche attraverso il cognome; Angelica (Maria in D'Annunzio) ha nel nome l'ambizione salvifica. L'unicità della Vargas è tutta costruita sulla base della sua contrapposizione con Elena e le dame romane che le assomigliano. Le altre parlano tanto e troppo, Angelica tace; la dama romana è vezzosa e affascinante, Angelica è elegante nella sua riservatezza. Tuttavia, come nel romanzo dannunziano, l'amore non salverà il protagonista e la figura femminile resterà imprigionata nello stereotipo della *femme fatale*: Angelica ha insensibilmente giocato con i sentimenti di Sangiorgio, resistendogli a lungo per poi concedersi a lui, capricciosa e crudele come ogni altra. La *Conquista di Roma* da parte dell'on. Sangiorgio avrebbe dovuto compiersi prima attraverso la conquista del Parlamento, simbolo politico della città, poi attraverso quella della donna, suo simbolo sociale. Questo studiato *cursus honorum* lo condurrà, invece, al totale fallimento. Minacciato di rovina dal cinico Vargas, l'onorevole si dimetterà, acquisterà un biglietto di seconda classe per tornare, insalutato, al suo paesello lucano. Se ne andrà su un treno simile a quello che lo aveva condotto, con le sue grandi speranze, nel futuro. Lo spettacolo fuori dal finestrino è, però, nell'epilogo, assai diverso da quello che si era mostrato, all'inizio di tutto, ai suoi occhi di novizio:

²⁴ «Dietro questo personaggio si può intravedere, più che Zanardelli, come vuole Prisco (*Matilde Serao...*, p. 70), Agostino De Pretis Presidente del Consiglio dal 1881 al 1887, quindi Capo del Governo durante la XIV legislatura, marito della giovane Amalia. A suffragare tale identificazione soccorre la stessa Serao, che sul «Corriere di Roma», qualche anno dopo la pubblicazione del romanzo, tratteggia un profilo di Amalia Depretis del tutto simile a quello di Angelica Vargas» (W. DE NUNZIO SCHILARDI, *Introduzione a M. SERAO, La conquista di Roma...*, p. XXIX).

²⁵ M. PRISCO, *Matilde Serao*, in «Terzo Programma», n. 3 (1963), p. 70.

²⁶ Cfr. V. PASCALE, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, Napoli, Liguori 1989, p. 102.

²⁷ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, Milano, Fratelli Treves 1889.

Roma nera, alta, immensa, nei suoi sette colli che brillavano di lumi; e ritira il capo, si abbatte sul sedile come morto. Poiché, in verità, Roma lo ha vinto²⁸.

²⁸ M. SERAO, *La Conquista di Roma...*, p. 239.

AGNESE AMADURI

LE DONNE NELL'OMBRA:
NOTE SU TERESA E I SUOI MODELLI
NE *L'ILLUSIONE* DI FEDERICO DE ROBERTO

Computando il novero delle protagoniste di romanzi antecedenti a *L'illusione* che potrebbero aver assunto la funzione di sinopie per la costruzione di Teresa Uzeda (da Emma Bovary a Jeanne Le Perthuis des Vauds di *Une vie*, o a *Giacinta* di Capuana), Castelli ha scritto:

Non vogliamo sostenere che De Roberto non si fosse ispirato a nessuno di questi romanzi, ma piuttosto che egli fosse debitore di tutte quelle fonti in funzione delle quali crea il suo romanzo realista, trovando una cifra originale nel privilegiamento tematico dell'impostura romantica destinata a infrangersi contro gli spigoli del reale e nella magistrale sovrapposizione di alcuni motivi ispiratori generali dell'*Educazione sentimentale* (la dissacrazione e lo scacco del personaggio romantico, le confuse motivazioni del desiderio, certe considerazioni sulla finzione e le maschere che si indossano in società) con i *petits faits* tainiani a cui guardava più che a ogni altro modello, come spiegherà in un'ulteriore lettera a Di Giorgi¹.

Una osservazione preliminare che non possiamo, né desideriamo, eludere e che, tuttavia, non esclude, anzi sollecita, una più approfondita messa a fuoco su alcune di queste "sorelle" di Teresa. De Roberto stesso ci indirizza verso *Madame Bovary*, quando esplicita apertamente la propria ammirazione per Flaubert nella celebre lettera a Di Giorgi del 7 marzo 1891, prorompendo nell'esclamazione «Mi sono persuaso che i libri che restano sono i libri scritti bene e l'esempio dell'immenso Flaubert (non c'è che lui,

¹ R. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale-Roma, Bonanno 2012, pp. 103-104.

non c'è che lui) ha determinato un'evoluzione del mio spirito»². Tuttavia, non possiamo trascurare le numerose attestazioni epistolari dell'ammirazione, e costante lettura, dell'opera di Maupassant. Ancora nel prezioso carteggio con Di Giorgi, scrittoio teoretico dell'opera dei due dialoganti, nell'istituire un confronto tra romanzi di autori contemporanei, De Roberto asserisce senza esitazione che «Malgrado i suoi difetti, Maupassant se li mette in tasca tutti quanti»³. E neppure si può tacere dei numerosi articoli dedicati all'opera dello scrittore normanno, da *Il romanzo. A proposito di Pierre et Jean* (“Fanfulla della Domenica” a. X, n. 26 del 24 giugno 1888) e lungo tutta la sua carriera di critico letterario. Ma soprattutto tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta del XIX secolo, De Roberto più volte gli dedicherà le proprie riflessioni⁴. Infine, ben rappresentati nella biblioteca derobertiana sono i romanzi e le novelle del francese, come registrato dal catalogo pubblicato in anni recenti⁵.

In particolare è il romanzo *Une vie*, del 1883, che balza agli occhi per le corrispondenze tra la sua protagonista, Jeanne, e la nostra Teresa, un legame sul quale ha scritto già, *en passant*, Gaetano Mariani nel volume *Federico De Roberto narratore*⁶, riprendendo poi tali osservazioni nel 1972, in *Ottocento romantico e verista*. Un'affinità, dunque, non molto indagata e sulla quale, in questa sede, si tenterà di aggiungere alcune brevi considerazioni. A conforto della legittimità di tale raffronto giova, infine, ricordare come anche alcuni scrittori amici di De Roberto intravidero la filiazione del primo romanzo del ciclo degli Uzeda proprio da Maupassant, come sostiene maliziosamente Lucini in una velenosissima lettera indirizzata a Cameroni: «egli risplende solo per la caramella e per la duttilità del suo ingegno da cui evolse, dietro la scorta di Guy de Maupassant, la *Illusione* (come malignamente disse Rovetta)»⁷.

Già un banale accostamento delle trame dei due romanzi favorisce l'idea di un possibile raffronto: *Une vie*, infatti, racconta il precipitare dei sogni adolescenziali di una ingenua fanciulla della Normandia rurale al cospetto di un matrimonio infelice, e della progressiva caduta di ogni mito della sua in-

² Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi, Catania 7 marzo 1891, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, pp. 262-265.

³ Ivi, pp. 243-244.

⁴ Cfr. R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale-Roma, Bonanno 2010, pp. 41-112.

⁵ Cfr. S. INSERRA, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, AIB Associazione italiana biblioteche 2017, pp. 379-380.

⁶ Cfr. G. MARIANI, *Federico De Roberto narratore*, Roma, Il Sagittario 1950, p. 31.

⁷ Lettera di G. P. Lucini a F. Cameroni, 2 agosto [1898] (anno presunto), Biblioteca Comunale di Como, Archivio Gian Pietro Lucini.

fanzia, ivi compreso quello dei genitori, a partire dal 1819 e per buona parte della sua maturità. Anche le vicende narrate ne *L'illusione* abbracciano un lasso di tempo piuttosto esteso, che va all'incirca dal 1863, quando Teresa ha dieci anni, al 1903, lungo quindi «quarant'anni di vita»⁸. I due romanzi presentano pertanto entrambi una *tranche de vie*: la trasposizione della parte più significativa delle esistenze di Jeanne e Teresa, segnate dalle scoperte, dai lutti e dai disinganni.

E poco importa in fondo che Jeanne non inclini mai, come la sua omologa siciliana, verso la ricerca della soddisfazione affettiva ed erotica attraverso amori extraconiugali che ella aborrisce come macchie sulla propria pura coscienza, ella che aveva orrore di ogni declinazione del tradimento (si pensi al dolore provocatole proprio dal rapporto segreto dell'amata Rosalia con Julien, da cui era nato un figlio bastardo); entrambe, Jeanne e Teresa, tentano disperatamente di ricostruire l'idillio artificioso e impossibile che le loro menti, offuscate da due educazioni apparentemente opposte ma assolutamente convergenti negli infausti esiti, hanno alimentato: il sogno di un amore totalizzante e gratificante in cui il dare e il ricevere si confondessero in un unico moto dell'animo. Ha osservato di recente Rosalba Galvagno:

La biografia di Teresa è scandita da un'unica e fondamentale domanda che verte specialmente sull'amore: mi ama? lo amo? sono amata? Ora, questa domanda di sapere sull'amore che Teresa rivolge a se stessa e all'Altro fa del monologo un vero e proprio appello, una sorta di reiterata invocazione. L'inquietudine eroina sempre agitata da dubbi, esitazioni, aspettative, fluttuazioni, lusinghe, speranze, disinganni, non aspira ad altro che ad incontrare un partner che possa finalmente soddisfare la sua domanda d'amore⁹.

D'altronde De Roberto si muove, come Maupassant, nella scia non solo di Flaubert ma anche di Céard (*Una bella giornata*, del 1881) e di Huysmans (*Marta*, *Insieme*, *Secondo la corrente*), approfondendo – intridendolo di psicologismo – il tema della noia e del vuoto, della banalità e della mediocrità dell'esistenza. È stato, in effetti, l'autore stesso a dichiarare apertamente il senso ultimo del suo romanzo nella celeberrima e menzionatissima lettera a Di Giorgi del 18 luglio 1891:

L'illusione, nel mio concetto è, va bene, l'amore; ma, più che l'amore, è la stessa vita, l'esistenza, questo succedersi di evanescenze, questo continuo

⁸ A. NAVARRIA, *Federico De Roberto...*, p. 285.

⁹ R. GALVAGNO, *La litania del potere e altre illusioni*, Venezia, Marsilio 2017, p. 145.

passare di fatti, di impressioni, delle quali nulla resta, il cui ricordo non ha nulla che lo distingua dal ricordo delle impressioni e dei fatti sognati, inesistenti. La mia protagonista vive unicamente per l'amore, gli altri vivono per l'amore, per gli affari, per il potere, per l'arte, per tante altre cose; ma il significato ultimo che io avevo cercato di dare al mio libro, è questo: che tutta l'esistenza umana, più che i moventi dell'attività di ciascuno, si risolve in una illusione¹⁰.

E come ha osservato Sipala, il 1891 è anche l'anno in cui Ettore Schmitz compone il suo primo romanzo: *Una vita*, biografia di un inetto che «in uno strato sociale piccolo-borghese, tra ambiguità e incertezze, consuma le proprie illusioni di un più alto inserimento sociale»¹¹; proprio perché, già dalla pubblicazione delle *Illusioni perdute* di Balzac, il tema aveva attraversato la seconda metà dell'Ottocento, configurandosi come il paradigma di un «dramma generazionale» a cui la psicologia analitica aveva offerto nuove possibilità di indagine ed espressione¹².

Per cogliere in pieno le potenzialità dello psicologismo De Roberto si affida a una «indefettibile “focalizzazione interna”», come la definì Lavagetto¹³: anche se il narratore è extradiegetico, Teresa si auto-descrive attraverso «sensazioni, riflessioni, interrogativi registrati dall'indiretto libero»¹⁴. A riguardo, ha osservato invece ancora Galvagno, in *Madame Bovary* «l'indiretto libero, già magistralmente sperimentato da Flaubert, non si spinge mai fino al parossismo della sintassi dell'*Illusione*, dove le proporzioni sono invertite prevalendo sulla narrazione in terza persona [...] la sintassi mossa e indecidibile delle interrogazioni, delle esclamazioni e delle interpretazioni dell'eroina, con la quale spesso la voce narrante si confonde e si identifica [...] donde il famoso monologo di 450 pagine»¹⁵; e tuttavia la lezione dell'esasperata focalizzazione interna, affidata a un narratore esterno che deve ricorrere massicciamente all'indiretto libero, sembrerebbe appresa proprio sulle pagine di *Une vie*, lì dove la protagonista continuamente si arrovela sul proprio destino inappagante, sull'infelicità che la insegue a ogni passo, sulla noia del vivere la monotonia coniugale con un uomo ormai ripugnante, non ceden-

¹⁰ A. NAVARRIA, *Federico De Roberto...*, pp. 276-277.

¹¹ P.M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza 1988, p. 38.

¹² Cfr. *ivi*, p. 39.

¹³ M. LAVAGETTO, *Introduzione a F. DE ROBERTO, L'Illusione*, Milano, Garzanti 1987, p. XII.

¹⁴ A. D'AQUINO, *Tra "L'Illusione" e "I Viceré": Teresa e Matilde*, in *Gli inganni del romanzo. "I Viceré" tra storia e finzione letteraria*, Atti del congresso celebrativo del centenario dei *Viceré* (Catania 23-26 novembre 1994), Biblioteca della Fondazione Verga, serie Convegni, n. 8, Catania, Fondazione Verga 1998, p. 270.

