

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 7

Volume stampato con il contributo di:



DIREZIONE GENERALE
EDUCAZIONE,
RICERCA E
ISTITUTI CULTURALI

Direzione generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali del
MIC, concesso al COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI
DEL CENTENARIO DELLA MORTE DI GIOVANNI VERGA D.M. ISTITU-
TIVO DEL MINISTRO DELLA CULTURA dell'11 maggio 2022, n. 201



Università
di Catania

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

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

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2023

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-250-9

Finito di stampare nell'ottobre 2023

da Photograph - Palermo

Verga nel Realismo europeo ed extraeuropeo

Atti del Convegno Internazionale
I Sessione, Catania 5-7 dicembre 2022
II Sessione, Catania 20-22 aprile 2023

a cura di
Gabriella Alfieri, Giorgio Longo, Andrea Manganaro

Volume II

Fondazione Verga - Euno Edizioni

INDICE

Volume I

Abstract volume I	XVII
GABRIELLA ALFIERI	
Saluto introduttivo	XXXI
GABRIELLA ALFIERI	
Introduzione al Convegno «Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo» (Prima sessione, 5 dicembre 2022)	XXXIII

IL REALISMO IN PROSPETTIVA EUROPEA ED EXTRAEUROPEA

YVES CHEVREL	
L'opera di Giovanni Verga: un dialogo impegnativo con la cultura europea	3
BORIS LYON-CAEN - ILARIA VIDOTTO	
Il realismo: una questione critica	15
ATTILIO SCUDERI	
Realismo e Darwinismo: incroci ed equivoci nelle letterature occidentali ottocentesche	33

VERGA NEL REALISMO

FLORENCE GOYET	
Verga, novelliere europeo	51
GABRIELLA ALFIERI	
Una poetica disseminata: idee di Verga sul Realismo	69
ANDREA MANGANARO	
Il realismo di Verga nella storia della critica letteraria	103

REALISMO IN AREA FRANCOFONA

ALAIN PAGÈS	
Un momento del naturalismo. Intorno a una corrispondenza tra Verga e Zola	119
JEAN-SÉBASTIEN MACKE	
Genesi fotografiche negli scrittori veristi e naturalisti: la cornice e la luce	131
JEAN-LOUISE HAQUETTE	
George Sand e la questione del pittoresco rurale: paesaggi, personaggi, lingua	141
PIERRE-JEAN DUFIEF	
Realismo e pietà nei Goncourt	159
PAOLO TORTONESE	
L'adulterio naturalista	173
BERTRAND MARQUER	
La folla: una figura del realismo europeo?	187

FELICE RAPPAZZO	
«Tipizzazione allegorica» e retorica della doppia verità in Balzac: fra <i>Eugenie Grandet</i> e <i>Le père Goriot</i>	199
ANTONIO DI SILVESTRO	
Considerazioni su Maupassant, Verga e i veristi italiani	215
CARMELO TRAMONTANA	
Margini del reale. Fantasticherie, sogni, ossessioni: Balzac/Verga	231
ROSY CUPO	
Il teatro realista europeo: Balzac, Zola, Tolstoj e Verga	247
GIORGIO LONGO	
Verismo e Realismo belga fra narrativa, teatro e melodramma: Verga e <i>La Chasse au loup</i>	263

REALISMO IN GERMANIA

GIOVANNI TATEO	
Lontano dalla metropoli. Ferdinand von Saar fra realismo e naturalismo	299
HENNING HUFNAGEL	
Uccellini e uccellacci in Verga, Heyse e Flaubert	317
MARIO ZANUCCHI	
La novella naturalistica tedesca (Hauptmann, Holz/Schlaf) e l'influenza di Zola	335

REALISMO IN GRAN BRETAGNA

LUIGI GUSSAGO

Gissing e Verga: due realismi a confronto 351

ENRICA VILLARI

Dai contadini del Cumberland ai pescatori di Aci Trezza.
Verga e l'Ottocento inglese 365

MANUELA D'AMORE

Il mondo degli umili nella stampa vittoriana:
da «The Athenaeum» al *New Journalism* di
«The English Illustrated Magazine» 377

BARRY MCCREA

Verga e l'Irlanda 391

Volume II

Abstract volume II XVII

REALISMO IN AREA IBERICA

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN
Tematiche veriste nella letteratura spagnola 401

ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO
Benito Pérez Galdós e la *moderna novela de costumbres*:
da *Marianela* al *Naturalismo espiritual* 415

ANITA FABIANI
Realismi all' *'hispánico modo'*:
la narrativa a tesi di Fernán Caballero 433

DAVIDE CONRIERI
Due novelle per un anno 451

REALISMO IN NORD EUROPA

LINDA PENNINGNS
Il mare amaro del Nord.
I Malavoglia e i pescatori olandesi di Heijermans 477

DAVIDE FINCO
Dalla «breccia moderna» alla «breccia popolare».
Naturalismi nordici, tra fotografi tendenziosi
e coscienze critiche 493

SARA SEVERINI

“Battere in breccia”. La via del realismo in
Steen Steensen Blicher e Thomasine Gyllembourg 509

REALISMO IN AREA BALTICA E UGRO-FINNICA

ANTONIO SORELLA

Il ‘verismo’ in Estonia 527

KRISTIINA REBANE

Aspetti del realismo rurale nella letteratura estone
di fine Ottocento, sull’esempio di August Kitzberg
ed Eduard Vilde 545

ÜLAR PLOOM

Alcuni aspetti del realismo rurale nella letteratura estone
di fine Ottocento sull’esempio di Ernst Särgava e Juhan Liiv 561

DAIUNUS BŪRĖ

Il sorgere del realismo nella narrativa lituana: i casi
di Julija Beniuševičiūtė-Žemaitė (1845-1921) e di
Gabrielė Petkevičaitė-Bitė (1861-1943) 581

RIIKKA ROSSI

Trasformazioni del naturalismo e del neonaturalismo
nella letteratura finlandese 595

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Kálmán Mikszáth e il realismo
nell’Ungheria del *Compromesso* 607

REALISMO IN AREA SLAVA

ANNA TYLUSIŃSKA-KOWALSKA

Mastro-don Gesualdo di Giovanni Verga
e *La Bambola* di Bolesław Prus: due 'verismi',
polacco e italiano, a confronto 623

GUIDO CARPI

«Il nudo realismo è funesto»: Ivan Turgenev
come linea mediana della prosa russa 637

GIUSEPPINA GIULIANO - MARTINA LEMBO

Traduzioni, riduzioni, imitazioni?
Cuore e *I Malavoglia* in Russia (1880-1900) 653

ROBERTA SALVATORE

La rappresentazione dell'oralità popolare
nel romanzo di A. I. Èrtel' *I Gardenin* 675

GIORGIO FORNI

Contadini e borghesi sul campo di battaglia.
La rappresentazione della guerra in Tolstoj e Verga 689

REALISMO IN NORDAMERICA

GIOVANNA SUMMERFIELD

«Il mondo è di chi ha denari». L'arrivismo in
The Rise of Silas Lapham di William Dean Howells,
negli Stati Uniti dell'Ottocento 705

LUCA SOMIGLI

L'occhio dell'umorista: nota sulla narrativa breve
del giovane Wyndham Lewis 717

CARLO ARRIGONI
Il punto di vista narrativo
nel naturalismo di Stephen Crane 727

SALVATORE MARANO
Fallen woman e femme fatale in
Maggie, a Girl of the Streets di Stephen Crane 743

FLORIANA PUGLISI
Realismo, regionalismo e femminismo
nei racconti di Kate Chopin 759

REALISMO IN SUDAMERICA

ELEONORA ZILLER CAMENIETZKI
Machado de Assis, Aluisio Azevedo e il Naturalismo in Brasile 775

VALERIA ROSITO FERREIRA
La fotografia e la questione della mimesi nel Verismo
e nel Realismo: Giovanni Verga e Machado de Assis 789

FLORA DE PAOLI FARIA
Il verismo verghiano e l'impulso al regionalismo brasiliano 807

CARLOS SOBRAL
Machado de Assis e l'inaugurazione del realismo in Brasile 827

*Conclusioni I sessione «Verga nel realismo europeo
ed extraeuropeo» (5-7 dicembre 2022)*

ANDREA MANGANARO 835

GABRIELLA ALFIERI 839

*Conclusioni II sessione «Verga nel realismo europeo
ed extraeuropeo» (20-22 aprile 2023)*

GIORGIO LONGO	847
ANDREA MANGANARO	857
GABRIELLA ALFIERI	861

ABSTRACT VOLUME II

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN

Tematiche veriste nella letteratura spagnola

I mutamenti sociali della seconda metà dell'Ottocento in Europa trovarono il loro canale di espressione nella letteratura realista e naturalista, che si diffuse quasi contemporaneamente nelle letterature italiana e spagnola, con l'obiettivo comune di riprodurre l'intera realtà. Verga in Italia e gli scrittori spagnoli della generazione realista e del '98 hanno utilizzato tecniche e tematiche che in Italia sono state chiamate «veriste» e che in Spagna sono usate regolarmente, come ho segnalato in questo articolo.

The social changes in the second half of the 19th century in Europe find their floodgates of expression in realist and naturalist literature, which spread almost contemporaneously in Italian and Spanish literature, with the common aim of reproducing reality as a whole.

Verga in Italy and the Spanish writers of both realist and '98 generations will use techniques and topics that have been called verist in Italy and are regularly used in Spain, as this article shows.

ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO

Benito Pérez Galdós e la *moderna novela de costumbres*:
da «Marianela» al *Naturalismo espiritual*

La nascita e lo sviluppo del romanzo realista spagnolo sono fortemente legati all'opera di Benito Pérez Galdós che, a partire dalle *Observaciones sobre la novela* (1870), lavora instancabilmente alla creazione della *moderna novela de costumbres*. L'articolo si propone di ripercorrere, attraverso alcune opere particolarmente significative, quella traiettoria che, a partire dalle *novelas de tesis*, arriva al *naturalismo espiritual*. L'analisi parte da *Marianela* (1878), romanzo che rivela curiose affinità cronologiche e tematiche con *Rosso Malpelo* di Giovanni Verga e, successivamente, attraverso la svolta estetica rappresentata da *La*

desheredada (1881), si concentra su *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) e sulle caratteristiche specifiche del naturalismo galdosiano.

The creation and development of the Spanish Realist novel are strongly related to the work of Benito Pérez Galdós who, starting with the Observaciones sobre la novela (1870), worked incessantly on the creation of the moderna novela de costumbres. The article proposes to follow, through some particularly significant works, the trajectory that, starting with the novelas de tesis, arrives at naturalismo espiritual. The analysis starts with Marianela (1878), a novel that reveals curious chronological and thematic affinities with Giovanni Verga's Rosso Malpelo and, subsequently, through the aesthetic turning point represented by La desheredada (1881), focuses on Fortunata y Jacinta (1886-1887) and the characteristics of the Naturalism of Galdos.

ANITA FABIANI

Realismi all' 'hispánico modo': la narrativa a tesi di Fernán Caballero

L'adesione dichiarata, in sede testuale, di Caballero alle istanze del *costumbrismo*, il suo reiterato appellarsi a principi mimetico-realisti, o le prese di distanza dalla *ficción* non devono far perdere di vista quella che è l'intenzione "addomesticante" di ogni suo scritto, nel quale si inverte, semmai, non già la realtà spagnola (più o meno coeva all'autrice) bensì una visione monolitica, immobilista, astorica e manichea del mondo e dell'umano.

Caballero's declared textual adherence to the demands of costumbrismo, her repeated appeal to mimetic-realist principles, or her distancing herself from the ficción must not distract us from sight of the "domesticating" intention of all her writings, in which, if anything, it is not Spanish reality (more or less contemporary to the author) that is ingrained, but rather a monolithic, immobilist, ahistorical and manichean vision of the world and the human being.

DAVIDE CONRIERI

Due novelle per un anno

Singularidades de uma rapariga loura (1874) di Eça de Queiroz è ritenuta la prima narrazione portoghese realistica. La lettura che si propone della novella intende individuare quali aspetti costruttivi, tematici, stilistici la caratterizzano come testo realistico; e a mostrare attraverso confronti con campioni della coeva novellistica portoghese come essa se ne distacchi in direzione del realismo.

Singularidades de uma rapariga loura (1874) by Eça de Queiroz is considered the first Portuguese realist narrative. The proposed reading of the novella aims to identify which constructive, thematic and stylistic aspects characterise it as a realist text; and to show, through comparisons with

samples of contemporary Portuguese novellistics, how it departs from them in the direction of realism.

LINDA PENNING

Il mare amaro del Nord. *I Malavoglia* e i pescatori olandesi di Heijermans

Tra i destini degli ‘umili’ rappresentati in numerose opere dei realismi di fine Ottocento e primo Novecento, sono quelli delle famiglie di pescatori. È questo il tema che accomuna due opere apparentemente lontane tra loro come il romanzo *I Malavoglia* di Giovanni Verga e il dramma neerlandese *Op hoop van zegen* (*La buona speranza*, 1900) di Herman Heijermans. In un’analisi di tipo ‘trasgenerico’ si presenta un campionario di concomitanze tematiche, strutturali e linguistiche tra le due opere.

*Among the destinies of the ‘humble’ depicted in numerous works of the late 19th and early 20th-century realisms, we find those of poor fishing families. This shared theme connects two seemingly disparate works: the Italian novel *I Malavoglia* by Giovanni Verga and the Dutch drama *Op hoop van zegen* (The Good Hope, 1900) by Herman Heijermans. A ‘transgeneric’ analysis highlights a range of thematic, structural and linguistic parallels between the two works.*

DAVIDE FINCO

Dalla «breccia moderna» alla «breccia popolare».
Naturalismi nordici, tra fotografi tendenziosi e coscienze critiche

La diffusione del Naturalismo in Scandinavia, nella quale il critico letterario danese Georg Brandes svolse un ruolo centrale, avvenne in un periodo di crescente attenzione internazionale per le letterature nordiche. August Strindberg in Svezia rinnovò dagli anni Settanta il linguaggio e i modi di rappresentazione del romanzo (oltre che del teatro) ottocentesco, risultando fino a oggi uno dei più noti “uomini della breccia moderna”, mentre nel primo ventesimo secolo gli autori della “breccia popolare” restituirono i fermenti sociali e politici di una Danimarca in evoluzione; tra loro Hans Kirk offre esempi di una scrittura che ben si presta a un confronto con lo stile verghiano.

The flourish of Naturalism in Scandinavia, in which the Danish literary critic Georg Brandes played a seminal role, occurred in a period of growing international attention for Nordic literatures. In Sweden, since the 1870s, August Strindberg renewed both the language and the ways of representation of the 19th-century novel (as well as of theatre), eventually becoming one of the best-known “men of the modern breakthrough”, while in the early 20th century the authors of the “popular breakthrough” portrayed the social and political ferments of an evolving Denmark; among them, Hans Kirk offers examples of a writing that might be compared with Verga’s style.

SARA SEVERINI

“Battere in breccia”. La via del realismo in Steen Steensen Blicher
e Thomasine Gyllembourg

Nei Settanta dell'Ottocento, Holger Drachmann, Karl Adolph Gjellerup e Henrik Pontopiddan defezionano rispetto alla breccia brandesiana (Det moderne Gennembrud) nel nome di un ritorno alla tradizione letteraria della Guldalder danese di primo Ottocento, la quale, successivamente alla sconfitta nelle guerre napoleoniche (1807-1808) e alla perdita della Norvegia (1814) nonché sulla scia del liberalismo crescente, aveva sperimentato «una conciliante dimensione tra Realismo poetico e un Romanticismo di riflesso»: tra i rappresentanti di quella tradizione i novellieri Steen Steensen Blicher e Thomasine Gyllembourg, esponente il primo di un 'realismo tragico' e del 'realismo d'ambiente' la seconda.

In the seventies of the nineteenth century, Holger Drachmann, Karl Gjellerup and Henrik Pontopiddan defected from The Modern Breakthrough (Det moderne Gennembrud) in the name of a return to the literary tradition of The Danish Golden Age (Guldalderen) of the early nineteenth century, which after the defeat in the Napoleonic wars (1807-1808) and after the loss of Norway (1814), as well as in the wake of a growing liberalism, had experienced «a conciliatory dimension between a poetic Realism and a reflexive Romanticism». Among them the novelists St. St. Blicher and Thomasine Gyllembourg, exponents respectively of a 'tragic realism', and of an 'environmental realism'.

ANTONIO SORELLA

Il 'verismo' in Estonia

L'indagine sulle possibili influenze della letteratura italiana su quella estone dell'Ottocento si concentra sulla personalità di August Kitzberg, uno dei maggiori scrittori in lingua estone. Attraverso il confronto della novella *Libahunt* e del dramma omonimo di Kitzberg con la novella e il dramma *La lupa* di Verga e la tragedia *La figlia di Iorio* di d'Annunzio si avanza l'ipotesi che lo scrittore estone si ispirasse alle opere teatrali dei due autori italiani, conosciuti non direttamente, ma attraverso la mediazione dell'imprenditore teatrale Manning, in contatto diretto e costante con Berlino e con i circoli culturali tedeschi appassionati al melodramma italiano.

The research about the possible influences of the Italian literature on the nineteenth-twentieth century Estonian literature focuses on the personality of August Kitzberg, one of the greatest writers in the Estonian language. Through the comparison of the short novel Libahunt and the drama of the same title by Kitzberg with the short novel and the drama La lupa by Verga and the tragedy La figlia di Iorio by d'Annunzio, it is possible to hypothesize that the Estonian writer was inspired

by the two Italian authors' plays, which he could know indirectly, through his friend Manning. Manning was the director of the Tartu National Theatre and used to visit Berlin quite often, so that he was in constant contact with some German cultural circles, passionate about Italian melodrama.

KRISTIINA REBANE

Aspetti del realismo rurale nella letteratura estone di fine Ottocento,
sull'esempio di August Kitzberg ed Eduard Vilde

L'articolo esamina la transizione chiave della letteratura estone tra il 1890 e il 1900, passando dal tardo romanticismo al realismo rurale. Durante questo periodo, si nota un distacco dalla tradizione di adattare opere straniere, con un focus crescente sulla creazione di una letteratura estone autentica. August Kitzberg ed Eduard Vilde, autori prominenti in questo periodo, hanno contribuito alla formazione dell'identità estone, influenzando il gusto letterario e svolgendo un ruolo educativo nella causa nazionale. Pur presentando rappresentazioni contrastanti dell'epoca, entrambi mostrano affinità con il verismo di Giovanni Verga, suggerendo un'importante influenza culturale nonostante le differenze geografiche e politiche.

The article examines the crucial transitional period in Estonian literature between 1890 and 1900, shifting from late romanticism to rural realism. During this period, a discernible departure from the tradition of adapting foreign works is evident, with an increasing focus on the creation of authentic Estonian literature. August Kitzberg and Eduard Vilde, prominent authors of this era, significantly contributed to the shaping of Estonian identity, influencing literary preferences, and assuming an educational role in the national cause. Despite presenting contrasting representations of the period, both exhibit affinities with the verismo of Giovanni Verga, suggesting a profound cultural influence despite geographical and political disparities.

ÜLAR PLOOM

Alcuni aspetti del realismo rurale nella letteratura estone di fine Ottocento
sull'esempio di Ernst Säreava e Juhan Liiv

Nel saggio si delinea il profilo storico-culturale della società rurale estone ottocentesca. Si fa un'analisi dei rapporti nazionali e sociali conflittuali tra i padroni tedeschi (*saksad*) e il contadiname estone (*maarahvas*), e si studia la nascente disuguaglianza sociale all'interno del ceto contadino. Si analizzano due racconti rurali estoni che rispecchiano realisticamente i grandi problemi dell'epoca, ma che sono stati scritti con un metodo di narrazione e con un atteggiamento ideologico diverso tra loro. Nell'analisi si distinguono elementi romantico-sentimentali e realistico-naturali e si studia il ruolo del narratore nella presentazione delle vicende narrate.

The article provides a survey of some crucial aspects of the 19th century Estonian rural history, analysing the conflicting national and social relations between German barons (saksad) and Estonian peasants (maarahvas) and the birth of social inequality among the peasantry. The focus of the research is on two Estonian rural tales that both represent realistically the acute problems of the period but are written with a different narrative method and ideology. The analysis distinguishes between romantic sentimental elements and the ones characteristic to realistic and naturalistic writing and specifies the role of the narrator in the presentation of events.

DAIUNUS BŪRĖ

Il sorgere del realismo nella narrativa lituana: i casi di Julija Beniuševičiūtė-Žemaitė (1845-1921) e di Gabrielė Petkevičaitė-Bitė (1861-1943)

Attraverso l'analisi delle opere delle scrittrici Julija Julija Beniuševičiūtė-Žemaitė (1845 – 1921), contemporanea di Giovanni Verga, e Gabrielė Petkevičaitė-Bitė (1861 – 1943), il saggio esemplifica le caratteristiche del primo realismo lituano: espressione al femminile, contaminazione di vari indirizzi letterari e peculiarità delle strategie narrative e stilistiche condizionate dalle differenze nei contesti sociali delle due autrici.

Through the analysis of the works of the writers Julija Beniuševičiūtė-Žemaitė-Žemaitė (1845 – 1921), a contemporary of Giovanni Verga, and Gabrielė Petkevičaitė-Bitė (1861 – 1943), the essay exemplifies the characteristics of the early Lithuanian realism: expression from a female perspective, contamination of various literary movements, and peculiarities of narrative and stylistic strategies conditioned by the differences in the social contexts from which the two authors originated.

RIIKKA ROSSI

Trasformazioni del naturalism e del neonaturalismo nella letteratura finlandese

Questo articolo esamina il naturalismo finlandese e in particolare l'opera di Minna Canth, che fu la prima importante scrittrice di lingua finlandese e la capofila della scuola naturalista in Finlandia. Mentre le narrazioni di Canth esemplificano il modello tragico e la «visione entropica» tipici del naturalismo, nelle sue opere le tecniche naturalistiche e gli effetti di disgusto sono spesso utilizzati per provocare reazioni critiche sulla disuguaglianza sociale e per indirizzare la simpatia dei lettori verso le protagoniste femminili. La visione compassionevole della miseria della gente comune si estende alle forme successive di naturalismo finlandese nelle opere di Joel Lehtonen e F. E. Sillanpää, che sono brevemente discusse nell'articolo.

This article examines Finnish naturalism and the work of Minna Canth in particular, who was the first notable Finnish-language woman author and the leader of the naturalist school in Fin-

land. While Canth's narratives exemplify the tragic pattern and "entropic vision" typical of naturalism, in her work naturalistic techniques and effects of disgust are often used to provoke critical reactions on social inequality and to direct the readers' sympathy towards the female protagonists. The compassionate view to ordinary people's misery extends to the later forms of Finnish naturalism in the work Joel Lehtonen and F. E. Sillanpää, which are briefly discussed in the article.

ANTONIO SCIACOVELLI

Kálmán Mikszáth e il realismo nell'Ungheria del *Compromesso*

Lo scritto, dopo aver illustrato sinteticamente la biografia e l'opera dello scrittore ungherese Kálmán Mikszáth (1847-1910), ne presenta la complessa ricezione critica: dopo le prime esperienze nel giornalismo, Mikszáth si impone come uno dei protagonisti del rinnovamento della novella ungherese, per poi avviarsi a diventare uno dei più popolari autori di romanzi del suo tempo, nei quali spicca la rappresentazione della società coeva, delle sue contraddizioni, in particolar modo della decadenza della *gentry* ungherese.

The article, after an essential presentation of the biography and literary works of the Hungarian writer Kálmán Mikszáth (1847-1910), presents his complex critical reception. After the first experiences in journalism, Mikszáth established himself as one of the protagonists of the renewal of the Hungarian novella, and then set out to become one of the most popular authors of novels of his time, in which stands out the representation of the contemporary society, of its contradictions, in particular the decadence of the Hungarian gentry.

ANNA TYLUSIŃSKA-KOWALSKA

Mastro-don Gesualdo di Giovanni Verga e *La Bambola* di Bolesław Prus:
due 'verismi', polacco e italiano, a confronto

L'articolo ha per obiettivo confrontare due romanzi europei – *Mastro-don Gesualdo* di Giovanni Verga e *Lalka* dello scrittore polacco Bolesław Prus dimostrando, accanto alle divergenze, le sorprendenti affinità tra le due opere nate nelle realtà socio-politiche ben lontane. I due romanzi uscirono nello stesso anno, il che esclude che Verga abbia letto il romanzo polacco o viceversa. La brillante capacità di porre i lettori davanti alle problematiche sociali senza proporre soluzioni abolisce la distanza tra la Sicilia e la Polonia (che peraltro non esisteva all'epoca come paese autonomo) e conferma l'appartenenza, a pieno titolo, delle due opere, al realismo europeo.

The article aims to compare two European novels - Mastro-don Gesualdo by Giovanni Verga and Lalka by the Polish writer Bolesław Prus, demonstrating the surprising affinities between the two works born in very distant socio-political realities. The two novels were published in the same year

which excludes the possibility that Verga read the Polish novel or vice versa. The brilliant ability to place readers in face to social problems without proposing solutions abolishes the distance between Sicily and Poland (which, moreover, did not exist at the time as an independent country) and confirms the full belonging of the two novels, to European realism.

GUIDO CARPI

«Il nudo realismo è funesto»: Ivan Turgenev come linea mediana della prosa russa

Il presente saggio tratta le origini del realismo letterario in Russia e ne elenca i tratti caratteristici: stile eterogeneo, i cosiddetti «minus-devices», mimesi fondata su una codifica semiotica plurima etc. Negli anni 1850-70, Ivan Turgenev getta le basi di un realismo sociale-psicologico fondato su un eroe centrale ‘problematico’ come paradigma generazionale: una sintesi che riassume le diverse tendenze di sviluppo della precedente narrativa russa e le canonizza in un modello ‘mediano’.

The present essay deals with the origins of literary realism in Russia and lists its characteristic features: a heterogeneous style, the so-called «minus-devices», and a form of mimesis based on multiple semiotic codifications, etc. In the years 1850-70, Ivan Turgenev laid the foundations for a social-psychological realism focused on a ‘problematic’ central hero as a generational archetype. This synthesis encapsulated the diverse developmental tendencies of previous Russian narrative and canonizes them into a ‘middle-ground’ model.

GIUSEPPINA GIULIANO - MARTINA LEMBO

Traduzioni, riduzioni, imitazioni? *Cuore* e *I Malavoglia* in Russia (1880-1900)

Nella prima parte del saggio vengono analizzate le principali strategie di adattamento e riduzione messe in atto nel 1881 dal letterato e giornalista russo emigrato a Napoli Nikolaj Firsov nel pionieristico lavoro di traduzione dei *Malavoglia*. La seconda parte, invece, tratta dell’influenza di *Rosso Malpelo* e libro *Cuore* sul racconto *Karuzo* (1894) di Anna Ul’janova – rivoluzionaria sorella di Lenin, nonché scrittrice e traduttrice di Verga, Neera, Serao, De Roberto e altri veristi italiani.

*The first part of the essay gives an analysis of the principal adaptation and reduction techniques used by the Russian emigrant to Naples, intellectual and journalist Nikolay Firsov in his pioneering translation of *I Malavoglia* in 1881. The second part shows the influence of *Rosso Malpelo* and *Cuore* on *Karuzo* (1894), a short story by Anna Ul’yanova, Lenin’s revolutionary sister as well as writer and translator of Verga, Neera, Serao, De Roberto and many other Italian Verists.*

ROBERTA SALVATORE

La rappresentazione dell'oralità popolare nel romanzo di A. Èrtel' *I Gardenin*

L'articolo è dedicato alla rappresentazione del linguaggio dei contadini nel romanzo dello scrittore russo A.I. Èrtel' *I Gardenin* (1889), un ritratto della vita della campagna. L'attenzione si concentrerà sulla strategia linguistica volta a rendere l'individualità e la varietà del mondo popolare tramite diverse forme di rappresentazione grafica della pronuncia, procedimenti come il cosiddetto *eye dialect*, la resa della lingua specifica degli *odnodvorcy*, un peculiare gruppo di contadini.

The article focuses on the representation of peasant speech in the novel of the Russian writer A.I. Ertel' The Gardenins (1889), a portrait of rural life. Special attention will be drawn to the linguistic strategy employed to convey both the specificity and diversity of the folk world by such devices as various ways of graphic representation of pronunciation, the so-called eye dialect, the depiction of the specific language of the odnodvortsy, a distinctive element among the Russian peasantry.

GIORGIO FORNI

Contadini e borghesi sul campo di battaglia.

La rappresentazione della guerra in Tolstoj e Verga

Tra i fattori che intervengono a modificare bruscamente il quadro della narrativa europea nel decennio che intercorre tra i *Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo* ha giocato un ruolo di primo piano la larga e improvvisa fortuna del romanzo russo. Il saggio prende in esame le probabili influenze della traduzione francese di *Guerra e pace* di Lev Tolstoj su alcuni racconti di Giovanni Verga scritti tra il 1883 e il 1887: *Camerati*, *Un episodio del 31 maggio*, *Carne venduta e... e chi vive si dà pace*.

During the decade spanning from the Malavoglia to Mastro-don Gesualdo, the surging popularity of Russian novels emerged as a pivotal factor that swiftly reshaped the landscape of European narrative. The essay examines the probable influences of the French translation of Lev Tolstoy's War and Peace on some of Giovanni Verga's short stories written between the years 1883 and 1887: Camerati, Un episodio del 31 maggio, Carne venduta and... e chi vive si dà pace.

GIOVANNA SUMMERFIELD

«Il mondo è di chi ha denari». L'arrivismo in *The Rise of Silas Lapham*
di William Dean Howells, negli Stati Uniti dell'Ottocento

La figura dell'arrivista, epitome del ceto medio che, seppur snobbato, trova uno spazio tutto suo nell'Ottocento, è il protagonista di *The Rise of Silas Lapham* dell'americano

William Dean Howells. In questo saggio mi concentrerò sul linguaggio dei soldi e della 'roba', includendo la costruzione e manutenzione (nonché la distruzione) della casa, il 'galateo' del *social dining*, il personaggio chiave della scalata sociale, la figlia, ed il mancato inserimento del patriarca di Howells.

The figure of the self-made man, epitome of the middle class who, although snubbed, finds a space of his own in 1800, is the protagonist of The Rise of Silas Lapham by the American William Dean Howells. In this essay, I will focus on the language of money and property, including the construction and maintenance (as well as destruction) of the house, the 'etiquette' of social dining, the key character of the social climbing, the daughter, and the failure to integrate experienced by the patriarch of Howells.

LUCA SOMIGLI

L'occhio dell'umorista: nota sulla narrativa breve del giovane Wyndham Lewis

Pittore di formazione, lo scrittore inglese Wyndham Lewis (1882-1957) arriva alla narrativa negli anni '10, con una serie di racconti di ambiente rurale ispirati ai suoi viaggi sul continente, in particolare in Bretagna e nei Pirenei spagnoli, riveduti e raccolti nel 1927 nel volume *The Wild Body*. L'intervento si propone di mostrare come la problematizzazione della figura del narratore, che da osservatore neutrale diventa egli stesso oggetto dello sguardo altrui, dia forma ad una poetica modernista secondo la quale lo stesso atto della percezione relativizza il reale.

A painter by training, the English writer Wyndham Lewis (1882-1957) began writing prose fiction in the 1910s with a series of short stories set in a rural milieu and inspired by his travels in Europe, in particular Brittany and the Pyrenees. In a revised version, these stories were collected in 1927 in the volume The Wild Body. My paper aims to show how Lewis's fiction problematizes the figure of the narrator, who shifts from being a neutral observer to becoming the object of the other's gaze. This shift results in a modernist poetics in which the very act of perception relativizes the real.

CARLO ARRIGONI

Il punto di vista narrativo nel naturalismo di Stephen Crane

Questo saggio esamina alcune opere di Stephen Crane, il più importante scrittore naturalista americano. Per questo autore si può parlare di una vera e propria poetica del punto di vista, elaborata per raccontare la storia dalla prospettiva dei personaggi. Questo contributo intende mostrare come le strategie narrative impiegate da Crane, considerate da molti studiosi un segno del superamento del naturalismo, costituiscano in realtà un ponte tra la sua opera e quella di scrittori come Zola e Verga.

This paper examines a number of works by Stephen Crane, the most prominent representative of American naturalism. His texts showcase a poetics of point of view intended to tell the story from the perspective of the characters. This essay shows how the narrative strategies employed by Crane, which many scholars read as a sign of his distance from naturalism, are in fact a clear link between his work and that of writers such as Zola and Verga.

SALVATORE MARANO

Fallen woman e femme fatale in *Maggie, a Girl of the Streets* di Stephen Crane

Maggie, A Girl of the Streets, atto fondativo del naturalismo statunitense, si avvale di strategie testuali in parte antagoniste dello *stark realism* di fine ottocento. Da poeta dall'immaginario pittorico, Crane fa leva sulle corrispondenze cromatiche e fonosimboliche di una lingua al crocevia fra lo standard del narratore e lo slang dei personaggi per dare vita a un testo dove la descrizione di luoghi e eventi si presenta in forma di poemetto impressionista in prosa.

Maggie, A Girl of the Streets, a founding act of American naturalism, deploys textual strategies partly antagonistic to the stark realism of the late nineteenth century. As a poet with a pictorial imagination, Crane uses the chromatic and phonosymbolic correspondences of a language at the crossroads between the standard of the narrator and the slang of the characters to give life to a text where the description of places and events is presented in the form of an impressionistic prose poem.

FLORIANA PUGLISI

Realismo, regionalismo e femminismo nei racconti di Kate Chopin

Nonostante l'interesse per il realismo e autori come Flaubert e Maupassant, Kate Chopin sfrutta la tradizione popolare e rassicurante del colore locale per veicolare contenuti destabilizzanti. Attingendo alla critica femminista, che ha rilevato un nesso fra generi/forme 'minori' (regionalismo/racconto) e scrittura femminile, questo studio indaga il modo in cui la narrativa breve di Chopin ridefinisce l'idea di regione come luogo geografico (Louisiana), genere letterario e simbolo di marginalità.

Despite her interest in realism and authors such as Flaubert and Maupassant, Kate Chopin exploited the popular and safe tradition of local color to convey disrupting contents. Drawing on feminist criticism, which has spotted a link between 'minor' genres/forms (regionalism/short story) and women's writing, this study investigates the way in which Chopin's short fiction redefines the idea of region as a geographical place (Louisiana), a literary genre, and a symbol of marginality.

ELEONORA ZILLER CAMENIETZKI

Machado de Assis, Aluisio Azevedo e il Naturalismo in Brasile

Il Naturalismo brasiliano, dall'opera di Aluisio Azevedo al suo rapporto con Machado de Assis, verrà affrontato attraverso il racconto *Pai contra Mãe*, di Machado. Il tono incisivo della denuncia contro la violenza alla quale sono sottomessi i personaggi non si trova in nessun'altra opera sua. Si analizza il modo inedito come Machado de Assis la concretizza e la inserisce in un profondo e complesso dibattito nazionale.

Brazilian Naturalism, from the work of Aluísio Azevedo to its relationship with Machado de Assis, will be approached through the short story Pai contra Mãe by Machado. The incisive tone of the condemnation against the violence to which the characters are subjected is not found in any of his other works. We analyze the unprecedented way in which Machado de Assis materializes it and inserts it into a profound and complex national debate.

VALERIA ROSITO FERREIRA

La fotografia e la questione della mimesi nel Verismo e nel Realismo:
Giovanni Verga e Machado de Assis

La fotografia e il cinema si rivelano come forze estetiche principali nella produzione di Giovanni Verga e Machado de Assis tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. Di fronte a cambiamenti senza precedenti nel vedere, scrivere ed essere, l'italiano di Catania (n. 1840) e il brasiliano di Rio de Janeiro (n. 1839) formulano approcci estetici piuttosto contrastanti ai giorni «moderni». Il primo dietro una telecamera all'inizio del secolo e il secondo al lavoro con la telecamera sulla sua narrativa già nel 1879, rendono conto rispettivamente dell'instabilità dei precedenti manifesti sulla linea del Verismo e del Realismo.

Photography and cinema are disclosed as major aesthetic forces in the production by Giovanni Verga and Machado de Assis in the late decades of the nineteenth century and first years of the twentieth century. In face of unprecedented changes in seeing, writing, and being, the Italian from Catania (n. 1840) and the Brazilian from Rio de Janeiro (n. 1839) formulate rather contrasting esthetic approaches to 'modern' days. The first behind a camera at the turn of the century and the second at camerawork on his fiction as early as 1879, respectively account for the unsettlement of the earlier manifestoes along the lines of Verism and Realism.

FLORA DE PAOLI FARIA

Il verismo verghiano e l'impulso al regionalismo brasiliano

L'approccio delle letterature italiana e brasiliana degli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento dimostra l'importanza del realismo/naturalismo che, in Brasile, ha aperto lo spazio al regionalismo. Tramite la produzione di G. Verga, ed i conflitti originati dall'unificazione italiana è possibile individuare caratteristiche simili in Brasile come l'abolizione della schiavitù e la Proclamazione della Repubblica attraverso testi di A. de Azevedo, J. Lins do Rego e G. Ramos.

The approach of the Italian and Brazilian literatures of the last decades of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century demonstrates the importance of realism/naturalism which, in Brazil, opened the space for regionalism. Through the production of G. Verga, and the conflicts originating from Italian unification it is possible to identify similar characteristics in Brazil such as the abolition of slavery and the Proclamation of the Republic through texts by A. de Azevedo, J. Lins do Rego and G. Ramos

CARLOS DA SILVA SOBRAL

Machado de Assis e l'inaugurazione del realismo in Brasile

Aspetti del singolare e discusso esordio del realismo in Brasile, nella seconda metà dell'Ottocento, con la pubblicazione delle *Memorie postume di Brás Cubas* di Machado de Assis, il poliedrico scrittore che supera ogni barriera sociale e culturale, propone un modo inconsueto e ironico di trattare la realtà e diventa uno degli autori più importanti dell'America Latina.

Aspects of the singular and controversial debut of realism in Brazil, in the second half of the nineteenth century, with the publication of the Posthumous Memoirs of Brás Cubas by Machado de Assis, the multifaceted writer who overcame all social and cultural barriers, proposed an unusual and ironic way of dealing with reality and became one of the most important authors in Latin America.

REALISMO IN AREA IBERICA

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN

Università di Salamanca

TEMATICHE VERISTE
NELLA LETTERATURA SPAGNOLA

Una serie di avvenimenti storici accaduti in diversi Paesi a partire dal 1848 definiscono la seconda metà del XIX secolo, epoca in cui la società si trasforma ampiamente, attraverso movimenti rivoluzionari che accomunano gli sviluppi politici, sociali, culturali e letterari in una buona parte dell'Europa. Inizia il periodo di consolidamento della società borghese, capitalista, democratica e liberale, che coincide con i primi tentativi del proletariato di formare una coscienza di classe e cominciano a formarsi partiti politici, come l'anarchismo e il socialismo, che si proclamano detentori del cambiamento attraverso le vie rivoluzionarie.

In letteratura è l'epoca del realismo e del naturalismo che producono il predominio del romanzo sugli altri generi, e si può collocare la data d'inizio della tendenza realista in Spagna a partire dal 1849, quando Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber) (1796- 1877) pubblica il suo romanzo *La gaviota*; tendenza che andrà adattandosi ai diversi movimenti storici, adottando una grande varietà di forme e prospettive, secondo i diversi autori che la coltivano.

La nota comune che dà continuità a questa narrazione moderna è la tecnica realistica nel senso che, nella maggior parte dei casi, aspira a dare un'immagine della vita all'interno di un luogo reale e di un tempo storico definito, che è quasi sempre il tempo dell'autore o molto vicino a lui. L'arte di comporre questo romanzo, diceva Benito Pérez Galdós, uno dei più importanti scrittori spagnoli di questo periodo, è riprodurre tutto: la realtà esterna e l'individuo interno. Cioè, la vita dell'individuo in relazione alla società e all'ambiente in cui vive. È l'opposto delle antiche finzioni poetiche o del romanzo storico del romanticismo.

Il lavoro letterario di Giovanni Verga si sviluppa dal romanzo *Amore e patria*, scritto nel 1856, sebbene la svolta verso il verismo si produce intorno

al 1878 (*Rosso Malpelo*) fino al 1919, anno in cui redigerà *Una capanna e il tuo cuore*, abbracciando un lungo periodo di tempo nel quale scrivono in Spagna due generazioni letterarie che elaborano una letteratura ed impiegano un linguaggio poetico con molti punti di contatto con la poetica verghiana. La prima generazione è la cosiddetta “realista”, le cui norme letterarie provengono fondamentalmente dal realismo e dal naturalismo francese.

È questo il momento in cui scrittori come Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Juan Valera, Vicente Blasco Ibáñez, Benito Pérez Galdós, José María de Pereda, Armando Palacio Valdés, Leopoldo Alas “Clarín” ed altri, partendo essenzialmente dai modelli francesi Zola, Balzac, Flaubert, Daudet, i fratelli Goncourt..., vogliono fare una letteratura capace di rompere con il Romanticismo e che descriva la realtà spagnola com’è, senza concessioni alla retorica, fedele alla società, alla vita quotidiana, alla terra e che spesso offra alla sua narrativa un’ambientazione regionale e costumbrista.

Lo scrittore più anziano di questo gruppo è Juan Valera, nato nel 1824 (morto nel 1905), seguito da Emilio Castelar (1832-1899); Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891); José María de Pereda (1833-1906); Benito Pérez Galdós (1843-1920); Emilia Pardo Bazán (1851-1921); Leopoldo Alas Clarín (1852-1901); Armando Palacio Valdés (1853-1938) e Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928).

La seconda generazione è quella nota come Generazione del ‘98, erede dell’anteriore, almeno nelle sue prime opere narrative, sebbene poi si evolva verso un tipo di letteratura più in linea con la crisi di fine secolo che coinvolge una buona parte dell’Europa e che in Spagna viene marcata dalla guerra con gli Stati Uniti e la perdita di Cuba, Portorico e le Filippine, ultimi territori spagnoli d’oltremare. Qui s’inquadrano scrittori tanto importanti come Miguel de Unamuno (1864), Pío Baroja (1872- 1956) José Martínez Ruiz “Azorín” (1873-1967), Antonio Machado (1875-1939), Ramiro de Maeztu (1874-1936), ecc.

Assieme al chiaro influsso francese, e a quello più remoto del realismo inglese e russo, questi scrittori si sentono vicini alla letteratura italiana, perché per la maggior parte essi hanno viaggiato o vissuto in Italia, scrivono diari dei loro viaggi in questo Paese e si preoccupano di conoscere e diffondere la cultura italiana in Spagna, giacché vedono in essa un influsso positivo e una continuazione della tradizione storica.

In questa linea, anche le opere di Giovanni Verga trovano un posto importante in alcuni di loro, non tanto per le citazioni che realizzeranno dello scrittore siciliano, ma per la sua penetrazione nel tessuto delle loro opere.

Com’è ovvio, dato il gran numero e l’importanza degli scrittori menzionati, sarà impossibile anche solo dedicare un breve paragrafo – sebbene me-

ritino molto di più – a ciascuno di loro, per questo mi limiterò ad esemplificare in alcuni di essi le tematiche concordi con il verismo.

Prima di analizzare come la letteratura del realismo e naturalismo spagnolo proietti nella sua narrativa le tematiche che possiamo chiamare grosso modo “veriste”, è necessario chiarire in breve quali siano, elaborare un elenco delle più abituali e meno controverse che vengono trattate nella letteratura verista.

In primo luogo, il verismo parte essenzialmente come un movimento di reazione contro il Romanticismo manzoniano, tacciato di antiumanistico, e anche come contropartita di un’accettazione, a volte senza filtri, del positivismo filosofico e dei progressi scientifici, coniugati con la presenza sempre più inquietante e agitata delle problematiche sociali, e tutto ciò nella convinzione che la Letteratura scritta con lettera maiuscola fosse uno dei migliori strumenti per apprendere la realtà e per educare in modo semplice il popolo. In Spagna il corrispondente realismo letterario si presenta anche come un antidoto contro l’esagerato sentimentalismo romantico.

Nella letteratura spagnola della seconda metà del XIX secolo e dei primi tre decenni del XX secolo troviamo manifestazioni esplicite della forza di queste questioni. Così Miguel de Unamuno, nel suo viaggio per Italia, del 1889, annota nel suo diario, nel capitolo intitolato “La mia visione di Firenze”, scritto durante il suo soggiorno a Firenze:

E là proruppi in giaculatorie sulle luci d’oro, sui volti di giglio, sulle vergini verginali e perfino sulla fede vergine, libera di teologia e di dogma... In questa città tornai a sentirmi veramente cristiano, in quei giorni in cui il più arido positivismo e il più duro fenomenalismo facevano strage sulla mia anima¹.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921), una delle prime donne paladine di un femminismo militante in Spagna, promuove e diffonde le teorie criminaliste di Cesare Lombroso, espresse soprattutto nella sua opera *L’uomo delinquente* (1876), e addirittura scrive un romanzo, *La piedra angular* (1891), in cui sviluppa nella finzione le teorie e tematiche lombrosiane.

D’altro canto diviene una delle sostenitrici più militanti del naturalismo, seguendo specialmente Zola, attraverso una serie di articoli raccolti in un volume dal titolo *La cuestión palpitante* (1883). Nell’opera difende le tesi naturaliste, basandosi non solo sulla letteratura francese ma anche sulla sua co-

¹ G. BECCARI, *Impressioni italiane di scrittori spagnoli (1860-1910)*, Lanciano, R. Carabba 1913, pp. 91-92.

noscenza personale di scrittori francesi come Victor Hugo, Balzac, Flaubert, Goncourt e Daudet. Lo stesso Émile Zola riconosce la Pardo Bazán come la migliore rappresentante della scuola naturalista spagnola.

Una delle linee importanti del verismo italiano sarà la constatazione che gli ideali del Risorgimento sono stati qualcosa di effimero, che le enormi speranze che aveva suscitato l'Unità erano state immediatamente frustrate, almeno parzialmente, mantenendo uno *status quo* molto simile al preunitario, poiché specialmente le classi popolari del Sud non erano state capaci – o meglio, era stato loro impedito – di trarre beneficio dalla nuova situazione. La tensione Nord-Mezzogiorno permane e le classi sociali più svantaggiate e più acculturate si ripiegano su sé stesse con la rassegnazione di quelli che pensano che tutto cambi perché nulla cambi.

Questa è la situazione che Francesco Saverio Nitti analizza nella sua opera *Nord e Sud* (1919)². E questa è la situazione che porta la letteratura verista a concentrarsi negli ambienti regionali e dialettali, isolati e restii ad accettare i progressi di una civilizzazione che si pretende più moderna e superiore a quella considerata arcaica ed isolata. Tuttavia, come vedremo, ciò non è esclusivo della letteratura verista italiana, perché troveremo anche scrittori ed opere della letteratura spagnola che coltivano con profusione e profondità questi motivi. Forse l'unica differenza sta nel fatto che il verista italiano guarda il mondo con compassione e con una certa condiscendenza e il realista europeo guarda un mondo che è il suo proprio e a cui lo accomuna una volontà positiva d'azione.

Le tematiche veriste, tanto nella letteratura italiana come in quella spagnola, sorgono da una medesima convinzione da parte dello scrittore: che la sola osservazione e descrizione della vita reale produca emozioni estetiche ed etiche tanto o più importanti della finzione.

Con tali premesse, i veristi e i cultori spagnoli del realismo credono che basti loro dipingere – e, se è possibile, ritrarre – i fatti del presente che trascorrono davanti ai nostri occhi, senza necessità di introdurre i sentimenti personali né le percezioni del proprio io. Che sia una convinzione sincera o una posa letteraria, o la scelta di una metodologia, fatto sta che la letteratura così vista e descritta cerca di assomigliare a un documento che, al trascriverlo senza interpretarlo, riproduca la realtà. E questo si farà simultaneamente in Italia e in Spagna.

Per portare a termine questo allontanamento l'autore si dispone ad agire con la massima asepsi ed imparzialità nei confronti di quanto narra, a riflet-

² Miguel de Unamuno fece una ampia recensione dell'opera nel suo articolo *Il Mezzogiorno*, in *Obras Completas*, 16 voll., VIII, Madrid, Afrodísio Aguado 1959-1964, pp. 662-663, ed il penalista salmantino Dorado Montero tradusse l'opera di Nitti, *Il socialismo cattolico*, nel 1893.

tere la realtà così com'è, ad elaborare un documento umano con tecniche apparentemente simili a quelle della scienza e mostrare i fatti a partire dalla loro logica e coerenza interne.

Per affrontare in questa maniera l'approccio alla realtà, la tecnica più importante sarà quella dell'impersonalità, che Verga giustificherà come il modo più efficace per mostrare i fatti, gli eventi e i personaggi così come sono, come se fossero senza interferenze della soggettività dell'autore o di eventi esterni: «e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé». Così manifesta Verga l'imparzialità dell'autore nel "Prologo" a *I Malavoglia* (19 gennaio 1881):

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere³.

Molto più concreto in questo aspetto è nella lettera-prologo, indirizzata a Salvatore Farina, nel racconto *L'amante di Gramigna*, dove possiamo trovare una sorta di sintesi della sua poetica:

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera di arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ad esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine⁴.