¹⁵ R. GALVAGNO, *La litania del potere...*, p. 143. A questo proposito si veda anche P.M. SIPALA, *Introduzione...*, p. 43.

do mai il punto di vista ai numerosi comprimari che animano le pagine del romanzo.

Solo nella sezione conclusiva de *L'illusione*, forse, l'avvilupparsi intorno ai nodi dolenti della sua esistenza conduce la protagonista a uscire da una cieca individualità per guardare al proprio passato in un'ottica finalmente universale, giungendo così a «intravedere le leggi che regolano l'esistenza di ognuno»¹⁶.

Jeanne e Teresa condividono, in effetti, un animo curioso, vivace, un'ansia di scoperta in cui vi è il germe di una tensione gnoseologica che si esplicherà, tuttavia, solo nel chiuso ambito domestico e familiare, come la cultura del tempo imponeva alle donne, lasciando agli anni dell'infanzia la possibilità di coltivare una connaturata sete di esperienza attraverso l'esplorazione dei luoghi circostanti le proprie case: le spiagge e le campagne della Normandia, tra Étrat e Yport, per Jeanne; la marina di Milazzo e il castello per Teresa. Soprattutto in *Une vie*, eppure in misura minore anche ne *L'illusione*, la natura accompagna gli stati d'animo della protagonista. Castelli ci ricorda, nel *Discorso amoroso*, che «De Roberto trasforma la natura in una trasparente metafora dei sentimenti femminili, soprattutto quando viene osservata dalla donna con l'atterrita consapevolezza del fluire del tempo, dell'incedere della maturità che l'annichilisce facendole presagire la fine»¹⁷; quanto accade, ad esempio, nelle pagine finali del romanzo, in cui la tempesta che scuote Milazzo è speculare al turbamento che agita l'animo della protagonista. Ma questo dialogo osmotico con la natura aveva già trovato in *Une vie* una perfetta rappresentazione, lì dove Jeanne si immerge nell'impegnativo paesaggio normanno come ad attingere linfa dalla sua forza, da quel vigore selvaggio che la contagia:

La stanchezza talvolta la faceva cadere sull'erba fitta d'un pendio: talvolta, quando scopriva di colpo allo svolto, un'insenatura, un triangolo di mare turchino, scintillante al sole e con una vela all'orizzonte, allora Jeanne provava una gioia disordinata, come al misterioso appressarsi d'una felicità librata su di lei. L'amore della solitudine l'afferrava nella dolcezza del fresco paese, nella calma del morbido orizzonte, e restava così a lungo seduta in cima alle alture che i piccoli conigli selvatici venivano a saltellarle tra i piedi. Spesso anche si metteva a correre su la scogliera sferzata dall'aria della costa, tutta vibrante della gioia squisita di potersi muovere come i pesci nell'acqua, come le rondini nell'aria [...] Poi cominciò a bagnarsi con passione. Nuotava

¹⁶ A. D'AQUINO, *Tra "L'illusione" e "I Viceré"...*, p. 271.

¹⁷ R. CASTELLI, *Il discorso amoroso...*, p. 107.

a perdita d'occhio, forte e ardita com'era, senza coscienza del pericolo. Si sentiva bene in quell'acqua fredda, limpida e azzurra che la portava con sé, la cullava. Quand'era lontana dalla spiaggia, si metteva supina, le braccia incrociate sul petto, gli occhi perduti nell'azzurro fondo del cielo rapidamente attraversato dal volo d'una rondine, dal biancore d'un uccello marino¹⁸.

Una natura che assolve il fondamentale compito di estendere la percezione sensoriale, di dilatare il corpo assimilandolo al palpito vitale degli elementi, e questa ebbrezza folle crea una trepidante attesa dell'acme di felicità e appagamento che si rivelerà, però, solo fugace e transitorio. De Roberto, in effetti, poco accorda alla natura, così immerso com'è nella vita cittadina da concedere solo al mare uno spazio maggiore nelle proprie opere, il mare con le sue vaghe promesse di avventure e scoperte in terre lontane¹⁹; mentre conquista la sua attenzione e quella di Teresa la scintillante e artificiosa fastosità dei teatri e dei palazzi frequentati dalla ragazza a Palermo. Così se le letture avevano coltivato in piena polemica anti-romantica l'ozio sognante della giovane Uzeda, non erano stati i libri a nutrire l'animo di Jeanne e condurla a una vita di attesa e aspettative eccessive, bensì l'insieme della realtà fittiziamente pacifica costruita intorno dai suoi genitori e la natura stessa, che con la propria struggente bellezza si sintonizzava sui suoi stati d'animo, sulle sue trepidanti attese, sugli squassi del suo spirito. L'*attesa* è il nucleo dell'esistenza delle due protagoniste: essa rappresenta, leopardianamente, l'unico momento in cui si può esperire realmente la felicità, come passaggio transitorio e labile, che velocemente si sgretola nel concretarsi del futuro immaginato.

Tanto Jeanne esce dal convento vergine nell'animo e ignara del dolore, quanto Teresa è invece contaminata, già dall'infanzia, dall'odio che serpeggia, neppure malcelato, nella sua famiglia. Ella è guastata dall'indifferenza del padre, dalla debolissima volontà della madre, dalle liti e dalle amarezze, a cui può opporre solo la realtà "fantastica" offertale dai libri. Se, quindi, per Jeanne, nel giorno in cui avrebbe dovuto far rientro al castello dei Pioppi per cominciare la sua vita fuori dal convento, «la pioggia che cadeva senza sosta dalla sera avanti le dava il primo vero dispiacere della sua vita»²⁰, suggeren-

¹⁸ G. DE MAUPASSANT, *Una vita*, trad. it. e introduzione a cura di M. Moretti, Milano, Mondadori 1965, p. 25.

¹⁹ Si pensi al De Roberto giornalista e alla sua scrittura sulle riviste di geografia commerciale: cfr. M. TOPPANO, *Federico De Roberto e «Il Giornale illustrato dei viaggi e delle avventure di terra e di mare»* in "Studi sul Settecento e l'Ottocento" XII (2017), pp. 37-61; A. AMADURI, *Federico De Roberto, l'emigrazione italiana e il commercio con gli Stati Uniti*, in "Sinestesiaonline" VIII (2019), 26, pp. 1-7.

²⁰ G. DE MAUPASSANT, *Una vita...*, p. 13.

docci l'immagine di una infanzia ovattata e protetta, al riparo dalla realtà, che giustifica quell'attitudine a consegnarsi fiduciosa al futuro, perdendosi nel sogno di un idillio prossimo; meno decodificabile e più irragionevole appare questa attesa di felicità in Teresa; cosicché più resistente, più indomabile, sembra la sua fantasia che reagisce a ogni dolore e a ogni lutto gettandosi a capofitto in una nuova illusione, in una ossessiva tendenza a reiterare compulsivamente i propri errori: «Poi sorrise compassionevolmente di se stessa: non avrebbe mai dunque messo senno? Non era ancora ammaestrata abbastanza?»²¹.

D'altronde di «una specie di ipertrofia dell'immaginazione che si compiace nel creare miraggi magnifici ed inafferrabili, che è sempre in attesa di avvenimenti straordinari e di sentimenti sovrumani, al confronto dei quali ogni realtà diventa sciatta e meschina», lo stesso De Roberto aveva scritto in un articolo di alcuni anni prima dedicato a *Leopardi e Flaubert*, sul “Fanfulla della domenica” del 22 agosto 1886²².

Ma di che qualità sono le elucubrazioni immaginose di cui si nutrono le due protagoniste? Vaghe, indeterminate, incontaminate come la sua esistenza intrisa della cultura illuministica e russoiana del padre sono le attese di Jeanne: il barone Le Perthuis des Vauds razionalista «discepolo entusiasta di Jean-Jacques Rousseau, aveva vere tenerezze d'amante per campi, boschi e bestie»²³ e questa fanciulla, rinchiusa in convitto per mantenerla in quella “felice ignoranza” in cui la natura l'aveva posta, stando ai desideri paterni, avrebbe dovuto maturare dai diciassette anni in poi solo al contatto con una condizione originaria e primitiva, data proprio dall'immersione nella natura e dal sentimento di essa. All'opposto, tutta avviluppata e precocemente corrotta dalla letteratura è l'immaginazione di Teresa, così artificiosamente marcata dalle sovrastrutture della società aristocratica e segnata dal senso della propria superiorità spirituale e familiare, in cui confluiscono gli ardori delle eroine romantiche, appresi dai libri, e la boria di casta degli Uzeda.

Come ha sottolineato Rosario Contarino: «L'educazione di Teresa Uzeda [...] è improntata [...] ad un diletterismo della passione, che si manifesta come continuo urto tra il sublime delle sue infatuazioni cartacee e la banalità del reale»²⁴. E, tuttavia, seppur indirizzato verso bersagli opposti è comunque al passato culturale e letterario che i due autori addossano in

²¹ F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, a cura di N. Zago, Milano, BUR 2011, p. 385.

²² Cfr. F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984, p. 1590.

²³ G. DE MAUPASSANT, *Una vita...*, p. 11.

²⁴ R. CONTARINO, *Gli inganni della letteratura dall'“Illusione” ai “Viceré”*, in *Gli inganni del romanzo...*, p. 94.

buona parte la causa della frustrazione e del fallimento delle proprie eroine: tanto la pedagogia illuministica di matrice russoiana di cui il barone ha intriso Jeanne, quanto la formazione emotiva e psicologica di Teresa, in cui la letteratura è concepita quale «guida esemplare di un'esistenza eroica liberata dalla mortificazione della mediocrità»²⁵, hanno prodotto due esseri incapaci di relazionarsi in modo adeguato con la propria vita e di sostenere il violento impatto con il concretarsi delle loro illusioni fanciullesche. Esempio del trauma che le accomuna, nel dissiparsi prepotente del velo che mascherava la loro realtà, è la descrizione delle impressioni suscitate dalla prima notte di nozze, lì dove la veemenza dell'impeto maschile sgretola qualsiasi idealismo sentimentale:

Poi egli fece altri tentativi ch'ella respinse con spavento [...] stanco di sollecitarla per nulla, egli rimase immobile, supino. Allora Jeanne si pensò e si sentì disperata fin nel profondo dell'anima, nel disinganno d'un'ebrezza sognata così diversa, d'una cara attesa distrutta, d'una felicità perduta per sempre: "Ecco, ecco ciò ch'egli chiama essere sua moglie: è questo, è questo!" E rimase così lungo tempo, angosciata, gli occhi erranti sulle tappezzerie della stanza, sulla vecchia leggenda di amore che aveva ravvolto e riempito il suo nido²⁶.

Così Jeanne, ma al ritmo dello stesso dolente disinganno si agita l'animo offeso di Teresa:

Era stato come un sogno penoso, come un lungo incubo patito alla luce del sole, in mezzo al falso lusso degli alberghi, tra gente sconosciuta che popolava ignoti luoghi. Ella ne usciva con la mente stordita e il corpo addolorato; domandava ancora a se stessa: «È questo?...È questo?...» indietreggiava ancora per istinto ogni volta che suo marito, accarezzandola, le ricordava l'uomo tacitamente violento rivelatosi in lui ad un tratto²⁷.

Solo in una breve parentesi, in un lasso di tempo definito e in un luogo lontano da quello che avrebbe segnato il vivere quotidiano, le due donne sperimentano una complicità parziale, e fallace, con l'uomo che avevano sposato: si tratta di una parte del viaggio di nozze, in Corsica per Jeanne, a Firenze per Teresa: la prima potrà infatti alla luce abbacinante del sole mediterraneo, e inebriata dai profumi della macchia corsa, attingere finalmente

²⁵ Ivi, p. 95.

²⁶ G. DE MAUPASSANT, *Una vita...*, pp. 59-60.

²⁷ F. DE ROBERTO, *L'Illusione...*, p. 145.

alla sorgente di una vita tutta istintiva e sensistica, lontana dalle superfetazioni della civiltà, quell'esistenza ignara della società esperita appena uscita dal convitto quando si lasciava cullare dal grembo del mare, nell'oblio di una condizione quasi prenatale; la seconda, invece, la vivrà nel suo personale ritorno all'innocenza e all'ignoranza del vivere reale, quando si inoltrerà con il marito per le strade di Firenze, anch'essa luogo-culla di una felicità lontana e perduta, di una condizione infantile in cui le speranze di un avvenire appagante erano ancora intatte.

Fondamentale, in questo senso, è per entrambi gli scrittori la ricostruzione non meramente degli ambienti ma soprattutto dell'atmosfera in cui le donne sono immerse. Ed è questa cura al dettaglio, che ad esempio Maupassant riconosceva a Dickens²⁸, che rende «più verosimili, anzi necessarie le peripezie del dramma che, esposto in una cornice diversa, perderebbe di rilievo e di emozione»²⁹. È quella attenzione, insomma, a tutti «i piccoli fatti» che compongono una esistenza che, nella celebre lettera indirizzata a Di Giorgi il 18 luglio del 1891, De Roberto asseriva di aver tratto dalla lezione di Taine e che costituiva l'ossatura de *L'Illusione*.

Che poi entrambi i romanzi ruotino intono al tema del matrimonio infelice è un dato quasi superfluo da sottolineare. Teresa – come già Emma Bovary e Jeanne – si interroga incessantemente sull'amore perché è da esso che la donna si aspettava di ritrovarsi “compiuta”, perché un destino presentato come inappellabile stabiliva che fosse principalmente la sfera sentimentale quella a cui le donne dovevano indirizzare le loro tensioni e speranze esistenziali. Ed è questa impostazione, che le rendeva continuamente dipendenti dall'Altro, a determinare la loro frustrazione e la costante sensazione di vacuità. Così, appena fallito il rapporto coniugale, esse si rivolgeranno alla propria prole, quale surrogato di un rapporto affettivo appagante mai esperito, consegnando ai propri figli (entrambi maschi e unici) l'arduo compito di colmare il vuoto lasciato dal talamo deserto. Eppure, come rileva Longhi a proposito di Jeanne, anche per Teresa l'esistenza si verrà a configurare come una serie di esperienze di privazione:

Tutto si consumerà, perderà gradatamente valore e significato [...]: il matrimonio, l'amore, la famiglia, la maternità si riveleranno falsi ideali in un mondo privo di speranze, in cui i fallimenti si ripetono, aggravandosi, di generazione in generazione³⁰.

²⁸ Cfr. M.G. LONGHI, *Introduzione a Maupassant*, Roma-Bari, Laterza 1994, p. 55.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 51.

E vi è, di fatto, in entrambi i romanzi una coazione nei figli a ripetere gli errori dei genitori in qualsiasi ambito del vivere; una coazione che in Jeanne si traduce nell'incapacità alla gestione razionale dei propri averi e dei propri sentimenti, erede della natura compassionevole e instabile dei propri genitori; mentre in Teresa si palesa sia nella idealizzazione sentimentale ereditata dalla madre, sia nella irascibilità tipica degli Uzeda.

È, in effetti, questa nota caratteriale che distingue veramente le due donne: inclini entrambe all'autocommiserazione, Jeanne è tuttavia una vittima, rassegnata al suo destino, e tenta solo rapsodicamente di ribellarsi al futuro di solitudine e all'angoscia del deserto affettivo che stava avanzando nella sua vita (come quando tenta con ogni sotterfugio di restare nuovamente incinta); mentre Teresa si dibatte, scalpita e garrisce, parafrasando Di Grado³¹, mai doma, se non nelle ultime pagine del romanzo, di fronte all'ineluttabilità del disincanto. Maupassant ci ha consegnato perciò una eroina imbecille, insidiata dalle menzogne di tutti coloro che le stanno accanto, mentre De Roberto ha avuto il coraggio di abbattere quest'ultimo simulacro e di creare una donna che fallisce e si macchia ella stessa: il «fallo di Teresa rivela che c'è, nell'io, un fondo oscuro, misterioso, incontrollabile [...] che la bellezza e la forza d'un grande amore non sono sufficienti, spesso, a immunizzare dal veleno della vanità, degli istinti egoistici, del tradimento»³².

A conferma della discrepanza caratteriale tra le due eroine, bisognerà ricordare che Jeanne non condivide neppure la «precocità sentimentale»³³ di Teresa. In effetti, quasi nulla sappiamo di lei prima dell'uscita dal convitto: è come se la giovane avesse cominciato a vivere appena varcata quella soglia; allo stesso modo il suo candore le rende estranea quella pretesa superiorità di spirito che nutre invece la giovane Uzeda: «Ella si sentiva fatta a un modo diverso dall'ordinario, si stimava destinata a qualche cosa di alto e di grande. Chi aveva un cuore come il suo? Chi poteva comprenderla?»³⁴.

In *Une vie* e *L'Illusione* gli autori hanno saputo mettere in scena, inoltre, entrambi, due romanzi sull'indecifrabilità e l'ignoranza dell'Altro, sulla solitudine dell'individuo sconosciuto persino a coloro che più gli sono vicini. È questo in fondo il lascito delle cassetine delle reliquie: non solo monumento alla memoria, per entrambi custodi di ritagli di un tempo trascorso, ma anche testimonianza dolorosa della inconoscibilità e incomunicabilità, che rende l'uomo disperatamente solo, persino negli affetti. La cassetta

³¹ A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Acireale-Roma, Bonanno 2007 [1998], p. 128.

³² N. ZAGO, *Introduzione a F. DE ROBERTO, L'Illusione...*, p. XIX.

³³ A. D'AQUINO, *Tra "L'Illusione" e "I Viceré"...*, p. 271.

³⁴ F. DE ROBERTO, *L'Illusione...*, pp. 95-96.

delle reliquie segnerà per Teresa e Jeanne la scoperta di passioni occultate e, ai loro occhi resi miopi dalla soggettività, insospettabili. Teresa apprenderà troppo tardi l'intensità dell'amore materno nutrito da Stefana, Jeanne scoprirà nella madre la donna inquieta e impetuosa che era stata prima che gli anni e la malattia la soffocassero³⁵.

Le reliquie, feticcio di De Roberto quanto di Maupassant, segnano il finale dei due romanzi. *Une vie* e *L'Illusione* stabiliscono nelle pagine conclusive la circolarità ineluttabile dell'esistenza umana; attraverso la *riappropriazione del passato*³⁶ le due eroine escono di scena con un mesto lascito: mentre Maupassant concederà però all'innocente Jeanne la consolazione del sostegno della fidata Rosalie e l'affetto della nipotina, figlia dello scapestrato Paul³⁷; De Roberto si congeda da Teresa raffigurandola nella disperante solitudine di una stanza vuota: «Riconosceva troppo tardi, come sempre, che nessuno, mai, l'aveva amata così»³⁸.

³⁵ La devota serva Stefana aveva conservato gelosamente nella cassetta i ricordi dell'infanzia di Teresa; la madre di Jeanne, invece, vi aveva custodito le lettere del suo perduto e lontano amante. La distanza tra i due casi è però solo apparente: entrambe le donne hanno conservato e protetto come reliquie sacre gli scampoli di desideri e affetti vissuti solo parzialmente e silenziosamente. Si trattava di amori celati nella loro reale portata e la cui intensità esse sole potevano misurare: per Stefana l'amore materno, vissuto in modo indiretto attraverso la cura delle figlie di Matilde, per la baronessa l'amore-passione, un cedimento adulterino inconfessabile al mondo.

³⁶ M.G. LONGHI, *Introduzione a Maupassant...*, p. 53.

³⁷ La figura sororale della serva Rosalia, a cui Jeanne si sente unita da una complicità e solidarietà femminile che travalica qualsiasi conflittualità vissuta nel passato, è anche depositaria di una pragmatica saggezza, così distante dalla fragile emotività dell'aristocratica protagonista. Non a caso, le ultime parole del romanzo sono affidate a lei, non a Jeanne, lei che ha vissuto parallelamente alla sua padrona una vita costellata da sofferenze, disinganni, maternità e abbandoni, e che però si fa portavoce di una prospettiva fatalistica e consolatoria, che affonda le radici nell'antica saggezza popolare: «La vita, vedete, non è né così bella né così brutta come si crede» (G. DE MAUPASSANT, *Una vita...*, p. 224).

³⁸ F. DE ROBERTO, *L'Illusione...*, p. 425.

MASSIMO SCHILIRÒ

LA FESTA E IL PELLEGRINAGGIO IN *CANNE AL VENTO*

La festa e il pellegrinaggio sono due plessi tematici della narrativa di Grazia Deledda evidentemente intrecciati con la sua sardità e con il sempre dibattuto problema del suo rapporto con le tradizioni popolari sarde. A parte della critica le tradizioni popolari nella Deledda sono sembrate soltanto lo sfondo e non una parte necessaria della narrazione, che è incentrata sulla vita psichica del personaggio e non sulla sua vita attiva: il mondo secondo il personaggio e non il personaggio nel mondo¹. Lo stesso varrebbe per la ricreazione del mondo contadino-pastorale, che non interesserebbe veramente la Deledda come studio (verista-positivista) ma appunto solo come scenografia o come autenticazione del suo mondo fantastico (con diversi gradienti di osservazione/fantasticazione²), ma anche come «favoleggiamento etnologico»³.

La mia opinione è che l'uso della competenza demologica, acquisita nella collaborazione giovanile con Angelo De Gubernatis oltre che nella normale esposizione all'ambiente folklorico sardo, abbia consentito l'affioramento e l'approfondimento di alcuni temi, e anche di strutture narrative ricorrenti e basilari. Direi che del mondo agrario sardo interessano alla Deledda narratrice 1) il patrimonio narrativo orale, che resta un riferimento

¹ Cfr. ad es. G. CERINA, *Tecnica compositiva di un romanzo deleddiano (Elias Portolu)*, in *Convegno nazionale di studi deleddiani, Nuoro – 30 settembre 1972, Atti*, Editrice Sarda Fossataro, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro 1974.

² Cfr. G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi 1959, p. 595, anche per l'individuazione dell'uso analogo che del folklore fanno Deledda e D'Annunzio, quindi talvolta con esiti pittoresco-estetizzanti; e N. DE GIOVANNI, *Come leggere «Canne al vento» di Grazia Deledda*, Milano, Mursia 1993.

³ V. SPINAZZOLA, *Introduzione a G. DELEDDA, Genere [1903]*, in *Romanzi sardi*, Milano, Meridiani Mondadori 1981. Infatti rileveremo il ricorso al fiabesco nel testo-campione della nostra indagine.

nonostante la sua contestazione radicale attraverso il gesto stesso della scrittura⁴, 2) i riti della festa/pellegrinaggio⁵ (come archetipo del suo tema principale dell'espiazione e struttura narrativa che organizza il racconto sull'asse di un percorso spaziale), riti che si offrono ai campi metaforici dell'incontro e della ricerca; 3) l'elaborazione della colpa come *macchia*⁶.

Ovviamente il problema delle tradizioni popolari si inquadra nel rapporto della Deledda con la coppia verismo/decadentismo, sulla quale diffusissimamente si è intrattenuta la critica e di cui qui non parlo. La traccia di questo studio invece recupera tra alcuni temi folklorici della narrativa deleddiana gli etimi e i movimenti della sua relazione con l'*Heimat*, per procedere soprattutto all'identificazione del tema del percorso come *topos* della vita (l'*homo viator*) e della festività in crisi come incrinatura della collettività e contingenza dell'emersione dell'io solo. Lo sfondo interpretativo è quello della postura da cui scrive la Deledda, dapprima nella posizione dell'antropologo partecipante, successivamente nella posizione dell'esiliato.

Gioverà una considerazione preliminare su un tratto che accomuna le due situazioni antropologiche del pellegrinaggio e della festa, ovvero il distacco rituale dal quotidiano. Il viaggio è la situazione che consente la rottura del flusso dell'esperienza e l'accesso a un'esperienza sacra, circoscritta. Da questa definizione sembra essere lo spostamento (la partenza e il transito) più

⁴ Va notato che la tradizione sarda distingue due ruoli, una sorta di letteratura maschile (le gesta dei *balentes*, briganti) e una femminile (fiabe e leggende per i bambini, novellatrici-madri in cui si fondono fantasticazione e focolare). La scrittura è una violazione dell'oralità di questa tradizione, ma la violazione è doppia poiché la Deledda esce dall'ambito delle fiabe del focolare. Cfr. N. DE GIOVANNI, *Immaginario ed archetipo magico in «Cosima» di Grazia Deledda: i rituali della scrittura e dell'eros*, in AA.VV., *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, Atti del Seminario di Studi «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900» (Nuoro, 25-26-27 settembre 1986), a cura di U. Collu, vol. I, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura «S. Satta» 1992; G. CERINA, *Il favoloso apprendistato di Cosima*, ivi, poi in EAD., *Deledda ed altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cagliari, CUEC 1992. Cfr. anche M. FOIS, *In Sardegna non c'è il mare*, Roma-Bari, Laterza 2008, per il quale la Deledda ha 'scritto' quando la narrazione sarda era orale, cioè ha attuato un progetto che per Fois è manzoniano: «quello di fare letteratura in Sardegna» (ivi, p. 82); S. RAMAT, *Due saggi su Grazia Deledda*, in *Protonovecento*, Milano, Il Saggiatore 1978, p. 87, per il quale la scrittura è percepita dalla Deledda e nel suo ambiente familiare come un «furto» o la violazione di un segreto.

⁵ Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *La tecnica e la struttura del romanzo deleddiano*, in *Convegno nazionale di studi deleddiani, Nuoro – 30 settembre 1972...*; L. SOLE, *La semiosi iconica in Grazia Deledda. L'immagine e il suono*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea...*; N. DE GIOVANNI, *Come leggere «Canne al vento»...*, p. 106. Le prime attestazioni dell'interesse deleddiano per il viaggio-pellegrinaggio certamente negli studi demologici giovanili (cfr. in particolare *Gonare. Usi e Costumi Sardi*, in "Vita Sarda", 16 ottobre, 1° e 27 novembre, 11 e 25 dicembre 1892, e *San Francesco*, in "Natura ed Arte", 15 ottobre 1896, ora raccolti in G. DELEDDA, *Per il folklore sardo*, a cura di A. Contu, Cagliari, Zonza 2006). Il tema è diffusamente attestato nelle opere di finzione, ma cfr. soprattutto il romanzo *Elias Portolu* e la novella *La festa del Cristo* nella raccolta *Chiaroscuo*, prima di *Canne al vento*.