La netta separazione tra autore e narratore è altrettanto efficace. Nella sua ansia di rimanere imparziale, l'autore Verga delega il compito di narrare a un narratore, inserito nel racconto e nel testo stesso.

Ciò implica l'impersonalità dell'opera letteraria, che si materializza con un narratore in teoria neutrale e che si limita ad osservare ed analizzare i fatti, eliminando le incrostazioni autobiografiche e retoriche ed elaborando le opere con una metodologia affine a quella scientifica.

Così dunque la grande tematica, che inquadra tutte le altre, è la realtà presente, quella che appare nella cronaca quotidiana e che si analizza come se si

³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, I, Milano, Mondadori 1957.

⁴ Ivi, p. 169.

trattasse di un documento. Nonostante lo scrittore voglia includere tutta la realtà, e nonostante Verga s'interessi anche al contenuto passionale e al realismo di ambienti borghesi a partire dai suoi primi romanzi, lo sguardo principale si dirige verso le classi umili, colpite da un destino che nei loro confronti è quasi sempre malevolo, che soffrono la fame atavica nelle regioni più svantaggiate e, nella loro ricerca di una moralità più nitida, si rifugiano nella religione, a volte tinta di superstizioni, nel nucleo familiare che dà loro un'identità e che li protegge da un ambiente esterno duro e quasi sempre ostile e da lì esigono una giustizia primigenia anteriore alle norme giuridiche.

La dura sofferenza che i personaggi di queste terre irredente sopportano ogni giorno di duro lavoro, in una lotta quotidiana per guadagnarsi il pane, è ciò che alcuni romanzieri spagnoli hanno chiamato "Lotta per la vita" – titolo di una trilogia di Pío Baroja, come vedremo – e la sua reiterazione attraverso le generazioni è ciò che caratterizza un popolo, che cerca di fuggire dal fatalismo della storia e a cui si garantisce la permanenza e la ragione di esistere solo nell'intraistoria, sulla quale tanto teorizzò Miguel de Unamuno, ma che convertirono in letteratura anche altri grandi scrittori dell'epoca, come José Martínez Ruiz, "Azorín" o Antonio Machado.

Così si forma una civilizzazione senza tempo né storia che scorre come le acque di un fiume, che non si distinguono né nello spazio né nel tempo. Quel che si distingue sono i sentimenti, generalmente umili e familiari, a volte violenti, e anche le usanze – appellativi, proverbi, rituali –, che rimangono inalterati di generazione in generazione.

Ciò implica inoltre una sfiducia verso il confronto sociale, la lotta di classi, perché ciò esige l'apporto di una collettività, mentre al verismo interessa la lotta individuale, dell'uomo identificabile con nome, cognome o soprannome – al massimo del nucleo familiare – che cerca di sopravvivere, anche contro gli altri.

Negli ambienti descritti sorge quasi necessariamente l'esclusione sociale dei personaggi umili. Di questa tematica, molto amata da Verga, è un buon esempio la novella *Rosso Malpelo*, in cui il ragazzo protagonista è un prototipo dell'esclusione sociale, dovuta principalmente alla miseria e alla fatalità del destino, e dell'incapacità dell'uomo di ribellarsi contro quel destino, sebbene ci provi persino in modo violento, come se la sua vita fosse determinata dalla nascita.

La tematica dell'esclusione sociale e la lotta per la vita è trattata magistralmente da Pío Baroja (1872-1956), nella sua trilogia intitolata *La lucha por la vida*, formata dai romanzi *La busca* (1904), *Mala hierba* (1904) y *Aurora roja* (1905).

Pío Baroja è probabilmente il più grande romanziere della seconda generazione realista, più nota come Generazione del '98, conosce perfetta-

mente la narrativa europea e dichiara di non avere alcuna simpatia per il naturalismo, e ciononostante scrive questi tre romanzi, dove si presenta il determinismo darwiniano in tutta la sua crudezza, attraverso le peripezie di un ragazzo di Soria dalla sua adolescenza fino a terminare nell'agitata Madrid della fine del XIX secolo.

L'ambiente è il mondo degli emarginati, che agiscono e parlano come i personaggi della malavita. Manuel, ne *La busca*, al suo arrivo a Madrid, si sente angosciato dal contrasto violento tra il silenzio del villaggio e il trambusto di rumori e passi della grande città, come prevedendo che la Madrid delle opportunità per tutti coloro che arrivavano dalla campagna non le sarebbe stata troppo propizia. Così termina il romanzo:

Danzaban las claridades de las linternas de los serenos en el suelo gris, alumbrado vagamente por el pálido claror del alba, y las siluetas negras de los traperos se detenían en los montones de basura, encorvándose para escarbar en ellos. Todavía algún trasnochador pálido, con el cuello del gabán levantado, se deslizaba siniestro como un búho ante la luz, y mientras tanto comenzaban a pasar obreros... El Madrid trabajador y honrado se preparaba para su ruda faena diaria. Aquella transición del bullicio febril de la noche a la actividad serena y tranquila de la mañana hizo pensar a Manuel largamente. Comprendía que eran las de los noctámbulos y las de los trabajadores vidas paralelas que no llegaban ni un momento a encontrarse. Para los unos, el placer, el vicio, y la noche; para los otros, el trabajo, la fatiga, el sol. Y pensaba también que él debía de ser de éstos, de los que trabajan al sol, no de los que buscan el placer en la sombra⁵.

L'“attaccamento” alla terra, anche del personaggio che si è stabilito nella città, ricorre profusamente anche nella narrativa realista spagnola. I suoi personaggi, se vivono in lei, la amano e la soffrono e, se ne sono lontani, la rimpiangono e perciò provano nostalgia dell'infanzia, quando il contatto con la propria terra era ancora vivo e non sognato. Ne deriva che i protagonisti siano contadini, pastori, uomini del mare che lottano arduamente e

⁵ P. BAROJA, *La busca*, Madrid, Biblioteca El Mundo 2001, p. 190. «I lampi delle lanterne delle sentinelle danzavano sul terreno grigio, fiocamente illuminato dalla pallida luce dell'alba, e le sagome nere dei raccoglitori di stracci si fermavano sui mucchi di spazzatura, curvandosi per scavare in essi. Ancora qualche pallido nottambulo, con il collo del cappotto alzato, scivolava sinistro come un gufo davanti la luce, e intanto gli operai cominciavano a passare. La laboriosa e onesta Madrid si stava preparando per il suo duro lavoro quotidiano. Quel passaggio dal trambusto febbrile della notte all'attività serena e tranquilla del mattino fece riflettere a lungo Manuel. Capi che erano quelle dei nottambuli e degli operai, vite parallele che non si incontravano nemmeno per un istante. Per l'uno, il piacere, il vizio e la notte; per gli altri, il lavoro, la fatica, il sole. E ho anche pensato che lui doveva essere uno di questi, di quelli che lavorano al sole, non di quelli che cercano il piacere all'ombra».

quasi sempre senza successo contro le forze della natura, la Madre Natura: “Madre di parto e di voler matrigna?”, come la definì Giacomo Leopardi nel suo ultimo canto *La Ginestra*, incitando gli uomini a lottare contro di lei invece che gli uni contro gli altri. Commentando questa poesia, Miguel de Unamuno non accetta che l’uomo generalmente si rassegni ad essere reso schiavo dalla Natura:

Hasta que el hombre no se emancipe de su madre material, la tierra, que le rechupa el sudor y sangre; hasta que se sacuda las cadenas con que la Historia le ha adscrito a la gleba; hasta que no movilice la prosperidad territorial y haga de la agricultura una libre industria; hasta tanto no llegará a ver por completo el campo con ojos de alma que bebe su reposo y en su sosiego se mete; no la llegará a ver como madre, y no cual hoy, como madre en el parto, en el querer madrastra⁶.

Questa tematica della sofferenza, della lotta per la vita in una terra o in un mare schivi, sarà sviluppata in Spagna, oltre che da Baroja, da molti degli scrittori realisti, con sfumature e prospettive proprie.

Una delle prime, Emilia Pardo Bazán (1851-1921), scriverà *Los Pazos de Ulloa* (1886) e *La Madre Naturaleza* (1887), rappresentazioni appassionate della vita rurale galiziana, molto simile a quella siciliana dell’epoca, nelle quali ci si presenta una umanità primaria sottomessa ad un certo determinismo tragico.

I contadini che subiscono le dure condizioni della vita in campagna sono i protagonisti. Le storie famigliari della gente umile, i loro scontri coi ricchi capoccia e la corallità sono parti essenziali delle sue opere.

Aquella tarde, el gran ardor de la canícula daba señales de aplacarse ya, y eran preludio y esperanza de frescura, y acaso de agua las nubes redondas y los finos rabos de gallo que salpicaban caprichosamente el cielo. Una brisa fresca, vivarach, que columpiaba partículas de humedad, hacía palpitar el follaje. A lo lejos chirriaban los carros cargados de mies, y las ranas y los grillos empezaban a elevar su sinfonía vespertina, saludando a la lluvia y al viento antes de que hiciesen su aparición triunfal y refrigerasen la tostada campiña. Todo era vida, vida indifferente, rítmica y serena.

⁶ M. DE UNAMUNO, *Paisajes* (1908), in «La Flecha», *Obras Completas...*, p. 47. «Finché l’uomo non si emancipi dalla sua madre materiale, la terra, che succhia il suo sudore e il suo sangue; fino a scrollarsi di dosso le catene con cui la storia lo ha legato alla gleba; fino a quando non mobiliterà la prosperità territoriale e renderà l’agricoltura un’industria libera; fino a quando non sarà in grado di vedere completamente la campagna con gli occhi di un’anima che ne beve il riposo ed entra nel suo sosiego; non arriverà a vederla come una madre, e non come la vede oggi, come madre nel parto, nel voler matrigna».

Gabriel Pardo se volvió hacia los Pazos por última vez, y sepultó la mirada en el valle, con una extraña mezcla de atracción y rencor, mientras pensaba: -Naturaleza, te llaman madre... Más bien deberían llamarte madrastra⁷.

Ad ogni modo in Pardo Bazán alla fine vince la religiosità: “La ley de la naturaleza, aislada, sola, invóquenla las bestias: nosotros invocamos otra más alta. Para eso somos hombres, hijos de Dios y redimidos por él”⁸.

Tematiche similari appaiono nelle opere di Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), buon conoscitore dell'Italia, scrittore di successo in termini di pubblico e di soldi, che considera Verga come “el más genial de los novelistas italianos modernos”⁹, e si riflettono chiaramente nei romanzi *Arroz y tartana* (1894), *La barraca* (1898) e *Cañas y barro* (1902), opere che continuano il costumbrismo regionale, presentandoci gli ortolani ed i pescatori valenziani come rappresentanti di un mondo primario ed essenziale, la cui quotidianità acquisisce una forza e plasticità straordinaria nel racconto, come possiamo osservare nel seguente brano de *La Barraca*, dove lo zio Barret si rivolge contro l'ingiustizia:

¿Por qué no eran suyos los campos? Todos sus abuelos habían dejado la vida entre aquellos terrones; estaban regados con el sudor de la familia; si no fuera por ellos, por los Barret, estarían las tierras tan despobladas como la orilla del mar... y ahora venían a apretarle la argolla, a hacerle morir con sus recordatorios, aquel viejo sin entrañas que era el amo, aunque no sabía coger un azadón ni en su vida había doblado el espinazo... ¡Cristo! ¡Y cómo arreglan las cosas los hombres!¹⁰.

⁷ E. PARDO BAZÁN, *La madre naturaleza*, Madrid, Alianza Editorial 1972, p. 320. «Quel pomeriggio, il grande caldo della canicola mostrava già segni di attenuazione, e le nuvole rotonde e le sottili code di gallo che punteggiavano il cielo erano un preludio e una speranza di fresco, e forse di acqua. Una brezza fresca e vivace, che faceva oscillare particelle di umidità, faceva pulsare il fogliame. In lontananza, i carri carichi di raccolto scricchiolavano, e le rane e i grilli cominciavano a innalzare la loro sinfonia serale, salutando la pioggia e il vento prima che facessero la loro comparsa trionfale e rinfrescassero la campagna tostata. Tutto era vita, vita indifferente, ritmica e serena. Gabriel Pardo si voltò per l'ultima volta verso i Pazos e seppellì lo sguardo nella valle, con uno strano misto di attrazione e risentimento, mentre pensava: - Natura, ti chiamano madre... Dovrebbero piuttosto chiamarti matrigna».

⁸ Ivi, p. 316. «La legge della natura, isolata, sola, è invocata dalle bestie: noi ne invociamo una più alta. Per questo siamo uomini, figli di Dio e da Lui redenti».

⁹ V. BLASCO IBÁÑEZ, *Estudios literarios*, in *Obras Completas*, Y. III, Madrid, Aguilar 1967, p. 1756. «Perché i campi non erano suoi? Tutti i suoi nonni avevano lasciato la loro vita tra quelle zolle; erano bagnati con il sudore della famiglia; se non fosse per loro, per i Barrets, le terre sarebbero disabitate come la riva del mare... E ora vennero a stringergli l'anello, a farle morire con i loro ricordi, quel vecchio senza fegato che era il padrone, anche se non sapeva come prendere in mano una zappa, né aveva mai piegato la spina dorsale in vita sua. E come gli uomini aggiustano le cose!»

¹⁰ V. BLASCO IBÁÑEZ, *La Barraca*, Madrid, Cátedra 2006, p. 82.

Sempre in questa linea, le tematiche verghiane si riflettono in forma straordinaria in José María de Pereda (1833-1906), il grande autore costumbrista santanderino, che utilizza lungo tutta la sua produzione principi e forme di vita tradizionali ed è difensore dell'idea che la vita semplice e naturale sia il supremo modello etico ed estetico dell'esistenza. In molte delle sue opere l'epicità ed il lirismo coi quali presenta il mondo rurale, come *Peñas arriba*, *El sabor de la tierra* e *Sotileza*, ricordano chiaramente il mondo verghiano.

In *Sotileza* (1884), poco posteriore all'edizione de *I Malavoglia* (1881), Pereda elabora una specie di epopea dei pescatori del Cantabrico, congiungendo tipi e frammenti in una felice ricreazione di una forma di vita e di un'epoca, vista attraverso l'affetto e la nostalgia. Con *I Malavoglia* coincide nella rappresentazione oggettiva della realtà, nella scelta di un ambiente regionale, nella mitificazione del paesaggio e dei personaggi, nell'attenzione alle classi inferiori, nell'impersonalità dell'opera d'arte, nella coralità, nella fusione arte-vita, e nella ricerca del rinnovamento del linguaggio letterario e delle forme espressive.

Vediamo un esempio di *Sotileza*:

Y, entre tanto, es la única ocasión que tienen los infelices tripulantes para abandonar el barco, que cabecea y tumba y danza, con las velas desgarradas y tremolando en su arboladura la jarcia hecha pedazos, juguete de las olas que le envuelven y meten el gigantesco lomo por debajo de su quilla.

Tal es su triste condición; la cual no ahorra, sino más bien duplica, con relación a otro barco más grande, las faenas de los tripulantes á bordo, donde todo es escaso y flaquea, y exige, por ende, mayores desvelos y más grandes sacrificios á cada uno. En suma: trabajo incesante, comida misérrima, un pesebre por lecho, un mechnal por dormitorio, todos los riesgos de la mar, todas las desventajas para correrlos, y la conciencia de no mejorar nunca de fortuna por aquel camino. Todo esto acepta, á sabiendas y de buena gana, un hombre que se decide á formar parte de esa legión de héroes de la miseria, de las angosturas y de las fatigas, que ni siquiera tienen por estímulo la triste esperanza de que al acabar su carrera estrellados contra un peñasco, ó arrastrados por torbellinos de arena y ondas amargas, se grabe su martirio en la memoria de las gentes, ó merezca siquiera su conmiseración; pues hasta la que se siente por los naufragos de alto bordo, se regatea á los de un mísero patache. ¡Tan necesario é inevitable se conceptúa su desastroso fin!¹¹.

¹¹ J. MARÍA PEREDA, *Sotileza*, in *Obras Completas*, Madrid, Imprenta y Fundación de Tello 1888, p. 185. «E intanto è l'unica occasione per lo sventurato equipaggio di lasciare la nave, che beccheggia, ruzzola e danza, con le vele strappate e il sartame a pezzi che trema sull'albero, il giocattolo delle onde che lo avvolgono e ne spingono la gigantesca schiena sotto la chiglia. Tale è la loro triste condizione; il che

Benito Pérez Galdós (1843-1920), per alcuni il più prolifico e miglior romanziere tra il XIX e il XX secolo, partecipa della letteratura realista/naturalista con le sue *Novelas españolas contemporáneas* (1881-1889) e con *Fortunata y Jacinta* (1887), in cui presenterà un ampio fregio, alla maniera della commedia umana di Balzac, degli ambienti e la vita nella Madrid della seconda metà del XIX secolo.

Anche per Galdós è dall'intrastoria, dal quotidiano, dall'umile che sorgono le migliori tematiche dei suoi romanzi e racconti. E così lo dice a Leopoldo Alas Clarín:

Lo que me atrae y seduce es la verdad... Más que toda lectura me gusta ahora acercarme a un grupo de amigos, oír lo que dicen; o hablar con una mujer, o presenciar una disputa; o meterme en una casa de vecinos, entre el pueblo; o ver herrar un caballo, oír los pregones de las calles, o un discurso del diputado R... o de X, el yerno de Z¹².

Gli ideali politici nella seconda metà del XIX secolo in buona parte dell'Europa oscilleranno tra l'adesione, a volte entusiastica, ai movimenti rivoluzionari che hanno luogo, per esempio, in Italia e Spagna – non bisogna dimenticare che nel 1861 si produce l'unità d'Italia, e il suo conseguimento contò con la collaborazione di molti scrittori, e che nel 1868 si espelle dalla Spagna la regina Isabella II, e si proclama la Prima Repubblica, che dura dall'11 febbraio del 1873 al 29 dicembre del 1874, anch'essa avallata e diretta da intellettuali –, e il pessimismo per la constatazione che le rivoluzioni alla fine non cambiano nulla.

Alcuni degli scrittori realisti ebbero un ruolo di spicco nei movimenti oppositori alla Monarchia dei Borboni in Spagna, come Emilio Castelar, Vicente Blasco Ibáñez, Benito Pérez Galdós.

non risparmia, ma anzi raddoppia, rispetto a una nave più grande, le fatiche dell'equipaggio di bordo, dove tutto è scarso e vacillante, e richiede, quindi, maggiori sforzi e maggiori sacrifici da ciascuno. Insomma, la fatica incessante, il cibo miserabile, una mangiatoia per letto, un buco per camera, tutti i rischi del mare, tutti gli inconvenienti di correrli, e la coscienza di non migliorare mai la propria fortuna in questo modo. Tutto questo viene accettato, consapevolmente e volentieri, da un uomo che decide di far parte di quella legione di eroi della miseria, della grezza e della fatica, che non sono nemmeno stimolati dalla triste speranza che alla fine della loro carriera, sbattuti contro uno scoglio, o spazzati via da turbini di sabbia e onde amare, il loro martirio sarà scolpito nella memoria del popolo, o addirittura meriterà la sua commiserazione; Perché anche ciò che è sentito dai naufraghi di alto bordo, è mercanteggiato con quelli di un miserabile petaccio. Così necessaria e inevitabile è concepita la sua fine disastrosa!»

¹² B. PÉREZ GALDÓS, *Novelas*, T. I, Barcelona, Instituto Cervantes 2005, p. 26. «Ciò che mi attrae e mi seduce è la verità... Più che leggere, ora mi piace avvicinarmi a un gruppo di amici, ascoltare quello che dicono; o parlare con una donna, o assistere a una lite; o andare in una casa popolare, in mezzo al villaggio; o per veder ferrare un cavallo, per sentire le grida delle strade, o un discorso del deputato R... o X, il genero di Z».

Quest'ultimo partecipò come studente alle rivolte che si produssero a Madrid nel 1865, e le descrive nella sua opera *Memorias de un desmemoriado*:

Presencíe, confundido con la turba estudiantil, el escandaloso motín de la noche de San Daniel —10 de abril del 65—, y en la Puerta del Sol me alcanzaron algunos linternazos de la Guardia Veterana, y en el año siguiente, el 22 de junio, memorable por la sublevación de los sargentos en el cuartel de San Gil, desde la casa de huéspedes, calle del Olivo, en que yo moraba con otros amigos, pude apreciar los tremendos lances de aquella luctuosa jornada. Los cañonazos atornaban el aire... Madrid era un infierno¹³.

Anche altri scrittori menzionati riverseranno nelle loro opere narrative la visione, propria e della collettività, della situazione politica e sociale della loro epoca.

Voglio concludere con due piccoli testi di Benito Pérez Galdós, uno, nel prologo all'opera di José María Pereda, *El sabor de la tierruca*, del 1882, in cui riassume -a volte con ironia- la storia della narrativa realista in Spagna:

(Facendo riferimento a Pereda) Por esto, por sus felicísimos atrevimientos en la pintura de lo natural, es preciso declararlo portaestandarte del realismo literario en España. Hizo prodigios cuando aún no había dado señales de existencia otras maneras de realismo, exóticas, que ni son exclusivo don de un escritor propagandista, ni ofrecen, bien miradas, novedad entre nosotros, no solo por el ejemplo de Pereda, sino por las inmensas riquezas de este género que nos ofrece la literatura picaresca¹⁴.

L'altro, nel prologo a *La Regenta* di Leopoldo Alas Clarín, del 1901:

Escribió Alas su obra en tiempos no lejanos, cuando andábamos en aquella procesión del naturalismo... A muchos imponía miedo el tal naturalismo, creyén-

¹³ B. PÉREZ GALDÓS, *Memorias de un desmemoriado*, in *Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar 1973, pp. 1430-1431. «Ho assistito, confuso alla folla studentesca, alla scandalosa sommossa della notte di San Daniel -il 10 aprile 1865- e alla Puerta del Sol sono stato colpito da alcune torce della Guardia dei Veterani, e l'anno successivo, il 22 giugno, memorabile per la rivolta dei sergenti nella caserma di San Gil, dalla pensione, Calle del Olivo, dove vivo con altri amici, ho potuto apprezzare i tremendi eventi di quel triste giorno. I colpi di cannone tuonavano nell'aria... Madrid è stata un inferno».

¹⁴ PÉREZ GALDÓS, *Novelas...*, pp. 55-56. «Per questo motivo, a causa della sua felicissima audacia nella pittura del naturale, è necessario dichiararlo l'alfiere del realismo letterario in Spagna. Ha compiuto prodigi quando non aveva ancora mostrato i segni dell'esistenza altre forme di realismo, esotiche, che non sono né dono esclusivo di uno scrittore propagandista, né offrono, a ben vedere, novità tra noi, non solo per l'esempio di Pereda, ma anche per l'immensa ricchezza di questo genere che la letteratura picaresca ci offre».

dolo portador de todas las fealdades sociales y humanas; en su mano veían un gran plumero con el cual se proponía limpiar el techo de ideales... Luego se vio que no era peligroso ni sistema, ni siquiera novedad, pues todo lo esencial del naturalismo, lo teníamos en casa desde los tiempos remotos, y antiguos y modernos conocían la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y del alma, representando cosas y personas, caracteres y lugares, como Dios los ha hecho¹⁵.

¹⁵ Ivi, p. 56. «Alas scrisse la sua opera in tempi non lontani, quando eravamo in quella processione del naturalismo... Molti si sentivano spaventati di tale naturalismo, credendolo portatore di ogni bruttezza sociale e umana; Nella sua mano videro un grande piumino con il quale intendeva ripulire il soffitto dagli ideali... Allora si vide che non era pericoloso, né un sistema, né una novità, perché tutti gli elementi essenziali del naturalismo li avevamo in casa fin dall'antichità, e gli antichi e i moderni conoscevano la legge sovrana di adattare le finzioni dell'arte alla realtà della natura e dell'anima, rappresentando cose e persone, personaggi e luoghi, come Dio li ha fatti».

ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO

Università Federico II - Napoli

BENITO PÉREZ GALDÓS E LA MODERNA
NOVELA DE COSTUMBRES:
DA MARIANELA AL NATURALISMO ESPIRITUAL

Sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza
entre la exactitud y la belleza de la reproducción.
(B. Pérez Galdós, *La sociedad presente como materia novelable*)

1. Introduzione

Nel 1870 Benito Pérez Galdós pubblica le *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, un testo fondamentale per la nascita e la definizione di un nuovo e più moderno concetto di realismo. Ispirato dalla scrittura di Balzac, grazie alla folgorante scoperta di *Eugenie Grandet* sulle rive della Senna, dall'ammirazione per Dickens, che lo aveva portato a tradurre una delle sue opere più complesse e labirintiche, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, e dalla profonda conoscenza della tradizione spagnola, Galdós dà forma alla sua idea di romanzo, a partire dalla definizione di un oggetto di studio privilegiato, la borghesia, e da un metodo, l'osservazione della realtà:

Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese desempeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el

origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto¹.

A partire da questo momento, lo scrittore lavora costantemente alla realizzazione del suo ambizioso progetto che appare chiaro e definito solo in teoria. I primi romanzi, che misurano un progressivo distacco dalle rigidità delle *novelas de tesis* (romanzi a tesi), lasciano però trasparire l'attenzione e la simpatia dell'autore verso certi personaggi che lottano quotidianamente per la sopravvivenza, come il piccolo Celipín, che partirà dalle miniere di Socartes per inseguire il sogno di diventare medico, e la povera Nela.

2. Nelle miniere: *Marianela* e *Rosso Malpelo*

Per provare a tracciare, seppur in maniera rapida e sicuramente non esaustiva², la traiettoria del naturalismo galdosiano vorrei partire da *Marianela*, il romanzo in cui si muovono i personaggi sopra citati e che, nel dialogare con la letteratura europea, mostra i primi segni di una svolta estetica³. Mi muove a questa scelta anche la possibilità di ricollegarmi al bel saggio che María de la Nieves Muñiz Muñiz ha dedicato a Galdós e a Verga, in cui la studiosa analizza due opere straordinarie come *Il Mastro-don Gesualdo* e la quadrilogia di *Torquemada* a partire da una «coincidenza cronologica e tematica alla quale si aggiungono ben più vistose somiglianze dell'intreccio»⁴. Eppure, già una volta il destino aveva giocato a intrecciare le scelte e la scrit-

¹ B. PÉREZ GALDÓS, *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, in ID., *Prosa crítica*, a cura di J.C. Mainer, Madrid, Espasa 2004, p. 17. «Ma la classe media, la più dimenticata dai nostri romanzieri, è il grande modello, la fonte inesauribile. Essa è oggi la base dell'ordine sociale: essa assume con la sua iniziativa e la sua intelligenza la sovranità delle nazioni, in essa c'è l'uomo del XIX secolo con le sue virtù e i suoi vizi, la sua nobile e insaziabile aspirazione, il suo affanno di riforme, la sua straordinaria attività. Il moderno romanzo di costumi [ossia il romanzo realista] deve essere espressione di ciò che di buono e di cattivo esiste nel fondo di questa classe, dell'incessante agitazione che la alimenta, di questa capacità che mostra nel trovare certi ideali e risolvere certi problemi che preoccupano tutti, e conoscere l'origine e la cura di certi mali che turbano le famiglie. La grande aspirazione dell'arte letteraria del nostro tempo è dare forma tutto questo».

² Nell'impossibilità di ricostruire una bibliografia, seppur parziale, sulle questioni trattate e sui romanzi analizzati, mi limiterò a segnalare quegli studi che sono stati un riferimento prezioso per la scrittura di queste brevi pagine; agli stessi studi rimando per una più ampia ricerca bibliografica.

³ Cfr. F. CAUDET, *Introducción*, in B. PÉREZ GALDÓS, *Marianela*, ed. di F. Caudet, Madrid, Cátedra 2021, pp. 11-62; E. MIRALLES GARCÍA, *Afinidades de «Marianela» de Galdós con la «novela de costumbres» del período isabelino*, in «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», n. 96 (2020), 2, pp. 267-289.

⁴ M. MUÑIZ MUÑIZ, *Immedesimazione e straniamento in Verga e in Galdós*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), 2 voll., vol. I, Catania, Fondazione Verga 1988, pp. 155-156.

tura di questi autori, nel 1878, anno in cui il maestro italiano pubblica sul «Fanfulla della domenica» la novella *Rosso Malpelo* e lo spagnolo consegna alle stampe proprio il romanzo intitolato *Marianela*. La distanza che separa i due scrittori e i generi letterari scelti viene colmata da una serie di sorprendenti consonanze che possono essere raggruppate in due grandi motivi: le miniere e la miseria umana incarnata nei giovani protagonisti. Entrambi riconosciuti con un soprannome crudele e non dal nome di battesimo, Malpelo perde il padre in un prevedibile incidente nella cava, mentre la madre di Nela, alcolizzata e costretta a lavorare in miniera dopo la morte del marito, si getta disperata in uno di quei pozzi. Quei buchi neri scavati a fatica nella pietra diventano per entrambi un luogo *familiare*, in cui si muovono senza paura perché si sentono *vicini* ai genitori amati e perduti. Ancora, si potrebbe estendere la similitudine all'esito tragico delle due vicende che si chiudono con la morte dei giovani protagonisti.

E tuttavia, a ben guardare, proprio nel finale risuona una nota distonica che permette di cogliere una profonda differenza tra lo sguardo di Verga e quello di Galdós. Il primo, infatti, costruisce un racconto duro in cui Malpelo si muove in una porzione di mondo oscura e cupa, in una società che non mostra pietà o tenerezza per la sua storia e per il suo dolore. Questa totale solitudine raggiunge il suo culmine proprio alla fine, quando il protagonista, senza speranza alcuna, ripercorre le orme del padre in una storia di vinti destinata a ripetersi:

Ma Malpelo non aveva nemmeno chi si prendesse tutto l'oro del mondo per la sua pelle, se pure la sua pelle valeva tutto l'oro del mondo; sua madre si era rimaritata e se n'era andata a stare a Cifali, e sua sorella s'era maritata anch'essa. La porta della casa era chiusa, ed ei non aveva altro che le scarpe di suo padre appese al chiodo; perciò gli commettevano sempre i lavori più pericolosi, e le imprese più arrischiate, e s'ei non si aveva riguardo alcuno, gli altri non ne avevano certamente per lui. Quando lo mandarono per quella esplorazione si risovvenne del minatore, il quale si era smarrito, da anni ed anni, e cammina e cammina ancora al buio gridando aiuto, senza che nessuno possa udirlo; ma non disse nulla. Del resto a che sarebbe giovato? Prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, e il fiasco del vino, e se ne andò: né più si seppe nulla di lui.

Così si persero persino le ossa di Malpelo, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo, ché hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi⁵.

⁵ G. VERGA, *Rosso Malpelo*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 189.

Il distacco del narratore e l'apparente adesione al severo giudizio espresso dalla società nei confronti del ragazzo servono a risvegliare nel lettore un sentimento opposto, quella simpatia, quella compassione che il protagonista non ha mai trovato nella sua vita: «Rosso Malpelo ti sembra un martire del lavoro e del dovere? Un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale? Bravo!» scrive Verga «Questo era lo scopo che mi proponevo, e se ti dai la pena di pensarci su un pochino anche tu, vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia, quanto meno diffidi dello interesse che io che racconto avrei potuto mostrare pel mio protagonista, quanto più la simpatia è *tua*, lasciami la frase, senza esser passata per la commozione sottintesa dello scrittore»⁶.

Galdós, invece, stabilisce un diverso rapporto con il lettore e, tutt'altro che assente nel testo, lo guida nella storia e indugia con tenerezza sulla sua infelice creatura; se da un lato denuncia la crudeltà e la spietatezza della società che sfrutta i più deboli e indifesi, dall'altro illumina la tragedia attraverso alcuni personaggi capaci di andare al di là delle apparenze e di provare un affetto e una gratitudine sinceri. Perduta l'illusione di essere amata dal suo padrone, anche Nela si accinge a seguire l'esempio della madre e si muove verso il pozzo buio in cui spera di poterla riabbracciare:

- ¿Y tú no sabes que tu madre cometió un gran crimen al darse la muerte, y que tú cometerías otro igual imitándola? ¿A ti no te han enseñado esto?

- No me acuerdo de si me han enseñado tal cosa. Si yo me quiero matar, ¿quién me lo puede impedir?

- Pero ¿tú misma, sin auxilio de nadie, no comprendes que a Dios no puede agrandar que nos quitemos la vida?... ¡Pobre criatura, abandonada a sus sentimientos naturales, sin instrucción ni religión, sin ninguna influencia afectuosa y desinteresada que te guíe! ¿Qué ideas tienes de Dios, de la otra vida, del morir?... ¿De dónde has sacado que tu madre está allí?... ¿A cuantos huesos sin vida llamas a tu madre?... ¿Crees que ella sigue viviendo, pensando y amándote dentro de esa caverna? ¿Nadie te ha dicho que las almas, una vez que sueltan su cuerpo, jamás vuelen a él? ¿Ignoras que las sepulturas, de cualquier forma que sean, no encierran más que polvo, descomposición y miseria? ¿Cómo te figuras tu a Dios? ¿Cómo un señor muy serio que está allá arriba con los brazos cruzados, dispuesto a tolerar que juguemos con nuestra vida y a que en lugar suyos

⁶ Per la lettera a Filippo Filippi, da cui è tratto il passo, si veda 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.

pongamos a espíritus, duendes y fantasmas, que nosotros mismos hacemos?...
Tu amo, que es tan discreto ¿no te ha dicho jamás estas cosas?⁷

Teodoro Golfín individua nella società, nella mancanza di istruzione, di fede e di affetto le cause della tragedia di quella ragazzina che, nella morte, vede l'unica speranza di conforto: a differenza di Malpelo che è solo, senza casa e senza famiglia, Nela trova qualcuno che vuole occuparsi di lei e che prova a salvarla. E tuttavia l'abile medico, capace letteralmente di ridare la vista ai ciechi, si scoprirà incapace di curare l'anima della ragazza che morirà d'amore e di dolore. Ancora, mi pare che un'importate differenza tra le due vicende si possa rintracciare in ciò che resta dopo la loro morte, nella memoria di chi vive: se di Malpelo non si trova neppure il corpo e viene trasformato, per riprendere le parole di Golfín, in uno di quegli «espíritus, duendes y fantasmas» che popolano le miniere e le paure di chi le percorre, di Nela «que nunca había tenido cama, ni ropa ni zapato, ni sustento ni consideración ni familia, ni nada propio, ni siquiera nombre»⁸ resta un magnifico sepolcro che, tuttavia, non serve a tramandare il ricordo. La bellezza del monumento funebre, infatti, aveva attirato l'attenzione dei viaggiatori stranieri, tanto da essere immortalata in un articolo intitolato *Sketches from Cantabria*, pubblicato sul *Times*; nelle mani dello scrittore inglese, però, la commovente storia di Nela era scomparsa per lasciare spazio a un insulso racconto romantico, la cui protagonista era il suo esatto contrario: sotto quel marmo giaceva una bellissima giovane, dedita alla beneficenza, amata e ammirata da tutti e cantata dai poeti. Il libro che il lettore stringe tra le mani, scrive il narratore, era nato dalla volontà di rivelare gli inganni di una letteratura falsa e ingannevole, di difendere la verità e con essa una forma lette-

⁷ PÉREZ GALDÓS, *Marianela...*, p. 206. «E non sai che tua madre ha commesso un grave errore procurandosi la morte, e che tu ne commetteresti un altro uguale imitandola? Non te lo hanno insegnato? - Non ricordo se me lo hanno insegnato. Se mi voglio uccidere, chi me lo può impedire? - Ma tu stessa, sa sola, non capisci che a Dio non può piacere che noi ci togliamo la vita?... Povera creatura, abbandonata ai tuoi sentimenti naturali, senza istruzione né religione, senza alcuna influenza affettuosa e disinteressata che ti guidi! Che idea hai di Dio, dell'altra vita, della morte? Da dove hai preso che tua madre è laggù? Chiami madre delle ossa senza vita? Credi che continui a vivere, pensare e amarti da dentro quella caverna? Nessuno ti ha detto che le anime, una volta staccate dal corpo, non vi tornano mai più? Non sai che le sepolture, di qualsiasi tipo siano, racchiudono solo polvere, decomposizione, miseria?... Come ti immagini Dio? Come un signore molto serio che sta lassù con le braccia conserte, disposto a tollerare che giochiamo con la nostra vita e che al posto suo collochiamo spiriti, folletti e fantasmi creati da noi stessi?... Il tuo padrone, che è tanto saggio, non ti ha mai detto queste cose?» [ID., *Marianela...*, trad. it. di L. Silvestri, Napoli, Liguori 2012, pp. 326-327].

⁸ Ivi, p. 240. «che non aveva mai avuto un letto, né abiti, né scarpe, né sostentamento, né considerazione, né famiglia, né qualcosa di proprio e neppure un nome [ID., *Marianela...*, trad. it. di L. Silvestri, p. 403].

riaria realista e naturalista: «Basta leer esto para averiguar que los dignos *reporters* habían visto visiones. Averiguada la verdad, de ella resultó este libro»⁹.

3. La “seconda maniera”

La lettura di *Marianela*, arricchita dal confronto verghiano, mostra come le *novelas de tesis* siano profondamente legate, per istanze, temi, personaggi e tecniche narrative, al progetto delle *Novelas contemporáneas* che prenderà il via di lì a poco, nel 1881, con *La desheredada*. L’opera, che segna una rottura nella scrittura galdosiana, tanto da inaugurare una «*segunda* o *tercera manera de novelar*»¹⁰ (seconda o terza maniera di romanzare), viene salutata come esempio di naturalismo spagnolo e, come ha segnalato Adolfo Sotelo Vázquez¹¹ a partire dalla doppia recensione scritta da Clarín, funge da apripista al discorso sulla diffusione del naturalismo in Spagna:

Existe hoy en la literatura una tendencia que lucha con las escuelas viejas y con los enemigos peores: los amigos apasionados, irreflexivos; pero que llevando, como lleva, en su fondo, grandes elementos de adelanto, grandes verdades, va ganando terreno, y llegará a triunfar [...] no sin modificar algo sus formas en su roce con los obstáculos tradicionales; esa tendencia es lo que se llama, con nombre más vago de lo que fuera bien, el naturalismo. [...] Sin seguir las exageraciones teóricas, y menos las prácticas de este autor [Zola], Galdós ha estudiado imparcialmente la cuestión y ha decidido, para bien de las letras españolas, seguir en gran parte los procedimientos de este naturalismo tan calumniado como mal comprendido y ligeramente examinado. [...] ¡Galdós se ha echado en la corriente; ha publicado su programa de literatura incendiaria, su programa naturalista; ha escrito en quinientas siete páginas la historia de una prostituta! Excomulgémosle, poque es bien que le excomulgemos. Digo más, y digo con Santo Tomàs: *Juste occidi*. – ¡Que muera!¹²

⁹ Ivi, p. 272. «Basta leggere questo per capire che i bravi cronisti avevano avuto visioni. Accertata la verità, ne è nato questo libro» [Id., *Marianela...*, trad. it. di L. Silvestri, p. 407].

¹⁰ B. PÉREZ GALDÓS, *Correspondencia*, Madrid, Cátedra 2016, p. 92.

¹¹ Cfr. A. SOTELO VÁZQUEZ, *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar 2002; per la ricostruzione di un panorama più ampio si veda inoltre Y. LISSORGUES (a cura di), *Realismo y naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos 1988.

¹² L. ALAS, *Ensayos sobre Galdós*, Madrid, Fundamentos 2001, pp. 90-93. «Esiste oggi nella letteratura una tendenza che combatte con le vecchie scuole e con i nemici peggiori: gli amici appassionati e irreflessivi; ma che portando, come fa, nel suo fondo, grandi elementi di progresso, grandi verità, sta guadagnando terreno, e riuscirà a trionfare [...] non senza modificare un po’ le sue forme nel contatto con gli ostacoli tradizionali; questa tendenza è ciò che viene chiamato, con un nome più vago di quanto dovrebbe essere, naturalismo. [...] Senza seguire le esagerazioni teoriche, e ancor meno le pratiche di que-

Il passo, che allude alla grande polemica sul naturalismo che esploderà di lì a poco con gli articoli pubblicati dallo stesso Clarín sul *Naturalismo* e con *La cuestión palpitante* di Emilia Pardo Bazán, mi pare particolarmente interessante perché mette in luce il carattere *generico* del termine naturalismo che può dunque essere declinato in diversi modi dai differenti autori e nelle diverse nazioni. Galdós, nella *Desheredada*, ha offerto un'ardente versione spagnola in cui ha scelto di aderire ad alcuni principi formulati da Zola e, nello stesso tempo, ne ha rifiutati altri perché 'eccessivi'. E, nonostante questa 'mitigazione', il critico prefigura lo scandolo pubblico che genererà il romanzo in cui l'autore ha avuto l'ardire di raccontare la storia di una prostituta. Nel prosieguo del discorso, Clarín analizza gli aspetti che legano l'ultimo romanzo di Galdós al naturalismo e si sofferma sulla straordinaria capacità di rappresentare la classe popolare, la plebe, e di raffigurarne con esattezza la miseria economica e morale. Il ritratto dei personaggi guadagna in veridicità ed efficacia perché è accompagnato da un'attenzione al linguaggio: Galdós è maestro nell'arte del dialogo e fa parlare ogni individuo con uno stile personale e allo stesso tempo rappresentativo della classe sociale a cui appartiene. Ancora, lo scrittore si dedica all'analisi della psicologia del personaggio e alla disamina delle passioni, in continua relazione con il dato ambientale e fisiologico.

La desheredada racconta la storia di una donna, Isidora Rufete, povera e orgogliosa, dotata di un'immaginazione smisurata che la porta a credersi figlia di una marchesa e, di conseguenza, a pretendere che le vengano riconosciute, oltre al suo stato, le ricchezze e le proprietà del marchesato. Il primo capitolo dell'opera, che si intitola, *Fin de otra novela (Fine di un altro romanzo)*, ci porta nel manicomio di Leganés¹³ e si apre con il monologo del padre della protagonista, che si trova lì rinchiuso:

¿Se han reunido todos los ministros?... ¿Puede empezar el Consejo?... ¡El coche, el coche, o no llegaré a tiempo al Senado!... Esta vida es intolerable... ¡Y el país, ese bendito monstruo con cabeza de barbarie y cola de ingratitud, no sabe apreciar nuestra abnegación, paga nuestros sacrificios con injurias, y se regocija de vernos humillados! Pero ya te arreglaré yo, país de las monas. [...] ¿Cuánto va?

sto autore [Zola], Galdós ha studiato imparzialmente la questione e ha deciso, per il bene delle lettere spagnole, di seguire in gran parte i procedimenti di questo naturalismo tanto calunniato quanto mal compreso ed esaminato con leggerezza. [...] Galdós si è gettato nella corrente; ha pubblicato il suo programma di letteratura incendiaria, il suo programma naturalista; ha scritto la storia di una prostituta in cinquecento sette pagine! Scomunichiamolo, perché è bene che lo scomunichiamo. Dico di più, e dico con San Tommaso: Juste occidi. – Che muoia!».

¹³ Si veda C. BRAVO VILLASANTE, *El naturalismo del Galdós y el mundo de «La desheredada»*, in «Cuaernos Hispanoamericanos», n. 230 (1969), pp. 479-486.

Diez millones, veinticuatro millones, ciento sesenta y siete millones, doscientas treinta y tres mil cuatrocientas doce pesetas con setenta y cinco céntimos...; esa es la cantidad. Ya no te me olvidarás, pícaro; ya te pillé, ya no te me escapas, ¡oh cantidad temblorosa, escurridiza, inaprehensible, como una gota de mercurio! Aquí te tengo dentro del puño, y para que no vuelvas a marcharte, jugando, al caos del olvido, te pongo en esta gaveta de mi cerebro, donde dice: *Subvención personal*¹⁴.

Questo monologo, incoerente, frammentario e senza senso come le idee e i ragionamenti di un pazzo, introduce la descrizione di un luogo infernale, delle cure offerte ai pazienti (doppia dose di bromuro di potassio prima e violente docce fredde poi, nel caso di Rufete) e delle condizioni di vita indecorose in cui sono costretti i malati. E quasi a sottolineare che il manicomio debba essere letto come specchio deformante del mondo esterno, il narratore precisa che anche qui esiste una distinzione tra un reparto dei ricchi e uno dei poveri; se il primo mantiene certi elementi di umanità, il secondo è uno spazio inospitale e malsano:

Cualquiera que despertara súbitamente a la razón y se encontrase en el departamento de pobres, entre turba lastimosa de seres que sólo tienen de humano la figura, y se viera en un corral más propio para gallinas que para enfermos, volvería seguramente a caer en demencia, con la monomanía de ser bestia dañina¹⁵.

Per rafforzare ulteriormente il rapporto tra interno ed esterno, il narratore ci ricorda una massima spesso ripetuta da Rufete: «Hay muchos cuerdos que son locos razonables»¹⁶, che annulla la distanza che separa i folli dai presunti sani. Eppure, anche in questi luoghi, oscuri come le miniere di Socartes, abi-

¹⁴ B. PÉREZ GALDÓS, *La desherdada*, ed. di G. Gullón, Madrid, Cátedra 2016, pp. 67-68. «Si sono riuniti tutti i ministri?... Può iniziare il Consiglio?... La carrozza, la carrozza, o non arriverò in tempo al Senato!... Questa vita è intollerabile... E il paese, questo benedetto mostro con testa di ignoranza e coda di ingratitudine, non sa apprezzare la nostra abnegazione, paga i nostri sacrifici con ingiurie e gode nel vederci umiliati! Ma ti sistemo io, paese delle scimmie. [...] A quanto va? Dieci milioni, ventiquattro milioni, centosessantasette milioni, duecentotrenta e tremilaquattrocentododici pesetas e sessantacinque centesimi...; questa è la cifra. Non ti dimenticherai più di me, briccona; ti ho preso, non mi scappi più, oh cifra tremante, sgucciante, inafferrabile come una goccia di mercurio! Ti ho in pugno, e affinché non scappi di nuovo, giocando al caos dell'oblio, ti metto in questo cassetto del mio cervello, dove c'è scritto: Sovvenzione personale. [ID., *La diseredata*, trad. it. di A. Polizzi, Madrid, Isidora 2011, p. 26].

¹⁵ Ivi, p. 71. «Chiunque si fosse svegliato all'improvviso alla ragione e si fosse trovato nel reparto dei poveri tra una turba penosa di esseri che di umano hanno solo la figura, e si fosse visto in un cortile più per galline che per ammalati, sarebbe di certo tornato alla demenza, con l'ossessione di essere una bestia pericolosa [ID., *La diseredata*..., trad. it. di A. Polizzi, p. 31].

¹⁶ Ivi, p. 72. «Ci sono molti savi che sono pazzi ragionevoli» [ID., *La diseredata*..., trad. it. di A. Polizzi, p. 32].

tati da pazienti ferini, simili ad animali rinchiusi in gabbia e sorvegliati da medici-carcerieri, freddi e crudeli come macchine, mancano quella crudezza e quella ripugnanza, ossia quegli ‘eccessi’ a cui aveva fatto riferimento Clarín nella sua recensione, che caratterizzano i romanzi francesi. La scrittura galdosiana è sempre contraddistinta da una certa ironia che mitiga la violenza della prosa e che, secondo l'autore, rappresenta il tratto peculiare del realismo-naturalismo spagnolo. La questione viene affrontata esplicitamente nel 1901 quando Galdós scrive il *Prólogo*¹⁷ per la seconda edizione della *Regenta* di Clarín: la *querelle* sul naturalismo è ormai lontana e lo scrittore ne approfitta per chiarire la sua posizione su certe questioni. Quasi mosso da un ‘prurito nazionalista’, scrive Caudet¹⁸, egli rivendica la paternità spagnola del realismo/naturalismo che, sospinto da una forza simile alla calda corrente del golfo, si era allontanato delle coste iberiche per raggiungere l’Inghilterra. Qui era stato accolto e plasmato dalle abili mani di Fielding, di Dickens e di Thackeray, che avevano smorzato la comicità greve spagnola («socarronería») per trasformarla nel più sottile *humour* inglese. Così, lievemente raffreddata, la corrente del naturalismo era ridiscesa verso la Francia dove aveva perso anche le ultime tracce di umorismo, ma si era arricchita delle brillanti analisi psicologiche dei personaggi. E poiché i francesi imponevano a tutti i loro modelli artistici, il naturalismo, quasi irriconoscibile, aveva varcato i Pirenei. Agli scrittori spagnoli, scrive Galdós, spetta il compito di non accettare passivamente i modelli imposti, ma di accoglierli e dargli nuova forma: la creazione della *novela de costumbres* in Spagna non si fonda esclusivamente sull’imitazione del romanzo europeo, ma è un’operazione di arricchimento che richiede il recupero della tradizione picaresca e cervantina¹⁹. Lo scrittore sottolinea infatti che l’unione «entre lo serio y lo cómico responde mejor a la verdad humana; que las crudezas descriptivas pierden toda repugnancias bajo la máscara burlesca²⁰» e che gli studi psicologici possono raggiungere la massima perfezione con un tocco di comicità spagnola. In queste riflessioni, che rimarcano l’importanza del riso all’interno del romanzo realista e naturalista e lo convertono in uno strumento necessario alla rappresentazione della complessità dell’esperienza umana, Galdós sembra coincidere con Henry James il quale, come ha evidenziato Paolo Tortonese, nella sua recensione a

¹⁷ Cf. PÉREZ GALDÓS, *Prólogo [a La Regenta]*, in ID., *Prosa crítica...*, pp. 199-222.

¹⁸ F. CAUDET, *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid 1995, p. 278.

¹⁹ Cf. A.C. SCOTTO DI CARLO, *Tracce picaresche nell’opera di Galdós: riflessioni su “La Fontana de oro” e il romanzo europeo*, in «Annali - sezione romanza», LXI (2019), 1, pp. 9-37.

²⁰ PÉREZ GALDÓS, *Prólogo...*, p. 217. «tra il serio e il comico risponde meglio alla verità umana; che le crudeltà descrittive perdono ogni ripugnanza sotto la maschera burlesca».

Nana rimproverava a Zola «the extraordinary absence of humour» (la straordinaria assenza di *humour*) che sarebbe stato come un *benefico disinfettante*²¹.

4. Il naturalismo spirituale

Proprio la fusione tra ‘il serio e il comico’, può offrire una chiave per ragionare su *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*, romanzo in quattro parti, pubblicate tra il 1886 e il 1887, considerato il capolavoro della produzione galdosiana e che, per diversi aspetti, rappresenta il culmine di quel progetto narrativo delineato, come abbiamo visto, fin dal 1870. Nella terza parte dell’opera, infatti, il lettore si imbatte in un titolo controverso, perché tiene insieme due elementi in evidente contrasto: *Naturalismo espiritual* (Naturalismo spirituale). Per provare a ragionare sul significato di questa formula, è necessario collocare le vicende raccontate nel sesto capitolo all’interno della labirintica trama dell’opera che racconta la tragica storia di due donne appartenenti a ceti sociali opposti (Fortunata, figlia del popolo e Jacinta della borghesia) e dei loro matrimoni legati indissolubilmente da un uomo, Juanito, amante di Fortunata e marito di Jacinta. Questa narrazione principale si sviluppa attraverso le storie di numerosi personaggi secondari che lo scrittore utilizza per ricreare un’immagine fedele e complessa della vita e del mondo madrileni.

Nel capitolo in questione, torna sulla scena uno di questi personaggi, Mauricia la Dura, la cui funzione nel testo è fondamentale perché permette che Fortunata e Jacinta si incontrino o, meglio, si scontrino per la prima volta; entrambe infatti, accorrono al suo capezzale: la prima perché è legata a lei da un’amicizia nata nel periodo di purificazione prematrimoniale trascorso nel convento delle Micaelas – raccontato in un capitolo intitolato *Las Micaelas por dentro (Las Micaelas da dentro)* –, la seconda perché, spinta da un inappagato desiderio di maternità, aveva iniziato a occuparsi della figlia di Mauricia che, abbandonata dalla madre, viveva in uno stato di miseria assoluta. La Dura, veemente creazione galdosiana che, come ha mostrato Marisa Sotelo Vázquez, dialoga con la Gervaise dell’*Assommoir* di Zola²², è una donna forte

²¹ Cfr. P. TORTONESE, *Platitudes: Zola sous le regard de Henry James*, in *Mélanges en l’honneur de Patrizia Lombardo*, Geneve, Université de Genève 2015.

²² Cfr. M. SOTELO VÁZQUEZ, *La conversión final de Mauricia la Dura*, in *Literatura para una nación: estudios sobre el siglo XIX en honor del profesor Enrique Rubio Cremades*, a cura di J.M. Ferri Coll, R. Gutiérrez Sebastián e B. Rodríguez Gutiérrez, Alicante, Renacimiento 2019, pp. 435-458. Oltre a questo studio, che rappresenta un punto di riferimento essenziale per lo studio di Mauricia la Dura, si vedano G. RIBBANS, *El carácter de Mauricia «la Dura» en la estructura de «Fortunata y Jacinta»*, in *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, a cura di F. Lopez, J. Pérez, N. Salomon e M. Chevalier, vol. II, Instituto

e violenta, figlia della classe più schiettamente popolare che, fin dalla prima apparizione nel romanzo, viene presentata come «una mujer muy mala» (una donna molto cattiva)²³. La descrizione fisica dipinge un personaggio che concilia in sé forti contrasti: è bella, ma dai lineamenti mascolini, androgini (a più riprese, secondo una prassi descrittiva abbastanza comune nei romanzi di Galdós, viene associata ad alcune immagini di Napoleone), è dotata di un forte fascino, ma allo stesso tempo è respingente, è energica, ma con un'espressione sognatrice e malinconica. Tuttavia, l'elemento più sorprendente risiede nella voce: «Pero en cuanto Mauricia hablaba, adiós ilusión. Su voz era bronca, más de hombre que de mujer, y su lenguaje vulgarísimo, revelando una naturaleza desordenada, con alternativas misteriosas de depravación y de afabilidad»²⁴. La voce aspra e profonda, oltre a rimarcare la 'durezza' della donna e a rafforzare la sua appartenenza alla classe popolare che, come lei, concilia in sé depravazione e ingenuità, è una delle prime manifestazioni fisiche dell'alcolismo²⁵. Nell'incontro con Fortunata in convento, la donna ripercorre alcuni momenti della sua vicenda e introduce per la prima volta la sua dipendenza: «[...] y allí me entraron unos calambres que creí que espichaba; y una noche, viendo que aquello no se me quería calmar, salí de estampía, y en la taberna me atizo tres copas de aguardiente, arreo, tras, tras, tras, y salí, y en medio de la calle caíme al suelo [...]»²⁶. Nel prosieguo del capitolo, il lettore scopre che la malattia della donna è ben più radicata: si tratta di un alcolismo cronico che periodicamente le causa violente crisi: «entrábale de golpe como una locura y rompía a decir y hacer los mayores desatinos»²⁷. Durante i suoi attacchi la donna subisce una trasformazione che coinvolge prima di tutto la voce e il linguaggio che si fanno demoniaci: «Si no te hacen caso, estúpida» le dice una suora per calmarla «si no eres tú la que hablas sino el demonio que te anda dentro de la boca. Cállate ya por amor de Dios y no mareas más»²⁸. L'unica cosa che riesce a calmare le crisi è l'alcol, in questo caso

de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos 1977, pp. 713-721; M. UCCIARDIELLO, *Los personajes monstruosos de Leré y Mauricia la Dura*, in «Philobiblion», 11 (2020), pp. 69-120.

²³ B. PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, ed. di F. Caudet, vol. I, Madrid, Cátedra 2007 p. 364.

²⁴ Ivi, p. 608. «Ma non appena Mauricia parlava, addio illusione. La sua voce era dura, più simile a quella di un uomo che di una donna, e il suo linguaggio era estremamente volgare, rivelando una natura disordinata, con misteriose alternanze di depravazione e affabilità».

²⁵ RIBBANS, *El carácter de Mauricia...*, pp. 713-721.

²⁶ PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta...*, p. 609. «e lì mi vennero dei crampi tali che credevo di schiattare; e una notte, vedendo che non si calmavano, uscii di corsa, e nell'osteria mi scolai tre bicchieri di acquavite, poi bum, bum, bum e uscii, e in mezzo alla strada caddi a terra».

²⁷ Ivi, p. 611. «La colpiva all'improvviso una sorta di follia e iniziava a dire e a fare i più grandi spropositi».

²⁸ Ivi, p. 614. «Se non ti danno retta, stupida [...] Se non sei tu che parli, ma il demonio che sta nella bocca. Stai zitta per amor di Dio e non dare più fastidio».

il cognac che «sor Marcela» custodisce gelosamente perché le è stato prescritto da un medico come cura per «sus rebeldes dispepsias»²⁹. Mossa dalla compassione per le sofferenze della peccatrice, la suora le offre un sorso del prezioso liquido, convinta che la riparazione del corpo aiuti quella dell'anima: non solo si stabilisce così un nesso fortissimo tra fenomeni fisici e animici, ma la suora crede di curare la malata somministrandole il dolce veleno che è causa di quella infermità. Nella costruzione della scena, il narratore si sofferma su un dettaglio, un movimento nel volto di Mauricia che, come vedremo, si ripete puntualmente quando la donna assapora bevande alcoliche: dopo aver provato «una lagrimita de aquella gloria divina»³⁰, la Dura «se relamía», si leccava, cioè, le labbra per non perderne neppure una goccia. Dopo le crisi, la donna manifesta il desiderio di pregare, di confessarsi e si mostra docile e obbediente: il liquore, quasi come una magica pozione, determina una nuova metamorfosi dell'anima che da demoniaca, si fa angelica. Il capitolo prosegue con il racconto di una nuova crisi: una notte, in uno stato che il narratore descrive nei termini di una sonnolenza o una di visione estatica («entre la modorra y el éxtasis»³¹), Mauricia vede la Vergine. Nella confusione generale, mentre le suore discutono sulla veridicità della visione che potrebbe essere un'invenzione («¿La cara de la Virgen?... Vaya... Sería la de Nuestra Señora del Aguardiente»³² commenta ironicamente qualcuno), ma anche un segno del perdono divino concesso alla peccatrice, si scopre che la preziosa bottiglia di cognac è vuota e che, evidentemente, le visioni della donna non hanno nulla di spirituale, ma dipendono dai fumi dell'alcol. Il capitolo intitolato *Naturalismo espiritual* si riallaccia a questa vicenda: Mauricia è moribonda e si trova a casa di Severiana, la sorella, che la accudisce negli ultimi giorni di vita. Fortunata avverte un forte legame con la malata e attribuisce alle sue parole e alla sua voce un potere fortissimo: «como le dijera algún concepto lisonjero a su corazón, sentíalo retumbar en su mente cual si fuera verdad pronunciada por sobrenatural labio. Mil veces analizó la joven este poder fascinador de su amiga, sin lograr encontrarle nunca sentidos. ¡Cosas del espíritu, que no las entiende más que Dios»³³. I dialoghi tra le due sono allora particolarmente importanti soprattutto perché la Dura invita Fortunata, peccatrice come lei, a pentirsi della sua cattiva condotta e a perdonare Jacinta:

²⁹ Ivi, p. 617. «ribelli attacchi di dispepsia».

³⁰ Ivi, p. 616. «una lacrimuccia di quella gloria divina»

³¹ Ivi, p. 641. «tra la sonnolenza e l'estasi».

³² Ivi, p. 649. « Il volto della Vergine? Se... Sarà stato quello di Nostra Signora dell'Acquavite».

³³ Ivi, II, p. 179. «E quando diceva al suo cuore qualche concetto lusinghiero, lo sentiva riverberare nella sua mente come se fosse verità pronunciata da un labbro soprannaturale. La giovane analizzò mille volte questo potere affascinante dell'amica, senza mai riuscire a trovargli un significato. Cose dello spirito, che non comprende altri che Dio!».

- ¿Pero todavía le tienes tirria?... ¡Ay, qué mala eres! Perdónala, que bien lo merece. Te quitó tu hombre; pero ella no tenía culpa. ¡Qué roña!... ¡ay!, se me escapó. Palabra fea, vuélvete para adentro; no, quédate fuera... Pues chica, no seas pava... ¿qué crees tú, que el mejor día no te vuelve a querer tu D. Juan?... Como si lo viera. Cuando una se va a morir, ve las cosas claras, muy claritas; la muerte la alumbra a una, y yo te digo que tu señor volverá contigo. Es ley, hija, es ley, que no puede faltar... Y si me apuras, te diré que a Jacinta no se le importa un pito...³⁴

Mauricia, ormai in fin di vita, assomiglia a un oracolo o a una profetessa e come loro ha il dono di vedere le cose per ciò che sono e, di conseguenza, di rivelare la verità e di predire il futuro; la profezia, infatti, si rivelerà esatta: non solo Juanito riallaccerà, per l'ennesima volta, una relazione amorosa con Fortunata, ma nel finale della storia, quando Fortunata morente consegnerà a Jacinta il figlio suo e di Juanito, sarà chiaro che la donna borghese non nutre più alcun interesse nei confronti del marito a cui dice, senza mezzi termini, «Haz lo que quieras. Eres libre como el aire. Tus trapisondas no me afectan nada»³⁵. Per sottolineare ulteriormente l'aura religiosa della donna, il narratore precisa che la Dura assumeva sempre di più «aires evangélicos» e un tono da «pastor de almas»³⁶:

- Arrepiéntete, chica, y no lo dejes para luego. Vete arrepintiendo de todo, menos de querer a quien te sale de *entre* ti, que esto no es, como quien dice, pecado. No robar, no ajumarse, no decir mentiras; pero el querer, ¡aire, aire! Y caiga el que caiga. Siempre y cuando lo hagas así, tu *miajita* del cielo no te la quita nadie³⁷.

Il passaggio è particolarmente interessante perché Mauricia, ricoperta di una veste sacra e soprannaturale, mette in moto lo spirito inquieto di Fortu-

³⁴ Ivi, II, p. 180. «Ma la odi ancora?... Oh, quanto sei cattiva! Perdonala, se lo merita davvero. Ti ha portato via il tuo uomo; ma non era colpa sua. Che porcheria!... oh, mi è sfuggito. Brutta parola, tornatene indietro; no, stai fuori... Ebbene, ragazza, non essere sciocca... cosa credi, che un bel giorno il tuo D. Juan non tornerà ad amarti?... Come se lo vedessi. Quando si sta per morire, si vedono le cose chiare, molto chiare. La morte dà la luce e io ti dico che il tuo signore ritornerà con te. È legge, figlia mia, è legge che non può sbagliare... E se lo vuoi sapere, ti dirò che a Giacinta non le frega niente...».

³⁵ Ivi, II, p. 533. «Fai quello che vuoi. Sei libero come l'aria. I tuoi imbrogli non mi riguardano affatto».

³⁶ Ivi, II, p. 180. «arie evangeliche, pastore di anime».

³⁷ *Ibidem*. «Pentiti, ragazza, e non rimandare a domani. Pentiti di tutto, tranne di amare chi ti pare e piace, che questo non è, come si dice, peccato. Non rubare, non ubriacarsi, non dire bugie; però amare, aria, aria! E accada quel che accada. Se fai così, il tuo pezzetto di cielo non te lo toglie nessuno».

nata rivelandole che l'amore, quando è sincero, non è mai un peccato, indipendentemente dall'oggetto del desiderio. Naturalmente, il pentimento richiesto all'amica è specchio del suo: su insistenza di Guillermina e dopo una confessione, la donna, bianca e diafana, riceve la Comunione. Quasi sopraffatta dalla spiritualità del momento si addormenta, ma al risveglio, mentre è in compagnia della figlia portata lì da Jacinta, si manifestano quei segni che preannunciano la crisi. Mauricia inizia a fissare con desiderio un bicchiere in cui «el licor brillaba con reflejos de topacio engastado en oro» (Fai quello che vuoi. Sei libero come l'aria. I tuoi imbrogli non mi riguardano affatto) e Severiana, forse spinta dalla compassione, accoglie la richiesta della sorella e la lascia bere. Nell'osservare la scena, Doña Lupe, suocera di Fortunata, pensa: «¡Cómo lo miras, bribona! [...] Ésa es la Eucaristía que a ti te gusta, el Pajarete [...] Eso saboréate bien y relámete. No lo hacías así cuando recibías a Dios»³⁸ e suggerisce così il carattere falso del pentimento e della conversione della malata. Il sorso di questo vino liquoroso, assaporato fino all'ultima goccia, evita la crisi e la trasforma nella madre affettuosa che non è mai stata e che, in lacrime, abbraccia e bacia la figlioletta. Tuttavia, questa volta l'effetto miracoloso non dura a lungo e in preda a un nuovo feroce attacco si scaglia contro Fortunata. Dopo averle ricordato che al suo posto avrebbe agito diversamente e non avrebbe esitato a picchiare la «mona golosa» (scimmia golosa) che avesse osato rubarle l'uomo³⁹, le dice «¡Persona decente tú!... tú, que dejes un soldado *pa* tomar otro... Tú, que tienes ya el corazón como la puerta de Alcalá, de tanta gente como ha entrado por él...Ja, ja, ja... Loba, más que loba, so asquerosa [...] verás que recorrido te doy... así, así, y te arranco la nariz»⁴⁰. Fortunata, terrorizzata da quella voce simile ai «ruidos» (ruggiti) di una fiera messa all'angolo, chiede a Severiana dell'acquavite per sedarla.

Come aveva previsto il medico a partire dai sintomi evidenti come il gonfiore delle gambe e della pancia, proprio una crisi, più violenta delle altre, porta alla morte della Dura che viene raccontata a Fortunata e al lettore da Doña Lupe. Nel tentativo disperato di calmare la belva, che non ascolta-

³⁸ Ivi, II, p. 194, da qui anche la citazione precedente. «il liquore brillava con riflessi di topazio incastonato nell'oro; Come lo guardi, birbona! [...] Quella è l'Eucarestia che ti piace, il Pajarete [...] Assaporatelo bene e leccatelo. Non facevi così quando ricevevi Dio».

³⁹ Il riferimento è ovviamente a Jacinta che aveva sposato Juanito dopo la prima relazione con Fortunata.

⁴⁰ Ivi, II, p. 197; il passo offre anche un esempio dell'abilità di Galdós nella ricreazione del linguaggio violento e volgare della classe popolare. «Tu una persona decente!...tu che lasci un soldato per prenderne un altro... Tu, che hai già il cuore come la porta di Alcalá per quanta gente ci è passata attraverso... ah, ah, ah... Lupa, più che lupa, sei disgustosa [...] vedrai che ripassata di do... così, così, ti strappo il naso».

va neppure le parole del sacerdote («ni estaba su cabeza para cosas de religión»⁴¹), le avevano dato «una copa de Jerez» pieno fino all'orlo e Mauricia l'aveva bevuta in un solo sorso:

¡Cómo se relamía la pobre infeliz! Se calmó y ¡pum!, la cabeza en la almohada [...] Luego la vimos mover los labios, y sacar la punta de la lengua como si quisiera relamerse... Dejó oír una voz que parecía venir, por un tubo, del sótano de la casa. A mi me pareció que dijo: *más, más...* Otras personas que allí había aseguran que dijo: *ya*. Como quien dice: «Ya veo la gloria y los ángeles». Bobería; no dijo sino *más...* a saber, *más Jerez*⁴².

Fino al momento della morte vengono tenute insieme e continuamente sovrapposte la sfera fisica, naturale (il desiderio di alcol) e la sfera religiosa, spirituale (la volontà di ricevere il perdono): l'ultimo desiderio della Dura è rivolto al prezioso liquore (come nella crisi in convento e quelle in casa, in cui, tra l'altro ripete lo stesso gesto del leccarsi le labbra) o alla gloria degli angeli che la accolgono nel Regno dei cieli? O forse è proprio l'alcol che le dona la sensazione di essere finalmente in Paradiso? L'intreccio tra l'elemento sacro e quello profano è inestricabile: l'alcol è allo stesso tempo causa della malattia cronica e delle crisi che conducono la donna, in preda ai dolori, a uno stato ferino (accuratamente descritto e documentato), ma è anche il dolce rimedio che la trasforma in una profetessa visionaria e cristiana. Il naturalismo è allora ironicamente spirituale perché lo spirito a cui rimanda l'aggettivo è da riferirsi non tanto all'anima, ma ai fumi dell'alcol, perché il narratore indaga le cause scientifiche, fisiologiche e mediche della presunta conversione religiosa di Mauricia la Dura, che si salva nonostante il vino o proprio grazie ad esso.

Questa lettura ironica e a tratti dissacrante, però, si fonde con quella seria e psicologica: per comprendere a pieno la complessità della scrittura di Galdós e il significato del titolo scelto per il capitolo è allora necessario allungare lo sguardo e seguire il filo rosso che lega Mauricia a Fortunata. Abbiamo visto che le parole della Dura hanno il potere di alterare l'animo dell'amica e di liberarla dall'idea di disonore suggerendole che l'amore naturale e istin-

⁴¹ Ivi, II, p. 224. «e neppure aveva la testa per cose religiose».

⁴² Ivi, II, pp. 224-225. «Come si leccava le labbra la povera infelice! Si calmò e pum!, la testa nel cuscino [...] Poi la vedemmo muovere le labbra, e tirar fuori la punta della lingua come se volesse leccarsi le labbra... Emise una voce che sembrava provenire, attraverso un tubo, dal seminterrato della casa. A me è sembrato che dicesse: di più, di più... Altre persone che erano lì sostengono che abbia detto: già. Come chi dice: "Vedo già la gloria e gli angeli". Sciocchezza; Non disse altro che di più... vale a dire, più Sherry».

tivo non può mai essere peccaminoso. Il conflitto interiore generato da questa idea si manifesta in un primo momento nella violenza dei pensieri di Fortunata:

Se le vinieron a la boca palabras duras para increpar a aquella *mona del Cielo*, que le había quitado lo suyo. ¿Pues no era esto una gran injusticia? Los agravios se le revolvían en el seno, saliéndole a los labios en esa forma descomedida y grosera de las hijas del pueblo, cuando se ponen a reñir. «La cojo y la...! [...] ¿Que es un ángel? Pues que lo sea... ¿Que es una santa? ¿Y a mí qué? ...» Pero de los labios para fuera, nada...⁴³

L'influsso della demonica amica è evocato sia dall'aggettivo «duras» in riferimento alle parole pensate da Fortunata, sia dal desiderio di aggredire fisicamente la rivale. E tuttavia mi pare che spetti allo strepitoso appellativo «mona del Cielo», tanto bello quanto intraducibile senza perderne la forza ironica⁴⁴, il compito di rivelare senza dubbio il potere esercitato da Mauricia. Poco prima, come abbiamo visto, la Dura aveva utilizzato l'espressione «mona golosa», ossia 'scimmia golosa', per alludere a Jacinta, Fortunata, mossa in qualche modo dallo spirito dell'amica, recupera il riferimento animale, ma lo associa a una dimensione alta, religiosa, «del Cielo», perché la rivale borghese è da tutti considerata un esempio di virtù o, meglio, un angelo. Il linguaggio permette, ancora una volta, di conciliare due dimensioni lontanissime, una ferocemente bestiale e l'altra spirituale. Ben presto, però, Fortunata non riesce più a contenere la violenza delle sue passioni e il conflitto si manifesta anche sul piano fisico:

No podía darse cuenta de lo que pasó. Obedecía a un empuje superior a su voluntad, cuando se lanzó hacia ella con la rapidez y el salto de un perro de presa. [...] La prójima le clavó sus dedos en los brazos, y Jacinta la miró aterrada, como quien está delante de una fiera... Entonces vio una sonrisa de brutal ironía en los labios de la desconocida, y oyó una voz asesina que le dijo claramente:

- Soy Fortunata.

Jacinta se quedó sin habla...después lanzó un ¡ay! Agudísimo, como la persona

⁴³ Ivi, II, p. 207. «Parole dure le vennero alla bocca per rimproverare quella *facia d'angelo*, che le aveva preso ciò che era suo. Ebbene, non era questa una grande ingiustizia? Il rancore le si agitava in seno, arrivando alle sue labbra in quella forma sfrenata e rude tipica delle figlie del popolo, quando cominciano a litigare. «La prendo e...! [...] È un angelo? Ebbene, che lo sia... È una santa? E che mi importa?...» Ma da fuori niente...».

⁴⁴ Il termine *mona* in spagnolo significa scimmia, ma anche *carina*, *graziosa* e, in questo senso, viene spesso utilizzato per descrivere Jacinta.

que recibe la picada de una víbora. En tanto Fortunata movía la cabeza afirmativamente con insolente dureza, repitiendo:
Soy... soy... soy la...⁴⁵

La voce si trasforma e diventa assassina, Fortunata agisce e parla come posseduta da una forza brutale e viva che la assomiglia alla diabolica e selvaggia amica, nuovamente evocata dalla «dureza» del movimento della testa. Nelle poche parole rivolte a Jacinta, la donna rivendica la sua identità come individuo («Soy Fortunata»), ma non riesce a riconoscersi in uno dei ruoli accettati dalla società («Soy... soy... soy la») visto che, in cuor suo, inizia a sentirsi non più amante, ma moglie naturale di Juanito. Poco dopo, inoltre, la donna introduce un'altra questione centrale per comprendere il suo dramma che, ben inteso, è il dramma dell'intera classe popolare: non c'è merito nella virtù e nell'onore della rivale, così come non c'è colpa nella sua condotta perché in entrambi i casi si tratta di comportamenti determinati dall'appartenenza a un gruppo sociale: «porque si yo estuviera donde tú estás, sería... [...] ¡Mejor que tú, mejor que tú!»⁴⁶; al posto di Jacinta sarebbe anche lei un esempio di virtù, anzi sarebbe migliore perché, a differenza della sterile moglie borghese, saprebbe dare un figlio al marito e un erede alla famiglia Santa Cruz. Il naturalismo spirituale, scrive allora Caudet⁴⁷, rimanda al conflitto che, a partire da questo capitolo si delinea nello spirito di Fortunata, uno scontro tra le convinzioni radicate nel suo spirito (di essere, cioè, nella ragione e di poter rivendicare l'unione con Juanito, l'unico uomo di cui si sia mai innamorata e a cui aveva dato un figlio) e la spietata legge sociale che le impedisce di realizzare la sua natura perché non consente un matrimonio tra il ricco borghese e la misera popolana. Si tratta, in altri termini, di una lotta tra un soggettivismo sfrenato e anarchico e l'implacabile ordine sociale che si fonda sullo sfruttamento della classe popolare da parte della borghesia. Lo stesso Juanito, parlando con la moglie, in un momento di debolezza ammette le sue colpe:

⁴⁵ PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta...*, II, p. 208. «Non poteva rendersi conto di ciò che accadeva. Obbediva a un impulso più forte della sua volontà, quando si lanciò verso di lei con la velocità e il salto di un cane da presa. [...] La vicina le conficcò le dita nelle braccia, e Giacinta la guardò terrorizzata, come chi sta di fronte a una bestia feroce... Poi vide un sorriso di brutale ironia sulle labbra della sconosciuta, e udì una voce omicida che le disse chiaramente: – Sono Fortunata.

Giacinta rimase senza parole... poi pronunciò un “ahi!” molto acuto, come una persona che riceve il morso di vipera. Intanto Fortunata scuoteva affermativamente il capo con insolente durezza, ripetendo: Sono... sono... sono la...».

⁴⁶ Ivi, p. 208. «Perché se io fossi al tuo posto, sarei...[...] Migliore di te, migliore di te!».

⁴⁷ Cf. F. CAUDET, *Fortunata y Jacinta: el “naturalismo espiritual”*, in *Textos y contextos de Galdós*, a cura di J.W. Kronik e H.S. Turner, Madrid, Castalia 1994, pp. 91-114.

un animalito muy mono, una salvaje que no sabía leer ni escribir. Figúrate. ¡qué educación! ¡pobre pueblo!, y luego hablamos de sus pasiones brutales, cuando nosotros tenemos la culpa... Estas cosas hay que verlas de cerca... Sí, hija mía, hay que poner la mano sobre el corazón del pueblo, que es sano... sí, pero a veces sus latidos no son latidos, sino patadas... ¡Aquella infeliz chica...! Como te digo, un animal, pero buen corazón, buen corazón... ¡pobre *nena!*⁴⁸

Il passaggio dall'io al noi trasferisce il discorso da un piano puramente individuale a uno sociale e di classe. La borghesia è responsabile delle miserie e delle sofferenze del popolo perché lo condanna a una vita brutale: Fortunata, come Marianela, è vittima delle proprie passioni e della mancanza di educazione. A queste condizioni, senza cioè un profondo cambiamento del tessuto sociale, l'ordine e le gerarchie sociali, aldilà dei momenti in cui i singoli individui, più o meno folli, pensano di poterlo alterare, è purtroppo immutabile e il naturalismo finirà sempre per imporsi su ogni forma di spiritualismo. La bellezza della scrittura e il valore dell'opera d'arte risiedono allora nella capacità di conciliare gli opposti (serio e comico, alto e basso, sfera fisica e spirituale, individualismo e società) in una complessa trama di parole e immagini, per offrire al lettore un romanzo che è specchio e immagine della vita stessa.

⁴⁸ PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta...*, I, p. 206. «un animalito molto carino, una selvaggia che non sapeva né leggere né scrivere. Figuratì. Che educazione! Povero popolo! E poi parliamo delle loro passioni brutali, quando la colpa è nostra... Queste cose vanno viste da vicino... Sì, figlia mia, dobbiamo mettere la mano sul cuore del popolo, che è sano... sì, ma a volte i suoi battiti non sono battiti, ma calci... Quella infelice ragazza! Come ti dico, un animale, ma un buon cuore, un buon cuore... povera piccolina!».

ANITA FABIANI

Università di Catania

REALISMI ALL' 'HISPÁNICO MODO':
LA NARRATIVA A TESI DI FERNÁN CABALLERO

«La novela no se inventa, se observa»¹: è questo il paradigma al quale aderisce, almeno in teoria, Cecilia Böhl de Faber e in effetti, ripercorrendone le opere, non si può fare a meno di notare l'invocazione autoriale, pressoché continua, a quell'assioma – “il romanzo non si inventa, si osserva” – che rimette, anche quando diversamente declinato, sempre e comunque all'imitazione della realtà/del reale (oggettuale-linguistico, prima di tutto). Qualche esempio:

El argumento de esta novela [*La familia de Alvareda*], [...] destinada exclusivamente a pintar al pueblo, es un hecho real, y su relacion exacta en lo principal, hasta el punto de haber conservado las mismas espresiones que gastaron los que en ella figura, sin mas que haber quitado á alguna que otra su crudeza².

Háse creído [...] que inventamos los cuentos, dichos, coplas y comparaciones que hacinamos en nuestros cuadros populares. [...] muchas veces hemos repetido que el mérito que puedan tener, y tienen realmente estos Cuadros, no es otro que lo verdaderos y genuinos que son, en el fondo, en los pormenores, en las descripciones, en las ideas, y en el lenguaje³.

¹ Cit. in R.P. SEBOLD, *Comedia clásica y novela moderna en las «Escenas matritenses» de Mesonero Romanos*, in «Bulletin hispanique», LXXXIII, 3-4 (1981), pp. 331-377, a p. 348. «Il romanzo non si inventa, si osserva». Ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

² F. CABALLERO, *Una palabra al lector*, in EAD., *La familia de Alvareda. Novela original de costumbres populares*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado 1856, pp. IX-X, alle pp. IX-X. «L'argomento di questo romanzo [*La familia de Alvareda*], [...] il cui unico fine è quello di dipingere il popolo, è un fatto reale, raccontato, nella sostanza, in modo fedele, al punto che sono state conservate le stesse espressioni usate da coloro che vi compaiono, non avendo fatto altro che eliminare, da alcune, la crudezza».

³ F. CABALLERO, *El autor a sus lectores*, in EAD., *Cuadros de costumbres*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado 1857, pp. 1-2, a p. 1. «Si è creduto [...] che invento i racconti, i detti, le coplas e il

Las cosas que nosotros presentamos tienen señaladamente el sello andaluz, como que en esta provincia han sido recogidas. [...] Fácil [...] nos hubiera sido poner lo que está [...] en lenguaje vulgar, en lenguaje culto, pero hemos preferido presentarlo en el suyo propio para que no perdiesen su forma peculiar y genuina. [...]. El language del pueblo tiene que ser popular⁴.

Otro cargo se nos podrá hacer, como á todo el que pretenda copiar al natural, y es, que hay puestas en boca de personajes sencillos [...] razones que no serian capaces de emitir. El corazon humano es un libro de música, que con variadas notas contiene ya tiernas y dulces, ya graves é impetuosas partituras. El observador las descifra sin alterarlas⁵.

Queste prime (e attendibili?) dichiarazioni programmatiche indurrebbero a pensare che Cecilia Böhl de Faber si attenga, di fatto, al dettato realista o che, quantomeno, individui nell'oggettività il punto di forza della narrazione. Le pagine che seguono intendono essere una verifica, o smentita, della solidità di tali postulati.

Cecilia Böhl de Faber, scrittrice canonica attiva in Spagna nei primi decenni della seconda metà dell'Ottocento, solo di recente – e grazie, perlopiù, a Mercedes Comellas Aguirrezábal⁶ – è stata riscoperta in ambito accademico

frasario che abbondano nei miei quadri popolari. [...] ho più volte ribadito che l'unico merito che possono avere, e che realmente hanno, altro non è se non l'essere, nella sostanza, nei dettagli, nelle descrizioni, nelle idee e nel linguaggio, veridici e genuini».

⁴ F. CABALLERO, *Prefacio del autor*, in EAD., *Cuentos y poesías populares andaluces. Coleccionados por...*, Sevilla, Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil 1859, pp. XI-XVIII, a p. XIII. «Le cose presentate hanno chiaramente l'impronta andalusa poiché è in questa regione che sono state raccolte. [...] Mi sarebbe stato facile rendere ciò che è in prosa, e in linguaggio comune, in linguaggio colto, ma ho preferito presentarlo così come è perché non si perdesse la forma peculiare e genuina. Il linguaggio del popolo deve essere popolare».

⁵ F. CABALLERO, *Una palabra del autor al lector*, in EAD., *Elia, o la España treinta años ha*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado 1862, pp. 1-5, a p. 4. «Potranno imputarmi un'altra responsabilità, come a chiunque pretenda copiare senza artifici, ed è quella di avere messo in bocca a personaggi semplici ragionamenti che non sarebbero in grado di verbalizzare. Il cuore umano è un libretto musicale che, con una varietà di note, contiene partiture ora teneri e dolci, ora gravi e impetuose. L'osservatore le decifra, senza alterarle».

⁶ Cfr. F. CABALLERO, *Obras escogidas*, Edición, introducción y notas de M. Comellas Aguirrezábal, Sevilla, Fundación José Manuel Lara 2010; M. COMELLAS AGUIRREZÁBAL - I. ROMÁN GUTIÉRREZ, *La novela como género pictórico*, in *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, coord. por B.R. Gutiérrez y R.S. Gutiérrez (eds.), Santander, PUBliCan 2011, pp. 767-788; M. COMELLAS AGUIRREZÁBAL, *El epistolario de Fernán Caballero: el sexo de la identidad autorial*, in *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, coord. por M. Martos y J. Neira, Madrid, UNED 2018, pp. 223-248; M. COMELLAS AGUIRREZÁBAL,

dopo un persistente oblio critico, imputabile agli eccessi didascalici e all'indigesto moralismo rinvenibili in tutta la sua produzione, eccessi già avvertiti da chi, in quegli stessi anni, si occupava di letteratura. Se alcuni periodici asociano i romanzi faberiani ai devozionari – «nos echan en cara hablar en nuestros escritos demasiado religiosamente, hasta el punto de haberlos honrado *La Discusión* calificándolos de *novelas devocionarias*»⁷, ricorda l'autrice nel prologo di *Estar de más* –, osservatori stranieri, e fra essi Edmondo de Amicis, sottolineano i continui richiami all'ortodossia cattolica o la strenua difesa dell'*ancien régime* che viziano, irrimediabilmente, la scrittura faberiana:

la prima gloria letteraria di Siviglia è [...] Caterina (sic) Bohl, autrice delle novelle [...] diffusissime in Spagna, e in America, tradotte in quasi tutte le lingue d'Europa, e note anche in Italia [...]. Son quadri ammirabili di costumi andalusi, pieni di grazia, e sopra tutto [...] d'un entusiasmo religioso così intrepido [...] che il più scettico uomo del mondo ne sarebbe scosso e turbato. Caterina (sic) Bohl [...] non si restringe a difendere la religione e a predicarla, assale, minaccia, fulmina i nemici; e non solo i nemici della religione, ma ogni uomo ed ogni cosa che accogla [...] lo spirito del secolo, poich'ella non perdona a nulla di quanto s'è fatto al mondo dai tempi dell'Inquisizione in poi [...]. Ed è questo forse il suo più grande difetto di scrittrice, perché i suoi predicozzi religiosi e le sue invettive sono soverchie fitte, e quando non rivoltano, ristuccano, e nuocciono, più che non giovino alle sue stesse mire⁸.

Andalusa per parte di madre, tedesca per parte di padre⁹, cresciuta in Germania e stabilitasi, ormai adolescente, in Spagna dove completa, nel seno di una famiglia colta, altoborghese, catto-conservatrice, la propria formazione,

Fernán Caballero y el modelo autorial femenino, in *Mujeres, arte y poder: el papel de la mujer en la transformación de la literatura y las artes*, ed. lit. A.M.^a Aranda Bernal, M. Comellas Aguirrezábal y M. Illán Martín, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla 2019, pp. 65-93; M. COMELLAS AGUIRREZÁBAL, *Cecilia Böhl y la invención de Fernán Caballero: vida y obra de una escritora incómoda*, in EAD. (ed. y coord.), *Fernán Caballero: escritura y contradicción*, Sevilla, Junta de Andalucía 2022, pp. 13-57.

⁷ F. CABALLERO, *Prólogo del Autor*, in EAD., *Estar de más. Novelita de costumbres*, Sevilla, Imp. de Girónés y Orduña 1876, p. 3. Corsivo dell'A. «Mi rinfacciano di parlare, nelle mie opere, troppo religiosamente, al punto che *La Discusión* ha voluto onorarle con l'appellativo di *romanzi messali*». Già nell'aprile del 1866, comunque, in una missiva indirizzata a Guillermo Forteza (1830-1873), Böhl de Faber ricorda che «los gacetilleros de *La Discusión*» le «hicieron el insigne favor de llamar á [sus] escritos novelas devocionarios» («I gazzettieri di *La Discusión* [le] fecero il grande favore di chiamare le sue opere romanzi messali»), F. CABALLERO, *Epistolario*, in EAD., *Obras Completas*, vol. XIV, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos» 1912, p. 416.

⁸ E. DE AMICIS, *Spagna*, Firenze, Barbera 1873, pp. 362-363.

⁹ Sia la madre, Francisca Javiera Ruiz de Larrea y Aheran (1775-1838), sia il padre, Johan Nikolaus Böhl de Faber (1770-1836), erano figure di spicco della scena culturale gaditana; hanno favorito, com'è noto, l'atteccimento del romanticismo di matrice cattolica in Spagna.

la scrittrice si dà a conoscere al pubblico nazionale nel 1849 col nome fittizio, ricavato dalla toponomastica spagnola, di Fernán Caballero¹⁰. Tutt'altro che ingenua, occorre segnalarlo, è la decisione di entrare nell'agone letterario con uno pseudonimo maschile; infatti, se da un canto la falsa identità le consente di non contravvenire, almeno formalmente, al principio, da lei accolto e difeso, della domesticità femminile, dall'altro le procura una inequivocabile origine spagnola e, non ultimo, le garantisce un credito letterario 'preventivo', quel credito, cioè, che in tempi di teoria delle sfere separate, veniva di solito concesso, fino a prova contraria, a uno scrittore in quanto 'uomo' e negato, a priori, a una scrittrice in quanto 'donna', tanto più se esordiente¹¹.

Nel maggio del 1849 l'*Heraldo* inizia la pubblicazione a puntate di *La Gaviota*, romanzo che verrà poi edito in volume nel 1856 e che riscuote, all'inizio, un vasto consenso, di critica, e di pubblico. Annunciato come romanzo 'originale' spagnolo – ossia, non era traduzione di qualche nota opera straniera¹² o un pedissequo sottoprodotto della letteratura transpirenaica –, *La Gaviota*, secondo la redazione dell'*Heraldo*, poteva essere definito a buon diritto un romanzo *de costumbres*; in esso, infatti, senza nulla concedere all'immaginazione e assicurando, al contrario, la fedeltà fotografica del singolo dettaglio al modello, venivano dipinti gli usi e costumi spagnoli quali essi si erano fino ad allora conservati grazie a gelosi custodi dell'ispanicità, coloro cioè che né avevano subito la fascinazione delle coeve mode invalse nell'Europa

¹⁰ Fernán Caballero è un piccolo comune della provincia Castilla-La Mancha. Così l'autrice spiega la scelta del *nom de plume*: «cogí unos periodicos que había sobre la mesa para buscar un nombre cualquiera que pudiese evitar al mio propio el salir a la vergüenza pública, y encontré la relación de un asesinato cometido en un pueblecillo de la Mancha llamado Fernán Caballero... *Gustóme este nombre por su sabor antiguo y caballeresco*» («Presi alcuni giornali che avevo sul tavolo per cercare un nome qualsiasi che potesse evitare al mio di essere esposto alla pubblica gogna, e trovai il resoconto di un omicidio commesso in un paesino della Mancha chiamato Fernán Caballero... Questo nome mi è piaciuto per il suo sapore antico e cavalleresco»), L. COLOMA, *Recuerdos de Fernán Caballero*, Bilbao, Imprenta El Mensajero del Corazón de Jesús 1910, p. 315, corsivo mio.

¹¹ E le scrittrici ne erano consapevoli; basti qui citare, a riprova di quanto detto, qualche passaggio da R. DE CASTRO, *Las literatas. Carta a Eduarda* (in «Almanaque de Galicia», Año III (1866), pp. 56-58, alle pp. 56-57): «no publiques nada [Eduarda], y guarda para ti sola, tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas: que ese sea un secreto [...]. Sobre todo los que escriben [...] no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las mujeres deben dejar la pluma y reparar los calcetines de sus maridos, si lo tienen, y si no, aunque sean los del criado. [...] Por lo que a mí respecta, se dice [...] que mi marido trabaja sin cesar para hacerme inmortal. Versos, prosa, bueno o malo, todo es suyo; pero, sobre todo, lo que les parece menos malo» («Non pubblicare nulla [Eduarda], e tieni per te i tuoi versi e la tua prosa, i tuoi romanzi e i tuoi drammi: che questo sia un segreto. [...] Soprattutto quelli che scrivono [...] non perdono mai l'occasione per dirti che le donne devono abbandonare la penna e rammendare i calzini dei loro mariti, se ce l'hanno, altrimenti, se non ce l'hanno, addirittura quelli del domestico. Per quanto mi riguarda, si dice che mio marito lavori senza sosta per rendermi immortale. Versi, prosa, è tutto suo, buono o difettoso che sia; soprattutto, però, ciò che a loro sembra meno difettoso»).

¹² L'opera, in realtà, viene redatta in francese; sarà poi José Joaquín de Mora (1783-1864) a tradurla in spagnolo.

della cultura, né si erano lasciati ‘contaminare’ dall’industrializzazione, i cui primi effetti sugli stili di vita, sulle condotte sociali, sugli immaginari collettivi cominciavano a farsi sentire anche in Spagna, soprattutto nelle città.

Tanto i redattori dell’*Heraldo* quanto, in seguito, un più selezionato pubblico leggente – mi riferisco a scrittori e scrittrici che operano nello stesso periodo di Caballero –, guardarono alla *Gaviota* come all’opera che non soltanto inaugurava una nuova fase della letteratura nazionale ma ridava lustro a un genere che, dopo il *Quijote*, sembrava destinato a esaurirsi, sia a causa della diffusa necrosi creativa, sia perché soluzioni narrative altrove sperimentate non si accordavano con quell’idea di letteratura ‘nazionale’, utile, figlia del proprio tempo, affrancata da ogni magistero, vaticinata nel 1836 da Larra e sempre più caldeggiata, negli anni successivi, dall’intellettualità spagnola.

Perché la *Gaviota*, a differenza di tanta prosa peninsulare debitrice di modelli francesi e inglesi, sembrasse congruente con una genuina tradizione narrativa spagnola, ‘nazionale’ quindi, della quale ne proseguiva il solco innovandola, lo si può dedurre da alcune digressioni metaletterarie dell’opera, rintracciabili già nel prologo:

Apenas puede aspirar esta obrilla a los honores de la novela. La sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación. Para escribirla, no ha sido preciso más que recopilar y copiar. [...] no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres. Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones. La parte que pudiera llamarse novela sirve de marco a este vasto cuadro, que no hemos hecho más que bosquejar¹³.

Tralascio eventuali commenti sulla *captatio benevolentiae*, ricorso pressoché obbligato per chiunque, in quel momento, accedesse ai luoghi della parola pubblica da spazi identitari o di enunciazione periferici; ciò che mi interessa sottolineare, invece, è, innanzi tutto, la presa di distanza del soggetto

¹³ F. CABALLERO, *La Gaviota* (1849), Edición, introducción y notas de C. Bravo-Villasante, Madrid, Castalia 1990³, p. 39. «Questo libretto non osa neppure aspirare all’onore di chiamarsi “romanzo”. La semplicità dell’intreccio e la veridicità dei particolari non son costati eccessivi sforzi alla fantasia. Per metterlo assieme, non abbiamo dovuto far altro che riassumere e copiare. In realtà non ci eravamo proposti di comporre un romanzo, ma solamente di dare un’idea esatta, veritiera e genuina della Spagna, e soprattutto delle condizioni di vita attuali della società, della loro indole, dei loro sentimenti, dei loro costumi. Abbiamo scritto un saggio sulla vita intima del popolo spagnolo, sul linguaggio, le credenze, le tradizioni, i racconti popolari che gli sono caratteristici. La parte che più propriamente si può definire “romanzo”, serve di cornice al vasto quadro che ci siamo limitati a tratteggiare», F. CABALLERO, *La Gaviota*, trad. it. di A. Gasparetti, Milano, Rizzoli 1964, p. 17.

scrivente da quanto possa essere considerato ‘romanzesco’, qui inteso, sembrerebbe, come eccedenza finzionale, uso smodato dell’immaginazione a discapito dell’osservazione – si presume oggettiva – del reale/della realtà. Di contro, “riassumere”, “copiare”, “tratteggiare un quadro”, “dare un’idea esatta, veritiera di”, offrire un “saggio”, e servirsi con moderazione di quello “che più propriamente si può definire romanzo”, vengono intesi come irrinunciabili fondamenti di una prassi scrittoria finalizzata non all’invenzione bensì alla riproduzione speculare, simmetrica, della realtà.

Ben più illuminanti, comunque, sono quelle pagine della *Gaviota* che, oltre a offrirci uno spaccato dell’aristocrazia sivigliana, qui ritratta attorno alla giovane contessa de Algar, ospitano una lunga disquisizione d’intenzione metaletteraria affidata in buona parte a Rafael, cugino della nobildonna, e alla madre di quest’ultima, la marchesa-*alter ego* di Böhl de Faber¹⁴. È a questa altezza del testo che Caballero, sovrapponendosi al narratore e sfruttando al meglio le deleghe diegetiche, stila una sorta di ‘manifesto realista-*costumbrista*’ – non saprei definirlo altrimenti –, nel quale vengono enucleati, con certo piglio precettivo, gli elementi costitutivi del patrio romanzo spagnolo. Attenendosi a un criterio di esclusione/selezione Caballero, che ha un’apprezzabile conoscenza della letteratura europea e delle tendenze culturali del momento, postula quanto segue:

1°. il romanzo genuinamente spagnolo deve discostarsi, quanto più possibile, dai *primores*¹⁵ – così vengono sarcasticamente definiti nella *Gaviota* – profusi dai romanzi d’appendice francesi e deve rifuggire il romanzo fantastico perché, precisa Rafael, non soltanto «es bueno para [...] los alemanes»¹⁶, ma sarebbe avvertito dal pubblico spagnolo come una «afectación insopportable»¹⁷;

2°. sono proscritti allo stesso modo il romanzo gotico che, per una diversa sensibilità estetica, non si addice al popolo spagnolo, e il romanzo sentimentale. «[N]o hay género que menos convenga a la índole española que el llorón»¹⁸, precisa Rafael, e aggiunge: «[e] sentimentalismo es tan opuesto a nuestro carácter como la jerga sentimental al habla de Castilla»¹⁹;

¹⁴ Cfr. X. ANDREU MIRALLES, *La mujer católica y la regeneración de España: género, nación y modernidad en Fernán Caballero*, in *Género, sexo y nación: representaciones y prácticas políticas en España (siglos XIX-XX)*, in «Mélanges de la Casa de Velázquez», XLII, 2 (2012), pp. 17-35.

¹⁵ CABALLERO, *La Gaviota*..., p. 211; «meraviglie», CABALLERO, *La Gabbiana*..., p. 219.

¹⁶ CABALLERO, *La Gaviota*..., p. 211; «va bene per voi tedeschi», CABALLERO, *La Gabbiana*..., p. 221.

¹⁷ CABALLERO, *La Gaviota*... p. 214; «forma insopportabile di affettazione», CABALLERO, *La Gabbiana*..., p. 221.

¹⁸ CABALLERO, *La Gaviota*..., p. 214; «[N]on c’è genere letterario che sia più lontano dell’indole di noi spagnoli che quello piagnucoloso», CABALLERO, *La Gabbiana*..., p. 221.

¹⁹ CABALLERO, *La Gaviota*..., p. 214; «[i] sentimentalismo è tanto contrario al nostro carattere quanto il gergo dei cosiddetti sentimentali al chiaro linguaggio di Castiglia», CABALLERO, *La Gabbiana*..., pp. 221-222.