⁶ Sull'allontanamento come espiazione di una colpa che grava sulla comunità, cfr. N. DE GIOVANNI, *Come leggere «Canne al vento»...*

che il santuario (l'arrivo) la situazione specifica del pellegrinaggio. Si noterà infatti nella Deledda un'enfasi sulla funzione della partenza, retaggio della matrice fiabistica attraverso la quale il tema passa nella sua narrativa. Meno però è da riconoscersi proprio in *Canne al vento*, in cui proprio il transito struttura lo sviluppo principale e decisivo della trama.

1. Festa

Ora, il luogo sacro del pellegrinaggio non è un luogo casuale, ma una meta che in qualche modo favorisca l'incontro con il divino; e il tempo è il tempo voluto da Dio, non scelto dall'uomo. In questo senso il pellegrinaggio si imparenta con la festa, che è anch'essa un'interruzione della continuità del quotidiano⁷ entro uno spazio e un tempo stabiliti dalla liturgia e dal ciclo delle stagioni.

A proposito del plesso tematico della festa, quella osservata da Deledda sarà ormai una festa dei *diversi*, ovvero analoga alla festa osservata dagli etnologi: i diversi, ovvero i *già* uguali *non più* uguali. Mi riferisco alle tesi di Furio Jesi sulla festa. Sulla scia di una metafora usata da Kerényi, Jesi afferma che la festa degli altri, dei *diversi*, noi solitamente la osserviamo come chi osserva una danza ma ha perso l'udito e non sente la musica; la festa *nostra*, che vorremmo non solo osservare ma alla quale vorremmo partecipare, senza il senso di collettività rischia di essere morta e grottesca come di chi voglia danzare non solo senza sentire la musica ma in assenza di musica. Con il carico di rimpianto che questa esclusione comporta⁸. Voglio dire che, nella Deledda, la costellazione di feste religiose o profane (ad es. la festa della tosatura delle pecore in *Elia Portolu*) non si spiega (soltanto) con l'operazione esotizzante di fornire un'immagine della Sardegna al consumo del lettore continentale, ma estraе dal repertorio folklorico una struttura che dà forma a un sentimento dell'autrice e, per quello che ci interessa, a una sua postura, che è di osservatrice *già* partecipante, anzi interna, e *ora* esiliata. Postura evidentemente sofferita. Inoltre sono le feste lo sfondo privilegiato dell'innamoramento, ma diremmo meglio che lo spazio della *mise en place* (il *tempo* e il *luogo*) dell'incontro è sempre con una larga preferenza un luogo di festa e di cerimonia⁹.

⁷ Cfr. J. RIES, *L'universo del pellegrinaggio*, in *Il pellegrinaggio*, num. monografico di "Communio", 153 (1997). Il tempo del pellegrinaggio è un tempo sacro, che interrompe con la sua diversa qualità il tempo profano. Analogamente la festa, che consente a un tempo primordiale di ripetersi nel tempo presente (reversibilità del tempo).

⁸ F. JESI, *Il tempo della festa*, Milano, nottetempo 2019⁴, p. 66.

⁹ J. ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti 1998⁵ [1984], p. 42.

Nella *rêverie* di Noemi (cap. III), la festa del Rimedio è un'allegoria della vita. Lei che ne è stata sempre solo spettatrice, un po' distante, adesso non ci va nemmeno più. Prima guardava il divertimento altrui nell'attesa della vita, adesso rifiuta di guardarlo perché è passato per lei il tempo dell'attesa, è cominciato il tempo del rimpianto. Continuando la *revêrie*, Noemi immagina anche l'ultima volta in cui aveva visto la sorella Lia prima della fuga. Le due sorelle più piccole dormivano insieme nello stesso letto, ma quella notte Lia avrebbe disertato il letto (letto-nido di una coppia più intima dentro la comunità familiare, per questo tra le altre sorelle Noemi è più orfana). In ogni caso, nella vana attesa del ritorno della sorella il personaggio di Noemi si conferma come personaggio dell'attesa. Nell'intreccio, queste pagine sono interpolate a quelle dedicate alle lettere custodite magicamente dal nastrino giallo (che dovrebbe assicurare queste carte e scongiurare l'inefficacia): altra figura dell'attesa (sono le «carte morte» della lite giudiziaria, che costituiscono sicuramente un verghismo e suggeriscono l'equivalenza tra le due famiglie della decadenza, i Pintor e i Trao).

Pagine che fanno da preludio all'arrivo di Giacinto, il figlio della sorella fuggiasca adesso defunta. Sarà il motore della trama. Venuto (come Elias Portolu, ecc.) da un mondo altro, è uno *straniero* con origini isolate venuto a rompere l'equilibrio. Se ne dà una rappresentazione ibrida, metamorfica, umano-animale e umano-macchinica (o meglio: umano-macchinica, ma animale nella prospettiva ancestrale di Efix), nella inusitata forma di uomo con bicicletta: «Ma ecco un'ombra che si muove dietro la siepe, fra gli ontani: è un animale deforme, nero, con le gambe d'argento: scricchiola sulla sabbia, si ferma»¹⁰. Nel congegno di opposizioni e conflitti del romanzo deleddiano, Giacinto è un attivatore di disordine ma appare dentro il rito che il disordine dovrebbe governare. Non a caso la scena della festa è costruita con un montaggio alternato rispetto all'arrivo di Giacinto, e include anche una parte descrittivo-etnologica¹¹. Lo statuto carnevalesco della festa («Sì, divertitevi, amatevi: alla festa si va per questo e la festa passa presto...»¹²) è disponibile alla funzione di regolazione del disordine (dell'eros) che, transitando dal folklore alla trama, rende centrale questi capitoli (III, IV e V) nella struttura del romanzo. Come da manuale, la festa sarà lo scenario del primo incontro di Giacinto e Grixenda.

Però il lettore la festa la vede non nella postura di chi vi si incontra e vi cerca le occasioni della vita, ma in quella di chi vi è escluso, dell'assente,

¹⁰ G. DELEDDA, *Canne al vento* (1913), in EAD., *Romanzi e novelle*, Milano, Mondadori 1971, p. 251.

¹¹ Ivi, pp. 212 ss.

¹² Ivi, p. 231.

ciò di Noemi. Scrive Furio Jesi che le feste narrate da Proust sono tutte «feste crudeli»: «Feste crudeli, dunque, e feste interiori: crudeli poiché destinate ad essere introiettate, inghiottite. Tanto in Proust quanto in Thomas Mann la crudeltà della festa è frutto della constatazione, e riprova, dell'impossibilità della vera festa»¹³. Cioè impossibilità della festa collettiva. Penso che queste considerazioni possano applicarsi all'esclusione dalla festa di Noemi, in *Canne al vento*. Il costo dell'esclusione è per Noemi quello di non poter godere della «liberazione ciclica dal condizionamento del dover essere» che la festa fornisce¹⁴.

Lateralmente notiamo che l'azione della festa è connessa allo spreco e allo sfoggio (come il *potlatch*). La festa è soprattutto azione in Thorstein Veblen (citato a questo punto da Jesi), e questo vale sia per quella dei «selvaggi» papuasi (nel qual caso sarebbe «ostentazione ingenua») che, scriveva Veblen¹⁵, per i Vanderbilt e gli Astor («spreco vistoso»). Il lettore può stabilire a quale tipo di pratica entropica si associ l'ostentazione-dissipazione di Giacinto, che si indebita e compromette la già precaria situazione finanziaria delle sorelle Pintor.

Resta che la festa che si rappresenta in questo romanzo è quella studiata dai folkloristi, cioè la festa pacifica non dei selvaggi ma delle popolazioni agricole entro aree «civili». L'esperienza collettiva non sarà pienamente festa virtuosa, come nelle feste pacifiche dei «selvaggi», e quindi non consentirà l'emergenza dell'universalmente umano (alla Rousseau). E questo perché questi contadini non sono «selvaggi», e Giacinto e Grixenda non sono mai davvero liberi dal dover essere che la festa dovrebbe sospendere. La festa, e la serie di eventi che ne discendono, contano di più se visti nella prospettiva del personaggio che *ora* ne è escluso, ma che *già prima* ne era solo spettatore. Nella festa Noemi potrà riconoscere (senza mai davvero saperlo, perché mai i personaggi della Deledda raggiungono esiti conoscitivi sicuri) se stessa e il suo destino. Un'ultima citazione da Jesi ci consente di vedere come Noemi, per conoscersi, deve prima scindersi e «porsi dinanzi al proprio io (sé) come dinanzi a un *diverso*. Ci si troverà allora dinanzi a qualcosa di difficilmente conoscibile (appunto, un diverso); ma l'esperienza festiva permetterà di attuare il paradosso di conoscere il diverso nell'istante in cui è sommamente diverso»¹⁶. Inutile dire che il sé diverso che finalmente Noemi vedrà, e forse con minore opacità degli altri personaggi compreso Efix, è il sé che attiene alla sfera dell'eros. Il conflitto che è sotteso alla narrativa de-

¹³ F. JESI, *Il tempo della festa...*, p. 72.

¹⁴ Ivi, p. 79.

¹⁵ TH. VEBLEN, *Teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, Torino, Einaudi 2007.

¹⁶ F. JESI, *Il tempo della festa...*, p. 105.

leddiana, a differenza che nel mondo verghiano dove lo riferiremmo soprattutto alla storia, è in prima istanza attivato dall'eros e dal suo carattere «antisocietario»¹⁷. Il tratto peculiare della Deledda è la difficoltà di arginare il tabù, che si allarga oltre il proprio stesso statuto, che diventa colpevolezza indeterminata, simbolica. Il tema espiatorio nasce quindi 1) dal tema erotico; 2) dall'equivalente dell'eros trovato da Grazia/Cosima nella scrittura; 3) dall'allontanamento fisico dalla Sardegna che non significa estraneazione dall'isola, ma straniamento dell'isola in una visione se non da lontano abbastanza distaccata da vedere l'intero. In quest'ultima prospettiva abbiamo visto il tema della festa.

2. Pellegrinaggio

Se la festa sembra a Noemi una figura della vita, parimenti il viaggio resta sempre, diciamo antonomasticamente, il topos della vita. In *Canne al vento* il plesso tematico del percorso comprende i due nodi principali del pellegrinaggio e delle compagnie di storpiati. L'intreccio procede secondo i tempi della progressiva agnizione della colpa individuale come macchia che inchioda la famiglia all'immobilità, e continua nella successiva sua espiazione. Efix, come fosse un Edipo presso un crocicchio, innamorato però della figlia del re-padrone e non della sua sposa, uccide con un sasso la sua vittima presso un ponte (altro luogo di passaggio), non per intenzione ma perché aggredito. Da allora si prende cura delle padrone orfane, come Edipo di Tebe, ma non può proteggerle dalla decadenza, come Edipo non risparmia ma causa il *miasma* della città. Di qui l'accusa di Noemi a Efix: è lui il colpevole della calamità che ha colpito la casa («Tu, tu sei la cagione di tutto»¹⁸).

Ora, il tempo viene ripercorso e riattualizzato solo «camminandolo»¹⁹. Ne viene fuori una sorta di romanzo-viaggio, che assume dalla fiaba l'equi-

¹⁷ E. GIOANOLA, *Trasgressione e colpa nei romanzi sardi di Grazia Deledda*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, a cura di A. Pellegrino, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1990, p. 43. Sulla scia di David Herbert Lawrence, notava parimenti R. CONTARINO, *Il mito della Sardegna nel Lawrence viaggiatore e critico della Deledda*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea...*, vol. II, che il sesso è sempre «contro i genitori». Su questi temi cfr. soprattutto A. DOLFI, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia 1979; e EAD., *Sei letture deleddiane*, in EAD., *Del romanzesco e del romanzo*, Roma, Bulzoni 1992. Già Spinazzola rilevava che la forza presso il pubblico della narrativa deleddiana si deve al tema dell'«irruzione d'amore» (V. SPINAZZOLA, *Grazia Deledda e il pubblico*, in *Convegno nazionale di studi deleddiani, Nuoro – 30 settembre 1972...*, pp. 106-107). Ulteriore prova che i *topoi* e gli archetipi della prima narrativa deleddiana provengono insieme dal *feuilleton* e dalla cultura popolare barbaricina.

¹⁸ G. DELEDDA, *Canne al vento...*, p. 285.

¹⁹ L'immagine in F. LA CECLA, *Mente locale*, Milano, Elèuthera 1993, p. 124.

valenza espiazione/itinerario²⁰. Se il viaggio deve avere finalità espiatoria, è chiaro che esso si compone come un pellegrinaggio. A proposito del viaggio di Efix, va subito detto però che si tratta di una mescolazione tra le pratiche del pellegrinaggio (catabasi) e dell'erranza (deriva), che ovviamente si presentano statutariamente come termini oppositivi. In quanto pellegrinaggio, il viaggio di Efix ha fine espiatorio; in quanto erranza, duplica l'errore della biografia del personaggio con una ripetizione infine non espiatoria ma doppiamente colpevole. Il pellegrinaggio ha sempre una meta, un luogo sacro. L'erranza è caratterizzata dall'impossibilità di darsi punti di riferimento, nonostante la mappa arcipelagica delle tappe rituali del calendario dei pellegrinaggi²¹; sconta l'entropia del senso e la commutabilità dei percorsi.