3°. dalla *fabula* si devono estromettere eventuali *seducciones* e *adulterios*²⁰ perché «[n]ada es menos interesante a los ojos de las personas sensatas que una muchacha ligera de cascos que se deja seducir o una mujer liviana que falta a su marido»²¹; da essa, oltre all'«espantoso suicidio»²², devono essere inoltre bandite «flaquezas, [...] lágrimas y [...] crímenes»²³, e devono essere interdetti, se di lingua si parla, i «terminós retumbantes»²⁴, insieme agli stranierismi;

4°. due sono i generi che, parafrasando Rafael, potrebbero 'convenire' alla letteratura spagnola: il romanzo storico che però va lasciato «a los escritores sabios, y la novela de costumbres»²⁵. «Utile e piacevole», la *novela de costumbres* è, per il giovane aristocratico, ora compiacente portavoce dell'autrice, «la novela por excelencia»²⁶; «[c]ada nación», aggiunge, «debería escribirse las suyas»²⁷ poiché, se «[e]scritas con exactitud y con verdadero espíritu de observación, ayudarían mucho para el estudio de la humanidad, de la historia, de la moral práctica», e assicurerebbero «el conocimiento de las localidades y de las épocas»²⁸;

5°. il romanzo non è un affresco impressionista, non segue il fluire della libera ispirazione, non si adegua alle volute creative dell'Io; al pubblico va sempre offerto un dipinto che corrisponda, fedelmente, in ogni sua parte, all'universo reale preso a modello. Occorre, quindi, che a eseguirlo sia chi, per prossimità/appartenenza identitaria, ha una conoscenza endogena di quell'universo e lo sappia perciò fissare nella pagina letteraria con le tinte e sfumature che gli sono proprie, senza sbavature o incertezze nel tratteggio. Se questo è implicito in quanto dice la contessa de Algar a proposito del dover «pintar a los españoles» non «como extranjeros»²⁹, ma ritrarli quali sono,

²⁰ CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 211; «seduzione e adulteri», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 219.

²¹ CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 212; «[n]on c'è niente di meno interessante, agli occhi di una persona di buonsenso, che una ragazzetta di poco cervello che si lascia sedurre, o di una donna leggera che tradisce il marito», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 219.

²² CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 212; «spaventoso suicidio», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 219.

²³ CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 214; «le debolezze umane, le lagrime e i delitti», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 221.

²⁴ CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 214; «le parole rimbombanti», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 221.

²⁵ CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 214; «agli scrittori dotti; e il romanzo d'ambiente», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 222.

²⁶ CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 215; «il romanzo per eccellenza», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 222.

²⁷ CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 215; «[o]gni nazione dovrebbe scrivere i suoi», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 222.

²⁸ CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 215; «scritti con esattezza e con vero spirito d'osservazione, aiuterebbero moltissimo lo studio dell'umanità, della storia, della morale pratica», «una piena conoscenza dei paesi e della varie epoche», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 222.

²⁹ CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 213; «[non] dipingere gli spagnoli come forestieri», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 219.

nel prologo della *Gaviota*, che riprendo a continuazione, si converte in dichiarata preoccupazione diegetica:

es preciso, ante todo, mirar bajo su verdadero punto de vista, apreciar, amar y dar a conocer nuestra nacionalidad. Entonces, sacada del olvido [...] en que yace sumida, podrá ser estudiada [...]. Doloroso es que nuestro retrato sea casi siempre ejecutado por extranjeros, entre los cuales a veces sobra el talento, pero falta la condición esencial para sacar la semejanza, conocer el original. Quisiéramos que el público europeo tuviese una idea correcta de lo que es España, y de lo que somos los españoles [...]. Y para ello es indispensable que, en lugar de juzgar a los españoles pintados por manos extrañas, nos vean los demás pueblos, pintados por nosotros mismos³⁰.

Poco importa che nella *Gaviota* tali e tante dichiarazioni d'intenti trovino solo parziale compimento o che l'invocata verità/fedeltà di racconto sia poi sconfessata, volendo limitarci a un unico esempio, dall'attitudine vessatoria, finanche persecutoria del narratore nei confronti di Marisalada³¹, la protagonista dell'opera, prima animalizzata – non a caso il romanzo si intitola *La Gabbiana* –, poi moralmente degradata ad adultera, mutilata e, infine, addomesticata da un secondo matrimonio³² e una maternità. In questa sede, semmai, importa ricordare che il primo apparire della *Gaviota* coincide con un momento di latenza del romanzo percepito come 'proprio', autoctono, quando, detto altrimenti, il romanzo 'nazionale' faticava a risorgere dalle proprie ceneri, e non riusciva ad aprirsi un varco nel mercato editoriale interno.

³⁰ CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 41; «È necessario anzitutto osservare dal punto di vista più obiettivo il nostro carattere nazionale; e apprezzarlo e farlo conoscere agli altri. Allora, tratta dall'oblio e dal disprezzo in cui giace sepolta, la nostra nazione potrà essere studiata [...]. È doloroso che il ritratto del nostro paese sia quasi sempre dipinto da stranieri, tra i quali a volte il talento è più che bastevole, ma mancano le condizioni indispensabili affinché il ritratto riesca somigliante e dia una fedele riproduzione dell'originale. Vorremmo che il pubblico europeo avesse un'idea esatta di quel che è la Spagna e di quel che siamo noi spagnoli. [...] E per questo è indispensabile che, invece di giudicare gli spagnoli ritratti da mani estranee, gli altri popoli ci vedano ritratti da noi stessi», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 19.

³¹ La stessa CABALLERO (*Epistolario...*, p. 405) questo confida a Guillermo Forteza, in una lettera del settembre del 1864: «Si mi pobre marido viviese me diría que había pintado á *La Farisea* con hiel, como me decía había pintado á *La Gaviota*, por serme esos seres sin corazón y con pasiones los más antipáticos» («Se il mio povero marito fosse ancora vivo mi direbbe che ho dipinto *La Farisea* col fiele, così come mi diceva di avere fatto con *La Gaviota*, perché questi esseri senza cuore e passionali mi sono particolarmente antipatici»).

³² L'incoerenza di una simile soluzione narrativa non è passata inosservata; J.M.^a SAMPER (*La novela en España*, in «La Discusión», 2 de noviembre de 1859, pp. 3-4, a p. 4), per esempio, scrive: «El casamiento final de Marisalada con el jóven barbero es completamente ilógico» («Il matrimonio finale di Marisalada col giovane barbiere è del tutto illogico»).

«Salvas algunas excepciones muy contadas», scrive Eugenio de Ochoa, tra i primi critici/estimatori della *Gaviota*,

nuestras novelas modernas, [...], carecen de todo interés novelesco, y no tienen, en realidad, de *novelas* más que el nombre. Su habitual insulsez es tanta, que el público escamado, con sólo ver el adjetivo *original* al frente de una de ellas, la mira con desconfianza, o la rechaza con desdén, al mismo tiempo que se abalanza [...] sobre las más desatinadas traducciones de los novelistas extranjeros. Hay una razón decisiva para que las novelas extranjeras, en especial las francesas, alcancen gran valimiento, y las nuestras no; esa razón es que *interesan* mucho: las nuestras por lo general, [...], interesan poco o nada.

El mayor mérito de *La Gaviota* consiste seguramente en la gran verdad de los caracteres y de las descripciones; en este punto recuerda [...] las obras de los grandes maestros del arte, Cervantes, Fielding, Walter Scott y Cooper [...]. A nuestro juicio, ese mérito es el que principalmente debe buscarse en una novela, porque es, [...], el más esencial, el más característico de este género de literatura. Verdad y novedad en los caracteres, verdad y novedad en las descripciones; tales son los dos grandes ejes sobre que ha de girar [...] toda novela digna de este nombre.

Si se decide [el autor] a cultivar este género y a publicar nuevos cuadros de costumbres como el que ya nos ha dado, ciertamente *La Gaviota* será en nuestra literatura lo que es *Waverley* en la literatura inglesa, el primer albor de un hermoso día, el primer florón de la gloriosa corona poética que ceñirá las sienas de un Walter Scott español³³.

Questi passaggi basterebbero, da soli, a giustificare l'iniziale entusias-

³³ E. DE OCHOA, *Juicio crítico*, in CABALLERO, *La Gaviota...*, pp. 325-340, rispettivamente a p. 326, a p. 332 e a p. 340. «Fatte salve alcune contatissime eccezioni i nostri romanzi moderni [...] sono privi di qualsiasi interesse romanzesco e, in realtà, di romanzo non hanno che il nome. La loro consueta (insul-saggine è tale che il pubblico diffidente, al solo scorgere l'aggettivo originale nel sottotitolo di uno di essi, lo guarda con sospetto, o lo rifiuta con sdegno, buttandosi a capofitto, allo stesso tempo, [...] sulle traduzioni più dissennate degli scrittori stranieri. [...]. C'è una buona ragione per la quale i romanzi stranieri, specialmente quelli francesi, riscuotono un grande consenso e i nostri no; la ragione è che interessano molto; in generale i nostri, [...], interessano poco o per niente. Il merito maggiore di *La Gaviota* risiede sicuramente nella grande veridicità dei personaggi e delle descrizioni: in ciò ricorda [...] le opere dei grandi maestri dell'arte, Cervantes, Fielding, Walter Scott e Cooper [...]. A mio avviso, è soprattutto questo il merito che si deve cercare in un romanzo perché è, [...], il più essenziale, il più caratteristico di questo genere di letteratura. Veridicità e novità dei personaggi, veridicità e novità delle descrizioni; sono i due cardini attorno ai quali ruota ogni romanzo degno di questo nome. Se [l'autore] si deciderà a coltivare questo genere e a pubblicare nuovi quadri di costumbres come quelli che ci ha già dato, allora *La Gaviota* rappresenterà per la nostra letteratura ciò che *Waverley* rappresenta per la letteratura inglese, il primo abbagliare di uno splendido giorno, il primo ornamento della gloriosa corona poética che cingerà le tempie di un Walter-Scott spagnolo».

smo, in seguito stemperato, se non smentito, dai vari Galdós³⁴ e Valera³⁵, col quale opera e autrice vengono accolte nella penisola, e spiegherebbero altresì perché si è guardato a Caballero come alla «creadora del realismo en la novela»³⁶, la «madre del romanzo moderno»³⁷ o, se non proprio la madre, almeno la «precursora o la avanzada de la novela moderna en España»³⁸; è quanto sostiene, per esempio, Eduardo Gómez de Baquero (1866–1929), il quale da un canto riconosce alla scrittrice l’aver promosso «una nueva concepción del género» romanzesco³⁹ ma, dall’altro, riferendosi al *corpus* faberiano, nota l’eccessiva ingenuità, la mancanza di brio⁴⁰, la sfumatura «de viejo sentimentalismo alemán, de Alemania de madama Staël» che lo permeano⁴¹.

Alla *Gaviota* seguono molte altre opere, e in ognuna di esse, l’appello

³⁴ «En la novela de costumbres campesinas, Fernán Caballero y Pereda han hecho obritas inimitables. El primero ha pintado la buena gente de los pueblos de Andalucía con suma gracia y sencillez [...]. Sólo se basta de su ingenio cuando quiere salir del breve círculo del hogar campestre. Fernán Caballero cae por tierra desde que quiere elevarse un poco, y nada hay más pobre que su criterio, ni más triste que su filosofía bonachona, afectada de una mogigatería lamentable» («Nel romanzo d’ambientazione contadina Fernán Caballero e Pereda hanno prodotto operette inimitabili. Il primo ha dipinto con somma grazia e semplicità la brava gente dei paesi dell’Andalusia [...]. Il suo ingegno si corrompe e deteriora solo quando vuole uscire dal ridotto perimetro del focolare campestre. Fernán Caballero quando vuole elevarsi un poco cade a terra, e non c’è niente di più misero del suo giudizio, né più triste della sua bonaria filosofia, intaccata da una deprecabile bigotteria»), B. PÉREZ GALDÓS, *Noticias literarias*, in «Revista de España», XV (1870), pp. 162-172, a p. 166, corsivo mio.

³⁵ Basti qui ricordare un articolo del 1861: «Nos sugiere estas reflexiones [...] la aparición del artículo de la *Revista de Edimburgo* sobre las obras de Fernán Caballero, en el cual un escritor [...] afirm[a] que no hemos tenido desde Quevedo hasta Fernán Caballero un solo autor digno de ser leído y criticado fuera de España. [...] Fernán Caballero no escribe muy bien el castellano, aunque sea un escritor castizo por el pensamiento [...]: vé las cosas de España al través de un prisma de sentimentalismo germánico que las desfigura ó trastrueca; y [...] predica demasiado» («Mi suggerisce queste riflessioni l’apparizione dell’articolo della *Revista de Edimburgo* sulle opere di Fernán Caballero, nel quale uno scrittore [...] afferma che da Quevedo a Fernán Caballero non abbiamo avuto un solo autore degno d’essere letto e criticato al di fuori della Spagna. [...] Fernán Caballero non scrive molto bene in castigliano, benché sia uno scrittore autenticamente spagnolo nel pensiero [...]: vede le cose della Spagna attraverso un prisma di sentimentalismo tedesco che le deforma o le modifica; e [...] predica troppo»), J. VALERA, *Breves observaciones sobre un artículo que en alabanza de las Obras Completas de Fernán Caballero ha aparecido en el último número de la Revista de Edimburgo*, in «El Contemporáneo», 13 de septiembre de 1861, p. 4.

³⁶ *Las mujeres en la literatura del siglo XIX*, in «El Adelanto», 29 de marzo de 1920, p. 2.

³⁷ B. DE LOS RÍOS DE LAMPÉREZ, *Fernán Caballero*, in «El Consultor bibliográfico», 3 (1925), pp. 215-222, a p. 216.

³⁸ E. GÓMEZ DE BAQUERO, *La novela moderna en España. Renacimiento y desarrollo en el siglo XIX*, in «Revista de las Españas», 3-4 (1931), pp. 123-126, a p. 123; «precursora o anticipatrice del romanzo moderno in Spagna».

³⁹ *Ibidem*; «una nuova concezione del genere».

⁴⁰ «[L]as novelas de “Fernán Caballero” nos resultan demasiado inocentes, tienen cierta sosería candorosa» («I romanzi di “Fernán Caballero” ci sembrano troppo innocenti, hanno una certa candida insulsaggine»), *ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*; «di vecchio sentimentalismo tedesco, della Germania di madame de Staël».

all'oggettività, veridicità del narrato si ripete – lo anticipavo all'inizio di queste pagine – con una frequenza quasi ossessiva e, aggiungo, sospetta. Che si tratti di romanzi, *relaciones*, racconti, *cuadros de costumbres*, quadri sociali, miscellanee di scritti brevi o epitomi di materiali folklorici (con queste ultime si chiude il periodo di attività di Caballero contrassegnato, nel suo crepuscolo, da un evidente declino creativo e dal progressivo esaurirsi dell'ispirazione), la narrazione sarebbe perciò, immancabilmente, trasposizione non artefatta del reale osservabile/esperibile⁴².

Eppure, considerata nel suo insieme questa produzione difficilmente può essere ascritta, senza praticare qualche torsione critica, al solo *costumbrismo*, e tantomeno può essere ricondotta, facendone l'unica cifra possibile, a un «realismo de buena ley»⁴³, diverso dall'abborrito realismo francese e simile, per prassi, intenzioni, estetica, temi, a quello di cui discorre Pardo Bazán nelle pagine prefatorie di *Un viaje de novios*, il

sano, verdadero y hermoso [...] realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispano! ¡Nuestro realismo, el que ríe y llora en la *Celestina* y el *Quijote*, en los cuadros de Velázquez y Goya, en la vena cómico-dramática de Tirso y Ramón de la Cruz! ¡Realismo indirecto, inconsciente, y por eso mismo acabado y lleno de inspiración; no desdeñoso del idealismo, y gracias a ello, legítima y profundamente humano, ya que, como el hombre, reúne en sí materia y espíritu, tierra y cielo!⁴⁴

In realtà Caballero si muove lungo confini testuali non perfettamente delineati – lo segnalava già Baquero Goyanes⁴⁵ – e all'interno di categorie

⁴² Tanto le fonti (si va dagli etnotesti ai giornali dell'epoca), quanto le epigrafi o le parti prefatorie che corredano le varie opere rinviano a questo criterio; per ragioni di spazio ricordo solo la scelta del passo di *L'échelle de femmes* (1835) di Émile Souvestre (1805-1854) per una delle quattro epigrafi che aprono *Una en otra*: «Observad la sociedad para pintarla: es una galería en la que hallareis con que llenar vuestro prontuario» («Osservate la società per dipingerla: è una galleria nella quale troverete di che riempire il vostro prontuario»), cit. in F. CABALLERO, *Una en otra. Novela de costumbres*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado 1856, p. 1.

⁴³ *Entre paréntesis. Fernán Caballero y las novelas de costumbres*, in «La Época», 17 de abril de 1886, p. 2; «realismo di buona lega».

⁴⁴ E. PARDO BAZÁN, *Un viaje de novios* (1881), Introducción y notas de M. Sotelo Vázquez, Madrid, Alianza 2003, p. 54; «il sano, bello e vero [...] realismo nazionale, tradizione gloriosissima dell'arte ispanica. [...] quel realismo che ride e piange nella *Celestina* e nel *Quijote*, nei quadri di Velázquez e Goya, nella vena comico-drammatica di Tirso e di Ramón de la Cruz! Realismo indiretto, inconsapevole, e proprio per questo perfettamente compiuto e colmo di ispirazione, non disdegnoso dell'idealismo e, perciò, legittimamente e profondamente umano perché, come l'essere umano, riunisce in sé materia e spirito, terra e cielo».

⁴⁵ «La adscripción del término *cuento* a los relatos de índole popular [...] para “Fernán Caballero”, trajo como consecuencia el que esta escritora tuviera que servirse de un vocablo distinto para designar lo

ancora in attesa di una loro più chiara definizione, a partire dallo stesso *costumbrismo*:

Entre los estudiosos del costumbrismo [...] se observa una persistente perplejidad sobre la naturaleza de este fenómeno estético. Con frecuencia, reconociendo su validez, se repiten las palabras de don Marcelino [Menéndez Pelayo] que [...] expresan tal incertidumbre: «Aun en los críticos reina extraña confusión sobre la índole y límites de este modo de escribir, relativamente moderno». Hasta hace poco se echaba de menos un tratamiento teórico que nos sacara de tal confusión, dilucidando la naturaleza del costumbrismo, precisando qué se entiende con este término crítico y que, en consecuencia, permitiera acotar con precisión el ámbito conceptual necesario para que los historiadores del arte y de la literatura pudieran establecer con rigor la génesis del costumbrismo como fenómeno estético esencialmente moderno y, en consecuencia, su trayectoria histórico-literaria. Obviamente, la cuestión del origen y desarrollo depende de la noción que se tenga del costumbrismo hasta ahora muy poco definida. [...]. ¿Siempre ha habido costumbrismo? ¿Existe desde el siglo XVII como forma de la supuesta identidad del realismo español? ¿Es un modo moderno de concebir la mimesis artística?⁴⁶

Non sorprende quindi che il discorso critico coevo, o di qualche decennio posteriore alla morte dell'autrice, si faccia latore di analoghe incertezze classificatorie: accanto a chi fa coincidere la rinascita del romanzo spagnolo

que solemos entender por *cuento literario*. Sin demasiada precisión en su caso, puesto que tanto era aplicable a una narración breve, como a una tan extensa casi como para acercarse a una *novela*, e incluso a relatos breves en verso, Cecilia Böhl de Faber empleó [...] el término *relación*» («L'ascrizione del termine racconto alle narrazioni di natura popolare [...] per "Fernán Caballero" ha avuto, quale conseguenza, che questa scrittrice dovesse servirsi di un termine diverso per designare ciò che solitamente intendiamo per racconto letterario. Senza eccessiva precisione poiché, nel suo caso, era applicabile tanto ad una narrazione breve, quanto a una così estesa da avvicinarsi a un romanzo, e anche ai racconti brevi in versi, Cecilia Böhl de Faber utilizzò il termine *relazione*»), M. BAQUERO GOYANES, *El cuento español: del romanticismo al realismo*, edición revisada por A.L. Baquero Escudero, Madrid, CSIC 1992, p. 21.

⁴⁶ J. ESCOBAR ARRÓNIS, *La crítica del costumbrismo en el XIX*, in «Ínsula», 637 (2000), pp. 5-7, a p. 5; «Tra gli studiosi del costumbrismo [...] si osserva una persistente perplessità sulla natura di questo fenomeno estetico. Con certa frequenza si ripetono, riconoscendone la validità, le parole di don Marcelino [Menéndez Pelayo] che [...] riflettono tale incertezza: "Persino tra i critici regna una strana confusione sul carattere e i limiti di questo modo di scrivere, relativamente moderno". Fino a non molto tempo fa si avvertiva la mancanza di un approccio teorico che ci consentisse di superare tale confusione chiarendo la natura del costumbrismo, precisando cosa si intenda con questo termine critico e che, di conseguenza, consentisse di delimitare con precisione l'ambito concettuale necessario affinché gli storici dell'arte e della letteratura potessero stabilire in modo rigoroso la genesi del costumbrismo come fenomeno estetico essenzialmente moderno e, di conseguenza, la sua traiettoria storico-letteraria. Ovviamente, la questione dell'origine e dello sviluppo dipende dalla nozione, finora molto poco definita, che si ha del costumbrismo. [...] C'è sempre stato il costumbrismo? Esiste dal XVII secolo come forma della presunta identità del realismo spagnolo? È un modo moderno di concepire la mimesi artistica?».

con la pubblicazione della *Gaviota* – il conte di Casa-Valencia Emilio Alcalá-Galiano⁴⁷ (1831-1914), per esempio, o il marchese di Figueroa Juan Armada Losada⁴⁸ (1861-1932) e Angélica Palma⁴⁹ (1878-1935) – vi è chi, volendo evidenziare sia gli aspetti innovativi, sia il carattere ibrido della scrittura di Caballero, ricorre a formule francamente opache quali «el simpático, aunque a veces poco exacto optimismo en la comprensión de la realidad»⁵⁰ e «semi-romanticismo realista»⁵¹ o, caso ancora più interessante, ha dei ‘ri-pensamenti’, per così dire, tassonomici⁵².

Rimane da chiedersi, però, cosa l’autrice, ancor prima che la critica, intendesse per *costumbrismo* o ‘realismo’ e quale uso scritturale concreto facesse dell’uno e dell’altro; trovo utile, a tal proposito, riandare alla breve introdu-

⁴⁷ «Pienso que no hay exageración en sostener que *el mérito del renacimiento de la novela española en la época presente pertenece á Fernán Caballero*, cuya iniciativa han seguido después con notable ingenio otros autores» («Penso non sia esagerato sostenere che il merito della rinascita del romanzo spagnolo nella presente epoca vada riconosciuto a Fernán Caballero, la cui iniziativa è stata poi seguita con notevole talento da altri autori»), E. ALCALÁ-GALIANO, *Discurso*, in *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción de Excmo. Señor Conde de Casa Valencia el 30 de marzo de 1879*, s.l., Imp. de Fortanet 1879, pp. 5-52, a p. 44, corsivo mio.

⁴⁸ «El procedimiento que es propio de la novela, despréndese del fin que á ella atañe; y al llegar á este punto, tengo que comenzar la para mí gratísima tarea de elogiar á Fernán Caballero, q[u]e acertó á condensar en una frase el sistema que luego practicó. “La novela, dice, no se inventa, se observa”. [...]. Creo, pues, poder repetir aquí [...] lo que Fernán Caballero dijo, [...], es á saber, que *la novela no debe inventarse sino observarse; y tal es, señores, el cánon del realismo*» («Il procedimento proprio del romanzo deriva dalla sua stessa finalità; e giunto a questo punto devo cominciare il compito, per me molto grato, di elogiare Fernán Caballero, che ha saputo condensare in una frase il metodo poi praticato: “Il romanzo non si inventa, si osserva”. [...]. Credo, quindi, di potere qui ribadire [...] quanto ha detto Caballero [...], ossia che *non si deve inventare il romanzo bensì osservarlo; ed è questo, signori, il canone del realismo*»), J. ARMADA LOSADA, *Fernán Caballero y la novela en su tiempo*, in *La España del siglo XIX*, Colección de conferencias históricas. Curso de 1885-86, tomo II, Madrid, Librería de don Antonio San Martín, pp. 297-323, a p. 300, corsivo mio.

⁴⁹ «[E]l encanto castizo de su estilo [...], el sentimiento artístico [...], la clara visión de la realidad, el equilibrio de la emoción y el razonamiento que caracterizan a la obra de Fernán Caballero [...] autorizan a señalarla como *el punto de partida de la novela moderna en España*» («[L]’incanto autenticamente spagnolo del suo stile [...], il sentimento artistico [...], la chiara visione della realtà, l’equilibrio tra emozione e ragionamento che caratterizzano l’opera di Fernán Caballero [...] autorizzano a designarla come il punto di partenza del romanzo moderno in Spagna»), Á. PALMA, *Charla hispánica*, in «Raza Española», 64 (1925), pp. 79-80, a p. 80, corsivo mio.

⁵⁰ FERNANDO, *Fernán Caballero*, in «La Lectura domínical», 26 de abril de 1896, pp. 266-267, a p. 267; «[I]l piacere, benché talvolta poco rigoroso ottimismo nel comprendere la realtà».

⁵¹ «[Vidart] varió [...] en literatura desde el *semi-romanticismo realista* de su grande amigo Fernán Caballero, al naturalismo de Zola y de Tolstoy» («[I]n letteratura [Vidart] è passato dal semi-romanticismo realista del suo grande amico Fernán Caballero, al naturalismo di Zola e Tolstoy»), E. PARDO BAZÁN, *La vida contemporánea. Recuerdo*, in «La Ilustración artística», 4 de octubre de 1897, p. 642, corsivo mio.

⁵² Penso, in particolare, a Gimeno de Flaquer che nel 1891 pubblica in «El Álbum Ibero-Americano» (30 de abril de 1891, pp. 182-184) un articolo col titolo di *Fernán Caballero. Escritora realista* e, qualche anno dopo, senza apportare modifiche al testo, lo ripubblica nella stessa rivista (7 de junio de 1901, pp. 242-243) col titolo *Una novelista española*.

zione stilata da Caballero per *Solaces de un estudiante* di Coloma, testo pubblicato nel 1871, quando cioè l'autrice era meno presente nella scena letteraria e stentava ad andare oltre la semplice revisione di un *corpus* ormai chiuso e, per temi e forme, superato.

Il dono dell'osservazione, afferma Caballero, è

muy raro en la juventud; pues pocos son los que se toman el tiempo de observar, y menos son los que prefieren un personaje copiado a otro inventado por ellos; esto puede ser bueno para la novela fantástica o novelesca, pero no para aquéllos que escriben en el género que, con el nombre de *realismo*, pinta las cosas tales cuales son. El realismo, así como el romanticismo, ha sido exagerado y mal aplicado en Francia, [...] y por estas malas interpretaciones, se le ha juzgado equivocadamente, prestándole una significación que no tiene en Alemania, su cuna, en la que significa verdad, naturalidad, decencia, falta de énfasis, de inverosimilitudes y exageraciones que creó el mal entendido romanticismo⁵³.

Caballero cerca poi conforto teorico in un articolo di Ferdinand Wolf (1796-1866) dedicato agli scrittori spagnoli, e ne offre pochi stralci in traduzione spagnola; il realismo, secondo Wolf, «no puede aspirar a tener valor artístico si reproduce la realidad grosera» ma solo se «reproduce los poéticos elementos de la realidad. El genuino realismo no niega de manera alguna, como lo hace el materialismo, el ideal, sino que lo busca como cosa real»⁵⁴.

Chiarificatori, a mio avviso, sono anche i passaggi conclusivi dell'introduzione:

Cuando [...] la fotografía se emplea en sacar con cinismo cuadros inmorales, groseros y repugnantes, ¿a quién se culpará: a la preciosa invención o a los que de ella tan mal se sirven? Como este género de verdad, sencillez y naturalidad es el que preferimos, no es extraño que nos sea simpático el siguiente trabajo, que,

⁵³ F. CABALLERO, *Introducción*, in L. COLOMA, *Solaces de un estudiante. Cuadro de costumbres españolas* (1871), Madrid, Bruno del Amo Editor 1921, pp. 7-9, a p. 8; «molto raro quando si è giovani; sono pochi, quindi, quelli che si concedono del tempo per osservare, e ancor meno sono quelli che preferiscono un personaggio copiato a uno di loro invenzione; ciò può andar bene per il romanzo fantastico o romanzesco, ma non per quanti seguono il genere che dipinge le cose quali esse sono, denominato realismo. Il realismo, così come il romanticismo, è stato esagerato e adoperato male in Francia, [...], e a causa di queste sbagliate interpretazioni è stato giudicato erroneamente, gli è stato conferito un significato che non ha in Germania, la sua culla, dove significa verità, naturalezza, decenza, mancanza di enfasi, di verosimiglianza ed esagerazioni che sono frutto del romanticismo non ben compreso».

⁵⁴ Ivi, pp. 8-9; «Non può aspirare ad avere un valore artistico se riproduce la realtà prosaica. Il genuino realismo non rinnega, come fa invece il materialismo, l'ideale, ma lo cerca come cosa reale».

con escaso argumento, ha sabido reunir aquellos méritos, así como un lenguaje suelto, flúido y correcto, con la moral más pura⁵⁵.

Azzardo, ma forse azzardata non è, una conclusione che prescinde dai postulati categoriali disponibili e tiene conto solo delle poche evidenze testuali fin qui emerse. Per Caballero la finzione è, teoricamente parlando, sempre ancella della realtà, realtà reale, verosimile o poetica che sia; da questa premessa, all'apparenza banale, si va dipanando la 'sua' teoria del realismo che trova strumentale applicazione attraverso il mimetismo *costumbrista*. Va aggiunto che dei termini gerarchicamente correlati, 'finzione'/'realtà', quello più problematico è, senza dubbio, il secondo, e non perché Caballero sia una filosofa con inquietudini esistenziali. Il manifestarsi fenomenico della realtà, gli avvicendamenti storico-politici propri del reale, la complessità dei sistemi sociali, le aporie dell'essere, insomma, l'umano nella sua 'reale' contingenza/storicità, non soltanto non concorrono all'idea di 'realtà' operante nei testi faberiani ma ne sono, in larga misura, esclusi. Sarebbe più corretto dire, forse, che quella di Caballero non è una teoria del realismo ma, tutt'al più, una teoria della realtà, fondata sul principio sovrano dell'immobilismo⁵⁶/manicheismo; in effetti, la 'sua' realtà si presenta così, bidimensionale, svuotata di contenuto storico, lasciata decantare in mondi progettati e controllati dalla Divina Provvidenza, mondi statici nei quali il Bene è in lotta perpetua col Male, il proletario sfruttato si chiama 'povero' e lo sfruttatore capitalista si chiama 'ricco', le madri vedove pregano per la redenzione della prole che delinque, l'indigente affida la sua miseria alla bontà divina, la donna onesta, tanto più se moglie e madre, è felice di vocarsi alla reclusione domestica, la vita eterna è l'unica ricchezza alla quale si ambisce e, non ultimo, l'agire umano si ispira sempre, per eccesso o per difetto, alle virtù teologali.

È quanto ritroviamo, anche se non nell'ordine da me seguito, in *Sola. Cuadro de costumbres sevillanas* del 1849, in *El último consuelo. Cuadros de costumbres*, del 1857, in *Un vestido. Relación de un hecho cierto* del 1862, *Las mujeres cristianas. Cuadros sociales* del 1864, e *Trabajo, pobreza y lujo* del 1865. Sono solo alcune opere brevi, e tra le meno frequentate in verità, di Caballero,

⁵⁵ Ivi, p. 9; «Quando la [...] fotografia viene utilizzata per fotografare cinicamente quadri immorali, rozzi e ripugnanti, di chi è la colpa, della preziosa invenzione o di coloro che se ne servono così male? Poiché questo genere di verità, semplicità e naturalezza è quello che preferisco, non è strano che mi ispiri simpatia il presente lavoro che, con una trama scarna, ha saputo combinare con la più pura morale quei meriti, così come un linguaggio scorrevole, fluido, e corretto».

⁵⁶ Non a caso nel prologo della *Gaviota* Caballero, riferendosi al *pueblo español* dice: «No somos nosotros un pueblo inquieto, ávido de novedades, ni aficionado a mudanzas», CABALLERO, *La Gaviota...*, p. 40, corsivo mio («[I]l nostro non è un popolo irrequieto, avido di novità né desideroso di continui mutamenti», CABALLERO, *La Gabbiana...*, p. 18»).

ma testimoniano – per questo ho voluto farvi un rapido accenno, pur sapendo che meriterebbero un diverso affondo critico – che le madri vedove, i poveri, i figli delinquenti, i ricchi, le mogli devote, gli indigenti, per l’azione obnubilante del *costumbrismo*, e della teoria faberiana della ‘realtà de-realizzata’ possono non essere reali-reali, reali-verosimili o reali-poetici. Il nome proprio, quando l’autrice gliene assegna uno, o la patina di realtà che avvolge queste creature, non sempre basta a sottrarle all’eccessiva indefinitzza del ‘tipo’ umano e, dunque, a liberarle dalla funzione simbolica che sono chiamate ad assolvere; sono, detto altrimenti, genealogie docili da prendere ad esempio e monito, non altro.

Per ragioni di spazio mi permetto una sola citazione da *Trabajo, pobreza y lujo* testo che, pur nella sua brevità, si presta comunque a esemplificare quanto detto e spiega perché della produzione faberiana più che gli aspetti *costumbristas* o realisti all’*hispanico modo* andrebbero colti, semmai, i rapporti che essa, per tesi, visione estetica e idea di mondo, intrattiene con altre pratiche letterarie⁵⁷, a cominciare dalla letteratura della cosiddetta *domesticidad*. Questo il passaggio scelto:

el bienestar del pobre honrado es tener trabajo, y el lujo del rico es el que se lo proporciona. [...]. ¿Por qué [...] al ver un magnífico palacio [...] del poderoso, en lugar de indignarse, llevado á ello por los viles móviles de la soberbia, de la malevolencia y de la envidia, no se hace el pobre sensato estas reflexiones cuerdas? «¡Bendita sea la mano de la Providencia Divina que dió á ese poderoso los medios y la voluntad de expender su dinero, y emplearlo en cosas que han dado trabajo á tantos brazos, y con esto alimentado á tantas familias! [...] á mi y á otros que disfrutamos de los beneficios transcendentales de la riqueza y del lujo, no nos toca anatematizarlo, sino bendecirlo».

El pobre no conoce todas las ventajas del trabajo, porque no sabe las desventajas de la vida ociosa, que es nociva para el cuerpo y llena de peligros para el alma. [...] debe considerar el pobre la grande ventaja moral que su pobreza le proporciona con la ausencia de afanes, cuidados y compromisos, inseparables satélites de la riqueza⁵⁸.

⁵⁷ Cfr. SÁNCHEZ-LLAMA, *La forja de una reputación literaria distinguida durante el reinado de Isabel II (1843-1868): Fernán Caballero (1796-1877) y el “canon isabelino”*, in COMELLAS AGUIRREZÁBAL, *Fernán Caballero: escritura y contradicción...*, pp. 83-93.

⁵⁸ F. CABALLERO, *Trabajo, pobreza, y lujo* (186?), in «La Hormiga de oro», 1 de febrero de 1884, pp. 106-107; «il benessere del povero onesto è avere un lavoro, ed è il lusso del ricco a fornirglielo. [...] Perché il povero di buon senso, quando vede il palazzo [...] dell’uomo facoltoso, anziché indignarsi, animato a farlo dal vile impulso della superbia, della malevolenza e dell’invidia, non fa invece queste assennate riflessioni: “Benedetta sia la mano della Divina Provvidenza che ha dato a questo uomo facoltoso i mezzi e la volontà di spendere il proprio denaro, e di adoperarlo in cose che hanno dato lavoro a tante braccia

Il patto di lettura al quale invita Caballero col suo *realismo costumbrista* o *costrumbismo realista* che dir si voglia presuppone, a ben vedere, l'oblio della realtà immanente, tanto da inficiare la veridicità/verosimiglianza del narrato. Ha ragione Dorca, dunque, quando, riferendosi alla 'rassicurante' immagine del proletariato contadino, più volte vulgata da Caballero come vera/verosimile – e fin troppo somigliante, preciso, a quella del proletario Pedro Santaló, il padre-pescatore della 'gabbiana' Marisalda – afferma:

El segundo factor que ha dificultado la inserción de Böhl de Faber en el canon del realismo se cifra en la tipificación pintoresca de los personajes. [...] nuestra autora soslaya la pobreza y sordidez de la vida agrícola a fin de eludir los conflictos de clase. Cuesta creer que los aldeanos toleran tan alegremente la dureza de las faenas en el campo, trabajando de sol a sol en unas tierras que nunca tendrían en propiedad, a cambio de un miserable sueldo que apenas les permitía subsistir. No parece tampoco muy plausible que se conformaran con la caridad que, según se complace indicar Fernán Caballero, practicaban los terratenientes con la cristiana intención de remediar las penurias de sus asalariados. Y en lo que atañe a la confianza que estos tenían depositada en la Providencia, es lícito preguntarse si la fe religiosa bastaba para que transigieran resignadamente con las desigualdes económicas que sufrían en carne propia⁵⁹.

e, grazie a questo lavoro, da mangiare a tante famiglie. [...] non spetta a me, e agli altri che godono dei benefici trascendentali della ricchezza e del lusso, maledirlo ma benedirlo". Il povero non conosce tutti i vantaggi del lavoro, perché non sa quali siano gli svantaggi della vita oziosa, che è nociva per il corpo e piena di insidie per l'anima. [...]. Ma soprattutto [...] il povero deve considerare il grande vantaggio morale che la sua povertà gli offre liberandolo da affanni, preoccupazioni, impegni, indissociabili dalla ricchezza».

⁵⁹ T. DORCA, *A vueltas con el realismo de Fernán Caballero*, in COMELLAS AGUIRREZÁBAL, *Fernán Caballero: escritura y contradicción...*, pp. 145-153, alle pp. 149-150; «Il secondo fattore che ha reso difficile l'inserimento di Böhl de Faber nel canone realista si cifra nella tipizzazione pittoresca dei personaggi. La nostra autrice sorvola sulla povertà e sulla miseria del lavoro agricolo per eludere i conflitti di classe. Si stenta a credere che i campagnoli tollerassero tanto facilmente la durezza dei lavori nei campi, lavorando dall'alba al tramonto in terre che non sarebbero mai state di loro proprietà in cambio di una miserevole paga che a malapena consentiva loro di sopravvivere. Tantomeno sembra molto plausibile il fatto che si accontentassero della carità che, come segnala compiaciuta Fernán Caballero, praticavano i grandi proprietari terrieri con la cristiana intenzione di porre rimedio alle penurie dei loro salariati. E per quanto concerne la fiducia che costoro avevano riposto nella Provvidenza è lecito chiedersi se la fede religiosa bastasse affinché tollerassero rassegnatamente le diseguaglianze economiche che subivano sulla propria pelle».

DAVIDE CONRIERI

Scuola Normale Superiore

DUE NOVELLE PER UN ANNO

L'anno è il 1874; le due novelle sono *Nedda* di Verga e *Singularidades de una rapariga loura* di Eça de Queiroz. Che fossero pubblicate nel medesimo anno fu mero caso, che però dà risalto a qualche analogia tra le due novelle e alla loro funzione nelle carriere letterarie degli autori e nelle rispettive letterature.

Nedda non segna un vero punto di svolta nella carriera di Verga, ma costituisce un avviamento al cambiamento di poetica che sarebbe arrivata a distanza di pochi anni, e che avrebbe trovato la sua prima attuazione in *Rosso Malpelo*, pubblicato nel 1878. E ciò non perché il mondo contadino sia genericamente da considerare più di altri adatto alla narrativa naturalistica, ma perché nel caso di Verga l'assunzione di quel mondo a oggetto del racconto accompagna e propizia la decisa adozione di forme naturalistiche di narrazione: quasi il mondo contadino agisse da catalizzatore per tale adozione.

Nedda rimane al di qua dell'adozione di forme naturalistiche di racconto, e rivela una indecisione di poetica fra la tradizione italiana, attestata dalla efficacia nella novella, ancor più che del modello della letteratura rusticale, della lezione manzoniana, e consonanze con la rappresentazione del mondo contadino proposte dalla narrativa europea. Di questa indecisione e delle sue manifestazioni testuali ho discusso anni fa in una *Lettura di Nedda*, e qui mi basta ricordare come la novella mostri una inquietudine di orientamento e prelude in qualche maniera al verismo verghiano.

In quella *Lettura* ho rilevato in *Nedda* la presenza dell'autore e le modalità dei suoi interventi, che valgono a introdurre la vicenda narrata e a spiegarne e a commentarne alcuni aspetti, con l'intento anche di rendere comprensibile e avvicinare al lettore il mondo per lui esotico nel quale i personaggi agiscono. Richiamo questo dato perché pure in *Singularidades de una rapari-*

ga *loura* l'autore è presente, con funzioni in parte analoghe a quelle che ha Verga in *Nedda*.

Se, con un'operazione alquanto superficiale ma non del tutto futile poiché concerne i percorsi dei due più importanti narratori della seconda metà dell'ottocento nelle rispettive letterature di appartenenza, allargassimo la prospettiva dalle due novelle pubblicate nel 1874 all'insieme dell'opera di Verga e di Eça de Queiroz, potremmo individuare tra quei percorsi, accanto a differenze, parecchie analogie, anche sul piano temporale.

Appartenenti alla medesima generazione – Verga nasce nel 1840, Eça nel 1845 – pubblicano in anni prossimi o coincidenti le loro opere più importanti anche storicamente, con qualche leggero vantaggio cronologico da parte di Eça de Queiroz, che pubblica nel 1875 *O crime do Padre Amaro* e nel 1878 *O primo Basilio*, mentre Verga pubblica nel 1880 *Vita dei campi* e nel 1881 *I Malavoglia*; escono poi nel 1888 *Os Maias* e, in rivista, *Mastro-don Gesualdo*.

Forse l'esercizio di tracciare vite parallele tra Verga e Eça de Queiroz, soprattutto, ma non solamente, in riguardo alla loro funzione nelle rispettive letterature, nell'epoca nella quale il realismo e il naturalismo acquistano una consapevole dimensione europea potrebbe non essere inutile.

Ma se da Verga ha preso le mosse il presente discorso, non solo in ragione della sede e dell'occasione in cui si svolge, occorre avvertire che esso si incentrerà su Eça de Queiroz e in particolare sul racconto pubblicato nel 1874: sulla sua genesi, sui suoi caratteri e sui suoi rapporti con la coeva novellistica portoghese.

Il realismo di Eça de Queiroz è stato ed è oggetto di discussioni che ne riguardano l'estensione e la relazione con altre tendenze dello scrittore. Non mai soggetto a discussioni invece è stato il carattere realistico del racconto pubblicato nel 1874 e, di più, il riconoscimento in esso della prima narrazione realistica scritta in portoghese. Questa qualificazione di *Singularidades de uma rapariga loura*, già proposta da José Valentim Fialho de Almeida in un articolo pubblicato il 16 settembre 1900, alla vigilia del funerale di Eça de Queiroz, corre inalterata lungo l'intera linea della critica queiroziana fino agli studiosi più recenti.

Chissà quanti di coloro che ricevettero nel 1874 il *Brinde aos Senhores Assignantes do Diario de Noticias em 1873* (Lisboa, Typographia Universal, 1874) si accorsero che quell'anno il tradizionale omaggio che il giornale faceva ai suoi abbonati conteneva un testo destinato a segnare una data storica nella narrativa portoghese. L'uso di offrire agli abbonati come regalo natali-

zio un opuscolo contenente prevalentemente testi narrativi (più raramente poetici o storici) era stato instaurato dal «Diário de Notícias» nel 1865, anno di inizio delle pubblicazioni regolari del giornale, e sarebbe durato fino al 1899. Nel corso degli anni avrebbero contribuito a quell'opuscolo, con testi più o meno estesi, scrittori di rilievo nel panorama letterario portoghese, tra i quali fino al numero IX, quello pubblicato nel 1874, Pinheiro Chagas, Bulhão Pato, Camilo Castelo Branco, Ramalho Ortigão, cui si aggiunsero, dopo quel numero, tra altri, Brito Aranha, Guerra Junqueiro, Cesário Verde, Teófilo Braga, Fialho de Almeida.

Il *Brinde* del 1873, pubblicato come d'abitudine al principio dell'anno seguente, raccoglieva cinque racconti: apriva l'opuscolo *Singularidades de uma rapariga loura*; seguivano *O primeiro amor* di Camilo Mariano Fróis, *Firme-Fé* di A. de Oliveira Pires, *A peste negra* di António Duarte Gomes Leal, *A condessa do Carregal* di Eduardo Coelho.

I quattro racconti che seguivano quello di Eça de Queiroz possono valere come immediato termine di confronto per cogliere in prima approssimazione l'originalità di *Singularidades de uma rapariga loura*. Tanto più perché quei quattro racconti sono ben rappresentativi delle tendenze prevalenti della narrativa dell'epoca.

Il racconto di Mariano Fróis (1836–1907 circa), autore di *folhetins* su molteplici argomenti e spesso di carattere umoristico pubblicati in diversi periodici, collaboratore assiduo del «Diário de Notícias» dalla sua fondazione, è una sorta di racconto fantastico, come recita il suo sottotitolo, che attraverso una facile allegoria conclude a una ovvia morale.

In un tempo e in un ambiente indeterminati, José, figlio di un calzolaio, non vuole apprendere il mestiere paterno né nessun altro mestiere. Pur amando di un amore candido, e ricambiato, una sartina che abita di fronte a lui, Anninhas, fantastica di sposarsi con una donna «formosa, ricca, nobile» (p. 47: «bella, ricca, nobile») e di godere di beni e agi. Mentre si abbandona a questa fantasia, sopraggiunge Dom Satanaz, che gli propone quattro possibili spose. Sono tutte bellissime e elegantissime; ciascuna però con difetti dati dal proprio carattere. José immagina come sarebbe la sua vita con ciascuna delle quattro donne, e, riprendendo tradizionali motivi antifemministi, la giudica sempre insopportabile. La sua scelta cade su Anninhas, il suo primo amore.

La conclusione è una prevedibile celebrazione dei valori del lavoro modesto, dell'amore disinteressato, delle gioie serene della famiglia: un ritorno all'ordine, insomma, dopo il tentativo di evasione e il superamento delle tentazioni dell'avidità e dell'immoralità.

Al genere del racconto di argomento storico, tanto diffuso nella letteratura portoghese a partire dall'epoca romantica, appartiene quello di A. de

Oliveira Pires (1840-?), collaboratore dei *Brindes* a partire dal 1869. La narrazione è ambientata nei tempi di João III, che regnò dal 1521 al 1557, e riguarda le vicende di una famiglia di ebrei conversi implicata nelle persecuzioni che, incominciate sotto Manuel I, si fecero più dure e sistematiche sotto il figlio e successore di lui, appunto João III, cui si deve l'introduzione dell'Inquisizione in Portogallo. Il racconto si richiama all'opera del grande scrittore romantico Alexandre Herculano (1810-1877) non solo per il genere di narrativa storica, della quale Herculano fu in Portogallo l'iniziatore e il maggiore esponente, ma pure per il soggetto e l'atteggiamento con cui viene affrontato, che si riallaccia alla *História da origem e estabelecimento de Inquisição em Portugal* di Herculano, pubblicata nel 1855-1859, e alle accese polemiche che la seguirono.

Una precisa prospettiva ideologica, liberale e anticlericale, guida la narrazione, e si esprime in ripetute esplicite condanne della monarchia e della chiesa. Condanne che indicano i moventi principali delle persecuzioni nella volontà da parte della corona di impadronirsi delle sostanze degli ebrei e nell'invidia da parte del popolo per la loro prosperità, per la loro abilità e la loro fortuna nelle attività commerciali e persino per la bellezza delle loro donne. Di condanne conviene parlare per i toni forti, vibranti e immaginosi che l'autore adopera.

Intolleranza e fanatismo sono parole tematiche: Joao III: è designato come «fanático monarca» (p. 66), «fanático soberano» (p. 67), che esercita sugli ebrei una «opressão monstruosa» (p. 67); e una sua conversazione il vescovo di Ceuta, Diogo da Silva, e con fra Jeronimo d'Azambuja, destinati a diventare inquisitori, è rappresentata come una «conferência de fanáticos e de velhacos» che «estava preparando a futura carnificina dos hebreus» (p. 75: «conversazione di fanatici e di traditori che stava preparando la futura carneficina degli ebrei»).

Alla parte violenta e cruenta, potremmo dire “nera”, riprendendo un aggettivo ben presente nel testo, oltre che allusivo a un determinato genere letterario, del racconto si accompagna una parte sentimentale incentrata sulla relazione d'amore tra Esther e Moisés. E anche per questa parte, in maniera diversa ovviamente, i toni sono enfatici.

A incominciare da quelli della descrizione di Esther, che per un verso concede molto all'orientalismo dell'epoca, e, per altro verso, attinge punte di ardita sensualità, come si vede fin dalla prima apparizione della giovane.

Parecchie pagine sono dedicate a rappresentare la passione amorosa che lega Moisés a Esther, e a riportare le infiammate espressioni amorose di Moisés e a descrivere le accensioni che esse provocano in Esther. Alla fine delle tragiche avventure che porteranno alla separazione degli amanti, e all'esecuzione di Moisés per mano dell'Inquisizione, Esther morirà di sfini-

mento e di dolore: «consumara-a a saudade e devorara-a o amor!» (p. 98: «l'aveva consumata la nostalgia e l'aveva divorata l'amore»).