L'erranza stessa ha comunque un carattere espiatorio, in quanto impone l'umiliazione, la vergogna (di essere riconosciuto²²), l'orrore delle compagnie, ecc., e quindi va connessa a una visione mitico-antica del viaggio come punizione divina e del transito come riduzione-spoliazione-logoramento dell'eroe. In effetti Efix, in quanto *viator* maschile, non sa liberarsi dalla modalità ulissiaca, nostalgica, topocentrica/topofilica (a questo proposito si potrebbe creare una mappa delle peregrinazioni di Efix, che presumiamo disegnerebbe un reticolo di direttrici orbitanti sul potere/casa), irriducibile al viaggiare/abitare delle compagnie dei vagabondi che pure frequenta, rivelando sempre un attaccamento al luogo. Lo sguardo contemplativo che, dall'alto, Efix rivolge al «poderetto» riprende il tema veristico della *roba*, dominato com'è dal senso del possesso (morale, anche se non giuridico) ottenuto attraverso il lavoro. Ma la soddisfazione o l'effetto per la roba conquistata (da lui) è dimidiata dal lutto della roba perduta (dalle padrone), che circonda la proprietà residua.

Quasi all'inizio del romanzo (cap. II), questa situazione di mancanza situa subito il (piccolo) viaggio anticipatore del (grande) viaggio di Efix. Una prefigurazione del suo destino, l'esilio, nel racconto del suo allontanamento dal potere per recarsi in casa delle sue padrone:

²⁰ V. SPINAZZOLA, *Grazia Deledda e il pubblico...* Sempre Spinazzola asserisce che la giustizia umana è in genere estranea ai protagonisti, e in questo modo «il reo non conosce mai assoluzione» (ivi, p. 115) e avrà pace solo con la morte.

²¹ Sulle novene sarde (la comunità di novena è una comunità provvisoria, spazio di libertà rispetto al quotidiano e aperto alla natura), cfr. R. CIPRIANI, *Sociologia del pellegrinaggio*, Milano, Franco Angeli 2012.

²² Efix si vede attraverso l'occhio dell'altro (è uno degli effetti del viaggio), ne ha vergogna nella sua visione del viaggiare come colpa o punizione, ma soprattutto ha vergogna del fatto che l'altro possa vedere quello che finora non ha visto, togliergli la maschera. Perché ovviamente si è ciò che siamo visti; non quelli che ci vediamo.

Lo stradone fino al paese era in salita ed egli camminava piano perché l'anno passato aveva avuto le febbri di malaria e conservava una gran debolezza alle gambe: ogni tanto si fermava volgendo a guardare il poderetto tutto verde fra le due muraglie di fichi d'India; e la capanna lassù nera fra il glauco delle canne e il bianco della roccia gli pareva un nido, un vero nido. Ogni volta che se ne allontanava lo guardava così, tenero e malinconico, appunto come un uccello che emigra: sentiva di lasciar lassù la parte migliore di se stesso, la forza che dà la solitudine, il distacco dal mondo; e andando su per lo stradone attraverso la brughiera, gli sembrava di essere un pellegrino, con la piccola bisaccia di lana sulle spalle e un bastone di sambuco in mano, diretto verso un luogo di penitenza: il mondo.

Ma sia fatta la volontà di Dio e andiamo avanti²³.

Gli elementi del tema del pellegrinaggio ci sono già tutti. Nell'ordine di apparizione (cioè in disordine): la fatica del cammino, «in salita»; la marcia come lotta contro se stessi e contro gli ostacoli dello spazio (dominio di sé + dominio dello spazio); la pena della partenza; la situazione di disagio iniziale che richiede una riparazione, ovvero qui una malattia di chiaro valore simbolico, la malaria; l'attrezzatura del camminatore, bisaccia e bastone; il fine sacro della penitenza; la penitenza che è l'esperienza del mondo; il mondo opposto al nido, in cui viveva come in solitudine eremitica; il cammino chiamato da Dio.

Colpisce la descrizione del paesaggio in decadenza e soprattutto del cimitero in rovina. Come se l'autrice suggerisse subito, secondo una distinzione fondamentale del sapere mitico (nella cultura greca fissata nell'opposizione tra *Gé* e *Ctòn*), che sotto l'evidenza piana del paese sta un doppio oscuro e perturbante, uno spazio interno, geologico-verticale, invisibile sì ma che stenta a rimanere invisibile (le ossa che riaffiorano). Se lo spazio dell'erranza sarà per Efix come l'attraversamento di un labirinto, questa immagine del piccolo viaggio iniziale del personaggio suggerisce che il labirinto vero non sta nella superficie ma è sotterraneo, come il labirinto egiziano descritto da Erodoto²⁴. In altre parole non è garantito il sistema di chiusura dell'eterotopia-cimitero. Le eterotopie sono connesse al tempo. Aprono e chiudono delle eterocronie, soprattutto quelle eterotopie che sono in relazione all'accumulazione del tempo, come il cimitero, il museo, la biblioteca²⁵. Il cimitero di Galte dunque non è chiuso, le ossa riemergono e luccicano alla luce come fiori, ovvero le colpe sono dissepolte dall'arrivo di Giacinto.

²³ G. DELEDDA, *Canne al vento...*, p. 182.

²⁴ F. FARINELLI, *Geografia*, Torino, Einaudi 2003, pp. 8 e 201.

²⁵ M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis 2002².

Verghiana potrebbe sembrare la decadenza della casa delle tre padrone (come le già citate carte della lite giudiziaria custodite nell'armadio di Noemi), non fosse per l'amplificazione per cui tutto il paese sembra in decadenza e non c'è confine tra le costruzioni abitate e i ruderi romani²⁶. La *mise en place* della dimora delle tre dame accanto al portone del cimitero infila il tratto mortuario del paesaggio nel desolato-sconnesso della casa. Sulle pareti della vasta cucina, luogo del focolare e delle funzioni elementari della casa, forte sedimento di tempo, sono i segni degli oggetti alienati²⁷.

Questo è uno degli spostamenti di Efix, che ripetono come echi il viaggio decisivo della seconda parte del romanzo. Di quest'ultimo, la partenza (cap. XI) è come narrata due volte. Dalla casa di don Predu: «Non gl'importava più nulla di Giacinto, né di Grixenda e neppure, quasi, delle padrone; tutto gli sembrava lontano, sempre più lontano, come se egli si fosse imbarcato e dal mare grigio e torbido vedesse dileguarsi la terra all'orizzonte»²⁸. La comparsa incongrua del mare chiarisce il sostrato autobiografico. In prolessi, il destino di vagabondo-mendicante di Efix appare nella maledizione di don Predu²⁹. La partenza definitiva è qualche pagina dopo, rinforzata da un piccolo evento simbolico se non da un segnale soprannaturale: il piolo di cui era solito servirsi si stacca dal muro e cade («Egli trasalì. Sì, bisognava andarsene: anche il piuolo si staccava per non sostener più la sua bisaccia»³⁰). Come nella situazione religiosa del pellegrinaggio, il distacco deve essere netto, e manifestarsi ritualmente: «Sugli scalini del portone scosse i piedi uno dopo l'altro per non portar via neppure la polvere della casa che abbandonava»³¹. Il registro è sacro o magico, a seconda delle declinazioni. Appartiene ad esempio alla serie dei *topoi* mitico-epici del viaggio dell'eroe, subito dopo, l'incontro con la profetessa. Così leggiamo le visioni della vecchia Pottoi moribonda, secondo la credenza che i morti vedono i vivi anche quando i vivi non potrebbero. La vecchia Pottoi *vede* infatti Efix camminare per la strada anche se lei si trova in casa. Gli dice che sa che lui è l'assassino ma anche che Noemi è innamorata del nipote. Per Efix è un'a-

²⁶ G. DELEDDA, *Canne al vento...*, p. 183. Si tratta comunque di rovine, non di macerie; ovvero «un enigma, certo, ma per un troppo (non per un deficit) di senso»; la rovina è «sosposta in una fine, piuttosto che finita»; la maceria invece «è ormai un relitto inerte, scarto nel consumo del tempo» (A. TARPINO, *Spaesati*, Torino, Einaudi 2012, pp. 29 e 30). Cfr. anche gli stessi motivi in una scena successiva, in cui di fronte alla rovina dei Pintor, Efix assume il ruolo del salvatore impotente (G. DELEDDA, *Canne al vento...*, p. 260).

²⁷ Ivi, p. 185. Ancora un esempio di desolato-sconnesso è la Basilica pisana, «umida e triste come una grotta» (ivi, pp. 191-192, p. 306).

²⁸ Ivi, p. 294.

²⁹ Ivi, p. 298.

³⁰ Ivi, p. 315.

³¹ Ivi, p. 316.

gnizione infera: «egli spalancò gli occhi, ma gli parve di averli bruciati, coperti di cenere, come tornasse dall'inferno»³².

Il pellegrinaggio penitenziale di Efix che si reca a piedi a Nuoro, in due giorni di lento camminare, mostra una geografia orientata secondo l'equivalenza simbolica di vita e pellegrinaggio: «laggiù in fondo, aveva lasciato il luogo del suo delitto, lassù, verso i monti, era il luogo della penitenza»³³. La durezza del cammino è necessaria alla penitenza: se passa un carro, non bisogna chiedere di essere presi su³⁴. La meta è un luogo connotato dall'altezza e dai segni del sacro: «Ed ecco i monti d'Oliena sorgere dalle tenebre bianchi e vaporosi come una massa d'incenso di fronte al rozzo altare di granito dell'Orthobene: tutto il paesaggio ha un aspetto sacro, e il Redentore ferma il volo sulla roccia più alta, con la croce che sbatte le sue braccia nere sul pallore dorato del cielo»³⁵. Ma il viaggio di Efix deve essere fino alla morte. Ovvero un viaggio di liberazione dal legame. Infatti alla prima tappa, in una cantoniera che ospita anche un malato gemente, Efix è ancora troppo vicino al dolore umano, e non può dormire. L'indomani, di fronte al Redentore dell'Orthobene, la sua preghiera non ha parole, ma si esprime attraverso il cammino, è una preghiera del corpo. Cammino ancora degradato dall'insufficienza della penitenza, troppo legato alla colpa e alla vita: «Era l'ultima tappa del suo viaggio mondano, l'ultima salita del suo calvario, quel vicolo in salita, lurido, oleoso, con un gattino morto in mezzo alle immondezze e al cielo rosso sopra i muri alti coperti di gramigne»³⁶. Un primo risultato della lotta per la liberazione dal legame è la sublimazione dell'amore sessuale. Giacinto, che è il doppio di Efix («sei tu che mi hai salvato: io voglio essere come te...»), mentre sta riconoscendo che Efix è uomo perché capace di un amore che non è solo l'amore sessuale, ed è uomo come lui Giacinto perché «siamo due disgraziati, ma siamo veramente uomini, uomini tutti e due» (un po' generosamente verso se stesso), lo invita ancora al cammino: «Su, coraggio, uomo! Cammina»³⁷.

Durante un altro pellegrinaggio verso la chiesa campestre di Valverde, la morte di un vecchio mendicante riporta Efix al punto d'inizio, quando auscultava il petto di don Zame ucciso dal suo colpo di pietra³⁸. Inizia a

³² Ivi, p. 318.

³³ Ivi, pp. 318-319.

³⁴ Ivi, p. 319.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 320.

³⁷ Ivi, p. 325. Il Molino, già spazio industriale-moderno, è invece un purgatorio dove si espia la colpa di Giacinto (ivi, p. 327); ma più oltre è «un luogo che pare l'inferno» (ivi, p. 354).

³⁸ Ivi, p. 330.

questo punto il sodalizio con un mendicante cieco. Qui la Deledda pesca nel folklore sardo quel fenomeno che Piero Camporesi descrive come «il remoto archetipo delle sodalità o compagnie o fratellanze dei questuanti organizzati della tarda latinità e poi del Medioevo, delle bande di accattoni erranti [...] che alternavano le dure fatiche della questua saccheggiatrice ad ampie e ristoratrici parentesi di gaudente sosta»³⁹. Efix sarà sodale di una di queste confraternite organizzate, che si compongono come una parodia della chiesa dei poveri. Divenuto paria, si mescola ai paria: tra tutti, il novellatore cieco e mendico, un accattone professionista che recita testi veterotestamentari da cui estrarre moralità ipocrite (la maledizione del denaro, ecc.). La mendicità, la vergogna, l'umiliazione (addirittura una lapidazione di monetine), sono la pena di Efix.

La motivazione espiatoria del viaggio, abbiamo detto, implica il fiasco, il cui codice fa aggio a questo punto sul mimetico-realistico: «Alla festa dello Spirito Santo c'era poca gente ma scelta. Erano ricchi pastori con le mogli grasse e le belle figlie svelte: arrivavano a cavallo, fieri e bruni gli uomini, coi lunghi coltelli infilati alla cintura nelle guaine di cuoio inciso, i giovani alti, coi denti e il bianco degli occhi scintillante, agili come beduini: le fanciulle pieghevoli, soavi come le figure bibliche evocate dal cieco»⁴⁰. Con accensioni oniriche dal forte valore visivo, pittorico: «Per tutta la mattina fu uno sbucare di uomini a cavallo, dal sentiero nebbioso; smontavano taciturni, come per un convegno segreto in quel punto lontano del mondo. Ad Efix [...] pareva di sognare»⁴¹. Caratterizzante il lirismo simbolistico-decadente di queste pagine: «il cantico del pellegrino che va e va e non sa dove passerà la notte ma si sente guidato da Dio, e la solitudine verde del poderetto laggiù»⁴² (da notare la sinestesia). Efix è sempre più *figura Christi*. Ma il martirio, come per certi santi, è per lui «voluttà»⁴³. Il fatto è che, come Elias Portolu (che si fa prete), l'espiazione di Efix è incompleta finché mantiene il suo legame al mondo, l'amore per le figlie della sua vittima: «Così andava andava ma non trovava pace; e il suo pensiero era sempre laggiù, fra le canne e gli ontani del poderetto. Specialmente alla sera, se un usignuolo cantava, la nostalgia lo struggeva»⁴⁴. In generale, molte figure di accumulazione e ripetizione: a quest'ultimo proposito si veda la recursività dell'epanalessi, so-

³⁹ *Il libro dei vagabondi*, a cura di P. Camporesi, Torino, Einaudi 1973, pp. x-xi. Per Camporesi «uno dei nodi più angosciosi della psicologia medievale» è sentire Cristo nel povero e nello stesso tempo respingerlo come un paria (ivi, pp. XXVIII-XXIX).

⁴⁰ Ivi, pp. 334-335.

⁴¹ Ivi, p. 335.

⁴² Ivi, p. 338.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 339.

prattutto applicata al campo semantico del camminare (figura biblica? oppure tracce di oralità fiabesca?⁴⁵):

E *andava, andava*, in fila coi mendicanti, *su, su*, attraverso la valle verde di Mamojada, *su, su*, verso Fonni, per i sentieri sopra i quali, nella sera nuvolosa, i monti del Gennargentu incombevano con forme fantastiche di mura glie, di castelli, di tombe ciclopiche, di città argentee, di boschi azzurri coperti di nebbia; ma gli sembrava che il suo corpo fosse come un sacco vuoto, sbattuto dal vento, lacero, sporco, buono solo da buttarsi fra i cenci. E i suoi compagni non erano da più di lui. *Camminavano, camminavano*, non sapevano dove, non sapevano perché⁴⁶.

Il pellegrinaggio avviene come in una sorta di trance o di intermondo: «ma gli pareva di camminare in sogno, portato via da una compagnia di fantasmi, come tante volte laggiù nelle notti del poderetto; *era già morto ed errava ancora per il mondo*, scacciato dai regni di là»⁴⁷. Ancora: le metafore della progressione del pellegrinaggio espiatorio di Efix indicano secchezza («come una foglia secca»⁴⁸), leggerezza, vuoto. L'espiazione è un progressivo svuotamento. Alla fine, la morte restituirà un cadavere «secco e leggero come quello d'un bambino»⁴⁹.

La meta, si chiarisce infine, è il ritorno al podere. Però, se la meta della conclusione è il podere, la conclusione simbolica è al mare (abbiamo già detto, una evidente proiezione autobiografica): «Camminò tutta la notte e tutto il giorno seguente, giù lungo la vallata dell'Isalle, finché arrivò al mare. Là si gettò a terra, fra due macchie di fillirèa, e gli parve d'esser tornato al suo paese dopo aver compiuto il giro del mondo»⁵⁰. Dopo essersi liberato dei mendicanti (il cieco vero e il cieco finto) che aveva accudito fino a quel punto, Efix conclude però il pellegrinaggio senza sentire che esso abbia compiuto il proprio fine: «Tu credi d'essere tornato e di riposarti. Vedrai, Efix; adesso comincia davvero il tuo cammino»⁵¹.

A nulla vale che, come Odisseo viene salutato dal cane, Efix venga riconosciuto dal suo podere: «Tante cose gli tornavano in mente: e tutte le

⁴⁵ Cfr. C. LAVINIO, *Primi appunti per una revisione critica dei giudizi sulla lingua di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea...*, vol. I.

⁴⁶ G. DELEDDA, *Canne al vento...*, p. 339 (corsivo mio).

⁴⁷ Ivi, p. 340 (corsivo mio).

⁴⁸ Ivi, p. 346.

⁴⁹ Ivi, p. 385.

⁵⁰ Ivi, pp. 351-352.

⁵¹ Ivi, p. 352.

foglie si agitavano intorno per salutarlo»⁵². Efix torna «alla casa del suo dolore come il figliuol prodigo, dopo aver dissipato tutte le sue speranze»⁵³. Infatti il matrimonio di Grixenda e Giacinto è quasi in porto, ma quello di Noemi e Predu non sta anch'esso per realizzarsi. Oltre il tema del figliuol prodigo, c'è quello del reduce di guerra: «Io sono come il soldato ch'è stato alla guerra: torno, ma non posso tenere queste vesti»⁵⁴. L'abito (borghese) del pellegrino come una divisa militare, il pellegrinaggio come una militanza, finita la quale conviene indossare di nuovo il costume sardo, ripristinare l'integrazione nelle convenzioni dell'ordine sociale.

Ora, alla fine, parrebbe che Efix abbia maturato l'idea dell'inutilità del pellegrinaggio. Lo dice all'usuraia Kallina: «è inutile che tu vai in pellegrinaggio: se hai da far penitenza falla in casa tua»⁵⁵. Qui emerge ancora l'opposizione vagabondaggio *vs* pellegrinaggio: a un certo punto Efix capisce che il suo cammino, di cui mai aveva avuto chiaro lo scopo, ma che era stato come agito da una forza inconscia, corrisponde al disegno provvidenziale del prendere tempo, impedire che i destini si chiudano con la comunicazione del rifiuto di Noemi che lui non aveva consegnato a Predu. È stato vagabondaggio, dunque, e non pellegrinaggio, perché lo scopo era non guadagnare un luogo sacro, salvifico, ma un tempo propizio⁵⁶.

Sopravviene la malattia di Efix e finalmente la coscienza dell'accostamento alla morte («La sua giornata era finita»⁵⁷). Poiché l'espiazione avrà termine solo con la morte, sorge in Efix la paura di morire in casa delle sue padrone senza essersi liberato del rimorso⁵⁸. Ma anche la morte sembra un pellegrinaggio, una strada lunga, un camminare⁵⁹, che ha per meta il podere sì ma poi la casa delle padrone, dove agonizzerà e morirà su una stuoia in cucina, dove vuole l'uso che sia ospitato il servo. L'esito del pellegrinaggio espiatorio si rivela essere, ce ne fosse il dubbio, la piena restaurazione dell'ordine sociale rotto dall'amore giovanile e dal parricidio.

Il finale, in effetti, è vertiginoso. Emerge il non detto: Lia e Giacinto

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 355.

⁵⁴ Ivi, p. 356.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ «Domani... Tutto andrà bene, domani; tutto sarà concluso, tutto sarà chiaro. Gli sembrava di capire finalmente perché Dio lo aveva spinto ad abbandonare la casa delle sue padrone e ad andarsene vagabondo: era per dar tempo a Giacinto di scender nella sua coscienza e a Noemi di guarire dal suo male. "Se io davo subito la risposta a don Predu tutto era finito" pensava con un senso di sollievo» (ivi, p. 367).

⁵⁷ Ivi, p. 370.

⁵⁸ Ivi, p. 375.

⁵⁹ Cfr. soprattutto ivi, pp. 374 e 378.

sono la sua famiglia, il podere la sua casa. Non sembrerebbe confermata dal racconto, innanzitutto perché illogica, la suggestione che effettivamente Lia sia fuggita perché incinta dell'amore di Efix e che quindi Giacinto sia figlio di Efix⁶⁰. Il rapporto però è filiale e Lia è l'antico inesausto amore di Efix. Appaiono infatti nella scena della morte: «Chiuse gli occhi e si tirò il panno sulla testa. Ed ecco si trovò di nuovo sul muricciuolo: le canne mormoravano, Lia e Giacinto stavano seduti silenziosi davanti alla capanna e guardavano verso il mare. Gli parve di addormentarsi. Ma d'improvviso sussultò, ebbe come l'impressione di precipitare dal muricciuolo. Era caduto di là, nella valle della morte»⁶¹. Ma è nel segno del viaggio e del cammino (la metafora dei piedi) l'*explicit* del romanzo: «in ultimo ricoprì il cadavere con un tappeto di seta verde che avevano tirato fuori per le nozze. Ma il tappeto era corto, e i piedi rimasero scoperti, rivolti come d'uso alla porta; e pareva che il servo dormisse un'ultima volta nella nobile casa riposandosi prima d'intraprendere il viaggio verso l'eternità»⁶².

⁶⁰ È parimenti illogico però che Efix, innamorato di Lia, l'abbia aiutata a fuggire da casa senza di lui.

⁶¹ Ivi, p. 384.

⁶² Ivi, p. 385.

INDICE DEI NOMI

Il nome di Giovanni Verga non è inserito nell'indice perché citato pressochè in tutte le pagine

- Abate, Antonino, 203
Abirached, Robert, 146n
Accetto, Torquato, 277 e n
Accrocca, Felice, 303n
Alexis, Paul, 3, 4, 5, 6, 9, 19, 20n
Alfieri Gabriella, 65n, 69n, 76n, 83n, 87n, 88n, 89n, 93n, 98n, 117, 118n, 200 e n
Alfieri, Vittorio, 216, 217, 258
Alfonzetti, Giovanna, 88n
Alighieri, Dante, 39, 194, 195, 258, 312
Amaduri, Agnese, 320
Amiel Frédéric, 161
Anderson, Perry, 31, e n
Andreoli, Annamaria, 157n, 158n
Antoine, André, 5, 7
Arbasino, Alberto, 222n
Aristotele, 199, 274n
Arnaudo, Gian Battista, 97n
Arrighi, Cletto, 83n, 215
Artusi, Pellegrino, 185
Ascoli Graziadio, Isaia, 222
Asor Rosa, Alberto, 255n
Astor (famiglia) 331
Auerbach, Berthold, 82, 85, 86, 95 e n, 96 e n, 97 e n, 98, 99 e n, 100, 101 e n, 102 e n
Auerbach, Erich, 38-40, 170, 194 e n
Augier, Guillaume Victor Émile, 87, 202
Aymard, Maurice, 66n
Azzolini, Paola, 206n, 248n
Baker, Houston A. Jr., 33 e n
Baldacci, Luigi, 41n, 144n, 242n, 246n, 250n
Baldini, Anna, 46 e n
Balzac, Honoré de, 15, 16, 38, 58, 84n, 132, 144, 145 e n, 146, 147 e n, 148, 149 e n, 165, 172, 191, 202 e n, 262, 318
Bandini, Fernando, 262n
Barbagallo, Francesco, 196n
Barbaro, Umberto, 45, 46 e n
Barberi Squarotti, Giorgio, 328n

Barilli, Renato, 38 e n, 167 e n
 Barrès, Maurice, 161, 292
 Barrière, Théodore, 87
 Barsotti, Anna, 210n
 Barthes, Roland, 20n, 145 e n
 Bartole, Anna, 118n
 Baudelaire, Charles, 29, 43-44, 87, 262, 299 e n
 Becker, Colette, 85n
 Beltrami, Luca, 215n
 Benigno, Francesco, 66n
 Benjamin, Walter, 117 e n, 122n, 129n
 Bergson, Henri, 45
 Berman, Marshall, 30, 31 e n
 Bernari, Carlo, 45, 46
 Berrè, Alessio, 185 e n
 Bersezio, Vittorio, 304
 Bertacchini, Renato, 214n
 Bertazzoli, Raffaella, 161n
 Bertolazzi, Carlo, 68
 Bertoni, Federico, 82n
 Betteloni, Vittorio, 68
 Bianchi, Celestino, 204n
 Bianco, Francesco, 119n
 Biffi, Marco, 88n
 Bilenchi, Romano, 45
 Binswanger, Ludwig, 175 e n
 Bo, Carlo, 159 e n
 Boccaccio, Giovanni, 182
 Boileau, Nicolas, 297
 Boito, Arrigo, 215
 Bonnetain, Paul, 4, 5, 161
 Bontempelli, Massimo, 144 e n, 145
 Borges, Jorge Luis, 170
 Borgese, Giuseppe Antonio, 41
 Borsellino, Nino, 103, 205 e n
 Borsieri, Pietro, 215 e n
 Bourget, Paul, 161, 292, 306
 Bracco, Roberto, 68, 307 e n
 Bradbury, Malcolm, 29, 30 e n, 31
 Branca, Vittore, 260n
 Branciforti, Francesco, 65n, 83n, 87n
 Briganti, Alessandra, 281n, 303n
 Briganti, Paolo, 219n
 Brofferio, Angelo, 258
 Brooks, Peter, 263n
 Bruneau, Alfred, 49, 51
 Brunetière, Ferdinand, 292
 Buchner, Felicita, 225, 239n, 241 e n, 242 e n, 243n, 245n, 250 e n
 Budillon, Paul, 303n
 Bürger, Peter, 42 e n

 Calabrese, Omar, 88n
 Caltagirone, Giovanna, 284n, 303n
 Calvino, Italo, 48, 117n, 118n
 Cameroni, Felice, 204, 205, 316 e n
 Campailla, Sergio, 87n
 Campanile, Achille, 284 e n
 Camporesi, Piero, 337 e n
 Cantelmo, Marinella, 277 e n
 Caponi, Jacques, 126
 Cappellini, Milva Maria, 185n
 Capuana Luigi, XI, XII, 26 e n, 49, 65, 67, 68, 69, 75, 76, 77, 82 e n, 83 e n, 86 e n, 87 e n, 97, 95n, 106n, 134 e n, 143-151, 201-210, 215, 290, 291, 298, 299 e n, 300 e n, 304, 315
 Carcano, Giulio, 215
 Carducci, Giosuè, 158, 216 e n, 217, 218 e n, 219, 220
 Caretti, Lanfranco, 241n
 Carnazza, Sebastiano, 66
 Carocci, Giampiero, 66n
 Carrer, Luigi, 216n