«Conto singular» è il sottotitolo della *Peste negra* di Gomes Leal (1848-1921); e singolare è effettivamente il racconto, che è rappresentazione di un delirio prodotto dal laudano sotto il quale, però, pare celarsi una vicenda reale. La distinzione tra realtà e allucinazione è intenzionalmente resa opaca, secondo una pratica narrativa che Gomes Leal seguirà anche in altri due racconti che appariranno in *Brindes* successivi a quello pubblicato nel 1874: *História dum casamento triste* (XI, 1875) e *O espelho da marquesa* (XVI, 1880). *A peste negra* alterna due principali piani narrativi strettamente connessi: uno riguardante la condizione fisica e psicologica del soggetto narrante, l'altra gli eventi in cui egli si trova, o crede di trovarsi, coinvolto, e gli spettacoli che vede, o crede di vedere. In entrambi i piani domina una retorica dell'eccesso, che ruota intorno alla figura della *femme fatale*: emozioni estreme, pathos esaltato, impulsi sadici e masochistici, tensione tra Eros e Thanatos, visioni orrorose, cruento, macabre. Conformemente al gusto della narrativa gotica e satanica, l'ambientazione privilegia gli spazi carichi di mistero, oscuri o scarsamente illuminati, labirintici.

Alone di mistero, contrasto tra bellezza apparentemente perfetta e malattia che prelude al disfacimento fisico, morbosa attrazione sensuale, sentimento di sperdimento del protagonista: sono tratti di una scrittura sovrabbondante che mira a coinvolgere il lettore in suggestioni indeterminatamente inquietanti, in un clima stranezza cercata e di infrazione ostentata.

A Condessa de Carregal di Eduardo Coelho (Coimbra, 1835 – Lisbona, 1899), giornalista, scrittore e fondatore del «Diário de Notícias», si basa su una trama banale: il tentativo di seduzione di una fanciulla, Helena, da parte di un uomo, che la convince con lettere piene di passione a concedergli un appuntamento. L'interesse speciale del racconto, come l'autore spiega, è che la vicenda coinvolge il rapporto tra due classi: l'aristocrazia tradizionale, rappresentata dal conte di Carregal, padre di Helena, e l'aristocrazia moderna, rappresentata dal barone Correia de Castro, un “brasileiro”, figura ricorrente nella narrativa portoghese dell'epoca, un emigrato in Brasile, perlopiù in povertà, che ritorna in patria arricchito e dotato di cariche militari o titoli nobiliari. La prima prodotta dalle imprese militari del passato; la seconda legata a prestazioni utili alla società attuale e molte volte alla preponderanza del denaro. Entrambe queste aristocrazie hanno virtù e vizi; però, in generale, i vizi della prima fanno che essa precipiti, mentre le corruttele della seconda fanno che essa ascenda.

Il tentativo di seduzione verrà sventato dalla madre di Helena sopravve-

nuta sul luogo dell'incontro. Qui trovando il marito e il seduttore la contessa rimprovera eloquentemente entrambi, e eloquentemente recita un pisto-lotto sulla vera nobiltà. La predica, retoricamente costruita e argomentata, nella situazione narrativa è totalmente irrealistica. Risponde agli intenti dimostrativi e didattici dell'autore, che agisce con prudenza pedagogica, come si vede anche altrove. Ad esempio quando, venendo a parlare delle circostanze dell'incontro notturno tra Helena e Castro, si giustifica dicendo che «é útil que se contem estas situações vulgares dos tristes romances da sedução para que as donzelas se precatem» (p. 102: «è utile che si raccontino queste situazioni volgari dei tristi romanzi di seduzione perché le fanciulle si pre-muniscano»), o quando, annunciando che ometterà di riferire i traffici e le bassezze di cui si è servito Castro per essere nominato barone, ne spiega il motivo: «Não enchemos de pestilências este quadro. Escondamos, como o pede o decoro da arte, o que é miserável e repugnante» (p. 98: «non riempiamo di cose pestilenziali questo quadro. Nascondiamo, come richiede il decoro dell'arte, ciò che è miserabile e ripugnante»). Frase che suona come una dichiarazione contro il realismo, quale lo concepivano i suoi avversari.

Nessuna delle caratteristiche salienti dei racconti dei quali si è finora brevemente riferito si trova in *Singularidades de uma rapariga louca*: non gli atteggiamenti affermativi e propagandistici e le invettive degli autori, non i giudizi perentori su avvenimenti e personaggi, non le trame complicate e gli episodi cruenti, non le effusioni patetiche, non le intonazioni didattiche e predicatorie, non i modi esclamativi e enfatici, non i sottintesi allegorici, non le immagini pretenziosamente impresse e simboliche. Lo stacco è netto; la rotta della narrazione di *Singularidades de uma rapariga louca* rispetto a quei racconti, e potremmo pur dire rispetto alla narrativa portoghese dell'epoca, punta in diversa direzione; e vi punta non solo con piena consapevolezza dell'autore, ma altresì con l'intenzione da parte sua di rendere avvertibile lo stacco e il senso della rotta ai lettori, oltre che mediante le concrete scelte strutturali e stilistiche della narrazione, mediante sottintesi, allusioni, riferimenti scoperti e riprese palesi che coinvolgono la tradizione e la situazione letterarie nazionali e europee. *Singularidades de uma rapariga louca* è un racconto innovativo e lo è dichiaratamente.

Fin dalla battuta iniziale: «Começou por me dizer que o seu caso era simples — e que se chamava Mácario...» (p. 167, 3-4: «Cominciò col dirmi che il suo caso era semplice — e che si chiamava Macario...»)¹. La battuta è posta

¹ Il testo portoghese di *Singularidades de uma rapariga louca* è citato dal volume appartenente all'Edizione critica delle opere di EÇA DE QUEIRÓS, *Contos I*, Edição de Marie-Hélène Piwnik, Lisboa, Im-

in apertura del testo con vistosa anticipazione rispetto al referto che il personaggio narratore incomincerà a fare all'autore a distanza di quattro pagine: lì sarà ripetuta alla lettera (p. 170, 124-125) e avrà la sua naturale continuazione nella narrazione del caso di Macario dal principio alla fine. Nell'intervallo tra la prima e la seconda enunciazione della battuta, l'autore spiegherà le circostanze del suo incontro con il personaggio narratore e i motivi del proprio interesse per lui: insomma, introdurrà la narrazione della vicenda di Macario. Ma perché quell'anticipazione? Non solo e non tanto per accendere l'attenzione del lettore, quanto piuttosto per dichiarare da subito il carattere del racconto. «Caso semplice» è una marca forte: giustamente Pierluigi Pellini, parlando della novella verghiana *Semplice storia*, ne nota il titolo «tanto zoliano»². Quel «caso semplice» risuona nella voce del personaggio narratore ma esplicita pure le intenzioni dell'autore. Dice che la storia non avrà complicazioni romanzesche e non si baserà su avvenimenti straordinari e su scene d'effetto.

La vicenda in sé di Macario ha decisi tratti romantici: è la storia di un amore puro, tenace, infelice, il cui esito delusivo segna per sempre il protagonista. Macario, un giovane che lavora come contabile nel negozio di tessuti dello zio, a Lisbona, si innamora, di un amore puro e idealizzante, di Luisa, una ragazza bionda venuta ad abitare di fronte a lui insieme con una donna bruna che si presume ne sia la madre. Deciso a sposare Luisa, ma contrastato in ciò dallo zio, è costretto a abbandonare il negozio e la casa dello zio e a cercare fortuna andando in missione commerciale a Capo Verde. Torna con un capitale che gli permette di avviare una impresa, ma, essendosi reso garante per un amico truffatore, è costretto a cederla. Ri accolto a casa dello zio che gli concede il permesso di sposarsi con Luisa, scopre la fidanzata a rubare. La scaccia come una ladra e parte per la provincia, dove si trova ormai «velho de quase sessenta anos» (p. 170, 120-121: «vecchio di quasi sessant'anni»), quando l'autore del racconto lo incontra.

Astrattamente considerata, la vicenda di Macario è ben disponibile a svolgimenti e a accenti carichi di sentimentalità e di patetismo: c'è entusiasmo amoroso, tenacia eroica, tradimenti e inganni, disperazione. Però la vicenda è inquadrata in una prospettiva critica e realistica, che ne lascia affiorare aspetti e trasporti romantici, ma che li distanzia e li relativizza in varie maniere. Fondamentalmente attraverso la strutturazione complessiva del racconto, nel quale convivono due voci narranti: quella dell'autore e quella

prensa Nacional-Casa da Moeda 2009, nel quale la novella occupa le pp. 167-193, indicando pagine e linee dei passi riprodotti o a cui si fa riferimento. Traduzione italiana in J.M. EÇA DE QUEIROZ, *Racconti*, a cura di D. Conrieri e M. Abreu Pinto, Milano, BUR 2009⁴, pp. 67-97.

² P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, p. 121.

del personaggio narratore. L'autore, come si è accennato, introduce la narrazione della storia di Macario, della quale è, nella finzione, l'immediato destinatario, e poi concede a lui una delega narrativa parziale.

L'introduzione offre coordinate importanti su vari piani.

La prima indicazione riguarda il luogo dell'incontro tra l'autore e Macario: «Devo contar que conheci este homem numa estalagem do Minho» (p. 167, 5: «Devo raccontare che conobbi quest'uomo in una locanda del Minho»). Segue una descrizione dell'aspetto e dell'abito dell'uomo; e poi, sempre nella prima pagina, l'indicazione temporale: «Era isto em Setembro [...] Eram oito horas da noite» (p. 167, 17 e p. 168, 22: «Si era in settembre [...] Erano le otto di sera»).

L'ambientazione nel Minho, regione nord-occidentale del Portogallo confinante con la Spagna, e in una locanda del Minho, ha alcune non trascurabili implicazioni. Rimanda a un'area eccentrica, e, allora, dai costumi più rustici rispetto a quelli di altre aree portoghesi, e in particolare rispetto a quelli di Lisbona.

Eloquenti testimonianze al proposito sono fornite da Camilo Castelo Branco nelle *Novelas do Minho*, otto novelle scritte tra il 1875 e il 1877, anche in esplicito contrasto con chi aveva fornito del Minho una visione tutta romantica, come António da Costa nel suo *No Minho*, pubblicato nel 1874, e criticato per questo aspetto da Castelo Branco nelle pagine introduttive della novella *O Comendador* del 1875. Eppure lo stesso benevolo António da Costa di fronte agli alloggiamenti per stranieri del Minho non si era trattenuto da denunciarne esclamativamente la cattiva qualità: «que hotéis em geral! Em algumas terras, mesmo importantes, Guimarães por exemplo, foge-se de pernoitar como de povoações empestadas. Que Monção os tenha maus, vale-lhe a desculpa de vila pequena e afastada, mas Braga! Nos hotéis melhores as camas molestem pela dureza, aos travesseiros e almofadas é necessário pedir com muito empenho que nos não façam levantar com dores de cabeça». (*No Minho*, Lisboa, Imprensa Nacional 1874, p. 268: «che alberghi in generale! In alcune località, anche importanti, Guimarães per esempio, si rifugge dal pernottarci come si farebbe da paesi appestati. Che Monção li abbia cattivi, c'è la discolpa di borgo piccolo e fuori mano, ma Braga! Negli hotel migliori i letti fanno male per la durezza, ai guanciali e ai cuscini è necessario chiedere con molta insistenza che non ci facciano alzare con mal di testa»).

Eça de Queiroz si vale delle caratteristiche degli alloggiamenti per viaggiatori del Minho come giustificazione dello stato di intimità nel quale si viene a trovare con Macario: al momento di ritirarsi è avvertito dalla serva che condividerà la camera con un altro. Di questa situazione non manca di dare spiegazione: «Nas estalagens do Minho, às vezes, cada quarto é um dormitório impertinente» (p. 169, 93-94: «Nelle locande del Minho, alle volte,

ogni camera è un dormitorio impertinente»). L'autore si impegna così, secondo una modalità non rara nella novellistica europea dell'epoca, a illustrare ai lettori aspetti di un ambiente in qualche misura esotico. E pure sfrutta un dato di realtà per istituire l'occasione narrativa.

L'indicazione temporale non rimane inerte cronologia: proprio perché si è in settembre e alle otto di sera, l'atmosfera è pervasa da freddo e da oscurità al momento in cui l'autore scende dalla diligenza, «fatigado, esfomeado, tiritando, num cobrejão de listas escarlates» (p. 168, 19: «stanco, affamato, rabbrivido, in una coperta da viaggio a strisce scarlatte»).

A queste condizioni si aggiunge l'esperienza del viaggio, che ha posto l'autore in uno stato speciale, difforme da quello per lui abituale. Per questo mutamento psicologico vengono enumerate varie possibili cause, tutte d'ordine fisico: l'addormentamento cerebrale provocato dal rotolare monotono della diligenza, la debolezza nervosa prodotta dalla stanchezza, l'oppressione derivante dall'elettricità addensata in cielo. Fatto sta che contrariamente al suo essere «naturalmente positivo e realista» si trova a essere «tiranizado, pela imaginação e pelas quimeras» (p. 168, 27-29: «per natura positivo e realista», «tiraneggiato dall'immaginazione e dalle chimere»).

«Per natura positivo e realista» riguarda non solo l'indole dell'autore ma pure la sua adesione a un orientamento letterario. Attraverso la mutevole disposizione dell'autore, è prospettata una duplice possibilità di reazione alla storia di Macario. Poco più oltre, sempre nella parte introduttiva del racconto e proprio a ridosso dell'inizio della narrazione fatta da Macario della sua vicenda, l'autore dirà «talvez a história seja julgada trivial: a mim, que nessa noite estava nervoso e sensível, pareceu-me terrível, — mas conto-a apenas como um acidente singular da vida amorosa...» (p. 170, 121-123: «forse la storia sarà giudicata banale: a me, che quella notte ero nervoso e sensibile, parve terribile, — ma la racconto solo come un singolare accidente della vita amorosa...»). Da un lato, dunque, un coinvolgimento emotivo; dall'altro lato, un atteggiamento di osservazione e di riflessione su un singolare accidente della vita amorosa, ben coerente con la poetica realistica del *fait divers*. Il passaggio dall'una all'altra possibilità viene posto da Eça de Queiroz per quanto lo concerne in ordine temporale. In ogni modo, introduce un elemento relativizzante: alla dichiarata variabilità della posizione autoriale potrà pure corrispondere una ipotetica variabilità delle reazioni dei lettori.

Anche perché leggibile in vario modo appare, ancor prima che il protagonista incominci a raccontarla, la storia di Macario. Cenando assieme a lui, l'autore, appurato che Macario abita da molti anni a Vila Real, indirizza la conversazione sui diversi pregi fisici delle donne di varie località del Nord-est portoghese. L'argomento provoca un evidente imbarazzo in Macario, e l'autore comprende di aver toccato un punto dolente: «Havia decerto no

destino daquele velho uma *mulher*. Aí estava o seu melodrama ou a sua farsa, porque inconscientemente estabeleci-me na ideia que o *facto*, o *caso* daquele homem, devera ser grottesco, e exalar escárnio» (p. 169, 67-70: «C'era certamente nel destino di quel vecchio una *donna*. Lì stava il suo melodramma o la sua farsa, perché inconsciamente mi fissai nell'idea che il *facto*, il *caso* di quell'uomo, era dovuto essere grottesco, e sollevare scherno»). Anche qui una duplicità, melodramma o farsa, o meglio una compresenza dei due, come suggerisce il “grottesco”.

A conoscere il caso di Macario giungerà l'autore quando si troverà in camera con lui. Spinto da forti impulsi rabbiosi, innescati dal riferimento fatto dall'autore a un suo amico che era andato a sposarsi a Vila Real, noto anche a Macario, questi prenderà a narrare la vicenda della sua gioventù, risalente al 1823 o 1833, quando egli viveva a Lisbona.

A Macario da questo momento in avanti, come ho anticipato, è concessa una delega narrativa parziale. Egli racconta sì dal suo punto di vista, ma a tale punto di vista si accompagna a tratti quello dell'autore, sia attraverso battute in dialogo con Macario, sia attraverso palesi riformulazioni del suo discorso, sia attraverso ampliamenti che si innestano sul referto di Macario, sia attraverso l'assunzione di un'ottica esterna rispetto a quella di Macario per descrivere azioni e personaggi, sia attraverso commenti e chiarimenti destinati anche a illustrare a vantaggio del lettore contemporaneo aspetti del mondo cronologicamente lontano in cui si svolge la vicenda. Si tratta di una strategia narrativa complessa, che mira, in osservanza di una norma della narrativa realistica, a non imporre la prospettiva dell'autore onnisciente, ma a lasciare che il protagonista svolga la narrazione secondo la sua prospettiva; e che, però, concede non ristretti spazi all'autore, approfittando anche dello statuto che egli si è dato: non solo primo destinatario della narrazione di Macario, ma pure suo interlocutore durante la narrazione.

Nella sua parte di interlocutore, la funzione dell'autore è intesa a rilevare esplicitamente nel vivo della narrazione che Macario gli sta facendo alcune ingenuità del suo comportamento.

L'immagine di Macario disattento alla realtà di fatti e al vero significato di indizi, perché dominato dalla passione d'amore, emerge pure dalla facilità con la quale trae illazioni e si conferma in esse. A incominciare da quella riguardante il rapporto tra le due donne venute a abitare davanti al negozio dello zio. Presumendo che siano madre e figlia, ne chiede conferma a un amico:

- Quem é aquela mulher que tu hoje cumprimentaste de frente do armazém?
- É a Vilaça. Bela mulher.

- E a filha?
- A filha!
- Sim, uma loira, clara, com um leque chinês.
- Ah! sim. É filha...
- É o que eu dizia... (pp. 175, 292-299)³

La conferma è debole, ma Macario ne è appagato.

Il ventaglio di Luisa, per la sua qualità, aveva preoccupato Macario; ma anche in questo caso si era dato una spiegazione, e per di più una spiegazione argomentata e articolata, mettendo a tacere la preoccupazione: «Era un leque magnifico e naquele tempo inesperado nas mãos plebeias de uma rapariga vestida de cassa. Mas como ela era loira e a mãe tão meridional, Macário, com esta intuição interpretativa dos namorados, disse à sua curiosidade: será filha de um inglês. O inglês vai à China, à Pérsia, a Ormuz, à Austrália e vem cheio daquelas jóias dos luxos exóticos» (p. 173, 229-234: «Era un ventaglio magnifico e in quell'epoca inatteso nelle mani di una ragazza vestita di mussolina. Ma dato che ella era bionda e la madre tanto meridionale, Macario, con quella intuizione interpretativa degli innamorati, disse alla sua curiosità: sarà figlia di un inglese. L'inglese va in Cina, in Persia, a Ormuz, in Australia, e viene carico di quei gioielli di lusso esotico»).

La menzione della «intuição interpretativa dos namorados» è un modo ironico per segnare il distacco tra la prospettiva dell'autore e quella del protagonista-narratore. È uno dei tanti interventi di Eça de Queiroz per riprospettare criticamente, senza cancellarla, la narrazione di Macario, per suggerirne una lettura realistica.

Tale lettura pretende una ricostruzione dell'ambiente storico in cui la vicenda si svolge. Qualche lineamento di quell'ambiente viene dato già al principio della narrazione di Macario: si tratta di pochi tocchi efficaci, con uno sguardo alle condizioni politiche (il conflitto tra liberali e assolutisti e la successiva guerra civile, che agitarono il Portogallo dal 1820 al 1834), alla mentalità e ai costumi della vita privata, e con una allusione precisa al teatro del Salitre e al genere di opere che vi si rappresentavano.

Ma le pagine più suggestive di evocazione storica sono senza dubbio quelle di due serate a cui partecipa Macario: una a casa di un notaio molto ricco; l'altra a casa delle Vilaças, ossia di Luisa e della sua presunta madre.

³ «— Chi è quella donna alla quale tu oggi hai reso omaggio di fronte al negozio? — È la Vilaça. Bella donna. — E la figlia? — La figlia! — Sì, una bionda, di carnagione chiara, con un ventaglio cinese. — Ah! Sì. È sua figlia. — È quello che dicevo...».

Nella prima casa si tenevano «assembleias simples e pacatas, onde se cantavam motetes ao cravo, se glosavam motes e havia jogos de prendas do tempo da senhora D. Maria I, e às nove horas a criada servia a orchata» (p. 176, 314-316: «riunioni semplici e pacate, dove si cantavano mottetti al clavicembalo, si componevano glosse su motti e c'erano giochi a posta del tempo della regina Maria I, e alle nove la cameriera serviva l'orzata»). L'attenzione di Eça de Queiroz si ferma con gusto di colorito storico e con ironia sui personaggi e sugli abbigliamenti.

Nella casa del notaio compare anche un poeta per leggere un poemetto intitolato *Elmira o la Vendetta del Veneziano!* Eça de Queiroz ne disegna la figura: «os cabelos compridos, o nariz adunco e fatal, o pescoço entalado na alta gola do seu *frak* à Restauração e um canudo de lata na mão» (p. 176-177, 341-344: «i capelli lunghi, il naso adunco e fatale, il collo stretto nella morsa dell'alto colletto del suo frac stile Restaurazione e un tubo di latta nella mano»). E al ritratto accompagna un quadro della cultura e della letteratura dell'epoca:

Começavam então a aparecer as primeiras audácias românticas. As revoluções da Grécia principiavam a atrair os espíritos romanescos e saídos da mitologia para os países maravilhosos do Oriente. Por toda a parte se falava no paxá de Janina. E a poesia apossava-se vorazmente deste mundo novo e virginal de minaretes, serralhos, sultanas cor de âmbar, piratas do arquipélago, e salas rendilhadas, cheia de perfume do aloés onde paxás decrepitos acariciam leões (p. 176, 333-340)⁴.

L'armamentario dell'orientalismo è rappresentato nella molteplice ricchezza dei suoi pezzi, ironicamente accostati in un elenco che ne fa risaltare l'eterogeneità e guardati con uno sguardo distanziante. E pensare che nel medesimo opuscolo in cui compariva *Singularidades de uma rapariga loura* a quell'armamentario attingeva con larghezza e per un uso serio Oliveira Piros.

Un ambiente socialmente meno elevato di quello della casa del notaio si trova nella casa delle Vilaças. Tra gli ospiti, la sera in cui vi andò Macario, c'erano le sorelle Hilaria. Si finge che la più vecchia di loro fosse stata spettatrice della corrida di Salvaterra, in cui morì il conte d'Arcos, che avrebbe portato all'abolizione per volontà di José I (re dal 1750 al 1777), che vi assisteva, delle corride reali in Portogallo. Eça de Queiroz, dopo aver detto

⁴ «Cominciavano allora a comparire le prime audacie romantiche. Le rivoluzioni di Grecia principiavano ad attrarre gli spiriti romaneschi e usciti dalla mitologia verso i paesi meravigliosi dell'Oriente. Dappertutto si parlava del pascià di Giannina. E la poesia si impadroniva voracemente di questo mondo nuovo e virginale di minareti, serragli, sultane color dell'ambra, pirati dell'arcipelago e sale arabesca, piene di profumo di aloè nelle quali pascià decrepiti accarezzavano leoni».

che Hilaria non tralasciava mai di raccontare «os episódios pitorescos» (p. 179, 387-388; «gli episodi pittoreschi») di quella corrida, fa un'ampia esposizione della narrazione della donna. Potrebbe sembrare una divagazione poco motivata. In effetti è altra cosa.

L'evento narrato, privo di fondamento storico⁵, deve la sua fama a un racconto di Luís Augusto Rebelo da Silva (1822-1871), *A última corrida de touros em Salvaterra* (*L'ultima corrida di tori in Salvaterra*) – uno dei racconti più celebri del romanticismo portoghese, pubblicato in rivista nel 1848, e poi raccolto nel volume *Contos e lendas* (*Racconti e leggende*) di Rebelo da Silva, uscito nel 1873, in immediata prossimità alla pubblicazione di *Singularidades de uma rapariga loura*. Il genere di narrativa storica romantica del quale Rebelo da Silva era uno dei principali esponenti era stato criticato da Eça de Queiroz, nella conferenza *A Afirmação do Realismo como Nova Expressão da Arte* tenuta il 12 giugno del 1871 nell'ambito della Conferenze democratiche del Casino di Lisbona, per la sua lontananza dalla vita e dagli interessi della contemporaneità. Come esempio di un'arte che è di tutti i tempi meno che del presente Eça aveva citato quattro romanzi: *O Arco de Sant'Ana* di Almeda Garret, *Eurico o Presbítero* e *O Monge de Cister* di Alexandre Herculano, e *A Mocidade de D. João V* di Rebelo da Silva, che, uscito nel 1852-1853, aveva goduto e continuava a godere di grande successo. Ora, in *Singularidades de uma rapariga loura*, Eça de Queiroz, attraverso l'episodio di Hilaria narratrice, prende come riferimento e bersaglio *A última corrida de touros em Salvaterra*, non per una elementare parodia ma per una sfida: riscriverlo trasformandolo da racconto archeologico e romantico in un testo dai connotati realistici e moderni.

La riscrittura riguarda naturalmente il dettato, ma prima ancora, e come presupposto determinante per le caratteristiche del dettato, il punto di vista. Mentre la prospettiva del racconto di Rebelo da Silva era quella di un narratore onnisciente, Eça de Queiroz assume la prospettiva di Hilaria: narra non l'episodio remoto, ma il racconto che ne fa la donna, tenendosi così dentro il perimetro temporale di *Singularidades de uma rapariga loura*. Laddove *A última corrida de touros em Salvaterra* si distendeva in compiaciute descrizioni e in pacate spiegazioni storiche o indulgeva a sottolineature enfatiche, *Singularidades de uma rapariga loura* propone una serie di cose vedute e udite e provate da Hilaria: immagini, voci, sensazioni e patimenti. Alla visuale esterna e dall'alto di Rebelo da Silva si sostituisce la visuale interna e ravvicinata di Hilaria, tanto che uno svenimento di Hilaria durante l'episodio del

⁵ E. PIZARRO MONTEIRO, *A última corrida de Salvaterra nunca existiu*, in *Miscelânea histórica de Portugal. Feita, ilustrada, e apresentada por A. de Albuquerque De Sousa Lara, A.M. De Sousa e V. C. Simão, G. De Melo Guimarães e L.F. Marques Da Gama*, vol. II, Lisboa, [s.n.] 1982, pp. 57-69.

quale è stata testimone provoca un vuoto nella sua relazione dei fatti; alla scrittura ordinatamente articolata pur nella varietà dei suoi toni dell'autore romantico si sostituisce il discorso procedente per aggiunzioni e sbalzi del personaggio femminile. Eça de Queiroz rende il senso della soggettività e dell'oralità mediante una sorta di discorso indiretto libero nel quale si mescola il referto degli «episódios pitorescos» della corrida a quello di accadimenti e di sentimenti che allora riguardarono la testimone.

Si incomincia con una serie di quadri accumulati senza legami espliciti o con dei «depois» che dicono meno la successione reale degli eventi che quella che essi hanno nell'esposizione che ne fa Hilaria non senza incongruenze (ad esempio, il re appare già presente prima ancora che si racconti la sua entrata).

Dopo, senza nessun segno marcato di discontinuità, neppure per forza d'interpunzione, che prosegue con l'uso dei due punti, assurge al primo piano Hilaria, alla quale sono riportate esplicitamente le percezioni di rumori e immagini che completano il racconto:

ela, Hilária, ficara atarracada de pavor, sentia os urros dos bois, gritos agudos de mulheres, os ganidos dos flatos, e vira então um velho, todo vestido de veludo preto, com a fina espada na mão, debater-se entre fidalgos e damas que o seguavam, e querer atirar-se à praça, bradando de raiva. É o pai do conde: ela então desmaia nos braços de um padre da Congregação. Quando veio a si, achou-se junto da praça; a berlinda real está à porta, com os postilhões emplumados, os machos cheios de guizos e os batedores com pampilhos: el-rei já estava dentro, escondido no fundo, pálido, sorvendo febrilmente rapé, todo encolhido com o confessor; e defronte, com uma das mãos apoiada à alta bengala, forte, espaduado, com o aspecto carregado, o marquês de Pombal, falando devagar e intimamente, e gesticulando com a luneta: mas os batedores picaram, os estalos dos postilhões retiniram, e a berlinda partiu ao galope, enquanto o povo gritava: Viva el-rei nosso senhor — e o sino da porta da capela do paço tocava a finados! Era uma honra que el-rei concedia à Casa dos Arcos (pp. 178-179, 408-424)⁶.

⁶ lei, Hilaria, era rimasta rattrappita dalla paura, sentiva il muggito dei buoi, grida acute di donne, i guaiti degli isterismi, e aveva visto allora un vecchio, tutto vestito di velluto nero, con la fine spada nella mano, dibattersi tra gentiluomini e dame che lo trattenevano e cercare di arrivare alla piazza, gridando di rabbia. È il padre del conte: lei allora sviene nelle braccia di un prete della Congregazione. Quando tornò in sé, si trovò vicino alla piazza; la carrozza reale sta alla porta, con i cocchieri impiumati, i muli pieni di sonagli e i battitori con i pungiglioni: il re era già dentro, nascosto nel fondo, pallido, prendendo febbrilmente tabacco da fiuto, tutto stretto al confessore; e di fronte, con una mano appoggiata al lungo bastone, forte, largo di spalle, con aria grave, il marchese di Pombal, che parlava lentamente e imperiosamente e gesticolava con l'occhialeto: ma i battitori avevano spronato, gli scocchi dei postiglioni erano risuonati e la carrozza partì al galoppo, mentre il popolo gridava: Viva il re, nostro signore — e la campana dall'ingresso della cappella del palazzo suonava a morto! Era un onore che il re concedeva alla Casa d'Arcos».

La pagina queiroziana nel riprodurre l'andamento discontinuo e l'animazione a tratti concitata del racconto di Hilaria costituisce una prova di bravura con aspetti addirittura virtuosistici, come le alternanze improvvise di tempi verbali le cui motivazioni appaiono esclusivamente soggettive e emozionali.

Eça de Queiroz con l'attenzione all'ambiente storico-sociale — in suoi vari aspetti: avvenimenti politici, costumi, mentalità, gusti artistici e letterari — nel quale si svolge la vicenda del giovane Macario rispettava un principio del realismo. E rispettava un altro principio del realismo, che egli stesso aveva enunciato nella sopra menzionata conferenza sul realismo, e cioè che «O Realismo deve proceder pela experiênciã, pela fisiologia, ciênciã dos temperamentos e dos caracteres» («Il Realismo deve procedere mediante l'esperienza, mediante la fisiologia, scienza dei temperamenti e dei caratteri»). Il riferimento ai temperamenti riguarda tutti i personaggi principali: Macario, «naturalmente linfático» (p. 171, 138: «per natura linfático»); la presunta madre di Luisa, i cui tratti somatici rivelano «um temperamento activo, e imaginações apaixonadas» (p. 171, 168-169: «un temperamento attivo, e immaginazioni appassionate»); e Luisa stessa: «Segundo me disse Macário — era muito singular o temperamento de Luísa. Tinha o caracter loiro, como o cabelo — se é certo que o loiro é uma cor fraca e desbotada: falava pouco, sorria sempre com os seus brancos dentinhos, dizia a tudo *pois sim*; era mais simples, quase indifferente, cheia de transigências» (p.184, 595-600: «Secondo ciò che mi disse Macario — il temperamento di Luisa era molto singolare. Aveva il carattere biondo, come i capelli — se è vero che il biondo è un colore debole e sbiadito; parlava poco, sorrideva sempre con i suoi dentini bianchi, a tutto diceva *sì sì*; era molto semplice, quasi indifferente, piena di condiscendenze»).

Se con la riscrittura del racconto di Rebelo da Silva Eça de Queiroz manifesta il suo rapporto con la narrativa portoghese romantica, con altri mezzi segnala la sua adesione a modelli di narrativa realistica di ambito francese.

Marie-Hélène Piwnik ha messo in luce vari punti di coincidenza tra *Singularidades de uma rapariga loura* e il racconto di Balzac *La Bourse* (1832) sia in riguardo ai personaggi (due donne la cui relazione di madre e figlia appare supposta ma non certa) sia in riguardo a certi aspetti dell'azione, in particolare alle serate di gioco che si svolgono in casa delle donne, durante una delle quali al protagonista, Hippolyte, scompare la borsa contenente quindici monete d'oro⁷.

⁷ M-H. PIWNIK, *Une blonde singulière* (2), in *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor António Ferreira*

A questi punti se ne potrebbe aggiungere un altro: la similarità tra alcuni sentimenti e comportamenti di Hippolyte e alcuni sentimenti e comportamenti di Macario. L'amore di Hippolyte per Adélaïde, puro e ardente, lo fa concentrare interamente sull'amata, gli fa perdere di vista ciò che lo circonda, lo tiene lontano da dubbi che sembrerebbero ovvi, lo induce a ostentare noncuranza di fronte a accadimenti sospetti. Così, dopo aver assistito per la prima volta a una serata di gioco in casa delle donne, ne esce «en proie aux premières félicités de l'amour vrai, sans chercher à s'analyser les petits événements de cette soirée»⁸, che pure gli avevano destato qualche sconcerto. E quando, appena uscito dalla casa delle donne, si accorge di non avere la borsa e rientra per riprenderla, di fronte alla loro negazione che la borsa sia rimasta lì, tastandosi il panciotto, si limita a dire «Je me suis trompé, je l'ai sans doute», nonostante – commenta Balzac – il furto fosse «si flagrant, si effrontément nié»⁹.

L'amore di Hippolyte ha i caratteri romantici di purezza, esaltazione e assolutezza che ha l'amore di Macario. A differenza di Macario, però, l'amore di Hippolyte avrà un esito felice: non solo apparirà vero che Adélaïde corrisponde a quell'amore con eguale sentimento, ma anche ogni dubbio sulle due donne apparirà infondato, e per i due giovani si aprirà un destino nuziale. Ma se così non fosse stato? In questi termini Balzac rappresenta e commenta l'abbattimento prodotto in Hippolyte al pensiero di vedere il suo amore deluso:

La douleur du cœur, cette grave maladie morale, avait fait en lui d'énormes progrès. Perdre un bonheur révé, renoncer à tout un avenir, est une souffrance plus aiguë que celle causée par la ruine d'une félicité ressentie, quelque complète qu'elle ait été: l'espérance n'est-elle pas meilleure que le souvenir? Les méditations dans lesquelles tombe tout à coup notre âme sont alors comme une mer sans rivage au sein de laquelle nous pouvons nager pendant un moment, mais où il faut que notre amour se noie et périsse. Et c'est une affreuse mort. Les sentiments ne sont-ils pas la partie la plus brillante de notre vie? De cette mort partielle viennent, chez certaines organisations délicates ou fortes, les grands ravages produits par les désenchantements, par les espérances et le passions trompées¹⁰.

de Brito, Organização Secção de Estudos Franceses do Departamento de Estudos Portugueses e de Estudos Românicos, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto 2004, pp. 325-331.

⁸ «Uscì in preda alle prime felicità dell'amore vero, senza cercare di analizzare i piccoli avvenimenti di quella serata.» (H. DE BALZAC, *La borsa*, a cura di G. Fredianelli, Firenze, Barbes s.r.l. 2008, p. 48).

⁹ «Mi sono sbagliato, ce l'ho io senza dubbio [...] così evidente, così sfrontatamente negato» (BALZAC, *La borsa...*, p. 58).

¹⁰ «Il dolore del cuore, questa pesante malattia dello spirito, aveva fatto in lui degli enormi progressi. Perdere una felicità sognata, rinunciare a tutto un futuro è una sofferenza più acuta di quella causata dalla

Quasi un programma, si direbbe, per la delusione di Macario, e con motivazioni e accenti romantici.

L'ipotesi che Eça de Queiroz abbia guardato a *La Bourse*, conservando alcuni presupposti e tratti della situazione narrativa, per darle uno svolgimento antitetico e una conclusione che Balzac aveva enunciato come possibilità non realizzata, è suggestiva, ma non si può asserire in maniera affatto certa che esista un vincolo tra la novella francese e *Singularidades de uma rapariga loura*.

Maggiormente certo è il rapporto tra il racconto di Eça de Queiroz e un paio di racconti contenuti nelle *Memorie di un cacciatore* di Ivan Sergeevič Turgenev, che Eça de Queiroz poteva conoscere attraverso le traduzioni francesi del 1854 o del 1858. In uno dei racconti di Turgenev, *L'Amleto del distretto di Scigni*, il cacciatore-narratore, ospite di un ricco proprietario, si ritrova a dormire in camera con un altro ospite che gli narra una vicenda fondamentale della sua vita, incentrata su una figura femminile nei cui comportamenti rimane qualcosa d'inspiegabile, e composta da elementi drammatici e elementi ridicoli, tanto che il personaggio narratore la definisce «la tragedia-commedia del mio amore». Il personaggio rileva l'inatteso abbandono che lo ha indotto a confidare a uno sconosciuto la parte più segreta della propria esistenza: «Perché così inaspettatamente mi son messo a parlare con voi, con una persona a me del tutto sconosciuta, il Signore, il Signore solo lo sa». Considerazione simile si legge in *Il medico del distretto*.

Sicure, e in certi casi esibite, sono riprese di vario carattere e importanza da Flaubert. Dalla minuta notazione sull'unghia di Luisa «mais polida que o marfim de Dieppe» (p. 179, 433: «più lustra che l'avorio di Dieppe») corrispondente a quella sulle unghie di Madame Bovary, «plus nettoyés que les ivoires de Dieppe» (parte I, cap. II); al riecheggiamento nella frase con la quale Macario riassume la sua situazione in un momento nel quale la considera disperata, «Tudo estava perdido, findo, extinto» (p. 187, 715: «Tutto era perduto, finito, annichilito»), della frase che, in condizioni analoghe, pronuncia Frédéric: «Ruiné, dépouillé, perdu!» (*L'éducation sentimentale*, I, cap. VI); all'imitazione stretta, anche nella disposizione grafica, nel brano in cui si condensa la spedizione di Macario a Capo Verde, del brano di apertura del sesto capitolo della terza parte dell'*Educazione sentimentale*:

rovina di una felicità già provata, per quanto completa che sia stata; la speranza non è migliore del ricordo? I pensieri nei quali cade all'improvviso la nostra anima sono allora come un mare senza rive, nel quale noi possiamo navigare per un momento, ma dove bisogna che il nostro amore anneghi e muoia. È una morte terribile. I sentimenti non sono la parte più brillante della nostra vita? Da questa morte parziale vengono, in alcune costituzioni delicate o forti, le grandi rovine prodotte dal disincanto, dalle speranze e dalle passioni deluse.» (BALZAC, *La borsa...*, p. 60).

E ao outro dia Macário partiu.

Conheceu as viagens trabalhosas nos mares inimigos, o enjoo monótono num beliche abafado, os duros sóis das colónias, a brutalidade tirânica dos fazendeiros ricos, o peso das fardas humiliantes, as dilacerações da ausência, as viagens no interior de terras negras, e a melancolia das caravanas que costeiam por violentas noites, durante dias e dia os rios tranquilos, donde se exala a morte.

Voltou (p. 186, 661-669)¹¹.

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint¹².

Qui l'imitazione interessa qualcosa di più che parole e significati; interessa il ritmo narrativo. Marcel Proust, nell'articolo *A proposito dello stile di Flaubert* (1920)¹³, citò per tre volte il passo flaubertiano, per tre diversi motivi: la prima, per osservare che il passato remoto vi assume la funzione abituale dell'imperfetto di suggerire un prolungamento indefinito dell'azione; la seconda, per rilevarne la sintassi asindetica; la terza, come esempio della capacità di Flaubert di «dare con rara efficacia l'impressione del Tempo». Proust notava che con quel brano si crea un mutamento repentino nella distensione temporale del racconto: dopo moltissime pagine impiegate a descrivere le azioni più banali del protagonista, senza la minima traccia di un passaggio, la misura del tempo diventa improvvisamente, anziché di quarti d'ora, di anni e di decenni. E contrapponeva a certi cambiamenti di tempo che si trovano in Balzac, e che hanno «un carattere attivo e documentario», altri cambiamenti di tempo che si trovano in Flaubert, il quale «fu il primo a sbarazzarli degli aneddoti e dalle scorie della storia. Fu il primo a metterli in musica».

Che Eça de Queiroz avesse compreso a fondo la lezione di Flaubert, lo

¹¹ «E il giorno dopo Macario partì. Conobbe i travagliosi viaggi nei mari ostili, la nausea monotona in una cabina soffocante, i duri soli delle colonie, la brutalità tirannica dei ricchi proprietari terrieri, il peso delle divise umilianti, le lacerazioni dell'assenza, i viaggi all'interno delle terre nere, e la malinconia delle carovane che costeggiano attraverso le notti violente, durante giorni e giorni, i fiumi tranquilli, di dove esala la morte. Tornò.»

¹² «Viaggiò. Conobbe la malinconia delle navi, i freddi risvegli sotto la tenda, lo stordimento dei paesaggi e delle rovine, l'amarezza delle amicizie interrotte. Tornò.» (*L'educazione sentimentale*, traduzione di G. Bogliolo, in G. FLAUBERT, *Opere*, Volume secondo 1863-1880, progetto editoriale di G. Bogliolo, Milano, Mondadori 2000, p. 514)

¹³ Versione italiana, da cui cito, in M. PROUST, *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di P. Serini, Torino, Einaudi 1952, pp. 262-276.

si vede dall'applicazione che ne fece altrove in *Singularidades de uma rapariga loura*. Per esempio, nel rappresentare la caduta di Macario nella povertà condensandone la progressività in poche linee: «As peças findaram. Macário entrou, pouco a pouco, na tradição antiga da miséria; ela tem solenidades fatais e estabelecidas: começou por empenhar. Depois vendeu. Relógio, anéis, casaco azul, cadeia, *paletot* de alamares, tudo foi levando pouco a pouco, embrulhado debaixo do xaile, uma velha seca e cheia de asma.» (p. 184, 581-586: «Le peças finirono. Macario entrò, a poco a poco, nella tradizione antica della miseria: essa ha solennità fatali e fisse: cominciò con l'impegnare. Poi vendette. Orologio, anelli, marsina blu, catena, cappotto con alamares, tutto questo lo venne a portare via poco a poco, avvolgendolo in uno scialle, una vecchia secca e piena di asma»).

Agli elementi finora passati in rassegna che determinano su vari piani la dimensione realistica di *Singularidades de uma rapariga loura* parecchi studiosi, e tra di essi alcuni molto autorevoli, ne aggiungono un altro: l'inclinazione al furto di Luisa sarebbe una precisa patologia psichica, la cleptomania. Nonostante sia rintracciabile nel racconto qualche tratto che possa essere interpretato come indizio in questo senso, e nonostante i ragionamenti svolti da taluni critici, e in maniera particolarmente articolata e acuta da Marie-Hélène Piwnik, a sostegno di tale interpretazione, non mi pare che ve ne siano risolutive prove. Piuttosto, guardando alla parte finale del racconto ancora nell'ottica della sua dimensione realistica, rileverei un altro aspetto. Dopo che il commesso della gioielleria nella quale Macario ha condotto Luisa per acquistarle un anello denuncia a Macario il furto di un altro anello compiuto dalla sua fidanzata, Macario la porta via dal negozio «inerte, passiva, extinta e aterrada» (p. 192, 893-894: «inerte, passiva, distrutta e atterrita»). Prende avvio da questo momento la scena conclusiva del racconto:

Deram alguns passos na rua. Um largo sol aclarava o génio feliz: as seges passavam, rolando ao estalido do chicote; figuras risonhas passavam conversando; os pregões ganiam os seus gritos alegres; um cavalheiro de calção de anta fazia la-dear o seu cavalo, enfeitado de rosetas; e a rua estava cheia, ruidosa, viva, feliz e coberta de sol.

Macário ia maquinalmente como no fundo de um sonho. Parou a uma esquina. Tinha o braço de Luísa passado no seu; e via-lhe a mão pendente, era de cera, com as veias docemente azuladas, os dedos finos e amorosos: era a mão direita, e aquela mão era a da sua noiva! E instintivamente leu o cartaz que anunciava para essa noite *Palafoz em Saragoça*.

De repente, soltando o braço de Luísa, disse-lhe baixo:

— Vai-te.
 — Ouve, disse ela, com a cabeça toda inclinada.
 — Vai-te. — E com voz abafada e terrível. — Olha que chamo. Mandate para o Aljube. Vai-te.
 — Mas ouve, Jesus, disse ela.
 — Vai-te! — e fez um gesto com o punho cerrado.
 — Pelo amor de Deus, não me batas aqui, disse ela sufocada.
 — Vai-te, podem reparar. Não chores. Olha que vêem. Vai-te.
 E chegando-se para ela, disse baixo:
 — És uma ladra.
 E voltando-lhe as costas, afastou-se, devagar, riscando o chão com a bengala.
 A distância voltou-se: ainda viu, através dos vultos, o seu vestido azul.
 Como partiu nessa tarde para a província, não soube mais daquela rapariga loura (pp. 192-193, 895-924)¹⁴.

Il finale è drammatico, pure intensamente drammatico, se si considera quale vicenda conclude e il peso che avrà per la vita di Macario. Ma si tratta di una drammaticità soffocata, vissuta dai protagonisti in un ambiente quotidiano, luminoso e vivace – e impartecipe. In questo ambiente Macario, dominato dal suo sentimento di dolore e di rabbia, si muove «maquinalmente» e solo «istintivamente», distogliendo lo sguardo dalla mano della fidanzata, vede il manifesto che annuncia uno spettacolo teatrale. La presenza di quel manifesto nella scena non solo ne accentua genericamente, come parte del paesaggio urbano, il carattere realistico, ma pure, come dato storico, ne ribadisce la collocazione temporale. Il manifesto si riferisce a un dramma in tre atti del prolifico autore teatrale Antonio Xavier Ferreira de Azevedo (Lisbona 1784 – ivi 1814), incentrato sulla strenua difesa di Saragozza diretta dal ge-

¹⁴ «Fecero alcuni passi per la strada. Un gran sole rischiarava lo spettacolo felice: i calessi passavano, rotolando allo schiocco della frusta; figure ilari passavano conversando; i venditori guaivano i loro gridi allegri; un cavaliere con calzoncini di tapiro faceva camminare lateralmente il suo cavallo, adornato di roselline; e la strada era piena, rumorosa, viva, felice e coperta di sole. Macario camminava macchinalmente come sprofondato in un sogno. Si fermò a un angolo. Aveva il braccio di Luisa intrecciato al suo; e le vedeva la mano pendente, era di cera, con le vene dolcemente azzurre, le dita fine amorose: era la mano destra, e quella mano era della sua fidanzata! E istintivamente lesse il manifesto che annunciava per quella notte, *Palafoz in Saragozza*. Di colpo, lasciando il braccio di Luisa, le disse sottovoce: — Vattene. — Ascolta, — disse lei, con la testa tutta bassa. — Vattene. — e con voce soffocata e terribile. — Vattene. — Bada che chiamo. Ti mando in prigione. Vattene. — Ma, per Gesù, ascolta, — disse lei. — Vattene! — E fece un gesto, con il pugno chiuso. — Per l'amor di Dio, non picchiarmi qui — disse lei soffocata. — Vattene, possono vederci. Non piangere. Bada che ci guardano. Vattene! E accostandosi a lei, disse a voce bassa: — Sei una ladra. E volgendole la schiena, si allontanò lentamente, raschiando per terra con il bastone. In lontananza si voltò: ancora vide, in mezzo alla folla, il suo vestito blu. Siccome parti quella sera per la provincia, non seppe più nulla di quella ragazza bionda».

nerale spagnolo José de Rebolledo Palafox y Melci contro le truppe francesi tra il dicembre 1808 e il febbraio 1809, e pubblicato nel 1812.

La scena conclusiva dopo lo strozzato dialogo tra i protagonisti, privo di qualsiasi risonanza esteriore, vede l'eroe della storia allontanarsi lentamente, raschiando per terra con il bastone, e l'eroina perdersi in mezzo alla folla. Finale in sordina, senza enfasi, ribadito dal tono banalmente esplicativo e spento dell'ultima linea del testo. Finale conforme a principi e predilezioni della poetica e della narrativa realistica e naturalistica; e soprattutto perfettamente rispondente all'iniziale dichiarazione sulla semplicità del caso di Macario.

Qui importa, più che approfondire la questione della tipologia di finali entro la quale è da ascrivere quello di *Singularidades de uma rapariga loura*, mettere in evidenza la differenza di quel finale dai finali consueti nella novellistica portoghese dell'epoca per dare la misura della portata innovativa della scelta di Eça de Queiroz.

In prima istanza, possiamo guardare ai finali dei racconti che accompagnano quello queiroziano nel *Brinde* del 1874. Sono tutti finali accentuati pur se in maniere diverse. *O primeiro amor* di Fróis termina con la liberazione del protagonista dalle tentazioni diaboliche e con la proclamazione del valore morale di una vita modesta e familiare.

Firme-fê di Oliveira Pires, con una serie di tragiche morti e con una solenne tirata contro le forme violente della religione e di denuncia del tradimento da parte degli ecclesiastici del secolo XVI del messaggio cristiano; e si impenna in clausola in una apostrofe esclamativa rivolta direttamente a Cristo: «Assim adulteravam, ó Cristo, a tua sublime moral estes falsos apóstolos, que hipocritamente cingiam a túnica dos teus levitas!» (p. 98-99: «Così adulteravano, o Cristo, la tua sublime morale codesti falsi apostoli, che ipocritamente cingevano la tunica dei tuoi leviti!»).