- Carrère, Nelly, alias Madame Charles Laurent 123 e n, 124 e n, 125, 126, 127, 128
- Cartago, Gabriella, 115n
- Casanova, Francesco, 69
- Castellana, Riccardo, 37n, 39n, 41n, 43n, 48n, 82n, 171n
- Castelli, Rosario, 172 e n, 271 e n, 272n, 315 e n, 316n, 319 e n
- Castorina, Domenico, 203
- Catalano, Franco, 84n
- Cataldi, Pietro, 171n
- Cavalli Pasini, Annamaria, 296n
- Cavallini, Giorgio, 227n
- Cavallotti, Felice, 185
- Céard, Henry, 3, 4, 5, 6, 7, 9-11, 21n, 87, 317
- Cecco, Ferruccio, 98n
- Cerina, Giovanna, 327n, 328n
- Cesareo, Giovanni Alfredo, 147n
- Cézanne, Paul, 16
- Chambers, Ross, 43 e n
- Chamfort, Sébastien-Roch Nicolas de, 262
- Charpentier, Georges, 8
- Chateaubriand, François-René de, 262
- Cherbuliez, Victor, 261 e n
- Chevrel, Yves, 85 e n, 101n
- Chiarenza, Vincenzo, 261n
- Ciani, Ivanos, 158n
- Cimini, Mario, 158n, 161n
- Cipriani, Roberto, 333n
- Claudiel, Paul, 292
- Cocchiara, Giuseppe, 327n
- Colasanti, Arnaldo, 294n
- Colautti, Arturo, 304
- Colet, Louise, 13
- Collodi, Carlo, 68, 184
- Collu, Ugo, 328n
- Colummi Camerino, Marinella, 214n
- Compagnino, Gaetano, 194n
- Contarino, Rosario, 321 e n, 332n
- Contu, Alberto, 328n
- Cortese, Nino, 190n
- Cossa, Pietro, 68
- Costanzo, Mario, 174n
- Coste, Marie, 60
- Coste, Numa, 60
- Couperus, Louis, 125n
- Crane, Hart, 27
- Crispi, Francesco, 66 e n, 67, 68, 175
- Cristaldi, Sergio, 253n
- Croce, Benedetto, 167 e n, 193 e n
- Culcasi Gugenheim, Lucia, 306n
- Cummings, Edward Estlin, 28
- Cuomo, Giuseppe, 190n
- D'Annunzio, Gabriele, XI, XII, XIV, 34, 35, 40, 41, 151-167, 182, 185, 217, 219, 221, 305, 312 e n, 327n
- D'Aquino, Alida, 318n, 319n, 324n
- D'Azeglio, Massimo, 203n
- Dainotto, Roberto Maria, 90n
- Dall'Ongaro, Francesco, 215
- Danelon, Fabio, 230n, 231n, 233n
- Darío, Rubén, 26
- Darwin, Charles, 158 e n, 199
- Daudet, Alphonse, 4, 5, 6, 8, 9, 19, 208
- Daudet, Léon, 4, 5
- Daverio, Rossella, 159n
- Davico Bonino, Guido, 149n
- De Amicis, Edmondo, 18, 19, 20 e n, 22 e n, 68, 305
- De Benedetti, Eugenio, 95n, 97n, 99n, 100, 102n

- De Cesare, Raffaello, 84n, 202n
De Giorgio, Michela, 236n
De Giovanni, Neria, 327n, 328n
De Goncourt, Edmond, 4, 5, 6, 7, 8 e n, 9 e n, 15, 19, 87, 160, 292, 299
De Goncourt, Jules, 7, 15, 16, 160, 299
De Gubernatis, Angelo, 216n, 327
De Heredia, José-Maria, 8
De Marchi, Emilio XI, 68
De Maria, Franco, 222n
De Meijer, Pieter, 271
De Meis, Angelo Camillo, 202
De Michelis, Cesare, 45
De Musset, Alfred, 87, 262
De Nittis, Giuseppe, 8
De Nunzio Schilardi, Wanda, 304n, 310n, 312n
De Pretis, Agostino, 67, 68, 312n
De Roberto, Federico, XI, XIV, 68, 86, 89 e n, 96, 101n, 172, 210n, 271 e n, 273n, 274n, 275n, 276 e n, 279n, 281, 282 e n, 283n, 284n, 285n, 287n, 289-301, 304, 309n, 310 e n, 311n, 315, 316, 317, 318, 319, 320n, 321 e n, 322n, 323, 324 e n, 325 e n
De Sacy, Samuel S., 145
De Sanctis, Francesco, XIV, 81 e n, 82, 83, 84 e n, 189-200, 217 e n, 299n, 304
De Wyzewa, Teodor, 162
Debenedetti, Giacomo, 170, 194 e n
Del Balzo, Carlo, 121
Deledda, Grazia, XI, XIV, 95, 101, 327-338
Depretis, Agostino, 67, 68
Depretis, Amalia, 312n
Descaves, Lucien, 4, 5, 6, 161
Dèttore, Ugo, 45-48
Di Giacomo, Salvatore, 304
Di Giorgi, Ferdinando, 315, 316 e n, 317, 323
Di Giovanna, Maria, 46n, 68n
Di Grado, Antonio, 179n, 272n, 324 e n
Di Silvestro, Antonio, 86n, 88n, 205n
Diaz, José-Luis, 16n, 20 e n
Dickens, Charles, 132, 323
Dillon, Matilde, 184 e n
Döblin, Alfred, 46
Dolfi, Anna, 332n
Dondero, Marco, 82n
Donnarumma, Raffaele, 34n, 37, 43n
Dossi, Carlo, 185
Dostoevskij, Fëdor, 87, 161, 164
Dreiser, Theodore, 27
Dreyfus, Alfred, 22, 160n
Dubois, Jacques, 119n
Dufief, Pierre-Jean, 18n, 85n
Dujardin, Édouard, 26
Dumas, Alexandre (figlio), 87, 202
Dumas, Alexandre, 191
Durante, Matteo, 69n, 70n, 73n, 75n, 151n
Eliot, Thomas Stearns, 28, 30, 31
Emanuelli, Enrico, 45
Émile-Zola, Brigitte, 50
Émile-Zola, François, 55
Emiliani Giudici, Paolo, 68
Esterhazy, Ferdinand Walsin, 160n
Ettorre, Emanuela, 90n, 95n
Evelyn (pseud. di Evelyn Franceschi Marini), 27 e n

Falceri, Giorgia, 116n
 Faldella, Giovanni, 185
 Farina, Salvatore, 300n
 Farinelli, Franco, 334n
 Fatini, Giuseppe, 158n
 Fava, Onorato, 303 e n
 Fazzari, Achille, 306 e n
 Ferrari, Jacopo, 115n
 Ferraro, Alessandra, 116n
 Ferri, Carla, 159n
 Ferruggia, Gemma, 125n
 Feuillet, Octave, 87
 Filippi, Filippo, 193
 Finocchiaro Chimirri, Giovanna,
 69n
 Finotti, Fabio, 227n, 255n, 262
 Flaubert Gustave, 4, 5, 8, 9, 13, 16,
 18, 38, 43, 44, 86, 87, 132, 145-
 147, 158 e n, 160, 191, 193 e n,
 194, 295, 299, 315, 317, 318
 Fogazzaro, Antonio, XI, XII, XIV,
 41, 65, 123, 166 e n, 213-215,
 222 e n, 223, 225-228, 230,
 231, 233, 235, 237, 239n, 240 e
 n, 241 e n, 242n, 243 e n, 244 e
 n, 245 e n, 247, 248n, 250 e n,
 253, 254n, 255 e n, 256n, 258,
 260 e n, 261, 262 e n, 264n,
 265, 266n, 267, 304 e n
 Fois, Marcello, 328n
 Forni, Giorgio, 94n, 148n, 149n
 Foscolo, Ugo, 214 e n, 216, 217,
 218, 228
 Foucault, Michel, 186n, 334n
 Fournier Finocchiaro, Laura, 117 n
 France, Anatole, 292
 Freud, Sigmund, 45
 Friedman, Susan Stanford, 25, 26,
 33 e n
 Fucini, Renato, 68
 Gachet, Noemi, 96n
 Gadda, Carlo Emilio, 34, 45, 221
 Gaidano, Camillo, 243 e n, 244
 Galasso, Giuseppe, 65n
 Galilei, Galileo, 199
 Gallarati Scotti, Tommaso, 225n,
 239 e n, 240n, 241n, 262n
 Gallina, Giacinto, 68
 Gallo, Niccolò, 199n, 217n
 Galvagno, Rosalba, 317 e n, 318 e n
 Garofalo, Anna, 306n
 Genette, Gérard, 308
 Gentes, Eva, 116n
 Gerratana, Valentino, 189n
 Ghidetti, Enrico, 179n
 Giacosa, Giuseppe, 68, 69, 76, 240
 e n, 247, 248n
 Gianformaggio, Giovanni, 207n
 Giarratana, Sebastiana, 85n
 Giarrizzo, Giuseppe, 66n, 195n,
 272n
 Gigante, Claudio, 83n
 Gioanola, Elio, 332n
 Giordani, Pietro, 216
 Girard, René, 41, 16n
 Giraud, Frédérique, 13
 Goddes De Filicaia, Costanza, 82n
 Goethe, Johann Wolfgang, 197
 Goldoni, Carlo, 217
 Gonin, Valentine, 123
 Gramsci, Antonio, 189 e n
 Graves, Robert, 27
 Greenberg, Clement, 28
 Grenaud-Tostain, Céline, 50 e n
 Greppi, Paolina, 125n
 Grivel, Charles, 18 e n
 Grosz, Georg, 184
 Grutman, Rainier, 116n
 Gualdo, Luigi, XI, 121, 122 e n,
 207

- Guermès, Sophie, 50n
 Guerrazzi, Francesco Domenico,
 185, 203 e n, 215 e n, 216n, 304
 e n
 Guerrini, Olindo, 68
 Guglielmi, Guido, 170n
 Guiches, Gustave, 4, 5, 161
- Hamon, Philippe, 22 e n, 58 e n
 Hardy, Thomas, 82, 85, 86, 89, 90,
 91n, 92, 93 e n, 94, 95 e n
 Harte, Francis Bert, 85 e n, 86
 Harvey, David, 138n
 Hassan, Ihab, 29 e n
 Hébrard, Adrien, 123n
 Hegel, Georg Wilhelm Friedric,
 194, 197, 199, 202
 Hempel, Wido, 104
 Hennique, Léon, 3, 4, 5, 7n, 9, 11,
 12
 Hérelle, Georges, 158 e n
 Hoffmann, Ernst Theodor Ama-
 deus, 87, 148, 155
 Houasse, Michel-Ange, 56
 Hugo, Victor, 15, 21, 144, 145,
 148, 191
 Huret, Jules, 164
 Huysmans, Joris-Karl, 3, 4, 5, 6, 9,
 15, 26, 40, 317
- Ibsen, Henrik, 29
 Imbriani, Renato, 68
 Imbriani, Vittorio, 304
 Inserra, Simona, 101n, 316n
 Iser, Wolfgang, 101n
 Isnenghi, Mario, 220n
- Jameson, Fredric, 28 e n, 31 e n, 34
 Jannattoni, Livio, 303n
 Jesi, Furio, 329 e n, 331 e n
- Joyce, James, 28, 31, 40, 43n
 Kafka, Franz, 29
 Kenner, Hugh, 29
 Kerényi, Károly, 329
 Kermode, Frank, 43, 44n
 Klapisch-Zuber, Christiane, 236n
 Kundera, Milan, 144
- La Cecla, Franco, 332n
 Laarman, Mathieu, 92n
 Laborde, Albert, 54
 Lagarde, Christian, 116n
 Lanza, Concetta, 85n
 Lanza, Maria Teresa, 189n, 194n,
 198n, 299n
 Latham, Sean, 27 e n, 28n, 31 e n,
 34
 Lavagetto, Mario, 318
 Lavinio, Cristina, 338n
 Lawrence, David Herbert, 332n
 Le Blond-Zola, Denise, 14
 Le Lieure (madame), 51-52
 Leach Maddox, Richard, 54
 Leopardi, Giacomo, 192, 197, 217,
 321
 Lermine, Jules, 121
 Lewis, Wyndham, 28
 Lewis, Pericles, 32n
 Lo Vecchio Musti, Manlio, 170n,
 233n
 Lombardi, Daniela, 237n
 Lombardi, Eliodoro, 202 e n
 Lombardo, Giovanna, 206n
 Lombroso, Cesare, 185
 Lonardi, Gilberto, 248n
 Longhi, Maria Giulia, 323 e n,
 325n
 Longo Giorgio, 49, 87n, 117n,
 118n, 120n, 121n, 126n

Lotman, Jurij Michajlovič, 146
 Lucini, Gian Pietro, 316
 Luperini, Romano, 25 e n, 26, 37,
 44-45, 76n, 88n, 139 e n, 170n,
 194n
 Lusetti, Chiara, 115n, 116 e n

 Macchia, Giovanni, 35n, 174n
 Macke, Jean-Sébastien, 50n
 Madrignani, Carlo Alberto, 89n,
 150n, 203n, 204n, 273n, 284n,
 292n, 303 e n, 309n, 321n
 Maeterlink, Maurice, 292
 Manai, Franco, 97n
 Manganaro, Andrea, 65n, 75n, 79n,
 131n, 135n, 139n, 203n, 210n
 Manin, Daniele, 216n
 Mann, Thomas, 29, 331
 Manterola, Elizabete, 116n
 Manzoni, Alessandro, 84n, 135,
 169, 172, 191, 192, 194, 203,
 215, 216, 217, 218 e n, 219, 220
 e n, 228, 229, 231, 236, 241 e n,
 248n
 Mao, Douglas, 32 e n
 Marcato, Gianna, 88n, 117n
 Marceau, Félicien, 145
 Margueritte, Paul, 4, 5, 161
 Margueritte, Victor, 7
 Mariani, Gaetano, 244n, 316
 Mariani, Ulderico, 307
 Marinetti, Filippo Tommaso, 31,
 41, 43n
 Marino, Giambattista, 158
 Martini, Ferdinando, 69, 76, 305
 Marx, Karl, 186
 Masiello, Vitilio, 76n, 290n
 Massin, Robert, 55n
 Massis, Henri, 19 e n
 Maupassant, Guy de, 3, 4, 9, 13,
 65, 160, 292-294, 297, 300 e n,
 316, 317, 320n, 321n, 322n,
 323, 324, 325 e n
 Mauro, Walter, 97n
 Mazzacurati, Giancarlo, 170n,
 193n
 Mazzamuto, Pietro, 276 e n
 Mazzini, Giuseppe, 215 e n
 Mazzoni, Guido, 138 e n, 139.
 McFarlane, James, 29, 30 e n, 31
 Meizoz, Jérôme, 15
 Melosi, Laura, 82n
 Milanini, Claudio, 179n, 180n
 Mineo, Nicolò, 68n
 Mitterand, Henri, 14n, 16n, 17n
 Moleschott, Jacob, 158n
 Momigliano, Attilio, 101n
 Monaldi, Gino, 233n
 Mondrian, Piet, 31
 Montale, Eugenio, 43
 Monti, Vincenzo, 216, 218
 Morabito, Raffaele, 131n, 132n
 Morana, Giovanni Battista, 66, 67
 Moravia, Alberto, 43, 45, 47
 Morbiato, Luciano, 226n
 Moretti, Franco, 187n
 Moroni, Mario, 43
 Motta, Daria, 88n
 Munson, Marcella, 115n
 Murillo, Bartolomé Esteban, 187
 Muscetta, Carlo, 68n, 189n, 191n
 Musset, Alfred de, 87, 262
 Musumarra, Carmelo, 104n

 Nadar, Félix, 54
 Nadar, Paul, 54
 Nardi, Piero, 109-110n, 213n,
 214n, 227, 243n, 244n, 261n
 Navarra, Aurelio, 97n, 316n, 317n,
 318n

- Nencioni, Giovanni, 88 e n, 118, 200
- Nicastro, Guido, 194n
- Niccolini, Giovanni Battista, 203n
- Nicotera, Giovanni, 67
- Nietzsche, Friedrich, 45, 166
- Nievo, Ippolito, 215, 216
- Nozzoli, Anna, 82n
- Ojetti, Ugo, 110, 157n, 158n
- Olbrechts-Tyteca, Lucie, 272n, 283n
- Oliva, Gianni, 148 e n, 159n, 163n
- Oliveri, Claudia, 87n
- Ollendorff, Paul, 123, 292
- Orlando, Francesco, 39n, 149n, 265n,
- Orlando, Vittorio Emanuele, 195n
- Orvieto, Paolo, 84n
- Ossani, Olga, 306
- Pagès, Alain, 4n, 5n, 17 e n, 50n, 87n
- Pagliari, Marina, 149n
- Paladini, Musitelli Marina, 208n
- Palazzeschi, Aldo, 41, 221 e n
- Palmiero, Oreste, 69n
- Paola Verdura, Salvatore, 75 e n, 82n, 102, 113
- Parini, Giuseppe, 216, 217
- Pascale, Vittoria, 312n
- Pater, Walter, 163 e n
- Pavone, Fabio, 148n
- Peabody, George, 180, 181
- Pécout, Angèle, 60
- Pécout, Julia, 60
- Pellegrino, Angelo, 332n
- Pellini, Pieluigi, 37, 43 e n, 44, 119 e n, 143n, 193n
- Pennings, Linda, 119n
- Percoto, Caterina, 215
- Perelman, Chaïm, 272 e n, 278, 283 e n
- Pernice, Vincenzo, 303n
- Perosa, Sergio, 94n
- Perroni, Lina, 94n
- Perugini, Marco, 278n
- Petit, Pierre, 51
- Petroni, Franco, 46n
- Petrucelli della Gattina, Ferdinando, 304
- Piazza, Francesca, 274n, 278n
- Pio X (Giuseppe Melchiorre Sartò), 26
- Pirandello, Luigi, xiv, 25, 29, 34, 35, 38, 40, 41, 44, 45, 48, 169, 170n, 172, 173, 174n, 195 e n, 219, 220, 221n, 222n, 233n, 309 e n
- Piras, Tiziana, 225n, 226 e n, 227n, 227n, 235n, 240n
- Pisacane, Carlo, 202 e n
- Poe, Edgar Allan, 87, 148, 154, 155
- Portinari, Folco, 182n, 184n
- Pottier, Jean-Michel, 50n
- Pound, Ezra, 28, 32
- Praga, Marco, 68
- Pratesi, Mario, xi, 68
- Prati, Giovanni, 216 e n
- Primoli, Gegè, 306
- Prisco, Michele, 312n
- Prosperi, Adriano, 67n
- Prospero, Ada, 93n
- Proust, Marcel, 30, 40, 331
- Puccini, Dario, 191n
- Pulci, Luigi, 222n
- Pupino, Angelo Raffaele, 261n
- Radcliffe, Ann, 261

Ramat, Silvio, 328n
 Rappazzo, Felice, 171n, 206n
 Raya, Gino, 65n, 76n, 82n, 86n,
 87n, 101n, 120n, 125n, 134n,
 201n
 Reboul, Oliver, 279n
 Recupero, Antonino, 66n
 Reitano, Concetta, 85n
 Renda, Francesco, 66n, 67n
 Riccardi, Carla, 65n, 69n, 71n,
 75n, 76n, 77n, 91n, 133n
 Ricoeur Paul, 175 e n
 Riding, Laura, 27, 28
 Ries, Julien, 329n
 Rimini, Thea, 117n
 Rod, Édouard, 87, 120n, 121-123,
 124, 125n, 126, 129, 205
 Rogers, Gayle, 27e n, 28, 31 e n, 34
 Rosny (pseudonimo dei fratelli Jo-
 seph-Henri Boëx e Séraphin-Ju-
 stin Boëx), 161
 Rosny, Joseph-Henri (aîné), 4, 5, 6,
 7
 Rosny, Joseph-Henri (jeune), 6, 7
 Rossetti, Dante Gabriele, 312
 Rousseau, Jean-Jaques, 321, 331
 Rousset, Jean, 329n
 Rovani, Giuseppe, 215, 218n
 Rovetta, Gerolamo, 316
 Rozerot, Denise, 49-51
 Rozerot, Jacques, 49, 50
 Rozerot, Jeanne, 49, 60
 Rubino, Mario L., 46n
 Rumor, Sebastiano [Fondo], 235n
 Rumor, Sebastiano, 243, 244n
 Ruoizzi, Gino, 240n
 Rusconi, Carlo, 108
 Russo, Luigi, 81n, 88, 131 e n, 220

 Salibra, Luciana, 88n

 Salvadori, Giulio, 305
 Sand, George, 144 e n
 Sanguineti, Edoardo, 184 e n
 Sapegno, Natalino, 217n
 Sardo, Rosaria, 87n
 Sardou, Victorien, 87
 Savini, Marta, 303n, 307n
 Savinio, Alberto, 222n
 Savoca, Giuseppe, 86n, 88n
 Scarfoglio, Edoardo, 83n, 96 e n,
 305
 Schmitz, Ettore (Italo Svevo), 318
 Schopenhauer, Arthur, 217 e n
 Sciascia, Leonardo, 222n, 271
 Scott, Bonnie Kime, 33 e n
 Scott, Walter, 94, 143
 Scrivano, Riccardo, 209n
 Scuderi, Ermanno, 204n
 Serao, Matilde, XI, XIV, 68, 123 e n,
 124n, 125 e n, 166 e n, 303, 304
 e n, 305 e n, 307 e n, 308-313
 Serra, Renato, 220 e n, 221 e n
 Shakespeare, William, 108-110,
 196, 202
 Sipala, Paolo Mario, 318 e n
 Siti, Walter, 39n
 Šklovskij, Victor, 39
 Soffici, Ardengo, 221 e n
 Soldati, Mario, 229n, 235n
 Sole, Leonardo, 328n
 Somigli, Luca, 34n, 37, 43
 Sommaruga, Angelo, 159, 305
 Sordevolo di, Dina, 120n, 125n
 Spaggiari, William, 215n
 Spaini, Antonio, 46
 Spaziani, Marcello, 306n
 Sperani, Bruno (pseud. di Speraz
 Beatrice), 160n
 Spicka, Jirí, 119n
 Spina, Luigi, 284n

- Spinazzola, Vittorio, 172 e n, 303n, 327n, 332n, 333n
- Spinoza, Baruch, 95
- Sportelli, Luigi, 147n
- Squarzina, Luigi, 38, 109
- Starbuck, Ellen, 226, 239n, 241 e n, 242n
- Stein, Gertrude, 29, 30
- Stendhal (pseudonimo di Marie-Henri Beyle), 38, 39, 262
- Sterne, Laurence, 169
- Strafforello, Gustavo, 95n, 96n, 97n
- Sue, Eugène, 216n
- Svevo, Italo, xi, 25, 34, 35, 38, 40-42, 44, 219 e n, 220
- Taine, Hyppolite-Adolphe, 18, 149n, 323
- Tanqueiro, Helena, 116n
- Tanteri, Domenico, 209n, 210n
- Tarchetti, Alcesti, 186n
- Tarchetti, Igino Ugo, 185, 215
- Tasso, Torquato, 199, 216 e n
- Tellini, Gino, 132n, 193n, 213 e n, 214n, 240n
- Terracini, Benvenuto, 170n
- Terrusi, Leonardo, 132n
- Tessitore, Fulvio, 189n
- Tolstoj, Lev, 39, 87, 161, 164
- Tommaseo, Niccolò, 83 e n, 215, 231
- Toppiano, Michela, 320n
- Torelli Viollier, Eugenio, 97 e n
- Torraca, Francesco, 65, 70
- Tortonese, Paolo, 49
- Tortora, Massimiliano, 25e n, 34n, 42, 43 e n, 46 e n, 170n
- Tosi, Guy, 160 e n, 162, 163
- Toulouse, Edouard, 18 e n
- Tozzi, Federigo, 25, 34, 40, 41, 44, 45, 220 e n
- Traina, Giuseppe, 185n
- Treves, Emilio, 112, 131, 290, 294
- Trifone, Pietro, 193n
- Trombatore, Gaetano, 227n
- Tropea, Mario, 300n
- Turgenev (Tourgueniev), Ivan Sergeevič, 4, 5, 87
- Twain, Mark, 95n
- Ungaretti, Giuseppe, 218n
- Valabrègue, Antony, 15
- Valera, Paolo, xi, xiv, 179-187
- Valéry, Paul, 30
- Van Der Bergh, Carmen, 46n
- Van Santen Kolff, Jacques, 19
- Vanderbilt (famiglia), 331
- Vassallo, Luigi, 305
- Vattimo, Gianni, 217n
- Veblen, Thorstein, 331 e n
- Venturini, Monica, 82n
- Verga, Mario, 86n
- Vertov, Dziga, 184
- Viazzi, Glauco, 179n, 180n, 183 e n, 184n, 185n
- Vigliani, Ada, 217n
- Villari, Pasquale, 196 e n
- Villaroel, Giuseppe, 82n
- Vittorini, Elio, 45-48
- Walkowitz, Rebecca L., 32 e n
- Walpole, Horace, 260
- Walsh Hokenson, Jan, 115n
- Watt, Ian, 138
- Wellek, René, 190n
- Westphal, Bertrand, 132 e n
- Williams, Orlo, 94 e n
- Wilson, Edmund, 30 e n

Woolf, Virginia, 29, 40, 43-44

Xau, Fernand, 19

Yeats, William Butler, 30

Zago Nunzio, 183 e n, 321n, 324n

Zappulla Muscarà, Sarah, 207n

Zena, Remigio, xi, 210n

Zola Émile, 3-12, 13-24, 26, 38,
43n, 44n, 49-61, 65, 73n, 82,
86, 87, 89, 118, 119, 132, 146 e
n, 147, 148, 149, 157, 158, 159,
160, 161 e n, 165, 166, 183,
189-198, 204, 208, 291, 292,
298, 299 e n

Zola, Alexandrine, 21, 49-61

Zola, François, 59

Zollino, Antonio, 185n

Zuccoli, Luciano, 220, 221