A peste negra di Gomes Leal termina con il protagonista che, messo di fronte a sue responsabilità per la morte di una donna, non sa far altro che invocare a discolpa il suo vivere rinchiuso in un mondo di fantasia che gli impedisce di distinguere l'ideale dal reale, e gli fa prendere come fatti e certezze teorie, astrazioni e sogni; e che svuota fino all'ultima goccia la terribile boccetta del laudano, lasciando aperta la via a un continuazione di stati allucinatori: «Agora que nova e terrível alucinação se seguirá a esta?!...» (p. 121: «Ora quale nuova e terribile allucinazione seguirà a questa?!...»). E la medesima interpunzione (punto interrogativo, punto esclamativo, puntini di sospensione) dice dell'enfasi e dell'alone di mistero della battuta finale.

Nel finale di *A Condessa de Carregal* viene ribadito il carattere esemplare dei personaggi al fine dell'affermazione della tesi di una possibile e auspicabile armonizzazione tra le due aristocrazie, la vecchia e la nuova, rispiegata con elementare didatticismo.

Ancora più che i finali delle novelle contenute nel *Brinde* del 1874 offre un termine di paragone, anche per il commento che vi aggiunge l'autore, la scena conclusiva di *Maria Moisés*, una delle *Novelas do Minho* di Camilo Castelo Branco, pubblicata nel 1876. La scena giunge al termine di una storia complicata e drammatica segnata da forti passioni amorose, da matrimoni impossibili per opposizione paterna, da morti tragiche, da abbandoni di orfani, da carcerazioni e esili. Alla fine, nel 1850, torna nel Minho dal Brasile pensionato con il grado di generale António de Queirós e Meneses; viene a sapere di Maria Moisés, delle sue opere benefiche, riconosce in lei la figlia sua e di Josefa, figlia da lui mai prima conosciuta; compra la tenuta sede delle opere caritative che lei svolge a favore di bambini abbandonati, oppressa dai debiti. La scena finale, nella quale si conclude il contratto di acquisto della tenuta di Maria Moisés da parte di António de Queirós, presenti, oltre a Maria e António, Francisco Bragadas (ottantunenne, che trovò Maria e la adottò e che poi divenne il fittavolo di Maria), gli orfanelli dei quali si prende cura Maria è di alto patetismo:

Estava lavrada a escritura.

O desembargador Gonçalves Penha contou dez mil cruzados em soberanos sobre a mesa onde o tabelião escrevera.

— Aqui está a quantia estipulada — disse Queirós. — A renda desta quinta continua o Sr. Francisco Bragadas a pagá-la à mãe carinhosa dos enjeitados.

— À minha ama?! — bradou o ancião.

— À sua ama.

— Mil anjos o acompanhem na vida e na morte, Sr. General! — exclamou Maria.

— Mil anjos são muitos — disse ele. — Um anjo só me basta na vida, e esse quero eu que me assista na morte. — E, tomando as mãos de Maria, proseguiu: — Se eu morrer debaixo da luz dos teus olhos, Deus me chamará a si, não pelos meus merecimentos, mas pelas virtudes da minha filha. Pedirás então a Deus por teu pai, Maria?

— Eu! Jesus! Eu sua filha! — exclamou ela, pondo as mãos convulsas na fronte. Maria caiu de joelhos, pendente dos braços do pai; e os velhos e as crianças ajoelharam também, trementes e extáticos, sob a fásca eléctrica daquele sublime lance¹⁵.

¹⁵ «L'atto di vendita era stato redatto. Il giudice Gonçalves Penha contò diecimila cruzados in sterline sul tavolo dove il notaio aveva scritto. — Ecco la somma stabilita. — disse Queirós — La rendita di questa tenuta continua il signor Francisco Bragadas a pagarla alla madre affettuosa degli orfani. — Alla mia padrona?! — gridò l'anziano. — Alla sua padrona. — Mille angeli l'accompagnino nella vita e nella

Superfluo sottolineare tutti i fattori di pateticità della scena: dalla nobiltà dei sentimenti alla commozione repentina di Maria nello scoprire in António de Queirós il proprio padre, dagli atteggiamenti teatrali alle scelte lessicali: «mãos convulsas», «trementes e extáticos», «sublime lance».

Eppure a Camilo Castelo Branco par poco. In calce al racconto aggiunge:

Tomás Ribeiro, com o teu coração, se tens nele uma lágrima, imagina este quadro e descreve-o, se podes, que eu não posso, nem quero, porque o ultimo fei-tio das novelas é não pintar, com o colorido gótico dos românticos, os quadros comoventes que rutilam na alma a fâisca do entusiasmo. Agora somente se pin-tam as gangrenas com as cores roxas das chagas e com a cores verdes das podri-dões modernas. Nos literatos o que predomina é o verde, e nas literaturas é o podre¹⁶.

Nell'invocare dallo scrittore Tomás Ribeiro (1831-1901), suo coetaneo, un incremento del patetismo, Camilo Castelo Branco evoca con i consueti termini spregiativi impiegati da coloro che la avversavano la poetica realistica e naturalistica.

Alla luce del finale di *Maria Moisés* e della nota di Camilo Castelo Branco la portata e il significato storico della scelta di Eça de Queiroz di un finale sommerso appaiono più chiaramente nella loro rilevanza.

morte, signor Generale! — esclamò Maria. — Mille angeli sono molti. — disse lui. — un angelo solo mi basta nella vita, e questo voglio che mi assista nella morte. — E, prendendo le mani di Maria, proseguì: — Se io morirò sotto la luce dei tuoi occhi, Dio mi chiamerà a sé, non per i miei meriti, ma per le virtù di mia figlia. Intercederai dunque presso Dio per tuo padre, Maria? — Io! Gesù! Io sua figlia! — esclamò lei, mettendosi le mani convulse sulla fronte. Maria cadde in ginocchio, pendente dalle braccia del padre; e i vecchi e i bambini si inginocchiarono anch'essi tremanti e estatici, sotto la scintilla elettrica di quel sublime avvenimento».

¹⁶ «Tomas Ribeiro, con il tuo cuore, se hai in esso una lacrima, immagina questo quadro e descrivilo, se puoi, che io non posso, né voglio, perché l'ultima moda delle novelle è non dipingere, con il colorito gotico dei romantici, i quadri commoventi che fanno brillare nell'anima la scintilla dell'entusiasmo. Ora solamente si dipingono le cancrene con i colori viola delle piaghe e con i colori verdi delle putrefazioni moderne. Nei letterati ciò che predomina è il verde e nelle opere letterarie è il putrefatto».

REALISMO IN NORD EUROPA

LINDA PENNINGNS

Università di Amsterdam

IL MARE AMARO DEL NORD. *I MALAVOGLIA*
E I PESCATORI OLANDESI DI HEIJERMANS

Quando, nel 2007, *I Malavoglia* incontrano un nuovo pubblico neerlandese con l'uscita di una terza traduzione – dopo quelle di fine Ottocento e di metà Novecento –, in due delle recensioni al classico riscoperto si segnala una marcata somiglianza con *Op hoop van zegen* (La buona speranza) di Herman Heijermans¹. La segnalazione non sorprende: il principale dramma moderno della letteratura teatrale neerlandese, uscito nel 1900, delinea la dura vita di una povera famiglia di pescatori in un villaggio sulla costa olandese, nella sua lotta per l'esistenza tra il mare pericoloso e lo sfruttamento dell'armatore di barche.

Figura tutt'altro che rara nelle arti di tutti i tempi, il pescatore godeva di ampia attenzione soprattutto nei realismi letterari e artistici tra Ottocento e Novecento, in Italia e nei Paesi Bassi come in altri paesi europei; basta pensare a *Le colonne della società* di Ibsen, *Riders to the Sea* di John Millington Synge, *I pescatori* di Hans Kirk. Nell'ambito di questi realismi internazionali, intesi come un «grande dialogo attuatosi nella cultura europea di fronte all'esigenza di rappresentare la realtà, anche quella degli 'umili'»², è interessante indagare analogie e differenze nella trattazione del tema da parte di due interlocutori del dialogo, nelle varie modalità di elaborazione ideologica, formale e stilistica.

In quanto segue si presenterà un campionario di concomitanze riscontrabili tra il romanzo di Verga e il dramma di Heijermans, con l'obiettivo di illustrare che la ricerca sull'interazione tra «le istanze, le questioni, le opzioni

¹ J. ROODNAT, *De vis rot vanaf de kop*, in «NRC Handelsblad», 31 agosto 2007; M. VAN BUUREN, *Het echte leven*, in «De Groene Amsterdammer», 26 ottobre 2007.

² G. ALFIERI - A. MANGANARO, *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, 24 aprile 2023, <https://www.unictmagazine.unict.it/verga-nel-realismo-europeo-ed-extraeuropeo>.

espresse dagli [...] autori del realismo letterario occidentale»³ può e deve travalicare, oltre ai confini delle culture nazionali, anche quelli tra le diverse arti e i generi letterari.

1. *I Malavoglia e Op hoop van zegen*

Herman Heijermans (1864-1924), oltre ad aver scritto numerosi racconti e romanzi, è stato uno dei più importanti drammaturghi olandesi della sua epoca, ricordato non solo per le sue opere teatrali, ma anche per il costante impegno volto al rinnovamento, in chiave realistica, del teatro neerlandese a cavallo dei due secoli. La sua poetica realista umanamente e socialmente impegnata, ma avversa a ideologie e dogmatismi⁴, si esprime soprattutto nelle opere dedicate alla vita della classe lavorativa. *Op hoop van zegen*, dramma dei pescatori seguito da quelli dei contadini, dei minatori, dei domestici, dei soldati, dopo la prima rappresentazione ad Amsterdam, il 24 dicembre 1900, ha riscosso un clamoroso successo, con numerose rappresentazioni nei Paesi Bassi e nei principali teatri europei. Anche attraverso una ricca eredità di reinterpretazioni, trasmediazioni e attualizzazioni, questo dramma ‘nazionale’ è diventato un classico del teatro e della letteratura drammatica neerlandese⁵.

Il «dramma del mare», situato in «un villaggio di pescatori sulla costa del Mare del Nord»⁶, presenta la povera casetta della vedova Kniertje, che oltre al marito ha perso in mare anche due figli. Sempre rassegnata all’inesorabile destino dei pescatori, entra in conflitto con i figli che le sono rimasti, Barend e Geert, dal momento che questi cominciano a ribellarsi all’esistenza fatta di pericoli, di miseria e di ingiustizia. Quando la barca da pesca dell’im-

³ *Ibidem*.

⁴ Complesso, e oggetto di controversie critiche, la questione del suo rapporto con il socialismo. Cfr. S.L. FLAXMAN, *Herman Heijermans and His Dramas*, The Hague, Martinus Nijhoff 1954; H. VAN NECK YODER, *Dramatizations of Social Change: Herman Heijermans’ Plays as Compared with Selected Dramas by Ibsen, Hauptmann and Chekhov*, The Hague-Boston-London, Martinus Nijhoff 1978.

⁵ Cfr. R. VAN DER ZALM, *A (Dutch) Tale of the Sea: «The Good Hope» by Herman Heijermans*, in *Reconsidering National Plays in Europe*, a cura di S. van der Poll e R. van der Zalm, Cham, Palgrave Macmillan 2018, pp. 185-210. Una traduzione italiana del dramma, fatta da A. Moltedo e preceduta da una sua prefazione, è apparsa su «Il Dramma» XXII (1946), 15, pp. 8-29; si tratta di un copione ridotto, basato su una versione inglese.

⁶ Lo scrittore ha deliberatamente evitato ogni riferimento locale, aderendo al «trattamento dell’ambiente regionale, assunto a simbolo di una realtà universale» (G. ALFIERI, «Noi altri, detti non so perché, naturalisti»: il ‘realismo’ di Giovanni Verga e Thomas Hardy, in «Italice», vol. XCIX, 2022, 2, pp. 241-263, a p. 248).

barcatore Bos, la *Hoop van zegen*, affonda nella tempesta con a bordo i due fratelli, la madre, distrutta ma ancora rassegnata, riprende la vita di sempre, cercando di ricostituire la famiglia insieme alla fidanzata di Geert, che aspetta un bambino, destinato alla stessa sorte.

Uno dei recensori a cui si è accennato, afferma in base alla lettura dei *Malavoglia* che le numerose analogie, non solo tematiche ma anche stilistiche, con *Op hoop van zegen* fanno sorgere la domanda se il romanzo sia stato una fonte d'ispirazione per lo scrittore olandese⁷. La risposta dev'essere che finora da nessuna fonte o ricerca è emersa un'indicazione concreta che Heijermans abbia conosciuto l'opera di Verga. Prendendo però in considerazione le circostanze biografiche e gli interessi letterari dell'autore, sembra improbabile che *non* l'abbia conosciuta: la prima traduzione neerlandese del 1885 – traduzione abbastanza fedele anche alle peculiarità stilistiche – fu ampiamente discussa ed elogiata sui giornali dai giovani naturalisti di Amsterdam, ammirati e seguiti dall'allora esordiente scrittore Heijermans⁸.

Dagli studi biografici emerge comunque l'immagine di un autore nutrito di amplissime letture, che assorbiva e utilizzava quanto aveva letto o visto, senza mai esprimersi su modelli, influenze o fonti d'ispirazione⁹. D'altra parte le somiglianze potrebbero naturalmente essere dovute allo 'spirito del tempo', quali «attuazioni concomitanti, non sempre interdipendenti, di fermenti estetici e di creazioni stilistiche miranti a rappresentare la realtà sociale – e soprattutto umana – delle rispettive comunità di appartenenza»¹⁰. Ambedue le possibilità si ritrovano nelle note considerazioni di Umberto Eco sul concetto di 'influenza', mai disgiunta dai fattori di «cultura» e «Zeitgeist», ma nemmeno di «temporalità della memoria» delle letture assorbite nel corso del tempo¹¹.

Stando ai dati storici, è probabile che Heijermans avesse una 'memoria' (consapevole o meno) anche di *Cavalleria rusticana*, visto che come giornalista e recensore teatrale era al corrente di tutte le rappresentazioni importanti date nei Paesi Bassi, e che il dramma verghiano fu in repertorio per vari anni, come nel marzo 1895 nell'interpretazione della compagnia di Eleonora Duse. Con il dramma verghiano, *Op hoop van zegen* condivide, appunto,

⁷ ROODNAT, *De vis rot vanaf de kop...*

⁸ Cfr. L. PENNING, *Verga nei Paesi Bassi: La ricezione delle prime traduzioni (1883-1891)*, in corso di stampa negli Atti del XXV Congresso AIPI, *Raccontare la realtà: Italia ieri e oggi* (Palermo 27-29 ottobre 2022). Lo studio rientra in un progetto di ricerca sulla ricezione di Verga nei Paesi Bassi e nelle Fiandre.

⁹ Cfr. H. GOEDKOOP, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans*, Amsterdam-Antwerpen, De Arbeiderspers 1996, *passim*.

¹⁰ ALFIERI - MANGANARO, *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo...*

¹¹ U. ECO, *Borges e la mia angoscia dell'influenza*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, La nave di Teseo edizione digitale 2022.

l'ambiente umile e il linguaggio popolare, ma anche lo scenario allestito meticolosamente secondo i criteri del nuovo teatro realistico introdotto da Ibsen, Hauptmann, Tolstoj e altri, seguiti con vivo interesse dal drammaturgo olandese.

Fin dalla sua prima rappresentazione, infatti, *Op hoop van zegen* presentava delle innovazioni sceniche di ispirazione naturalista, già pensate e realizzate da Verga quasi venti anni prima: il dramma come un complesso organico, il décor inteso come riproduzione esatta dell'ambiente, la recitazione naturale da parte di un ensemble spogliato dal protagonismo d'attore, la cura posta nei costumi, la quarta parete tra attori e pubblico: mezzi adoperati per portare sul palcoscenico un autentico *tranche de vie*. Ed è proprio la storia del Théâtre Libre parigino, centro nevralgico di quel rinnovamento teatrale, a rivelare un concreto punto d'incontro tra il dramma italiano e quello neerlandese, che nei primi anni furono tra i pochi drammi non francesi rappresentati sul palcoscenico di Antoine¹².

Non è però questa interazione tra rappresentazioni teatrali che qui si prenderà in esame; se la scelta, invece, dei *Malavoglia* è principalmente motivata dal tema comune dei pescatori, un altro motivo consiste nel proposito di dimostrare l'importanza di un approccio anche 'trasgenerico' al dialogo del realismo otto-novecentesco, peraltro incentrato per gran parte su questi due generi. In effetti, un'indagine sugli elementi o 'modi' tematici, strutturali e stilistici che trascendono i singoli generi, formando un insieme dinamico e mutevole, si accorda pienamente con la moderna teoria dei generi, in cui – come afferma Jean Schaeffer – «a l'apparente relation toute simple entre un texte et son genre se substituent des relations complexes et hétérogènes entre divers aspects d'actes communicationnels e de réalisations textuelles»¹³.

Questa distinzione elementare tra gli aspetti dell'opera che si collocano sul piano della «comunicazione» (enunciativi) e su quello della «realizzazione» (tematici, strutturali e stilistici), si presta bene a un'analisi comparativa testuale di tipo 'trasgenerica', come la presente, in cui si farà breve accenno ai primi (voci e focalizzazione), per concentrare l'analisi sulla narratività inerente ai secondi¹⁴.

¹² Cfr. A. THALASSO, *Le Théâtre Libre*, Paris, Mercure de France 1909, p. 133: «Le Théâtre Libre est aussi le premier qui nous ait fait connaître l'auteur italien G. Verga, et le célèbre auteur hollandais Herman Heijermans».

¹³ J.M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil 1989. Per una discussione delle distinzioni tra i concetti di 'genere', 'modo', e 'poetica' cfr. L. PENNING, *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica: romanzo, melodramma, prosa d'arte*, Firenze, Franco Cesati Editore 2009.

¹⁴ Cfr. A. NÜNNING - R. SOMMER, *Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Nar-*

2. Corrispondenze tematico-strutturali

2.1. Tema e storia

Mettendo a confronto la trattazione del tema dei pescatori nelle due opere, si nota che alcune costanti della visione verghiana si individuano senza forzature anche nel testo drammatico di Heijermans: la lotta per l'esistenza dei «vinti» travolti dalla «fiumana del progresso», la modernità dedita alla «roba», contrapposta al baluardo dell'«ideale dell'ostrica» e ai valori etici della «religione della famiglia». Hilda van Neck Yoder rileva che *Op hoop van zegen* costituisce un momento di sviluppo cruciale nella *Weltanschauung* dell'autore, cioè:

his view of the evolution from a society which is founded on the harmonious relationship of man with nature (in which the stabilization institution is the family) to a society which is founded on money (in which each individual struggles alone, without any ties to nature or to the family)¹⁵.

In un saggio del suo volume su generi e temi del naturalismo europeo, Pierluigi Pellini analizza, tra l'altro, le trasformazioni innovative apportate dall'opera verghiana al filone letterario della «narrazione familiare»¹⁶. «Narrazione», appunto, giacché «il romanzo familiare non è, propriamente, un genere letterario: non è possibile isolare un numero di tratti formali e tematici ricorrenti sufficiente a garantire l'omogeneità di un *corpus* testuale»¹⁷. Infatti, proprio per l'autonomia della «narrazione familiare» rispetto alle scelte enunciative e formali, si potrebbe considerarla come un 'modo' tematico, presente anche nel dramma *Op hoop van zegen*.

La casetta della famiglia di Kniertje, dove vive con i due figli e con la nipote Jo, fidanzata del figlio maggiore Geert, in stretto contatto con la comunità dei pescatori, forma lo scenario dei primi tre atti; l'ultimo si svolge

ratology of Drama, in *Theorizing Narrativity*, a cura di J.P. e J.Á. García Landa, Berlin-New York, Walter de Gruyter 2008, pp. 331-354; cfr. anche E. MUNY, *Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*, München, Ludicium 2008.

¹⁵ VAN NECK YODER, *Dramatizations of social change...*, p. 24. «la sua visione dell'evoluzione da una società fondata sulla relazione armoniosa tra l'uomo e la natura (in cui l'istituto di stabilizzazione è la famiglia) a una società fondata sul denaro (in cui ogni individuo lotta da solo, senza legami con la natura o la famiglia)».

¹⁶ P. PELLINI, *De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo*, in ID., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier Università 2004, pp. 212-235, a p. 212.

¹⁷ *Ibidem*.

nella casa-ufficio dell'armatore Bos, con il suo contabile Kaps, la figlia Clémentine e la moglie Mathilde. Diversamente dai Malavoglia, la famiglia di Kniertje non possiede la barca, lavorando invece nell'equipaggio delle barche da pesca di Bos. Ed è questa posizione subordinata che nel dramma rende netta la contrapposizione tra la 'religione della famiglia' coltivata dalla comunità dei pescatori e il mondo dell'ex-pescatore arricchito, che coltiva soprattutto i suoi affari: «Heijermans stresses the fact – osserva Neck Yoder – that their values are community-oriented rather than egocentric [...]. The motivation behind all [their] actions is the struggle to maintain families»¹⁸.

La familia si trova a vivere, anche fisicamente, tra i due 'nutritori' di cui ha bisogno per la sua esistenza, ma che sono al tempo stesso due 'uccisori': «Heijermans has dramatized two enemies which threaten these people. On the one hand, they run terrifying risks on the ocean in order to support their families, while, on the other, they have no protection against exploitation by the shipowners. [...] They accept both enemies with the same submission and endurance»¹⁹. Nelle due opere la rassegnazione di fronte al destino costituisce un valore etico della «religione della famiglia». Ma è un valore minacciato non solo dal di fuori del nucleo familiare, bensì anche al suo interno; per cui, come rileva Pellini, *I Malavoglia* costituisce piuttosto un «epitaffio di quella religione, che appare irrimediabilmente anacronistica»²⁰.

Tra gli aspetti che secondo Pellini rendono «strana» la famiglia dei Malavoglia, rispetto al modello tradizionale, c'è appunto il conflitto tra padre e figlio che qui si manifesta tra nonno e nipote (e nel dramma tra madre e figli) e che inoltre risulta equivoco, in quanto «'Ntoni è più simile al nonno di quanto comunemente si creda»²¹. Siccome il nipote rimane dopotutto fedele ai valori tradizionali custoditi dal nonno, la sua ribellione non porta nessun cambiamento al destino familiare, e anzi non fa che confermarlo: quella che Pellini chiama «la coazione di Malpelo» è «la legge secondo la quale il figlio, benché rinneghi l'eredità ideologica lasciata dal padre, si trova a ripercorrerne fedelmente l'esistenza, fino alla conclusione tragica»²².

La stessa legge si applica alla famiglia di Kniertje, i cui due figli rifiutano

¹⁸ VAN NECK YODER, *Dramatizations of Social Change...*, p. 27. «Heijermans sottolinea il fatto che i loro valori sono orientati alla comunità piuttosto che egocentrici [...]. La motivazione di tutte le [loro] azioni è la lotta per mantenere le famiglie.»

¹⁹ Ivi, p. 33. «Heijermans ha messo in scena due nemici che minacciano queste persone. Da un lato, esse corrono rischi terrificanti in mare per sostenere le proprie famiglie, mentre, dall'altro, non hanno alcuna protezione contro lo sfruttamento da parte degli armatori. [...] Accettano entrambi i nemici con la stessa sottomissione e resistenza.»

²⁰ PELLINI, *De Roberto e la coazione di Malpelo...*, p. 217.

²¹ Ivi, p. 216.

²² Ivi, p. 215.

di rassegnarsi alla condizione familiare segnata da miseria e sfruttamento (Geert) come pure dall'immanente pericolo di morte (Barend en Geert). Anche qui la ribellione non porta nessuna salvezza: i due figli si imbarcano lo stesso e muoiono annegati in mare. La madre soffre rassegnata anche questa volta, ma pensa soprattutto alla continuità della famiglia: «rather than worrying about how she is going to feed and clothe herself, she is looking forward to the child which Geert's fiancée is expecting»²³.

2.2. Trama e struttura

Tale visione pessimistica dell'esistenza, che presenta i protagonisti dall'inizio fino alla fine come imprigionati nelle circostanze ambientali e sociali, accomuna chiaramente i due scrittori, al di là delle specificità delle culture di riferimento. Come osserva Andrea Manganaro, il «desiderio di progredire» di 'Ntoni implica irrimediabilmente «il ripudio della cultura arcaico-rurale omologa alla natura, della sua staticità, della temporalità ciclica, e quindi la consapevolezza del non ritorno»²⁴. La sequenza di partenze e ritorni dimostra che «'Ntoni non condivide più la staticità, il tempo ciclico, la fatica senza senso». E così la partenza definitiva di 'Ntoni e Lia, analogamente alla morte di Barend e Geert, non rompe la temporalità ciclica ma la ribadisce, in quanto per la famiglia «staccarsi dai propri luoghi [...] rinvia immancabilmente alla separazione definitiva dalla vita», con il ricordo di «quelli che erano partiti per ritornare, e non erano tornati più»²⁵.

In ambedue le opere questo filo conduttore semantico prende forma tramite un principio di costruzione strutturale, che allo sviluppo dinamico di tipo tradizionale sostituisce una ripetizione statica. Basta pensare, oltre che alla ripetizione delle partenze e dei naufragi, alle numerose altre forme di ripetizione nei *Malavoglia*²⁶, come pure in *Op hoop van zegen*; ma anche alla trama intessuta sulla circolarità di passato, presente e futuro. Nel romanzo e nel dramma il passato familiare, costruito sui valori, è chiamato in causa come unico modello etico da seguire nel presente e unica speranza di salvezza

²³ VAN NECK YODER, *Dramatizations of Social Change...*, p. 27. «Piuttosto che preoccuparsi di come si procurerà cibo e vestiti, lei rivolge la sua attenzione al bambino di cui è incinta la fidanzata di Geert.»

²⁴ A. MANGANARO, «Spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono». *I Malavoglia «di là, dove tramonta il sole»*, in ID., *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n.s. 4, Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2021, pp. 113-126, alle pp. 117 e 119.

²⁵ Ivi, p. 117.

²⁶ Resta fondamentale W. HEMPEL, *Giovanni Vergas Roman «I Malavoglia» und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln-Graz, Böhlau Verlag 1959.

nel futuro; quelli che sono morti costituiscono esempi di perseveranza, coraggio e sacrificio per il bene presente e futuro della famiglia.

Il cerchio temporale si chiude infatti tra l'inizio e la fine, nei *Malavoglia* con il riferimento alle generazioni di «un tempo» e la presentazione dei Malavoglia di padron 'Ntoni della casa del nespolo, e il finale con il recupero della casa, abitata da una nuova generazione di genitori e bambini. Il dramma di Heijermans si apre con la vecchia generazione dei pescatori che accennano alla vita vissuta, piena di rischi e di naufragi, di padri e figli annegati o mangiati dai pescecani. Si passa poi al presente, con l'entrata in scena del giovane che ha appena raggiunto l'età di dover partire per la pesca anche lui. Il dramma finisce con la notizia del suo corpo portato a riva dalle onde, e con la consolazione cercata nel bambino che lo sostituirà.

Nel 'dramma statico' che caratterizza il teatro di ispirazione naturalista, la tragedia eterna del pescatore si costruisce non soltanto sulla circolarità della trama nel suo insieme, ma inoltre sull'intreccio di passato, presente e futuro nei dialoghi, in una sequenza iterativa di naufragi che si alternano con racconti di naufragi. È soprattutto nel terzo atto di *Op hoop van zegen* che le tre dimensioni temporali si sovrappongono, come osservato da Evert de Jong: durante la notte di tempesta i pescatori si trovano fuori sul mare (presente), mentre nella casa di Kniertje i racconti sui familiari perduti (passato) fanno esplodere l'angoscia di Jo per la sorte del fidanzato e per il proprio futuro²⁷.

2.3. Voci e focalizzazione

Le vicine che si riuniscono nella casa di Kniertje scambiandosi i racconti dei naufragi, diventano delle narratrici dell'ampia storia in cui si inseriscono le vicende del presente, o meglio, l'unica vicenda del dramma che è appunto un altro naufragio. Benché le donne abbiano le loro esperienze individuali, esse condividono le paure e i dolori, formando come un coro che si può paragonare – ovviamente su scala molto ridotta – alla coralità inerente alla narrazione del romanzo verghiano. Come ben noto, è precisamente nella coralità che Leo Spitzer nel suo saggio del 1956 individua «l'originalità della narrazione nei *Malavoglia*»:

L'originalità della tecnica del Verga dei *Malavoglia* consiste [...], non nell'uso dell'*erlebte Rede* coltivato dai romanzieri classici italiani come da tutti i grandi ro-

²⁷ E. DE JONG, *Herman Heijermans en de vernieuwing van het Europese drama*, Groningen, Wolters 1967, pp. 60-64.

manzieri francesi dell'Ottocento, ma nella filtrazione *sistematica* della sua narrazione di un romanzo intero [...] attraverso un coro di parlanti popolari [...], che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti (ciò che il Russo chiamava *racconto dialogato*)²⁸.

Si potrebbe dire che nel dramma di Heijermans il «racconto dialogato» non si limiti alla narrazione del passato (e neanche al solo atto terzo), ma si estenda anche, e soprattutto, alla vicenda stessa del naufragio. Questo avviene fuori scena, diventando realtà soltanto attraverso i discorsi del 'coro', come afferma Spitzer a proposito del naufragio della *Provvidenza*:

Verga non descrive per es. la morte di Bastianazzo sulla barca *Provvidenza*, ma (nel capitolo III) il processo per cui questa morte diventa realtà per il villaggio e per sua moglie, attraverso i discorsi, i gesti e in generale le attitudini di tutti i membri di quella comunità [...] Il narratore, che per questo non cessa di essere un narratore autentico, ha scelto di raccontare gli avvenimenti come si riflettono nei cervelli e nei cuori dei suoi personaggi...²⁹

Non sembra troppo forzato vedere in questo esempio un parallelo con la narrazione (mimetica e diegetica) in *Op hoop van zegen*. Come il primo capitolo del romanzo, il secondo atto del dramma si conclude con la partenza della barca. Mentre Kniertje incoraggia il figlio pauroso Barend con le parole «Gód zal je niet verlate» (Dio non ti abbandonerà), padron 'Ntoni si congeda da Bastianazzo dicendo «Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura». E se la risposta di Barend chiaramente preannuncia la sua sorte, «Je ziet me niemeer, nóóit meer» (Non mi vedi più, mai più), lo stesso vale per il commento conclusivo del narratore dopo aver riferito le parole del figlio di padron 'Ntoni: «e questa fu l'ultima sua parola che si udì».

Il fatto che proprio «quello che si ode» formi la trama del romanzo, come sottolinea Spitzer, vale in particolar modo per la narrazione corale del naufragio in ambedue le opere: narrazione in cui ai dialoghi e racconti dei paesani si aggiunge la voce del mare. Nel secondo e terzo capitolo del romanzo e nel terzo atto del dramma, infatti, ci sono pochissime azioni ma si odono moltissime parole, finché la voce del vento si faccia sempre più rumorosa e minacciosa, suscitando una silenziosa paura nelle due protagoniste:

²⁸ L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, in «Belfagor», XI (1956), 1, pp. 37-53, a p. 37.

²⁹ Ivi, p. 46.

Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo [...] e a scuotere le imposte. Il mare si udiva muggire attorno ai fariglioni. [...] Maruzza la Longa non diceva nulla [...], ma non poteva star ferma un momento, e andava sempre di qua e di là, per la casa e pel cortile...

[didascalia] De wind huilt woest-gierend om het huis. Angstig luistert [Kniertje] bij het raam, schuift haar stoel dicht bij den schouw, staart in 't vuur, begint lippen-prevelend een rozenkrans te draaien³⁰.

Il vento pervade anche i discorsi dei paesani, nei *Malavoglia*, dando luogo alle speculazioni sulla sorte di Bastianazzo, che man mano si trasformano in una realtà che raggiunge, ultima, la vedova stessa, come osserva ancora Spitzer: «alla fine del capitolo la Longa [...], vedendo le attitudini solenni di comare Piedipapera e di cugina Anna [...] comprende la realtà della sua vedovanza»³¹. Similmente, i compaesani di Kniertje, nel quarto atto, entrano nell'ufficio dell'armatore e speculano, in mancanza di notizie sulla barca ancora non tornata, sulla sorte dei figli di Kniertje. Quando con il ritrovamento del cadavere arriva la conferma, l'ultima a saperlo è la madre, che solo dopo averlo capito – fuori scena – entra nell'ufficio di Bos.

In quell'ufficio la prima a saperlo è stata invece la figlia di Bos, Clémentine; fatto significativo se si pensa al ruolo svolto da lei nel corso del dramma. Benché come figlia del padrone non appartenga direttamente alla comunità dei pescatori, Clémentine frequenta la casa di Kniertje come un'amica che nutre un fascino per la loro vita così diversa dalla sua. Nella scena di apertura la vediamo al lavoro su un ritratto del vecchio fratello di Kniertje; durante la tempesta è lei a spingere le donne, una dopo l'altra, a raccontare le loro storie impressionanti di tempeste, naufragi e pescecani, accorgendosi solo alla fine dell'orrenda realtà di ciò che l'aveva tanto affascinata.

Scegliendo un personaggio interno alla storia, che allo stesso tempo ne rimane fuori come un osservatore-ascoltatore, Heijermans instaura un rapporto diretto tra questo personaggio e il suo pubblico: un pubblico di spettatori borghesi, a quei tempi interessati anche a visitare la costa come turisti, per osservare la vita 'esotica' dei pescatori, ammirata nelle pitture dei grandi maestri olandesi: «This was Heijermans's way of criticizing the romanticization of coastal life, the prettifying of it. [...] precisely because it was such a

³⁰ «Il vento ulula furioso intorno alla casa. [Kniertje] ascolta ansiosa presso la finestra, spinge la sedia accanto al camino, rimane a fissare il fuoco e mormorando tra le labbra comincia a recitare il rosario» (tutte le traduzioni esplicative sono mie). Si cita da H. HEIJERMANS, *Op Hoop van Zegen. Spel van de zee in vier bedrijven*, a cura di H. van den Bergh, Amsterdam, Amsterdam University Press 1995.

³¹ SPITZER, *L'originalità della narrazione...*, p. 46.

popular subject with the public Heijermans put all his energy into depicting the daily life of this fisher-folk as realistically as possible»³².

Lo sguardo ‘mediatore’ di Clémentine, se serve anzitutto a coinvolgere lo spettatore nello straniante mondo autentico dei pescatori, deve poi anche far sì che lo spettatore subisca il processo di presa di coscienza percorso da lei sul palcoscenico. Come Verga, così anche Heijermans nella sua opera si astiene da una denuncia di tipo militante, che avrebbe impedito l’immedesimazione richiesta per tale presa di coscienza. Gary Lee Baker afferma a proposito: «Clementine is Heijermans’ vehicle through which he fosters a change of heart and mind in his audience. [...] Clementine is the only middle-class person depicted from the start as having any compassion for the fisher folk»³³. In effetti, lo scrittore era convinto che il teatro, diversamente dalla letteratura, potesse conquistare il pubblico solo «con tatto»³⁴. Il parallelo con il pensiero di Verga – e, sia detto per inciso, con la figura di Santuzza – si impone anche su questo fronte.

3. Corrispondenze linguistico-culturali

Allo scopo di dipingere un ritratto più realistico possibile dei pescatori nel loro ambiente naturale, Heijermans, analogamente a Verga, ricorre a degli «strumenti di etnificazione linguistica», cioè a «le tecniche retoriche e i registri espressivi che producono l’“illusione realista”»³⁵. Si presentano qui alcuni esempi illustrativi – attinenti al dialetto e ai ‘realia’, alle metafore e ai proverbi, alle sentenze e ai principi – della strategia stilistica che sottosta al dramma e che lo colora fin nei minimi dettagli.

³² VAN DER ZALM, *A (Dutch) Tale of the Sea...*, p. 191. «In questo modo Heijermans criticava la romanticizzazione della vita costiera, il suo abbellimento. [...] proprio perché era un soggetto tanto popolare presso il pubblico, Heijermans investì tutte le sue energie nel dipingere la vita quotidiana di questi pescatori nel modo più realistico possibile.»

³³ G. LEE BAKER, *The Reforming Power of Drama: Historical Authenticity and Storytelling in Herman Heijermans’ «Op hoop van zegen»*, in «Canadian Journal of Netherlandic Studies», XV (1994), 1, pp. 7-17, alle pp. 12-13. «Clementine è il veicolo attraverso cui Heijermans promuove un cambio di cuore e di mente nel suo pubblico. [...] Clementine è l’unica persona della classe media raffigurata fin dall’inizio come dotata di una qualche compassione per i pescatori.»

³⁴ H. HEIJERMANS, Prefazione a *Het zevende gebod*, in ID., *Toneelwerken*, vol. I, Amsterdam, Van Oorschot 1965, pp. 289-291, a p. 289.

³⁵ ALFIERI, «Noi altri, detti non so perché, naturalisti»..., p. 243.

3.1. *Dialetto e realia*

La distanza tra i poveri e i benestanti del paese si riflette nel loro linguaggio: mentre Clémentine e i genitori parlano il neerlandese standard, la lingua dei pescatori è un misto di dialetto e socioletto, che riflette la loro identità regionale, culturale e sociale. Si tratta di un linguaggio volto a rendere le caratteristiche tipiche del parlato – omissione di certe vocali e consonanti, accenti dell’intonazione, interiezioni, ripetizioni, frasi frammentarie – ed elaborato in modo da creare l’effetto di un’autentica ‘diversità’, pur essendo allo stesso tempo comprensibile al neerlandofono di ogni regione.

L’operazione linguistica compiuta da Heijermans si avvicina senz’altro a quella compiuta da Verga (ma su scala decisamente minore e in un contesto linguistico molto meno complesso), anche nell’uso di elementi ‘letterari’ come allitterazioni, assonanze e anafore, nelle elaborate didascalie ma anche nei dialoghi popolari. Così sono rafforzate da una corrispondenza fonica, per esempio, espressioni di sdegno: «bange Barendje»³⁶, come in «tutte costesse teste di pesce», o invece espressioni di devozione: «God is groot en goed»³⁷, come «Bastianazzo buon’anima», oppure l’imponente rumore del vento o del mare: ‘een gierende wind huult langs het huis’, come «il mare che russava [...] e ogni tanto sbuffava».

Alla forte carica di realismo sul piano stilistico contribuiscono pure i realia specifici dell’ambiente culturale che, analogamente a quelli nei *Malavoglia*, comprendono tra l’altro cibi e bevande tipici («erbianca» – «rosies-zonderdoorne»), balli popolari («fasola» – «horlepiep»), tonici medicinali («l’aceto dei sette ladri» – «haarlemmerolie»), oggetti d’uso e, numerosi, gli attrezzi dei pescatori e i termini tecnici relativi alla pesca, alla barca e all’equipaggio, inseriti nei dialoghi in modo da dare un’impressione di familiarità.

3.2. *Metafore e proverbi*

Il mare e il mestiere del pescatore predominano anche nelle barzellette, nelle canzoni e nel linguaggio figurato e paremiologico. I due pilastri dell’esistenza dei pescatori, la casa e la barca, si identificano in una metafora come «is er proviand aan boord?» (ci sono provviste a bordo?), paragonabile a «per mandare avanti quella barca della casa del nespolo». Altre metafore e similitudini fanno riferimento ad aspetti della vita quotidiana che corrispondono

³⁶ «Piccolo Barend pauroso».

³⁷ «Dio è buono e grande».

a quelle esemplificate da Antonino Musumeci per *I Malavoglia*³⁸, tra cui gli animali, le attrezzature, gli oggetti d'uso:

'Ntoni piangeva come un vitello slatato
brulle as 'n speenvarken (strillare come un porcellino)

le parole andavano come la carrucola di un pozzo
koffie as 't onderste uit de regenton (caffè come l'acqua dal fondo della cisterna)

[Maruzza] pallida e disfatta come un cencio messo al bucato
toen je 'r uitzag as 'n slappe vadoek (quando sembravi un cencio floscio)

Per i proverbi e i modi di dire l'autore olandese ha attinto ampiamente al repertorio di espressioni tradizionali, modificandone la forma o il significato in una strategia simile alla contestualizzazione dei proverbi analizzata da Gabriella Alfieri nell'opera verghiana, un «processo di integrazione» in cui «ogni formula appare ancorata al proprio tessuto testuale e da questo fortemente condizionata»³⁹. Infatti, proverbi e modi di dire si adattano alla sintassi delle conversazioni quotidiane senza presentarsi esplicitamente come tali. Per nominare un solo esempio, il proverbio «Van een kale kikker kan men geen veren plukken» nel testo del dramma diventa l'imperativo ironico «Pluk vere van een kikker!»⁴⁰, che nei *Malavoglia* trova il corrisposto: «Spremete il sasso per cavarne sangue!»

3.3. Sentenze e principi

Con le parole appena citate, Geert e padron 'Ntoni rimbeccano, rispettivamente, il padrone Bos e l'usuraio Crocifisso. Come nei *Malavoglia* i diversi atteggiamenti verso la vita trovano espressione nelle sentenze popolari, così pure i personaggi di Heijermans difendono i loro ferrei principi – di autorità, di ribellione o di rassegnazione – tramite sentenze o frasi dal tono sentenziale.

Il figlio Geert e il giovane 'Ntoni, tornati tutti e due 'ribelli' dal servizio in marina, non si oppongono al lavoro del pescatore, bensì all'esistenza di miseria e di ingiustizia che tale lavoro comporta. Così si infuriano contro il

³⁸ A. MUSUMECI, *Verga and the Changing Metaphor*, in «MNL», XCIII (1978), 1, pp. 52-63, alle pp. 58-63.

³⁹ G. ALFIERI, *Proverbio e contesto*, in ID., *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto ne «I Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 2, Catania, Fondazione Verga 1985, pp. 9-35, a p. 11.

⁴⁰ «Non si può spennare una rana senza penne. Spenna una rana senza penne!»

padrone Bos e padron 'Ntoni in modi simili, usando frasi ripetitive, rafforzate dall'anafora:

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

Wie haalt de vis uit zee? – Wie waagt z'n leven elk uur van de dag? Wie komme in geen vijf, zes weke uit d'r klere? – Wie lope met handen vol zoutvreters? – Wie hebbe geen water om d'r kop en d'r pote te wasse? – Wie slape as beeste in 't volkslogies in kooie twee an twee? – Wie late moeders en vrouwe achter om aalmoeze te bédele?⁴¹

Diversa è, come già visto, la ribellione del più giovane Barend che, essendo cresciuto con la mancanza del padre e dei due fratelli, non se la sente di andare incontro alla stessa sorte. Anziché arruolarsi per la pesca, chiede di poter imparare qualsiasi altro mestiere – carpentiere, muratore, manovale – suscitando la disperazione e la rabbia della madre, che risponde: «Het leven op zee is je bestaan – en tegen je bestaan mag je niet in opstand komme»⁴², come padron 'Ntoni risponde: «Bisogna vivere come siamo nati». Similmente a padron 'Ntoni («Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre»), sia Bos che Kniertje fanno appello al padre come l'unico possibile modello da seguire. Dopo aver costretto Barend ad imbarcarsi sulla *Hoop van zegen*, insieme al fratello, Kniertje gli mette gli orecchini che erano stati di suo padre.

Da quel momento comincia per la madre la lunga attesa, nell'atteggiamento di fatalistica rassegnazione che le è propria, ma con «hoop van zegen», speranza di benedizione. Il nome della barca sta ad illustrare simbolicamente la ferma convinzione che l'unica salvezza in cui si può sperare sia quella divina, come ricordato continuamente: «We zijn allemaal in God's hand» (Siamo tutti nella mano di Dio). E quindi durante la terribile tempesta Kniertje non sa far altro che ripetere «'t Schip is in God's hand» (La barca è nelle mani di Dio), pregando e recitando il rosario; così come padron 'Ntoni sulla *Provvidenza* in balia della tempesta, alla domanda del nipote «Adesso dove siamo?» risponde «Nelle mani di Dio», e poi: «A quest'ora laggiù dicono il rosario per noi».

⁴¹ «Chi prende i pesci dal mare? Chi rischia ad ogni ora la propria vita? Chi non si toglie i vestiti per cinque, sei settimane? Chi ha le mani rovinare dal sale? Chi non ha acqua per lavarsi il capo e le zampe? Chi dorme come bestie nella stiva a due a due? Chi lascia madri e mogli a vivere d'elemosina?».

⁴² «La vita sul mare è la tua esistenza – e contro la propria esistenza non ci si può ribellare».

Anche il vecchio pescatore Cobus, fratello di Kniertje, ha la sua saggezza sul rapporto tra vita e morte: «wij neme de visse en God neemt ons» (noi prendiamo i pesci e Dio prende noi), a cui la sorella risponde con la frase troncata: «en de vissche komme uit hetzelfde water als waarin onze dooie...» (e i pesci vengono dalla stessa acqua in cui i nostri morti...). Effettivamente, la pesca di aringhe costa la vita anche ai suoi ultimi due figli: ogni speranza risulta vana quando sulla spiaggia del villaggio vicino sono stati ritrovati una tavola di boccaporto e un cadavere, «'n luik – en 'n lijk», identificato come Barend tramite gli orecchini del padre. Il naufragio non è che una conferma delle sentenze con cui si identificano le famiglie dei pescatori, il ciclo si è di nuovo compiuto:

[Jo] 'n Zeeman weet niet beter of vroeg of laat...» (Un marinaio sa che prima o poi...)

[Zuppidda] Già quel mestiere lì è fatto in tal modo, e si finisce col lasciarci la pelle

[Mena] Il mare è amaro, ripeteva, ed il marinaio muore in mare

[Kniertje] De vis wordt duur betaald (Il pesce si paga caro)

Il mare antropomorfo, amato e amaro, presenta sempre le sue due facce come un Giano bifronte: dopo il naufragio il ragioniere Kaps nell'ufficio di Bos, puntando il dito verso il mare, osserva:

Ja, as je 'm ziet zoo as vandaag – zoo glad en met al die drijvende meeuwe – dan zou je niet geloove dat-ie zooveel mensche vermoordt...

Già, a vederlo com'è oggi – così liscio e con tutti quei gabbiani galleggianti – non lo crederesti capace di uccidere tanta gente...

E viene da pensare al mare ricordato (in tono ben diverso) da Maruzza, ricordo di quella notte, del suo morto:

che l'aveva sempre dinanzi agli occhi, e se li chiudeva le sembrava di vedere ancora la *Provvidenza*, là verso il Capo dei Mulini, dove il mare era liscio e turchino, e seminato di barche, che sembravano tanti gabbiani al sole...

DAVIDE FINCO

Università di Genova

DALLA «BRECCIA MODERNA» ALLA «BRECCIA
POPOLARE». NATURALISMI NORDICI, TRA
FOTOGRAFI TENDENZIOSI E COSCIENZE CRITICHE

In un esame delle diverse esperienze europee (ed extraeuropee) del Realismo e del Naturalismo, anche le letterature scandinave offrono molteplici possibilità d'indagine, essendo la poetica naturalistica fenomeno che ha interessato nel Nord buona parte del secondo Ottocento, con strascichi significativi nei primi decenni del Novecento. L'uso del plurale «naturalismi» nel titolo di questo contributo non allude dunque soltanto alle soluzioni estetiche e alle posizioni ideologiche evidentemente differenti dei singoli autori (semmai, talvolta, difficili da inquadrare in un unico movimento), ma anche ai diversi momenti storico-letterari di una sensibilità attenta alla realtà, alle sue leggi e ai suoi dettagli, così che la denominazione potrebbe adeguatamente adattarsi sia alla prima fase (la «breccia moderna»), propria in particolare degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, sia alla seconda (la «breccia popolare»), che ci porta invece nel ventesimo secolo, dai primi anni al periodo tra le due guerre mondiali.

La mia costruzione di uno sguardo sul Nord, articolata su questi due momenti e che da questi trarrà per ciascuno un esempio rilevante, mantiene certo un grado – mi auguro non troppo elevato – di arbitrarietà, ma sono voluto partire innanzitutto da quanto stava accadendo in Scandinavia negli anni in cui Giovanni Verga elaborava il proprio progetto verista (in particolare i primi due romanzi e i soli compiuti del ciclo dei Vinti), ricadendo così nel decennio naturalistico per antonomasia in Scandinavia, ossia gli anni Ottanta; a fronte di questo inizio, già di per sé seminale, ho poi considerato un fenomeno letterario (e una modalità di narrazione) che, prendendo le mosse dalle istanze originarie del Realismo e del Naturalismo, si sviluppò qualche tempo dopo, in un contesto in gran parte diverso, culminando negli anni Venti (e Trenta), per dare voce alle condizioni di vita dei lavoratori e al loro modo di affrontare la dirompente modernità, tra ricorso alle tradi-

zioni e sradicamento sociale. Il fatto che entrambi questi fenomeni siano codificati in sede storico-letteraria mi ha aiutato a imbastire questa dinamica, che in fondo esprime molto bene l'ambivalenza della condizione nordica rispetto a Realismo e Naturalismo: intellettuale e popolare, urbana e rurale, stretta tra l'accoglimento necessario – e vitale – dei fermenti internazionali e la ridefinizione della propria identità, peraltro in decenni nei quali i Paesi nordici si avviavano a costruire le rispettive forme di stato sociale per cui sarebbero stati indicati come modelli nel secondo Novecento.

Da dove cominciare, dunque? Certamente dal danese Georg Brandes (1842-1927)¹, figura ineludibile per chiunque si occupi di letteratura e cultura nordica del secondo Ottocento (se non anche del primo Novecento): critico letterario, mediatore culturale e giornalista (il fratello Edvard fondò nel 1884 il periodico «Politiken», tuttora esistente e allora espressione del «radicalismo culturale»), eminente diffusore della filosofia nietzscheana, Brandes ebbe, tra gli altri, tre meriti, ossia quelli di introdurre i principi del Naturalismo (se non anche del Realismo) in Scandinavia, di diffondere la conoscenza degli autori nordici all'estero (e ricordiamo che numerosi autori noti dell'epoca vissero all'estero, per scelta o per forza, tanto, per esempio, da guadagnare a Parigi, in sede critica, l'appellativo di «laboratorio delle letterature scandinave»²), e infine, non meno importante, di incoraggiare giovani autori – cui egli stesso dedicò scritti individuandone precocemente la sensibilità e le potenzialità – e di mantenere i rapporti tra di loro, in una rete di contatti che certo giovò alle letterature nordiche.

La sua riflessione storico-letteraria fu sistematica, almeno nei decenni che consideriamo, e affiancò ad ampi *excursus* sulle letterature francese, inglese e tedesca numerosi ritratti di artisti nordici, che egli volle riunire sotto il titolo *Det moderne Gjennembruds Mænd* (1883, La breccia o la rivoluzione moderna, da allora fortunata etichetta o categoria), auspicando e constatando a un tempo quanto i nuovi autori stessero permettendo alle culture nordiche un benefico superamento dei deliri romantici (in cui gli scrittori «realizzano il proprio ideale dormendo»), collocando in tal modo la Scandinavia a pieno titolo nel contesto internazionale alle prese con un'inaudita accele-

¹ Brandes poté incontrare Verga nell'aprile del 1898 a Catania e ci resta – di quell'anno e del successivo – un breve scambio epistolare, nel quale forte, e con toni tra il tenero e l'entusiasta, emerge l'ammirazione del critico danese per la scrittura verghiana. Dell'incontro e della lettura brandesiana troviamo testimonianza anche nella prefazione alla traduzione di Palle Rosenkrantz delle opere verghiane in danese, riunite sotto il titolo *Landsbyhistorier fra Sicilien* (1899, Storie paesane della Sicilia). Cfr. R. PAVESE, *Note danesi su Verga (di Brandes e Sørensen) e alcune considerazioni su «I Malavoglia»*, in *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga*, a cura di N. Cacciaglia, A. Neiger e R. Pavese, Firenze, Olschki 1991, pp. 457-478.

² Cfr. S. BRIENS, *Paris, laboratoire de la littérature scandinave moderne. 1880-1905*, Paris, L'Harmattan 2010.

razione della storia e una modernizzazione sociale non più revocabile. L'estetica di Brandes è ben riassumibile nella necessità di *sætte problemer under debat*, ossia nel principio di valutare ogni autore a partire dalle sue responsabilità sociali, pertanto dalle questioni affrontate sulla pagina o in scena (se non anche nel dibattito pubblico). Questo fu il criterio cui egli si attenne nel presentare e giudicare i diversi scrittori, criticando – pur senza celare l'ammirazione – le divagazioni o gli scivolamenti impressionistici, come nel caso di Jens Peter Jacobsen e di Herman Bang³.

Il Realismo scandinavo si era peraltro già manifestato almeno dalla metà del secolo, e trovo che una prospettiva significativa al riguardo sia la differente posizione degli stessi autori romantici, in particolare svedesi e danesi, che in parte, come Erik Gustav Geijer e N.S.F. Grundtvig dagli anni Trenta, cominciavano ad accogliere istanze sociali sviluppando una tendenza – l'interesse per il popolo e le sue condizioni di vita – già esistente, ma principalmente idealizzata dal Romanticismo, stretto tra la tensione all'assoluto con la mediazione dell'ispirazione individuale e la creatività del genio popolare espressa a esempio nella lunga tradizione orale di fiabe e ballate⁴. Senza dubbio lo sviluppo di un atteggiamento realista si svolse in parallelo con una decisa modernizzazione delle nazioni scandinave, in un secolo – il XIX – pressoché pacifico per i Paesi del Nord (con la rimarchevole eccezione della sconfitta danese contro la Prussia nel 1864, evento che determinò un trauma nazionale).

Nel contesto dell'evoluzione da una sensibilità romantica a una realista, l'opera di Henrik Ibsen (1828-1906) è esemplare, e in effetti una parte del mio titolo allude a una sua dichiarazione: volersi fare fotografo dei contemporanei⁵. In questa metafora si può sintetizzare la ricerca realistica e naturali-

³ Così esordisce il ritratto di Jacobsen: «Dette er vor Nutids-Prosa store Kolorist. Sikkert har der aldrig før i nordisk Literatur været malet med Ord som hos ham. Hans Sprog er farvemattet. Hans Stil er Farvesamklang» («Questo è il grande colorista della nostra prosa contemporanea. Certamente mai nessuno prima nelle letterature nordiche ha dipinto con le parole come lui. La sua lingua è satura di colore. Il suo stile è armonia cromatica»), G. BRANDES, *J.P. Jacobsen* (1883), in ID., *Samlede Skrifter. Danmark*, vol. 3, Kjøbenhavn og Kristiania, Gyldendalske boghandel 1919, p. 3. D'altra parte, Bang elaborò presto un'idea di Realismo, mista di fascino per la modernità e decadenza, che contraddiceva quella di Brandes, con una rappresentazione della contemporaneità priva di commenti e di tendenze morali o politiche. Cfr. M. CIARAVOLO, *Libertà, gabbie, vie d'uscita. Letteratura scandinava della modernità e della città: 1866-1898*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2022, p. 10.

⁴ Tra gli esempi più rilevanti possiamo ascrivere alla ricerca realistica i romanzi d'ambientazione contemporanea di H.C. Andersen (reso celeberrimo dalle fiabe, ma uno dei primi a credere in questo genere) negli anni Trenta e Quaranta, così come il contributo di Steen Steensen Blicher, a cominciare dal racconto lungo *Brudstykker af en Landsbygdens Dagbog* (1824, Frammenti di un sagrestano di campagna, it. *Diario di Morten Vingé*).

⁵ L'intenzione è espressa in una lettera al collega scrittore Bjørnstjerne Bjørnson del 9-10 dicembre 1867, vedi H. IBSEN, *Henrik Ibsens skrifter*, a cura di N. Fulsås, vol. 12, Oslo, Universitetet i Oslo 2005, p. 283 e H. IBSEN, *Vita dalle lettere*, trad. di F. Perrelli, Milano, Iperborea 1995, p. 44.

stica, come già era stato teorizzato del resto in ambito francese, e il teatro di Ibsen, che si sviluppa in seno alle esigenze romantiche di rifondazione della nazione norvegese e prende inizialmente in esame momenti storici significativi (il Duecento, il Cinquecento), passa poi definitivamente allo studio degli individui (Brand, Peer Gynt) e quindi alla tipologia più nota, e più rappresentata, ossia il dramma borghese. La modernità di Ibsen si esprime in particolare nel connubio tra verità storica, caratterizzazione psicologica e sociale dei personaggi, attualità dei temi trattati e mimetismo linguistico. Brandes e Ibsen, peraltro, furono tra i principali artefici del concetto stesso di *moderno* nelle letterature scandinave, e Brandes, in particolare, promosse una teoria e una pratica di avanguardia intellettuale-artistica già di stampo modernista⁶.

Uomo della *breccia moderna* fu anche August Strindberg (1849-1912), individuato precocemente da Brandes, il maggior autore svedese del periodo e tuttora uno dei più noti, il quale, anche per banali ragioni anagrafiche, incarnò piuttosto – nella sua inquieta ricerca di punti di riferimento – il passaggio dal Naturalismo all'Espressionismo, costellato di interessi esoterici, saperi alchemici, religioni e filosofie orientali, ma senza abbandonare fino alla fine l'esigenza di una critica sociale⁷. Limitandoci al suo periodo naturalistico, Strindberg ha offerto una delle più note figure di *flâneur* delle letterature scandinave nell'ex impiegato e poi giornalista Arvid Falk, protagonista di *Röda rummet* (1879, *La sala rossa*), considerato il primo romanzo moderno svedese per il linguaggio e le modalità di rappresentazione, e per la capacità di ritrarre la Svezia nel momento in cui l'evoluzione sociale e istituzionale (la riforma del *Riksdag*, il parlamento, data 1866) stava subendo un'accelerazione, anche se manteneva, almeno agli occhi di Strindberg e non solo, gli stessi personaggi e gli stessi gruppi al potere. Uno degli aspetti più significativi della ricerca strindberghiana in ambito naturalistico, oltre alle riflessioni sull'artista ormai abbandonato alle sorti del mercato e all'ampia trattazione del tema matrimoniale, vedansi a esempio i racconti raccolti in *Giftas I e II* (1884, 1886, *Sposarsi I e II*), fu l'aver portato il Naturalismo, nella sua drammaturgia, alle estreme conseguenze, laddove la vivisezione dei personaggi – altro termine caro a Strindberg – da pratica razionale e scientifica si scontra con l'irrazionalità dei sogni, degli impulsi, degli istinti, che del resto sono debitori alla formazione degli individui e quindi, in fondo, alla loro origine sociale. L'esempio più chiaro in questo senso è la «tragedia naturalistica» (*naturalistiskt sorgspel* nella stessa definizione strindber-

⁶ Cfr. CIARAVOLO, *Libertà, gabbie, vie d'uscita...*, pp. 7-9.

⁷ Neppure Strindberg peraltro si può dire al riparo dell'eredità romantica; anzi, amava definirsi, tra l'altro, un «mezzosangue romantico» e con questo spirito – per esempio – si avvicinò alle fiabe di H.C. Andersen.

ghiana) *Fröken Julie* (1888, *La signorina Julie*), in cui, oltre a rappresentare nell'alterco giocoso e infine letale tra la contessina e il servo Jean una lotta di classe e una lotta di genere, Strindberg, come spiega nella prefazione, mette in scena la sua «*hjärnornas kamp*» (la lotta dei cervelli), riproducendo nei dialoghi il procedere rapsodico del pensiero e le dinamiche pulsionali che animano gli scambi, le provocazioni, i desideri e i progetti dei protagonisti, in aperta polemica con i caratteri e i dialoghi costruiti e artificiosi del teatro dei suoi tempi⁸.

Ricca e poliedrica è dunque la ricerca strindberghiana non solo nel suo complesso, ma anche limitandoci alla prima fase naturalistica (che avrà del resto una ripresa nei primi anni del Novecento). Dovendo riassumere gli apporti maggiormente innovativi della sua scrittura, diremo che, come si è notato, egli procede a una mimesi del linguaggio parlato, attraverso un uso più esteso dei pronomi personali in luogo dei nomi, una maggiore brevità delle proposizioni sebbene i periodi possano mantenere un'elevata articolazione, un'introduzione del discorso diretto senza specificare il parlante, un uso inconsueto delle congiunzioni coordinanti, a volte omesse in favore di asindeti, a volte invece ingannevolmente poste in esordio di periodi che non necessariamente integrano o completano le informazioni precedenti⁹. Pare utile e fruttuoso, mantenendo la prosa verghiana come ideale riferimento, soffermarci sul primo romanzo di Strindberg, appunto *La sala rossa*, nome attribuito a una stanza in un locale di Stoccolma luogo di incontro delle giovani generazioni, insieme di artisti, intellettuali e idealisti spesso alle prese con la dura lotta per la sopravvivenza, con i tradimenti e i necessari compromessi della società più o meno borghese. La scansione a quadri che ricostruisce – realisticamente quanto tendenziosamente – diversi ambienti e occasioni sociali caratterizza l'opera, nella quale l'autore offre un'esempio organico di modernizzazione del linguaggio, facendo evolvere, almeno nel contesto svedese, il tipico romanzo ottocentesco.

Possiamo considerare quale esempio della pratica strindberghiana l'*incipit* del secondo capitolo (*Bröder emellan*, Tra fratelli), nel quale viene presentato Carl Nicolaus Falk, commerciante all'ingrosso di lino e fratello maggiore del protagonista Arvid.

⁸ Nella prefazione Strindberg provvede del resto a illustrare i diversi elementi innovativi (dalla costruzione dei personaggi alla struttura alla scenografia), a testimonianza della natura progettuale di questi interventi; cfr. A. STRINDBERG, *Teatro Naturalistico II. Predatori. Signorina Julie*, a cura di L. Codignola, Milano, Adelphi 1982, pp. 141-160.

⁹ Cfr. O. JOSEPHSON, *Strindberg tog in verkligheten i språket* [Strindberg ha accolto la realtà nella lingua], in «Språktidningen», n. 2 (2012), <https://spraktidningen.se/okategoriserade/strindberg-tog-verkligheten-i-sprakket/>.

Linkramhandlaren Carl Nicolaus Falk, son till avlidne linkramhandlaren, en av Borgerskapets femtio äldste och kaptenen vid Borgerskapets infanteri, Kyrkorådet och Ledamoten av direktionen för Stockholms Stads Brandförsäkringskontor Herr Carl Johan Falk – och bror till förre e.o. notarien numera litteratören Arvid Falk, hade sin affär, eller, som hans ovänner helst kallade den, bod, vid Österlånggatan, så snett emot Ferkens gränd, att bodbetjänten kunde, när han tittade upp från sin roman, som han satt och fuskade med under disken, se ett stycke av en ångbåt, ett hjulhus, en klyvarbom eller så, och en trätopp på Skeppsholmen samt en bit luft ovanför. Bodbetjänten som lydde det icke ovanliga namnet Andersson, och han hade lärt lyda, hade nu på morgonen öppnat, hängt ut en lintott, en ryssja, en ålmjärde, en knippa metspön samt en katse osprid fjäder; därpå hade han sopat boden, och strött sågspån på golvet samt slagit sig ner bakom disken, där han av en tom ljuslåda tillrett en slags råttfälla som han gillrat upp med en stångkrok och i vilken hans roman ögonblickligen kunde falla, om patron eller någon av dennes bekanta skulle inträda¹⁰.

Nell'apparenza di una descrizione oggettiva e dettagliata, risulta evidente la distanza sociale tra il commerciante, ammantato di titoli (ben più che di meriti) e di maiuscole e l'anonimo commesso dal cognome comune (sul cui nome si sorvola), che aveva imparato a obbedire (*lyda*) e che si ritrova invece circondato di oggetti, quelli che quotidianamente e meccanicamente deve esporre. L'attenzione del popolano e il suo ingegno sono invece rivolti – come sottolinea l'irruzione di un periodo ipotattico (da *där han*) a concludere la lunga serie di paratassi – al romanzo (l'arte negletta in ambiente economico) ch'egli si premura di nascondere all'occorrenza. La descrizione assume pertanto un movimento discendente, sia negli attributi assegnati ai per-

¹⁰ A. STRINDBERG, *Röda rummet*, in ID., *Samlade Verk 6. Nationalupplaga*, red. C. Reinhold Smedmark, Stockholm, Almqvist & Wiksell förlag 1981, p. 19. «Il commerciante di lino Carl Nicolaus Falk, figlio del defunto commerciante di lino, uno dei cinquanta anziani della borghesia cittadina e capitano della fanteria civica, il signor Carl Johan Falk, consigliere della Chiesa e membro della direzione dell'Ufficio per l'Assicurazione contro gli Incendi della città di Stoccolma, nonché fratello dell'ex cancelliere aggiunto Arvid Falk, attualmente letterato, aveva il suo negozio, o come piuttosto lo definivano i suoi nemici, la sua bottega, in Österlånggatan, quasi di fronte al vicolo Ferken, tanto che il commesso, quando sollevava lo sguardo dal romanzo che teneva nascosto sotto il bancone, poteva vedere parte di un battello a vapore, un copriuota, un'asta di fiocco o altro, magari la cima di un albero di Skeppsholmen e sopra un po' di cielo. Il commesso, che rispondeva al nome non inconsueto di Andersson (e a questo aveva imparato a rispondere), quella mattina, aveva aperto il negozio, aveva appeso fuori una matassa di lino, una nassa, una rete per anguille, un fascio di canne da pesca e un cesto di piume grezze; quindi aveva spazzato il locale e sparso della segatura sul pavimento, poi si era sistemato dietro il bancone, dove aveva apprestato una specie di trappola per topi con una scatola di candele vuota, che aveva fissato a un gancio: là poteva immediatamente cadere il suo romanzo se fossero entrati il padrone o qualcuno dei suoi conoscenti», A. STRINDBERG, *La sala rossa*, trad. di F. Perrelli, Milano, Fabbri 1995, p. 33.

sonaggi sia negli oggetti, con un'anticlimax che relega l'opera d'arte in una scatola / trappola per topi, ma non prima di aver proposto un'ascesa nello sguardo di Andersson, libero (almeno in questo modo) di vagare dalla strada al cielo (non solo *himmel*, ma *luft*, aria) a sottolineare il bisogno vitale di libertà del personaggio.

Poco più avanti troveremmo un altro esempio della raffinata tendenziosità dell'autore nel rimarcare la superiorità sociale di Carl Nicolaus, l'ambiguità, la mentalità da commerciante e da contabile, con l'incontro tra i due fratelli nella bottega del maggiore che si trasforma di volta in volta nell'antro di una caverna, in un piccolo tribunale, in un temporale che si addensa attorno ad Arvid, infine in una lotta tra animali e il tutto senza abdicare al realismo e all'ossessiva attenzione per i dettagli, ma lavorando sulla semantica e la sintassi, sui richiami intratestuali, sulle informazioni a volte taciute ma alluse, e, soprattutto, su un'esasperazione dei contrasti, che investono non solo i concetti o i personaggi, ma in una fitta rete anche le singole parti del discorso¹¹. Benché esista una voce narrante a sciogliere le ambiguità, Strindberg spesso e volentieri lascia scivolare il lettore tra i diversi punti di vista dei personaggi e tra una descrizione esterna e una interna, avvolgendolo in una rete di osservazioni che da una parte smaschera le ipocrisie dei personaggi, dall'altra lo spinge a parteggiare per alcuni: naturalmente, fedele all'immagine di alfiere del socialismo che egli cominciava a costruirsi, in difesa dei più svantaggiati. Un ulteriore esempio significativo risulta la stessa descrizione della «sala rossa», che troviamo nel cuore dell'omonimo sesto capitolo e nella quale, attraverso metafore vegetali e animali, si riopone il parallelo tra natura e società nella lotta per la sopravvivenza con cui era cominciato il romanzo:

Berns Salong hade vid denna tid just börjat spela sin kulturhistoriska roll i Stockholmslivet i det att den tog döden på det osunda café-chantant-livet, vilket under en period av sextioalet florerade, eller grasserade i huvudstaden och därifrån spred sig över hela landet. Här samlades vid sjutiden skaror av ungt folk, vilka befunno sig i det abnorma tillstånd som inträder då man lämnar föräldrahemmet och räcker tills man kommer i eget; här suto skaror av ungarlar, som flytt den ensliga kammaren eller vindskupan för att få sitta i ljus och värme och träffa en mänsklig varelse att samtala med. Värden på stället hade gjort flera försök att roa sin publik med pantomim, gymnastik, balett och så vidare, men man hade så tydligt visat honom, att man icke gick dit för att bli road, utan för att få vara i fred, att man sökte ett samtalsrum, ett samlingsrum, där man var viss på att man när som helst kunde leta upp en bekant; och som musiken icke utgjorde

¹¹ Cfr. STRINDBERG, *Röda nummet...*, pp. 21-23 e STRINDBERG, *La sala rossa...*, pp. 35-38.

något hinder för samtals förande, tvärtom, så tolererades den och ingick så småningom i stockholmarens aftondiet bredvid punschen och tobaken¹².

Il contrasto si sviluppa qui tra le aspettative della società e quelle dei giovani, queste ultime sottolineate dal campo semantico del calore e della condivisione – si noti la frequenza del prefisso *sam-* (insieme): *samlades*, *samtala*, *samlingsrum*. La rappresentazione corale di uno spaccato della società è tipicamente naturalistica, così come l'accento all'evoluzione dei costumi (e dei consumi) quasi fossero piante (*floerade*), anche infestanti (*grasserade*), mentre i giovani si muovono in sciami (*skaror*) come insetti. Il contrasto generazionale, che serpeggia in tutta l'opera, è qui ritratto nella sua attualità e in fondo dibattuto nelle sue dinamiche, con il ruolo della musica ridimensionato rispetto a quello dell'incontro, e così la ricerca di intrattenimento rispetto a quella di spazi vitali e pacificati (*roa, bli road Vs vara i fred*).

L'esperienza naturalistica, sorta – come spesso è accaduto per le letterature scandinave – dall'accoglimento di sensibilità straniere, si svolse tuttavia nel periodo di maggior rilancio della cultura nordica, un periodo che dagli anni Settanta possiamo estendere fino ai Dieci o Venti del Novecento e nel quale si determinò, specie in area tedesca, una vera e propria moda scandinava dopo secoli di subalternità culturale, non priva comunque di creatività. Certo il passaggio *fin de siècle* anche in Scandinavia fu segnato dal fermento delle correnti 'neoromantiche', dal Simbolismo, dall'Impressionismo, dall'Espressionismo, in attesa delle avanguardie. Numerosi autori, tuttavia, anche tra quelli che abbracciarono estetiche ben differenti, si formarono in un clima naturalistico e alcuni, anziché rivoltarsi contro rivendicando le esigenze dell'immaginazione e della bellezza contro il giogo del compito sociale dell'artista (penso qui alla teorizzazione dello svedese Verner von Heidenstam, premio Nobel nel 1917, con il manifesto *Renässans* (Rinascenza)

¹² Ivi, pp. 73-74. «Il Salone Bern aveva proprio in quel tempo cominciato a conquistarsi il suo ruolo nella storia culturale di Stoccolma, decretando contemporaneamente la morte della malsana vita dei *a-fé-chantant*, che per un periodo degli anni Sessanta era fiorita, o piuttosto aveva imperversato, nella capitale, da lì diffondendosi in tutto il paese. Qui si riunivano, verso le sette, frotte di giovani, che si trovavano nella situazione che sopraggiunge quando si lascia la casa dei genitori e dura fino a quando si entra nella propria; qui c'erano schiere di scapoli scappati dalla loro camera o soffitta solitaria per sedersi alla luce e al calore, e trovare un essere umano con cui conversare. Il padrone del locale aveva tentato diversi mezzi per intrattenere i suoi clienti, con pantomime, esibizioni ginniche, balletti e altro, ma costoro gli avevano dimostrato chiaramente che non andavano lì per divertirsi, bensì per starsene in pace. La gente cercava un posto per conversare, un luogo di ritrovo, dove si poteva star sicuri di trovare in qualunque momento un conoscente; e visto che la musica non costituiva affatto un impedimento alla conversazione, al contrario, la favoriva, era tollerata, e a poco a poco venne a far parte della dieta serale dell'abitante della capitale, al pari del *punch* e del tabacco», STRINDBERG, *La Sala Rossa...*, pp. 96-97.

del 1889, o d'altro lato al pre-modernista norvegese Sigbjørn Obstfelder o al simbolista danese Sophus Claussen), cercarono di adattare le istanze realistiche e naturalistiche al nuovo mondo delle inquietudini novecentesche: fu questo il caso del danese Johannes V. Jensen (1873-1950), altro premio Nobel (nel 1944), autore di una lettura mitica dell'evoluzione umana e forse ideale *trait d'union* tra gli scrittori naturalisti e quelli della «breccia popolare» (*folkelig gennembrud*)¹³.

Nativo dello Jutland, la parte contadina e la controparte danese rispetto all'antipodale Copenaghen, Jensen esordì con serie di racconti sullo Himmerland (1898-1910), rappresentando l'irruzione della modernità e il conseguente sradicamento – o senso dell'imminente perdita delle tradizioni – che inizialmente destava inquietudine, ma col tempo, nell'interpretazione dello scrittore, portò a promuovere la modernità come espressione culturale (e necessariamente tecnica) della vitalità umana accanto a quella naturale (paradigmatica appare in questo senso la lirica *Paa Memphis Station*, 1906, *Alla stazione di Memphis*). Jensen si pone sotto questo aspetto in modo complementare e antitetico rispetto ad autori come il norvegese Knut Hamsun, il quale negli stessi decenni andava sviluppando il suo ideale tradizionale e contadino, schiettamente antimoderno, che nel 1920 gli sarebbe valso il Nobel, in particolare per il romanzo *Markens Grøde* (1917, *I germogli della terra*). Con riferimento alle prime narrazioni di Jensen, si è parlato talvolta di Verismo, caratterizzato da un'aura mitica che avvolge il dato reale e dalla presa d'atto che il mondo antico non esiste più, per quanto possa essere nostalgicamente desiderato.

Negli ultimi anni del XIX secolo esordirono anche gli autori danesi ascrivibili al gruppo della «breccia popolare»: questi nuovi autori, sebbene privi di un programma comune, senza un forte legame con le correnti europee – come invece era stato per la «breccia moderna» – e guidati solo dall'esigenza di rappresentare la realtà, si caratterizzavano per la propria consapevolezza anche ideologica nell'osservazione delle forze sociali in campo, fosse nella campagna dello Jutland o nelle fabbriche della capitale¹⁴. Fu quello un periodo di ampi dibattiti e lotte per l'estensione dei diritti (delle donne, dei bambini, e il diritto di voto, sancito universalmente nei Paesi scandinavi nel secondo decennio del Novecento), ma, per quanto riguarda lo

¹³ Rinunciando a ulteriori analisi, meritano qui senz'altro almeno una menzione quali esempi rilevanti di Naturalismo nordico e di rappresentazione delle grandi trasformazioni della società danese le opere di Henrik Pontoppidan, in particolare i cicli romanzeschi *Det forjættede Land* (1892-95, *La terra promessa*), *Lykke-Per* (1898-1904, *Per il fortunato*) e *De Dødes Rige* (1912-16, *Il regno dei morti*).

¹⁴ Cfr. J.N. FRANDBSEN, *Det folkelige gennembrud*, in *Dansk Litteraturhistorie*, 2009, consultabile alla pagina https://danskliteraturshistorie.lex.dk/Det_folkelige_gennembrud.

specifico caso danese, il 1920 segnò una sorta di rinascita del Paese, con un parziale superamento del trauma della disfatta nella guerra dano-prussiana del 1864 attraverso il recupero di alcuni territori e la definizione degli attuali confini meridionali della Danimarca, a seguito ovviamente della sconfitta e dissoluzione dell'impero tedesco con la Prima Guerra Mondiale. Nel 1917, peraltro, la Danimarca aveva ceduto agli Stati Uniti le ultime colonie d'oltremare (le isole di Saint Thomas, Saint Croix e Saint John nelle Antille), completando un processo di ridimensionamento che in particolare dal 1814 – anno della perdita della Norvegia – aveva comportato una ridiscussione della propria identità e delle proprie aspirazioni.

Gli scrittori di questo periodo fecero l'inusuale esperienza di un'infanzia a ritmi lenti e tradizionali seguita da un'accelerazione senza precedenti¹⁵. La modernizzazione, in ogni caso, era da tempo promossa anche dalle scuole popolari di matrice grundtvigiana, che furono parimenti alla base sia di una parte dello spirito religioso, sia della fondazione o rifondazione di un senso della nazione. L'esponente più noto tra gli autori della «breccia popolare» è probabilmente Martin Andersen Nexø, autore della tetralogia epica *Pelle Erobreren* (1906-1910, *Pelle il conquistatore*), che, in un'evoluzione dal realismo all'utopia, segue l'emancipazione del protagonista in parallelo a quella del proletariato nella storia.

Vorrei tuttavia soffermarmi qui su un esempio a mio giudizio più (o almeno altrettanto) fruttuoso nel contesto di una riflessione che abbia come termine di paragone lo stile verghiano, ossia la scrittura di Hans Kirk (1898-1962), in particolare il suo romanzo d'esordio *Fiskeren* (1928). Giornalista, di idee comuniste, Kirk è considerato l'autore del primo romanzo collettivo della letteratura danese, appunto, *I pescatori*. L'azione si svolge nello Jutland, certo una regione con il suo concreto paesaggio, ma anche un forte elemento identitario e immaginifico nella coscienza danese: la parte del Paese a contatto con la natura più selvaggia e meno sottomessa, quanto più ci si avvicini alla costa occidentale, aperta sul Mare del Nord, con le dune e le brughiere battute dal vento. Di quest'area del Paese sono originari i protagonisti indicati dal titolo, maggiormente legati alla tradizione e, in fondo, tipi umani più primitivi (o meno moderni) come il paesaggio da cui provengono. Per motivi di sopravvivenza essi sono costretti a spostarsi dal mare aperto al mare interno del Limfjorden, dunque verso oriente (ma rimanendo nello Jutland settentrionale) e il romanzo sviluppa sia le dinamiche comunitarie in seno ai nuovi coloni sia il loro incontro e scontro con i Danesi

¹⁵ Cfr. FRANDSEN, *Det folkelige gennembrud...*

già presenti in quelle zone. Già dalle prime pagine possiamo cogliere un'opposizione paesaggistica che precede quella umana e sociale:

Kvinderne stod i forstavnene og stirrede mod det fremmede land. Mod syd var bakkerne tavlede i grønne og gule agre, og mod nord lå landsbyen med brede gårde. Hjemme var landet øde, havgusen gik ind over sandmarkerne, og blæsten sved kornet sort. Her lå gårdene mellem høje, grønne træer, og på agrene stod kornet gult og tæt¹⁶.

Som her var skønt, mente Tea, og Alma nikkede. Her var ingen vestenvind, som rev i husene. Og nu ringede kirkeklokken solen ned. Det var et skønt varsel, sagde Tea, men hvordan var nu de mennesker, man skulle stedes iblandt? Det var værd at vide. Tea var bekymret: hvad var alverdens herlighed, om man ikke havde Jesus i sit hjerte¹⁷.

Kirk è fra gli autori che in generale raccontano la frattura tra la comunità contadina e la società industriale, ma in quest'opera egli si concentra piuttosto sulla differente sensibilità religiosa, con conseguente diverso rapporto con la modernità, che corrisponde a due fasi storiche del Cristianesimo in Danimarca, coesistenti dal secondo Ottocento e ancora all'epoca in cui fu scritto il romanzo. Da una parte l'*Indre Mission* (Missione Interna), il più importante movimento danese di risveglio religioso di stampo pietista: i suoi seguaci testimoniano una pratica religiosa severa come le loro vite, con una cupa visione dell'esistenza che si oppone a ogni divertimento; dall'altra il Cristianesimo grundtvigiano e progressista, aperto al mondo e alle sue opportunità. La libertà dei locali e la gaiezza predicata dal pastore di vedute liberali non possono essere accettate dalla nuova piccola comunità di pescatori, che riescono a chiamare nel villaggio il severo pastore della loro terra di origine. Tra gli amori, le morti, i fallimenti e la morale pietista, la vita della piccola comunità è descritta dalla voce narrante senza giudizi espliciti, con una modalità impassibile che mette in primo piano i pensieri e gli stati d'animo dei personaggi e, appunto, ricorda il Naturalismo e il Verismo:

¹⁶ H. KIRK, *Fiskerne*, København, Gyldendal 1970 [1928], p. 6. «Le donne stavano a prua e fissavano la terra straniera. A sud le colline erano punteggiate di campi verdi e gialli, a nord si stendeva la campagna con ampie fattorie. A casa loro la terra era deserta, i gabbiani passavano sui campi di sabbia e il vento bruciava il grano nero. Qui le fattorie si trovavano tra alberi alti e verdi, e sui campi il grano era giallo e fitto» (le traduzioni dal danese sono mie).

¹⁷ Ivi, p. 7. «Com'era bello qui, pensò Tea, e Alma annuì. Qui non c'era vento dall'ovest che si abbatteva sulle case. E ora la campana della chiesa suonava il tramonto. Era un presagio meraviglioso, disse Tea, ma com'erano ora le persone tra cui ci si sarebbe trovati? Valeva la pena saperlo. Tea era preoccupata: che cos'era la gloria del mondo intero se non si aveva Gesù nel cuore?»

Povl Vrist havde lejet sig ind i et gammelt hus med have foran, og de måtte gå en for en for ikke at træde i bedene. Mariane stod i døren og tog imod. Ja, sagde Povl Vrist, nu måtte de tage tiltakke og ikke vente sig nogen storhed. Mariane var stor og frodig med kønne, muntre træk og svært brunt hår. Hun var en gårdmandsdatter inde fra landet og vidt forskellig fra de tunge vesterhavskvinder. Hun kurrede velkommen på sit sære, fremmede mål. Både Tea og Alma fik fornemmelsen af et farligt letsind og slog øjnene ned, da de hilste¹⁸.

Un passaggio eloquente e paradigmatico è il travaglio interiore di Thomas Jensen, portavoce carismatico dei pescatori, che si risolve in un'epifania provocata dallo scontro con un paesaggio apparentemente benevolo, in realtà covo dei pericoli mondani. Qui un seducente gioco di luci, intrecciato a un colorismo quasi romantico, prepara l'illuminazione e il conforto salvifico per il personaggio:

Han gik gennem byen, i tagstrået hang dugdråber, og fine spindelvæv glitrede i grøftens græs. Dagen var ny, og luften kold at ånde. Midt i byen drejede han ad en sti til kirken. Den lå på en bakke, og en stund stod han ved muren og så sig om. Fjorden var blikstille med blanke, spillende striber. Ved broen lå tunge pramme, blå og grønne både, sorttjærede ruser og hyttefåde. Mod nord var det flade land gennemskåret af blinkende grøfter. Thomas Jensen følte et bittert nag i sit sind. Ude i de fattige sogne mod vest havde menneskene nåden fornøden. Men her i det rige, skønne sogn tænkte folk kun på verden og dens dårskab. Han gik hen til kirken og kigede ind ad vinduet. Prækestolen strålede med flunkende udsikringer mellem de kalkede vægge. Ville Gud en dag tage sit rige i besiddelse?

Han lagde sig på knæ foran kirkedøren og bad. Ordene formede sig tungt i hans mund. Om Jesus nu ville give velsignelse til den lille flok, som var draget fra hus og hjem til det fremmede. Mens han bad, følte han kraften vokse i sig. Da han rejste sig, var solen højt på himlen. Tørverøgen steg fra skorstenene – den rev i næsen som et skarpt krydderi. Nu vidste Thomas Jensen så, hvad Herren ville! Aldrig havde han følt nådens salighed som i denne klare morgen¹⁹.

¹⁸ Ivi, p. 9. «Povl Vrist aveva affittato una vecchia casa con giardino davanti e dovettero andare uno dopo l'altro per non calpestare i letti. Mariane stava sulla porta e dava il benvenuto. Sì, disse Povl Vrist, ora bisogna agire e non aspettarsi alcuna grandezza. Mariane era alta e florida, con lineamenti graziosi e allegri e capelli castano scuro. Era la figlia di un contadino della campagna e molto diversa dalle pesanti donne della costa occidentale. Cinguettò il suo benvenuto nel suo particolare modo straniero. Sia Tea sia Alma ebbero la sensazione di una pericolosa frivolezza e abbassarono gli occhi nel salutare».

¹⁹ Ivi, pp. 11-12. «Camminò per la città, gocce di rugiada erano appese alla paglia del tetto, e sottili ragnatele scintillavano nell'erba del fosso. La giornata era agli inizi e l'aria fredda da respirare. Nel mezzo del paese egli svoltò lungo un sentiero in direzione della chiesa. Questa era su una collina ed egli rimase

Kirk propone in realtà un'analisi marxista e psicoanalitica della vicenda dei pescatori, mentre il racconto si sofferma sui singoli destini e intreccia le esistenze della collettività in un mosaico. Sono le situazioni e i dialoghi stessi a evidenziare la distanza dell'autore dai suoi personaggi, con il loro bisogno di proselitismo, l'intolleranza, l'ossessione nei confronti dei peccati mondani e della sessualità. Nel contempo egli esprime una forma di adesione al mondo del duro lavoro fisico e uno sguardo lirico sul ciclico alternarsi delle stagioni che scandiscono i tempi del lavoro stesso e la quotidianità, vissuta anche come ripetizione. Il ritmo proprio dello spazio è l'elemento fondamentale in questa composizione narrativa. Ogni occasione, ogni conflitto è composto in questo grande modello di leggi naturali, nel quale nessuna descrizione della natura è fine a sé stessa, ma si risolve sempre nella descrizione dell'azione o reazione umana²⁰.

I pescatori, che irrompono nello spazio narrativo come un gruppo di stranieri, non sono privi di radici: provengono da un altro spazio con altre leggi, più dure, che già hanno formato loro e la loro interpretazione della vita. Nello stesso modo in cui la battaglia per la sopravvivenza (da cui comincia anche Strindberg nell'*incipit* del suo romanzo) li ha resi più virtuosi e ha insegnato loro a forgiare strumenti migliori di quelli conosciuti nel più mite fiordo, la vita dura li ha costretti a una visione più severa di quella dei contadini e dei pescatori del fiordo. Sanno che ci si deve meritare la salvezza con una vita in lotta costante contro tutto il peccato umano sia in sé stessi sia negli altri. E nella battaglia contro il peccato, così come in quella per il pane, ci si deve aiutare. Questa battaglia è il tema della narrazione²¹. Il modello fondamentale di tutte le singole storie è quindi il rapporto tra la natura e la sua interpretazione, e dove le due cose entrano in conflitto, l'esito è sempre e solo la vittoria di ciò che, visto in profondità, è natura, a prescindere che il risultato sia

un momento accanto al muro, guardandosi intorno. Sul fiordo c'era bonaccia e un gioco di strisce lucenti. Accanto al ponte stavano pesanti chiatte, barche blu e verdi, giunchi neri incatramati e botti da stiva. A nord il terreno pianeggiante era intersecato da fossati rilucenti. Thomas Jensen sentiva un amaro rancore nell'animo. Laggiù, nelle parrocchie povere dell'ovest, la gente aveva bisogno della grazia. Ma qui, nella ricca e bella parrocchia, la gente pensava solo al mondo terreno e alla sua follia. Andò verso la chiesa e guardò dalla vetrata. Il pulpito risplendeva di intagli scintillanti tra le pareti imbiancate. Dio avrebbe un giorno preso possesso del Suo regno?».

Si inginocchiò davanti alla porta della chiesa e pregò. Le parole si formavano pesanti nella sua bocca. Se Gesù ora avesse dato una benedizione al piccolo gregge, che era stato trascinato dalla propria casa in una terra straniera. Mentre pregava, sentiva la forza crescere dentro di lui. Quando si alzò, il sole era alto nel cielo. Dai camini si alzava il fumo di torba, che pungeva nel naso come una spezia piccante. Ora Thomas Jensen vide cosa voleva il Signore! Mai aveva sentito la beatitudine della grazia come in quella mattina limpida».

²⁰ Cfr. J. ENGBERG, *Efterskrift*, in KIRK, *Fiskerne...*, p. 294.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 294-295.

spiegato con il ricorso a Dio. Come il tema del romanzo è il rapporto dell'uomo con la natura fuori e dentro sé stesso, la forma dell'opera è una composizione in cui il ritmo è determinato da processi semplici, naturali, stagioni e clima, e in cui la tematica segue le leggi psicologiche e sociologiche²².

L'atteggiamento naturalistico dell'autore emerge anche nella scelta della lingua e nella caratterizzazione dei personaggi, collocati sia socialmente sia geograficamente in una parte concreta della Danimarca. L'orecchio linguistico di Kirk è attento nel cogliere i due dialetti dello Jutland: la *æ* occidentale e la *a* orientale, e i toni differenti che si percepiscono tra i dialetti in relazione alla lingua standard. Altrettanto importante nel socioletto (o idioletto) dei personaggi – come abbiamo scorto in alcuni esempi – è il frequente riferimento a Dio, Gesù, i santi, in una sorta di intercalare che si intreccia con proverbi ed espressioni quotidiane.

Questo breve percorso, selettivo e arbitrario, dal secondo XIX al primo XX secolo mostra già come la linea naturalistica scandinava, che precede e poi si interseca con le sensibilità neoromantiche *fin de siècle*, abbia rappresentato in modi anche molto diversi la rapida modernizzazione delle società nordiche, rilevandone le contraddizioni, ma riuscendo anche a recuperare un passato (contadino) certamente ancora presente per quanto sempre più residuale: esso per buona parte del XIX secolo era stato ammantato di nostalgia e idealismo romantici e successivamente viene analizzato, almeno nelle intenzioni, con sguardo distaccato e avvalendosi di nuovi strumenti e categorie sociali, scientifiche e politiche. Nel gioco delle rispettive reazioni alle cesure e alle censure che ogni movimento porta con sé (p. es. il Naturalismo opponendosi al culto romantico della bellezza o il Neoromanticismo cercando di svincolarsi dal giogo del compito sociale dell'artista), ritorna anche a Nord l'esigenza di osservare la realtà nei suoi dettagli, a partire sì da un'inquietudine europea, ma, in particolare nel Nord, sulla soglia di una nuova organizzazione sociale di Paesi piccoli e relativamente omogenei, a loro volta in lotta per la sopravvivenza e in cerca di una collocazione. Due dati apparentemente opposti possono forse sintetizzare questa condizione: tra il 1850 e il 1910 Stoccolma e Copenaghen quadruplicarono la popolazione, peraltro attraverso una 'esplosione' urbana oltre le mura medievali, e Kristiania (ossia Oslo) quasi la decuplicò, così che le tre capitali crebbero in proporzione più di Parigi²³; nello stesso tempo, dalla metà del XIX secolo al

²² Cfr. *ivi*, p. 301.

²³ Cfr. CIARAVOLO, *Libertà, gabbie, vie d'uscita...*, pp. 9-10.

1930 circa trecentomila Danesi, un milione e mezzo di Svedesi e ottocentomila Norvegesi lasciarono i rispettivi Paesi per emigrare, per lo più in Nord America, in un fenomeno solo in parte compensato dall'aumento demografico. Questa profonda e sofferta ristrutturazione sociale, accanto al trauma per lo sfacelo europeo nel primo conflitto mondiale e ai timori per l'emersione sul continente dei totalitarismi, fu tra le premesse allo sviluppo della modernità novecentesca nordica.

SARA SEVERINI

Università di Milano

“BATTERE IN BRECCIA”.
LA VIA DEL REALISMO IN STEEN STEENSEN BLICHER
E THOMASINE GYLLEMBOURG

1. Realismo danese

Nel capitolo *Lidt om dansk realisme*, collocato in limine a *Realisme og Realister* del 1879, lo scrittore danese Herman Bang (1857–1912) elabora, in controtendenza rispetto al coevo programma brandesiano di una «letteratura che deve discutere problemi» («at sætte Problemer under Debat»), una propria definizione di ‘Realismo’: «il Realismo è una forma (*en Form*; corsivo dell’autore, *N.d.C.*), non una tendenza; è un metodo capace di analizzare cose vecchie in una luce nuova, e non un’invenzione di cui lo scrittore deposita il brevetto, promettendo una nuova formula per l’esistenza umana»¹. Al capitolo introduttivo segue la sezione *Løse Portrætudkast af vore nye Forfattere*, che include, rispettivamente, «L’autore del Giasone I-II», al secolo Vilhelm Topsøe, nel 1875 autore del primo romanzo naturalista della letteratura danese, *Jason med den gyldne Skind*, Holger Drachmann, Sophus Schandorph, J. P. Jacobsen, Karl Adolph Gjellerup, Amalie e Erik Skram (*sic*)².

¹ H. BANG, *Realisme og Realister* in ID., *Realisme og Realister. Portræstudier og Aforismer*, udgivet af S. Rasmussen, København, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen 2001, edizione online tratta da *Arkiv for Dansk Litteratur* (d’ora in avanti *ADL*) in data 12/08/2023, pp. 15–193, p. 21 e p. 25. *Hovedstrømninger i det 19de aarhundredes litteratur: Emigrantlitteraturen*, Forelæsninger holdte ved Kjøbenhavns Universitet i Efteraarshalvaaret 1871 af G. Brandes, anden omarbejdede Udgave, Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandels Forlag 1877 (prima ed. 1872), p. 17. Cfr. B. BERNI, *Brandes e gli scrittori danesi della «breccia moderna»*, in *Storia delle letterature scandinave. Dalle origini ad oggi*, a cura di M. Ciaravolo, Milano, Iperborea 2019 (in seguito *Storia delle letterature scandinave*), pp. 285–297. Per tutti gli autori danesi citati nella presente disamina si rinvia, ove non diversamente specificato, a *Storia delle letterature scandinave*. Ove non diversamente specificato, tutte le traduzioni da lingue diverse dall’italiano presenti in questo saggio sono dell’Autrice.

² BANG, *Realisme og Realister...*, pp. 29–116; seguono le sezioni *Fra Frankrigs Litteratur*, coi ritratti di Honoré de Balzac, Dumas figlio, Gustave Droz ed Émile Zola, e *Dramaturgiske Aforismer*: cfr. *ivi*, pp.

Esponenti di un Realismo danese che, coevo alla Breccia moderna brandesiana (*Det moderne Gennembrud*) dei Settanta e «seppure la Breccia moderna di Brandes rappresenti [...] un presupposto fondamentale», non ne condivide il radicalismo culturale, i 'Realisti danesi' restano programmaticamente ancorati alla tradizione letteraria autoctona, e in particolare a quegli autori che, nei '20 e '30 dell'Ottocento, sperimentano il conflitto «tra la conciliante dimensione del Realismo poetico e un Romanticismo di riflesso», memori della «lezione herderiana di una poesia romantica nazionale»: Emil Aarestrup, Christian Winther, Henrik Hertz, B. S. Ingemann, Steen Steensen Blicher, cui si aggiungono i nomi di Poul Martin Møller, H. C. Andersen, M. A. Goldschmidt³. Appartenenti alla seconda e terza generazione di Romantici, predetti autori sperimentano la nostalgia, l'estraniamento, il dissidio, la passione, nel passaggio dalla Danimarca moderna a quella contemporanea (v. *infra*), descrivendo tali sentimenti con un *impegno di adesione alla realtà del proprio Paese* quale cifra caratterizzante il Romanticismo danese sin dai suoi prodromi, rappresentati in particolare dall'opera del Preromantico Johannes Ewald (1743-1781), il quale recependo gli influssi della «poesia sentimentale di matrice illuminista» (Sterne, Young, Rousseau, Klopstock), trae i propri soggetti sia dalla mitologia nordica, se solo si pensi al dramma *Balders Død* del 1775, sia dalla vita quotidiana della propria terra, soggetto dell'idillio drammatico *Fiskerne*, del 1779⁴. Predetto impegno di adesione alla realtà danese è ancora rivelabile nella prima generazione di Romantici, rappresentata ai primordi del secolo da Adam Gottlob Oehlenschläger (1779-1850), autore nel 1803 della poesia manifesto del Romanticismo nordico, *Guldhornene*, da N. F. S. Grundtvig (1783-1872), Adam Schack von Staffeldt (1769-1826), e, successivamente, da Thomasine Gyllembourg

117-176 e pp. 177-193. Su Schandorph e Topsoe, cfr. *Gyldendals Dansk litteraturhistorie 1-9*, a cura di J. Fjord (d'ora in avanti *GDL*), vol. VI, København, Gyldendal 1983-1985, pp. 269-300, alle pp. 279-289. V. TOPSØE, *Jason med det gyldne Skind. En Fortælling*, in ID., *Udvalgte Skrifter*, ved V. Andersen og H. Topsoe-Jensen, København, Gads Forlag 1923, pp. 2-202, ed. online tratta da *ADL* in data 25/08/2023.

³ Si adotta qui e in seguito, per le ragioni chiarite *infra*, la periodizzazione dell'Ottocento danese proposta da A.-M. MAI, *Hvor litteraturen finder sted. Længslens tidsaldr. 1800-1900*, København, Gyldendal 2010 (Bidrag til dansk litteraturs historie bind II), pp. 10-14, a p. 11; con riferimento agli stessi anni, si veda *ibid.* la categoria 'intermedia' rappresentata da quanti sperimentano «la tensione tra Biedermeier e Romanticismo»: col 'bangiano' Aarestrup, Johannes Carsten Hauch e Ludvig Bøtcher. Sul rapporto di Bang con la Breccia moderna brandesiana cfr. M. CIARAVOLO, *Libertà, gabbie, vie d'uscita. Letteratura scandinava della modernità e della città: 1866-1898*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2022 (Scandinavica venetiana I), pp. 91-197, a p. 114; sul radicalismo e conservatorismo culturale dei Settanta, cfr. S. RASMUSSEN, *Efterskrift*, in H. BANG, *Realisme og Realister...*, pp. 375-430, alle pp. 375-379.

⁴ MAI, *Hvor litteraturen finder sted...*, p. 10. J. EWALD, *Balders Død*, in ID., *Johannes Ewalds samlede skrifter*, København, Gyldendal 1969, pp. 19-85; ID., *Fiskerne. Et Syngespil i tre Handlinger. En Priisdigt*, in ID., *Udvalgte digte*, udgivet ad E. Kielberg, K. Ravn, København, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab /Borgen 1999: entrambe le edizioni citate sono tratte da *ADL* in data 17/09/2023.

e Johan Ludvig Heiberg (su entrambi v. *infra*), quali autori la cui *forfatterskab* all'insegna del Romanticismo universale tedesco (Goethe, Schiller, Hegel) giunge ora a coincidere (Grundtvig) ora a operare in concomitanza (Gyllembourg) con il «Romanticismo radicale» dei Quaranta, e specificamente con la produzione tarda dei precitati Grundtvig, H. C. Andersen, St. St. Blicher, e da Søren Kierkegaard: da questi e per il passaggio di Hans Egede Schack nei Cinquanta (v. *infra*), il 'realismo critico' perviene ai Settanta dell'Ottocento, ove si configura quale impegno di adesione alla realtà contemporanea, e, con particolare riferimento ai realisti non brandesiani di cui al canone bangiano (v. *supra*), come forma di un programmatico ritorno alla tradizione letteraria della *Guldalder* di primo Ottocento (v. *supra*)⁵. Al fine, dunque, di rendere evidente quella «corrente carsica di Realismo che percorre il Romanticismo danese» appare preziosa la periodizzazione dell'Ottocento danese proposta dalla storica della letteratura Anne-Marie Mai, e riferirsi «al periodo dal 1770 al 1870 come età del Romanticismo, ricorrendo a termini storico-letterari più precisi esclusivamente quando si analizzino un autore o una singola opera»⁶. Si presentano di seguito, senza pretesa di esautività rispetto al fenomeno del Realismo danese così inteso, la cui storia sistematica è attualmente un *desideratum* della ricerca italoфона, due tra le prime, in senso cronologico, esperienze di Realismo danese: Steen Steensen Blicher (1782-1848), colui che, con *Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog* (v. *infra*) introduce nel 1824 la prosa in Danimarca, e Thomasine Gyllembourg (1773-1856), autrice cui si deve «una rappresentazione realistica degli ambienti» («miljørealisme») alto-borghesi di Copenaghen nel periodo «in cui vive» (v. *infra*)⁷. Esponente del «realismo tragico» il primo, conducendo le proprie trame narrative a esito positivo la seconda, entrambi gli autori operano nella fase che dagli anni '20 conduce al 1849, anno della Costituzione liberale e inizio della Danimarca contemporanea (v. *infra*)⁸.

⁵ A. OEHLENSCHLÄGER, *Guldhomene, af 'Digte', 1803*, in ID., *Poetiske Skrifter I*, udgivet af H. Topsøe-Jensen, 1926-1930, pp. 19-25 (ed. online tratta da ADL in data 07/01/2024). Per la periodizzazione proposta si veda MAI, *Hvor litteraturen finder sted...*, p. 12.

⁶ S. UNDSSET, *Introduction to Twelve Stories. By Steen Steensen Blicher*, translated from the Danish by Hanna Astrup Larsen, with an Introduction by Sigrid Undset, Princeton, Princeton Press University for the American-Scandinavian Foundation 1945, a p. 23. MAI, *Hvor litteraturen finder sted...*, p. 13.

⁷ ST.ST. BLICHER, *Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog*, in «Læsefrugter, samlede paa Litteraturens Mark», bd. 23, Aarhus 1824, pp. 145-187. Si mutuano le citazioni, condividendone la sostanza e variantole rispetto alla forma originale, da M.-L. SVANE, *Muser, mødre og døtre. Prosaens forfatterinder*, in *GDL*, vol. V, pp. 442-481, rispettivamente a p. 467 e a p. 458. Il primo libro in prosa della letteratura danese, *En dansk Students Eventyr* di Poul Martin Møller è un torso (prima ed. 1824; pubbl. post. 1843).

⁸ S. BAGGESEN, *Tragisk realisme: Steen Steensen Blicher*, in *GDL*, vol. V, pp. 421-441. Per il contesto storico-culturale si rinvia a G. CHIESA ISNARDI, *Storia e cultura della Scandinavia. Uomini e mondi del Nord*, nuova edizione riveduta e corretta, Milano, Bompiani 2019, pp. 859-865, alle pp. 881-889.

2. Il contesto storico-culturale

Nel 1857, il primo romanzo «liberale» della letteratura danese, *Phantasteme* di Hans Egede Schack (1820-1859), descrive gli effetti che il graduale passaggio dall'ordine antico al nuovo provoca sulla psiche del singolo: nasce «il sognatore», un individuo che, rapportandosi alla realtà «piuttosto nervosamente», «si sviluppa attraverso le proprie fantasie, laddove gli altri uomini lo fanno attraverso le azioni e le circostanze»⁹. Ambientato nel periodo 1831-50 «in una regione della Selandia», il romanzo tematizza il passaggio dalla pubertà all'età adulta di tre amici, rispettivamente Conrad Malcom, figlio di un tenentario e narratore in prima persona degli eventi, Christian, figlio di un pastore luterano, e Thomas, bovaro e proprietario di un toro del Tirolo, nonché il modo in cui i tre giovani si rapportano di volta in volta alla realtà, scegliendo chi di confrontarsi con l'eroico passato della nazione, chi con l'epoca attuale¹⁰. Il romanzo si apre con l'immagine di una quercia abbattuta da un fulmine, simbolo del sentimento di sradicamento conseguente alle guerre napoleoniche (1807-1808) e alla perdita della Norvegia (1814), nonché dello spaesamento di fronte al crescente liberalismo: «Laggiù (nel Ginnistan, *N.d.C.*) ci sentivamo a casa, muovendoci con maggiore sicurezza che non ora, nella vita reale, in cui anche noi risentiamo dell'incertezza e della mancanza di sensibilità dell'epoca attuale»¹¹.

Connettendosi etimologicamente all'arabo *djinn*, 'spirito', 'genio', la parola «Ginnistan» (il termine, di alta caratura, è presente in Oehlenschläger, Winther e Gyllembourg) avrebbe a lungo rievocato nell'immaginario comune la Danimarca antica quale dimensione storica in cui la convivenza tra campagna e città era un «*fait accompli*, che a nessuna delle due parti veniva in mente di invertire», e ove l'Assolutismo 'illuminato' di Federico VI, sovrano dal 1808 al 1839 (di fatto già operativo durante la reggenza del padre Cristiano VII) aveva con l'appoggio della nobiltà attuato riforme a favore di braccianti e contadini¹². Nella svolta epocale testé descritta, Blicher e Gyllembourg scelgono la novella quale forma adatta ad esprimere «una vicenda inaudita», quale allora appariva un dinamismo sociale inedito¹³.

⁹ H. EGEDE SCHACK, *Phantasteme. Fortælling*, tekstudgivelse, efterskrift og noter af J. Kr. Andersen, København, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen 1993, p. 3 (Danske Klassikere), ed. online tratta da ADL in data 12/08/2023.

¹⁰ Ivi, p. 2.

¹¹ Ivi, p. 3.

¹² *Ibidem*, Lemma *Ginnistan* in *Ordbog over Det Danske Sprog. Historisk Ordbog 1700-1950* (d'ora in avanti ODS), URL <https://ordnet.dk/ods/ordbog?query=ginnistan> (11/08/2023). Su questa fase storica, cfr. CHIESA ISNARDI, *Storia e cultura della Scandinavia...*, pp. 683-697, alle pp. 693-697.

¹³ J.P. ECKERMANN, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di E. Ganni, tra-

3. La tradizione della novella in Danimarca¹⁴

Nella lingua danese, la parola *novelle*, ‘novella’, si connette alla tradizione inglese della *short story* e a quella sviluppatasi in Germania nel corso dell’Ottocento, configurandosi in particolare l’irrompere della prosa in Danimarca negli anni ’20 dell’Ottocento quale fenomeno di traduzione della letteratura straniera diffusa a mezzo di riviste, primariamente «Læsefrugter, samlede paa Litteraturens Mark», pubblicata dal tipografo di Aarhus Adolph Frederik Elmquist nel periodo 1818–33, che annovera tra i suoi collaboratori lo stesso Steen Steensen Blicher¹⁵. Orientatesi in un primo momento al mercato inglese, a quello tedesco e francese successivamente, tali riviste diffondono una letteratura popolare romanticheggiante e sentimentale che trova in August Lafontaine (1758–1831), autore nel 1798 del romanzo *Liebe und Dankbarkeit*, il proprio modello¹⁶. Infine, i ‘fogli volanti’ pubblicati in ambito accademico e all’interno dei circoli letterari della Capitale contribuiscono a diffondere le «Læsefrugtnoveller» quale genere letterario capace di raggiungere tutti gli strati sociali. Accanto a una «tendenza Biedermeier», che predilige ambientazioni rusticane e tipi fissi quali il contadino, il calzolaio, la moglie dimessa, se ne registra uno di puro intrattenimento, sull’esempio del *Rinaldo Rinaldini* di Christian August Vulpius (1798) caratterizzato da scenari esotici e protagonisti di estrazione nobiliare¹⁷. Formatisi in generale alla scuola di Hugo, Mérimée, Stendhal, de Musset, e di Byron, Scott e Heine, i prosatori danesi apprendono dalle «Læsefrugtnoveller» non solo un uso non convenzionale della cronologia e l’indulgere alla descrizione, ma anche il dinamismo tra alto e basso proprio di un genere che rende evidenti i conflitti sociali.

duzione di A. Vigliani, prefazione di H-U. Treichel, nota alle illustrazioni di L. Bianco, Torino, Einaudi 2008, pp. 171-174, p. 173.

¹⁴ Il presente paragrafo si fonda in linea generale su *GDL*, vol. V, alle pp. 397–420.

¹⁵ Lemma *Novelle* in *ODS*, URL <https://ordnet.dk/ods/ordbog?query=novelle> (11/08/2023). A.F. ELMQUIST, «Læsefrugter, samlede paa Litteraturens Mark», 66 voll., Aarhus (*sic*), 1818–1833 e 1839–40.

¹⁶ A.H.J. LAFONTAINE, *Liebe und Dankbarkeit*, in ID., *Kleine Romane und moralische Erzählungen, Teil 4*, Berlin Boston, De Gruyter 2022 (Reprint 1804), pp. 105–186.

¹⁷ C.A. VULPIUS, *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann. Romantische Geschichte*, mit Illustrationen, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von K. Riha, Frankfurt am Main, Insel Verlag 1980 (Insel Taschenbuch).

4. Steen Steensen Blicher (1782-1848)¹⁸

La biografia di Blicher costituirebbe di per sé un tema prediletto dai Naturalisti: la malattia mentale della madre, la tara dell'alcolismo, i debiti costanti, l'infedeltà della moglie, letterariamente sublimata nel tema de «la rivolta femminile» («Det kvindelige oprør») che pone fine al «dualismo romantico dei sessi», con l'impossibilità *attuale* dell'amore di darsi in forma altra da quella del triangolo («Trekant-motivet»), quale meccanismo narrativo, quest'ultimo, capace di smascherare la credibilità del narratore (su tutti, la novella *Sildig Opvaagnen*, del 1828)¹⁹. Pastore luterano, Blicher è entrato nel Canone Culturale Danese (*Den Danske Kulturkanon*) con la novella *Præsten i Vejlbye* (1829), ispirata a un fatto di cronaca nera avvenuto nella Danimarca del Seicento; traduttore danese di Ossian (1807-09), autore nel 1814 di liriche quali *Digte. Første Deel* e, ancora nel 1838, del «concerto di natura» («Naturconcert») *Trækfuglene*, egli trova nella novella (v. *supra*) la forma più congeniale alla sua visione tragica dell'esistenza²⁰. Trascorse la vita nello Jutland, in una regione di pochi chilometri ancora oggi nota come la «regione di Blicher» (*Blicheregnet*). Con *E Bindstouw. Fortællinger og Digte i jydsk Mundarter*, del 1842, introdusse il dialetto jutlandese (nelle varianti occidentale e orientale) nella letteratura danese²¹. Al periodo 1827-29 risale la pubblicazione della rivista letteraria «Nordlyset», nata col proposito di dare spazio a opere di ambito anglosassone e nordico, dal mercato danese tradizionalmente neglette, e su cui nel 1817 comparve, a cura dello stesso Blicher, una traduzione de *The Vicar of Wakefield* di Oliver Goldsmith (1766)²². A ragioni economiche si deve la sua collaborazione con «Læsefrugter» di Elmq-

¹⁸ Sulla vita e l'opera di St. St. Blicher cfr. R. PAVESE, voce *Blicher, Steen Steensen* in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET* (d'ora in avanti *GDE*), Fondato da Pietro Fedele, Quarta Edizione, vol. III, Torino, Utet 1985, pp. 430b-431a.

¹⁹ S. BAGGESEN, *Den Blicherske novelle*, København, Gyldendal 1965, alle pp. 181-191 e pp. 191-205; per il «dualismo romantico dei sessi», cfr. L. BUSK-JENSEN, *Lænket til virkeligheden - Vilhelm Topsøe*, in *Gyldendal Den Store Danske*, URL https://dansk-litteraturshistorie.lex.dk/L%C3%A6nket_til_virkeligheden_-_Vilhelm_Tops%C3%B8e (14/09/2023). ST.ST. BLICHER, *Sildig Opvaagnen*, in ID., *Udvalgte værker*, udgivet af Blicher-Selskabet, København, Gyldendal 1982-1983, pp. 194-215 (ed. online tratta da *ADL* in data 07/01/2024). Sul narratore non autorizzato si veda J. ROSIEK, *Uautoriserede fortællere hos Blicher: en læsning af «Sildig Opvaagnen» og «Hosekræmmeren»*, in «Danske Studier», 2006, pp. 102-127.

²⁰ ST.ST. BLICHER, *Præsten i Vejlbye*, in ID., *Udvalgte værker...*, pp. 268-296; ID., *Ossians Digte [uddrag]*, ivi, pp. 231-241. *Digte af St. St. Blicher, Første Deel*, Aarhus, Trykt og forlagt af A. F. Elmquist 1814. ST.ST. BLICHER, *Trækfuglene*, in ID., *Udvalgte værker...*, pp. 308-352. Le precitate edizioni blicheriane sono tratte da *ADL* in data 07/01/2024.

²¹ ST.ST. BLICHER, *E Bindstouw (paralleltekst med Rigmåls gengivelse)*, in ID., *Udvalgte værker...*, pp. 139-213 (ed. online tratta da *ADL* in data 07/01/2024). *Bidrag til Studiet af Blichers E Bindstouw*, af E. Jensen, særtryk af *Dialektstudier (DF XVIII Tillæg)*, pp. 126-146, a p. 127.

²² O. GOLDSMITH, *The Vicar of Wakefield*, London, Penguin Published Group 1992 (Penguin Clas-

vist (v. *supra*), rivista sulla quale nel 1824 l'Autore pubblica la novella *Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog* (v. *infra*), inizio della prosa danese²³.

4.1 Steen Steensen Blicher, *Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog* (1824)

Nel 1957, *Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog* compare col titolo *Diario di Morten Vinge* all'interno della collana «I Fuochi» della casa editrice Morcelliana, nella traduzione italiana di Alda Manghi (*sic*)²⁴. La «carica emotiva» che Manghi rileva nel testo è solo in parte ascrivibile al fitto intertesto biblico della novella, riferendosi essa piuttosto all'espressione di una fede che «delusa nell'aspettativa della giustizia, non può esimersi dalla speranza in un Dio che è carità»²⁵. Quello di Blicher, il cui impegno di adesione alla realtà è intimamente connesso con la sua fede luterana, è un «realismo cristiano» non dissimile da quello di Manzoni (accostamento di Manghi), e però differentemente da quello manzoniano «non abbastanza sostenuto dalla speranza»²⁶. Costruita quale novella diaristica, «forma narrativa verticale e chiusa», l'opera appare, a riprova della sua «straordinaria ricchezza», leggibile ora quale romanzo (Manghi) ora quale novella (Baggesen), lettura, quest'ultima, più funzionale rispetto alle simmetrie interne al testo²⁷. Novella diaristica, dunque, *Diario di Morten Vinge* si presenta quale «documento interiore», risultando in quanto scelta di 'frammenti' (*brudstykker*) confacente alla visione blicheriana di una «trascendenza ambigua»²⁸. La novella è realistica in quanto ispirata alla vicenda storica della nobildonna danese Marie Grubbe

sics); *Præsten i Wakefield*. En Fortælling skreven i hans egen Navn, af O. Goldsmith, fordansket af St. St. Blicher, Kjøbenhavn, C. Steens Forlag 1837 (prima ed. 1827).

²³ BLICHER, *Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog*...

²⁴ ST.ST. BLICHER, *Diario di Morten Vinge*, a cura di A. (*sic*) Manghi, Brescia, Morcelliana 1957 (I Fuochi): le citazioni dall'opera di seguito riportate sono tratte da questa edizione. Sulla scelta traduttiva del titolo, si veda n. 27.

²⁵ A. MANGHI, *Introduzione a BLICHER, Diario di Morten Vinge*..., pp. 7-8.

²⁶ *Ivi*, p. 11.

²⁷ BAGGESEN, *Den Blicherske novelle*..., p. 269. Nell'introduzione, Manghi chiarisce le difficoltà incontrate nella traduzione del titolo e, in particolare, del termine *degn*, afferente alla categoria dei *realia* in quanto indicante una carica luterana; certi che la studiosa italiana notò le simmetrie interne al testo rilevate in seguito da Baggesen nel suo studio blicheriano, il titolo *Diario di Morten Vinge*, improntato alla chiarezza, lascia intendere una lettura dell'opera quale romanzo; infine, non appare improbabile che, dato il valore culturale dell'opera, dalla curatrice espressamente dichiarato nella traduzione, la studiosa abbia ritenuto la questione non rilevante: MANGHI, *Introduzione*..., pp. 16-17.

²⁸ C. ESMANN ANDERSEN, *Lutherdom og teatralitet i Blichers »Præsten i Vejbye«*, in «Danske Studier» 2014, pp. 168-199, a p. 191; sull'ambiguità dell'autorità narrativa, cfr. *supra*, n. 19.

(ca 1643-1718), la «Sofia» («Sophie») del racconto, sposa di un figlio naturale di Federico III, che, dopo alterne vicende, preferì un fattore al rampollo di sangue reale. Tematizzata nelle cronache ecclesiastiche locali, quali documenti storici cui Blicher fece ricorso allo scopo, la storia di Marie Grubbe è dall'Autore traslata alla generazione successiva, il primo Settecento quale epoca della Grande guerra nordica (1700-1721) e della peste nera di Copenaghen (1711)²⁹. Tale dislocazione temporale non soltanto permette all'Autore di rappresentare, eludendo la censura, la crisi ai sensi de «Det kvindelige oprør» (v. *supra*) del suo *proprio tempo*: essa diviene anche condizione ideale per il «realismo stilistico» («Stilrealisme») dell'opera, composta nello stile infarcito di citazioni bibliche e francesismi proprio dell'epoca in cui si svolgono i fatti narrati³⁰. Si veda la descrizione della peste del 1711:

All'ancora, sotto Kronborg,
12 settembre 1711

Dio misericordioso! Che cosa ho passato! Che strazio e che miseria ho visto con questi miei occhi! I nostri peccati hanno provocato l'intervento divino, e il popolo è stato colpito coi bubboni della peste. Intorno a me sono caduti come mosche, ma io, indegno, sono scampato dalle fauci della morte. Ah mio povero, caro Signorino! Che cosa dovrò dire quando tornerò, senza di lui? Io non l'ho abbandonato prima che desse l'ultimo respiro, ho rischiato la vita per lui, ma Dio l'ha voluta risparmiare. – Sia lodato il Suo nome! Quando ripenso a quei giorni d'orrore il cuore quasi si spezza.

Stavamo seduti dalla mattina alla sera nella nostra solitaria abitazione, immobili e silenziosi, e ci guardavamo l'un l'altro sospirando. Solo raramente gettavamo uno sguardo sulle strade deserte, una volta brulicanti di gente: solo qualche “*triste figure*” (corsivo dell'Autore, *N.d.C.*) incedeva sul selciato simile ad uno spet-

²⁹ *Dagbog af Mads Pedersen Farstrup og Laurids Axelsen, udgivet af Ignatius Becher 1813, genoptrykt 1987 af Historisk Samfund for Himmerland og Kjær Herred* (prima ed. 1692); L. HOLBERG, *Epistel LXXXIX*, in *Id.*, *Værker i tolv bind. 1: Natur- og folkeret*, udgivet af F. J. Billeskov Jansen, København, Rosenkilde og Bagger 1969-1971, alle pp. 92-93 (prima ed. 1748; ed. online tratta da *ADL* in data 07/01/2024); H. C. ANDERSEN, *La famiglia di Grethe dei polli*, in *Id.*, *Fiabe e storie*, edizione integrale tradotta e curata da B. Berni, introduzione di V. Cerami, Roma, Donzelli Editore 2001, pp. 908-918 (prima ed. 1870); J. P. JACOBSEN, *Marie Grubbe. Interni del diciassettesimo secolo*, traduzione di B. Berni, Milano, Carbonio 2019 (prima ed. 1870). Per il periodo storico descritto si rinvia a CHIESA ISNARDI, *Storia e cultura della Scandinavia...*, pp. 675-683.

³⁰ Sulla censura, cfr. *ivi*, pp. 810-814, alle pp. 810-812. Si veda inoltre J.E. SCHNALL, *Visions of the Nation and Feelings of Loss in the Works of Steen Steensen Blicher, in Nineteenth-Century Nationalisms and Emotions in the Baltic Sea region*, a cura di A. Bohlin, T. Kinnunen e H. Grönstrand, Amsterdam, Brill 2021 (National Cultivation of Culture XXV), alle pp. 50-79. Sul «realismo stilistico» di Blicher, cfr. BAGGESEN, *Den Blicherske novelle...*, p. 280.

tro, ma dietro le finestre si vedevano le persone star sedute come dei prigionieri, per lo più immobili, come se fossero stati solo dei ritratti dipinti. Quando si sentiva il cupo rotolio delle vetture dei monatti, come scappavano via tutti dalle finestre, per non assistere a quella spaventosa apparizione! Io la vidi una sola volta, e non ebbi davvero il desiderio di vederla una seconda. Simili ad angeli della morte, essi passavano coi lunghi carri colmi di cadaveri ammonticchiati gli uni sugli altri come carogne. Da dietro il corpo spenzolavano la testa e il braccio di una giovane donna: come erano orribili quegli occhi spalancati su quel viso di un giallo nerastro, coi lunghi capelli che spazzavano la strada!

Per la prima volta, il Signorino fu scosso da un brivido: andò barcollando nella sua camera da letto e si gettò sul giaciglio della morte, ma io sospirai nel mio cuore: “A mò di pecore sono cacciati negli inferi e la morte li pascerà – Ma Dio riscatterà – (*sic*, *N.d.C.*) l’anima mia dalla mano degli inferi quando mi prenderà con sé. *Sela!*³¹

In principio troviamo Morten a Foulum, nella casa del curato Don Søren, insieme a Jens, antitesi di Morten e uomo d’azione, laddove Morten, per espressa volontà del curato, si dedica allo studio del greco e del latino. Il rapporto con Jens non appare, a questa data, ancora definito: nella nota redatta nel «giorno di San Martino del 1708» («Föulum, die St. Martini 1708»), tuttavia, Morten annota la predilezione mostratagli da Don Søren che a lui soltanto rivolge l’espressione biblica «Velle hunc esse filium meum»³². Alla morte di Don Søren, segue presto quella del padre naturale di Morten:

Föulum, XVIII Kalend. Febr. 1709

Ahimè, ahimè, il mio buon padre è morto assiderato! Uno di Kokholm lo ha trovato su un mucchio di neve e lo ha trasportato sin qui con un carro; non ci vedo più dal gran piangere, e così la mamma. Dio ci aiuti tutti e due!³³

Morten trova impiego, su iniziativa di Jens nonché al seguito di lui, presso il maniero dei signori di Thiele, luogo di origine della Marie Grubbe sto-

³¹ BLICHER, *Diario di Morten Vinge...*, pp. 41-42. Come rileva P. Brask, la descrizione della peste è condotta sul resoconto dell’evento redatto nel 1800 dal medico e poeta danese Rasmus Frankenaau: *Om Pesten. Et Bidrag til denne Sygdoms nærmere Skildring for Øvrigheder og Borgere af Rasmus Frankenaau, Kiøbenhavn (sic)*, paa hofboghandler Simon Poulsens Forlag 1801. P. BRASK, *Om En Landsbydegns Dagbog*, 2 voll., København, Gyldendal 1983, a p. 39.

³² BLICHER, *Diario di Morten Vinge...*, p. 24, p. 26.

³³ *Ibidem*.

rica, ove egli incontra Sofia per la prima volta. Allo studio delle lettere classiche si sostituisce, ora, quello del francese: «Il francese è in fondo più bello di quanto pensassi: la signorina Sofia è così graziosa quando lo parla!» (Thiele, 7 novembre 1709), e procede di pari passo con l'apprendistato venatorio: all'inverno 1709-10 risale il primo contatto con Sofia, che gli sorride al termine di una prova di caccia, provocando la prima reazione fisica di Morten, «...mi sentii il cuore in gola» (13 dicembre 1709)³⁴. Il primo contatto *fisico* con Sofia avviene casualmente nel corso di una gita in slitta:

Thiele, 11 gennaio 1710

Che tempo piacevole! Il sole sorge rosso come un carbone ardente! È molto strano quando brilla così fra gli alberi bianchi che sembrano tutti incipriati, con i rami pendenti tutt'all'intorno, giù verso terra. Peccato per il vecchio melo; qualche ramo si è già spezzato.

Faceva proprio un tempo simile otto giorni fa, quando siamo andati in slitta fino a Fussingö [*sic*]. Io stavo dietro alla signorina Sofia. Aveva voluto guidare lei stessa, ma, passato appena un quarto d'ora, cominciò a sentirsi le piccole dita gelate.

“*J'ai froid*”, disse come fra sé [*sic*].

“Devo guidare io, gentile signorina?” le chiesi.

“*Comment?*” – esclamò -. Capisci il francese?”

“*Un peu, mademoiselle*” risposi.

Allora si voltò e mi guardò fisso negli occhi. Avevo una redine per mano, di modo che essa, sedendomi davanti, stava fra le mie braccia. Io le tenevo molto aperte per non avvicinarmi troppo a lei, ma ogni volta che la slitta dava uno scossone e io la sfioravo, mi sembrava di aver toccato una stufa calda. Mi pareva di volar con lei nell'aria, e prima che ne accorgessi eravamo già a Fussingö.

Se lei non avesse gridato: “*Tenez, Martin! Arrêtez vous!*” avrei continuato a guidare fino a Randers o fino in capo al mondo. Se volesse andare in slitta anche oggi? Ma ecco che viene Jens col fucile di Sua Signoria pulito – si va a caccia.³⁵

È Ovidio a rivelare a Morten, prostrato nel fisico senza comprenderne la ragione, la natura del suo male: «Se non mi sbaglio, si chiama *Amor!* in danese amore («Kjærlighed») e passione («Elskov») (1 maggio 1710)³⁶. L'incapacità di Morten di vivere l'amore nella sua immediatezza, determinata dal conflitto in lui costante fra dimensione fisica e dimensione spirituale della

³⁴ Ivi, p. 31, p. 32.

³⁵ Ivi, pp. 32-33. Nel passo riportato, i corsivi sono dell'Autore (*N.d.C.*).

³⁶ Ivi, p. 34.

realizzazione sociale, si evince dalla data in cui l'evento è annotato, a otto giorni di distanza («otto giorni fa») dal suo accadere; lo stesso evento, è infine ricordato il 12 gennaio 1751, a *40 anni e un giorno* di distanza dalla prima annotazione (v. *supra*)³⁷. I predetti salti narrativi («brudstykker») assumono *ora* la funzione di suscitare nel lettore quesiti relativi alla credibilità epistemologica della cornice: *Diario di Morten Vinge* è anche la storia dell'amore di Sofia e Jens, la cui fuga avviene *del tutto autonomamente* rispetto all'esistenza del protagonista, quale segno, in un'epoca in cui l'espressione «vita dopo la morte» perde progressivamente di significato, della coscienza di una crisi, data dall'impossibilità per l'uomo, vittima quale egli è delle sue stesse illusioni, di accedere alla conoscenza come di comunicarla³⁸.

5. Thomasine Gyllembourg (1773-1856)³⁹

Appartenente all'alta società di Copenaghen, Thomasine Gyllembourg (Thomasine Christine nata Buntzen) sposa appena diciassettenne il suo precettore, Peter Andreas Heiberg, esponente degli ideali dell'Illuminismo, ed esiliato a Parigi quale persona non grata alla Corona: da quell'unione nascerà Johan Ludvig Heiberg (1791-1860, v. *supra*), indiscusso arbitro del gusto nella *Guldalder* ed epigono dell'hegelismo in Danimarca⁴⁰. Ottenuto nel 1800 il divorzio dal primo marito, l'autrice convola a nozze col barone svedese Karl Frederik Gyllembourg-Ehrensward, una relazione destinata a durare fino alla morte di lui, nel 1815: da quel momento, Gyllembourg abiterà nella dimora del figlio Johan Ludvig con lui e la nuora Johanne Luise Pätges, prima attrice del Teatro Reale di Copenaghen⁴¹. L'esordio letterario avviene in forma anonima nel 1827 con la novella epistolare *Familien Polonius*, pubblicata sulla rivista edita da Johan Ludvig Heiberg, «Kjøbenhavns flyvende Post»⁴². Costruita in forma di carteggio pubblicato per volontà degli stessi mittenti, i quali si celano dietro pseudonimi scespiriani, su «Kjø-

³⁷ Ivi, pp. 61-62.

³⁸ L.H. KJÆLDGAARD, *Sjælen efter døden. Guldalderens moderne gennembrud*, København, Gyldendal 2007, a p. 18.

³⁹ Sulla vita e l'opera di Thomasine Gyllembourg cfr. R. PAVESE, voce *Gyllembourg, Thomasine* in *GDE*, vol. X, p. 207d; su Andreas Peter Heiberg cfr. G. BACH, voce *Heiberg, Peter Andreas*, ivi, p. 335a-335b. Per le opere di Gyllembourg citate, si rinvia alla voce *Gyllembourg-Ehrensward T. C.* in *ADL*.

⁴⁰ G. BACH, voce *Heiberg, Johan Ludvig*, in *GDE*, vol. X, p. 335a-335b.

⁴¹ J.L. HEIBERG, *Et liv genoplevet i erindringen* I-IV, udg. af N. B. Wamberg, København, Gyldendal 1973-74 (prima ed. ed. online tratta da *ADL* in data 07/01/2024).

⁴² T.C. GYLLEMBOURG-EHRENSVÅRD, *Familien Polonius (1827)*, in EAD., *Samlede Skrifter af Forf. til »En Hverdags-Historie«: Fru Gyllembourg-Ehrensward, 1866-67* (ed. online facsimile tratta da *ADL* in data 07/01/2024), alle pp. 45-160. J.L. HEIBERG (Udg.), *Kjøbenhavns flyvende Post 1-4, Fra 1827-1837*. 4

benhavns flyvende Post» (v. *supra*), *Familien Polonius* si contraddistingue per la «mimesi dei discorsi» («Diskursmimesis»), in quanto «un testo che intenda rappresentare la realtà della propria epoca può accogliere al suo interno soltanto ciò che dai lettori di allora era ritenuto attendibile, così che il Realismo cessa di essere mimesi della realtà, divenendo piuttosto mimesi dei discorsi che la comunità dei parlanti ritiene di volta in volta rilevanti»⁴³.

Incoraggiata dal successo della novella, nonché al fine di sopperire al continuo fabbisogno di pezzi della rivista edita dal figlio, l'autrice pubblica nel 1828 in forma anonima *En Hverdags-Historie*, novella sentimentale destinata a divenire eponima sia rispetto al futuro pseudonimo dell'autrice, «L'Autore della storia di tutti i giorni» («Forfatteren Til 'en Hverdags-Historie'»), sia rispetto alla sua intera produzione novellistica, «Le storie di tutti i giorni» («Hverdagshistorier»):

Tutte le mie novelle sono storie di tutti i giorni. Non sono il risultato di studio o di duro apprendistato, ma pregne della terra che le ha generate: sono i prodotti della vita. La vita sociale e famigliare, le relazioni tra le persone e le loro opinioni sono gli ambiti da cui le traggio, essendo io profondamente convinta che le questioni famigliari e le relazioni sociali sono le cose più rilevanti, ciò che ci tocca più da vicino, fonte della felicità e dell'infelicità di ciascuno⁴⁴.

Alla fase delle «novelle educative» segue quella delle «novelle che discutono problemi», quale categoria di particolare interesse rispetto alla presente disamina, e in cui si iscrive la novella *To Tidsaldre*, del 1845⁴⁵.

bind. Fotografisk optryk med efterskrift og registre ved U. Andreasen, København, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1980-1984.

⁴³ *Diskursmimesis. Thomasine Gyllembourgs Realismus im Kontext aktueller Kulturwissenschaften*, a cura di J. Schiedermaier e K. Müller-Wille, München, Herbert Utz Verlag 2015 (Münchner Nordistische Studien XIII), p. 8.

⁴⁴ G.L. HEIBERG [ma T. GYLLEMBOURG], *La solita storia*, in ID., [ma EAD.], *Novelle danesi*, traduzione di M.C. Pouchain, Napoli, Tipografia Rinaldi-Sellitto 1878, pp. 13-49: condotta dalla traduttrice (cfr. *ivi*, p. 4) su *Nouvelles danoises*, traduites par X. Marmier, Paris, Hachette 1855, selezione di novelle dal curatore francese erroneamente attribuite al figlio dell'Autrice (cfr. *ivi*, p. 1), la prima traduzione italiana de Gyllembourg ne eredita il medesimo errore di attribuzione. Il brano citato è tratto da *Til Herr Celestinus fra «Forfatteren af En Hverdags-Historie» in Skrifter af Forfatteren til "En Hverdags-Historie" samlede og udgivne af J. L. Heiberg, første Bind, Anden Udgave, Kjøbenhavn, C. A. Reitzels Forlag 1866, pp. 35-36 (prima ed. in «Kjøbenhavns flyvende Post. Interimsblad», n. 29 e n. 30, 1834).*

⁴⁵ T. GYLLEMBOURG-EHRENSVÄRD, *To Tidsaldre*, in EAD., *Drøm og Virkelighed*, udgivet af A. Broue, A.-M. Mai, København, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen 1986 (Danske Klassikere), ed. online tratta da ADL in data 07/01/2024. La suddivisione tipologica sopracitata è tratta da EAD., *Ægte-stand*, udgivet af V. Blaksteen, København, Dansk lærerforeningen/Skov 1982, pp. 52-54 (ed. online tratta da ADL in data 17/09/2023).

5.1 Forfatteren til 'en Hverdags-Historie', *To Tidsaldre* (1845)

Inedita in Italia, *To Tidsaldre* è nota per costituire il pretesto per lo scritto kierkegaardiano *En literair Anmeldelse*, opera del 1846 da cui il filosofo danese, tematizzando le riflessioni espresse dai protagonisti di due epoche sui temi del liberalismo, della democrazia, dell'unione matrimoniale e del consumismo, elabora la propria critica della modernità⁴⁶. Si veda la scena iniziale de «Prima Parte. L'epoca della Rivoluzione» («Første Deel. Revolutionstiden»), in cui con la prima caratterizzazione dei personaggi si delinea una «concettualizzazione dell'economia»: ⁴⁷

Una domenica dopo pranzo, questa famiglia sedeva intorno al tavolo in attesa del caffè. Oltre al mercante Valler, uomo di età avanzata, e alla signora Valler, la quale aveva conservato la sua giovanile bellezza, e, più bella ancora, la loro giovanissima e graziosa nipote Claudine, erano presenti altri tre frequentatori abituali della casa, rispettivamente il funzionario di Corte e Consigliere di Stato Valler, fratello del padrone di casa, suo figlio Ferdinand, studente di Giurisprudenza, e il signor Dalund, avvocato alla Corte Generale di Giustizia, un uomo la cui fisionomia, ispirata a una profonda saggezza, risultava ancora particolarmente interessante: tutti e sei sedevano in silenzio, ciascuno assorto nei propri pensieri. Anche la domestica vi era, tutta intenta a preparare il caffè: ella lanciava occhiate furtive sul gruppetto, sebbene i suoi occhi, velati di dolce malinconia, preferibilmente si soffermavano sul signor Dalund, il quale per parte sua ricambiava con uno sguardo a metà tra il rammaricato e l'indulgente. Finalmente, sopraggiunto col vassoio, un cameriere cominciò ad affaccendarsi intorno al tavolo da caffè. Fu il Consigliere di Stato Valler il primo a servirsi. "In nome di Dio!", esclamò, "Questa deve essere una di quelle vostre nuove mode! Una volta, bei tempi! lo zucchero e la panna erano già dentro le tazzine quando le portavano, ora ci si deve scomodare. E le tazzine prima erano piene davvero, e di vero caffè, non di questa miscela nera, questo surrogato così forte che si rischia un attacco di cuore. Potete per cortesia aggiungermi dell'acqua?". Porgendogliela, la signora Valler si rivolse a lui dolcemente: "Vi prego di perdonarmi, caro cognato; la prossima volta terrò a mente come lo preferite"⁴⁸.

⁴⁶ S. KIERKEGAARD, *Una recensione letteraria*, a cura di D. Borso, Milano, Guerini e Associati 1995, edizione da cui si trae la citazione del filosofo danese riportata in chiusura della presente disamina.

⁴⁷ *Wechselkurse des Vertrauens. Zur Konzeptualisierung von Ökonomie und Vertrauen im nordischen Idealismus (1800-1870)*, a cura di K. Müller-Wille e J. Schiedermaier, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag 2013 (Beiträge zur Nordischen Philologie LI).

⁴⁸ GYLLEMBOURG-EHRENSVÄRD, *To Tidsaldre*..., p. 4.

La novella si articola in due parti, anche tipograficamente distinte: «Prima parte. L'epoca della Rivoluzione» (v. *supra*), gli anni '90 del Settecento, al tempo in cui Copenaghen è percorsa dalle delegazioni della Terza Repubblica, e «Seconda parte. L'epoca attuale» («Anden Deel. Nutiden») gli anni '40 dell'Ottocento, coevi all'Autore della storia di tutti i giorni (v. *supra*). Tema della novella è, come L'Autore della 'Storia di tutti i giorni' chiarisce ne «L'Autore al lettore» («Forfatteren til Læseren»),

Questo potere che lo spirito del tempo ha sulle emozioni più profonde degli individui, sulle loro relazioni più intime, i giudizi che hanno di sé e degli altri; il modo totalmente diverso in cui le passioni, le virtù e i vizi umani si manifestano di volta in volta in ciascuna epoca: questo è ciò che ho voluto rappresentare nel modo in cui l'ho vissuto, per la mia personale esperienza e osservando quella altrui⁴⁹.

Ne «Prima parte. L'epoca della Rivoluzione», si osserva l'azione dello «spirito del tempo» («Tidsaandens Magt») a partire dalla relazione amorosa tra Claudine Valler, la quale abita nella dimora degli zii, signori Valler (v. *supra*), e il francese Lusard, nel 1794 giunto nella capitale con una delegazione ora insediatasi in Casa Valler, dimora che simpatizza per gli ideali rivoluzionari⁵⁰. Claudine attende un figlio da Lusard: alla separazione dall'amato, richiamato in guerra, nonché prevedendo l'intransigenza dello zio, ella si rifugia con l'aiuto di una balia nella campagna jutlandese (il sottotema città-campagna percorre l'intera novella), ove trascorre anni sereni ospite di un'anziana vedova, in un anonimato solo per un istante minacciato da un nobile copenaghe che la riconosce. Nove anni dopo, i due amanti si riuniscono per mano di Ferdinand Valler, il quale comunica a Claudine che Lusard, esule, si è rifugiato nella campagna danese. Protagonista de «Seconda parte. L'epoca attuale», a quarant'anni di distanza dalla precedente, è Charles Lusard de Montalbert, il figlio di Claudine e Lusard, il quale, privo di eredi diretti, muove dalla campagna alla volta della Capitale in cerca di un successore, ritenendo egli di cominciare dall'antica dimora materna una simile ricerca. Casa Valler è ora abitata dal cugino della madre, il Consigliere camerale Christian Valler, insieme con la sua consorte e le loro quattro figlie. La scelta di Charles cade, infine, sulla dimessa Mariane, la quale ama, riamata, Ferdinand Bergland (*sic*), il figlio di Ferdinand Valler (v. *supra*). «Seconda parte. L'epoca attuale» si risolve nelle descrizioni dei convivi e

⁴⁹ Ivi, p. 3.

⁵⁰ *Ibidem*.

delle conversazioni su fenomeni attuali, in uno stile che riproduce l'«accelerazione» («Beschleunigung») dell'epoca attuale:

La signora Valler era elegantissima: sopra un abito finissimo indossava il noto écharpé, un esemplare assai raffinato, intrecciato con filo d'oro e dipinto con colori brillanti.

- Cos'è questa esagerazione, scialle, si chiama così? domandò il Consigliere camerale Valler.

- È un regalo che mi hanno fatto, rispose lei.

- Regalo di chi?

- Del nostro amico, il commerciante Hof.

- Questa è nuova. Accetti regali dai giovani gentiluomini, ora? Ti prego di liberartene.

- No, per favore. Non puoi pensare che non ci sia nulla di male? E poi non credo che la mia reputazione e il mio comportamento siano tali da alimentare certi pettegolezzi...

- Ma un regalo così...

- Tu non capisci - lo interruppe - Di questi tempi fare regali come riceverli è assolutamente normale. Specie i compleanni delle donne, le cresime, altre ricorrenze, sono un vero e proprio bazar di regali. Prendi mia cugina Malle e le figlie, ad esempio: ormai non comprano più nulla, si vestono soltanto di cose regalate.

- Di certo, - rispose il Consigliere camerale Valler scuotendo la testa - non tollererò una cosa simile in casa mia -⁵¹

A mutare coi tempi è la stessa posizione dell'Autore, dimodoché «il riflesso dell'epoca rivoluzionaria nella vita domestica è ricordato; quello dell'epoca attuale è descritto ma non giudicato, e perciò neanche le è negata la speranza».⁵²

⁵¹ Ivi, p. 56. J. GRAGE, *In der Periode, in der wir nun leben... Zeit und Beschleunigung bei Thomasine Gyllembourg*, in *Diskursmimesis...*, pp. 79-111.

⁵² KIERKEGAARD, *Una recensione letteraria...*, p. 56.

REALISMO
IN AREA BALTICA E UGRO-FINNICA

ANTONIO SORELLA

Università di Chieti-Pescara

IL 'VERISMO' IN ESTONIA

Le tradizioni popolari riguardanti il matrimonio hanno un'origine antichissima in Estonia ed è fin troppo ovvio che gli scrittori in lingua estone tra Otto e Novecento vi si ispirassero, allorché si sentì il bisogno di recuperare l'identità nazionale che da troppo tempo era stata oscurata dalla dominazione russa. Anche Angelo De Gubernatis rimase colpito dagli aspetti folclorici del matrimonio estone e vi accennò nel suo monumentale trattato:

È nota la virtù attribuita dalla leggenda germanica alla cintura delle fanciulle. Brunilde, finché questa non si scioglie, è prodigiosa; caduta questa, riesce una donna come le altre. E alla cintura nuziale allude pure un canto popolare dell'Estonia, ove la leggendaria *Salma* va dicendo allo sposo da lei eletto: "Caro giovine, caro fidanzato, tu m'hai dato il tempo di crescere, dammi ancora quello di vestirmi. L'orfanella si veste con fatica; essa è lenta, la povera, a cingersi la *cintura*"¹.

Di un matrimonio, di un amore conteso tra due ragazze, delle superstizioni e delle regole sociali dell'Estonia feudale e preindustriale, trattò August Kitzberg (1855-1927) nel suo *Libahunt* [La lupa mannara], che è considerato il capolavoro della letteratura estone. Prima di parlare di questa *Lupa* di Kitzberg, sarà meglio fare alcuni cenni sulla sua vita e la sua produzione letteraria.

Trascorse la sua infanzia nella parte meridionale dell'Estonia, nel distretto di Halliste, situato nell'area dialettale Mulgi (Mulgimaa). Ricevette una

¹ In A. DE GUBERNATIS, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, Milano, Fratelli Treves Editori 1878², p. 117.

prima istruzione da suo fratello, che era un insegnante, e in seguito continuò la sua formazione da autodidatta. Iniziò anche a lavorare a Mulgimaa, trasferendosi con suo fratello nel 1871 a Pöögle nel distretto di Karksi. Per un lungo periodo fu cancelliere comunale e del tribunale. A causa della sua elementare conoscenza della lingua russa, fu costretto a rinunciare alla carica di cancelliere dopo la riforma del 1889, voluta dallo Zar, per cui non si poteva accedere a cariche pubbliche senza la perfetta padronanza del russo. Nel 1893 cercò lavoro nel privato a Viljandi e nel 1894 divenne funzionario presso la fabbrica di alcolici e lievito vicino a Daugavpils. Dal 1898 al 1901 lavorò come impiegato in una fabbrica di carri a Riga, in Lettonia. Nel 1901 si trasferì a Tartu, che allora era il principale centro culturale dell'Estonia, e lì visse fino alla fine della sua vita. Fu responsabile delle vendite del quotidiano «Postimees» (che oggi è un periodico ad alta tiratura) e funzionario di banca fino al 1920. Kitzberg pubblicò anche storie e versi satirici, utilizzando pseudonimi (Tiibuse Jaak, Tiibuse Mari, ecc.). Alcuni di questi testi furono anche raccolti in libri (*Tiibuse Jaak Tiibuse kirjavahetus* [La corrispondenza di Tiibus Jaak Tiibus], I-II, 1920–23, *Tiibuse Mari ajalikud laulud* [Le canzoni di morte di Tiibus Mari], 1920). L'opera più significativa dell'ultima parte della sua attività letteraria furono le sue memorie (*Ühe vana 'tuuletallaja' noorpõlve mälestused* [Memorie di giovinezza di uno sfaccendato], in due volumi, 1924–1925), che rimangono una pietra miliare della memorialistica estone².

Come scrittore, Kitzberg iniziò con prose brevi, pubblicando nel 1878 il volume *Kodu-kurukesest* [Storie di casa], basato sulla sua infanzia e sui luoghi in cui crebbe. La sua prima opera letteraria di un certo impegno fu il racconto *Maimu*. Nel 1889, il manoscritto ricevette il premio della 'Società degli uomini di lettere estoni' e fu pubblicato nel 1892. Il racconto apparteneva ancora, per le sue caratteristiche principali, alla prosa storica romantica, pur nel ricorso al folclore e al dialetto (mulgi). *Maimu* rappresentò per Kitzberg quello che fu *Nedda* per Verga, perché in seguito al successo ottenuto egli cominciò a scrivere novelle ispirate alla vita in campagna, poi raccolte in *Külajutud* [Storie di vita in villaggio].

Alla fine del diciannovesimo secolo, Kitzberg scrisse i suoi primi drammi, pur continuando ad esercitarsi soprattutto nella scrittura di prose brevi. La sua raccolta di novelle *Ilmik Jõuluraamat* [Il libro laico di Natale] uscì nel 1894, ma molti altri racconti furono pubblicati solo in seguito, nel già citato

² T.A. KIRSS, «Vana tuuletallaja»: August Kitzbergi mälestused eesti autobiograafia tiivitekstina. «The Windhover in Youth and Age»: August Kitzberg and the Founding Texts of Estonian Autobiography, in «Methis», vol. IV (2010), pp. 38-53.

Külajutud (I-V, 1915-21). In questi testi, lo stile di Kitzberg passò progressivamente da un iniziale romanticismo a un vero e proprio Realismo. Le storie si svolgono in villaggi e nel contado circostante, soprattutto a Mulgi-maa. Tra le novelle più importanti ci sono le due storie più lunghe e tra loro connesse: *Veli Henn* [Il fratello Henn], 1901, e *Hennu veli* [Il fratello di Henn], 1904, che combinano immagini comiche e realistiche e dipingono personaggi tipici grazie a un sapiente gioco di diversi registri linguistici.

Come drammaturgo, Kitzberg si impose nel XX secolo, grazie anche a una fruttuosa collaborazione con il regista Karl Menning. In una fase precedente, Kitzberg aveva scritto commedie *Punga Mart ja Uba-Kaarel* [Punga Mart e Uba-Kaarel] (1894), *Pila-Peetri testament* [Il testamento del folle Pietro] (1897), *Rätsep Õhk* [Õhk il sarto] (1903), che furono molto popolari; continuò a scriverle anche in seguito (ad esempio *Püve talus* [Nella fattoria Püve], 1910). A Tartu, la natura dei suoi testi drammatici divenne più varia, probabilmente per l'influenza dell'ambiente intellettuale e in particolare di Menning. Spesso, Kitzberg fece uso del dialetto mulgi della sua infanzia anche nei testi drammatici per conferire loro maggiore verosimiglianza, nel solco di altre esperienze europee che cominciavano allora ad essere conosciute in Estonia. Si fa iniziare la storia del teatro professionale estone nel 1906, proprio con la rappresentazione del dramma di Kitzberg *Tuulte pööri-ses* [Nel girare dei venti], portato in scena da Menning nel teatro 'Tartu Vanemuine'. In questa commedia, le complesse relazioni tra i personaggi sono rappresentate con maggiore introspezione psicologica e sono legate a questioni sociali, in particolare agli eventi rivoluzionari del 1905. Tra i drammi più famosi di Kitzberg c'è *Kauka Jumal* [Dio denaro], messo in scena nel 1912, una storia incentrata sul potere del denaro e sulla sua capacità disumanizzatrice. I problemi connessi con la ricchezza o il potere, in quanto fonti di ingiustizia, sopraffazione e corruzione, sono temi centrali anche in alcuni dei suoi drammi successivi, *Enne kukke ja koitu* [Prima dell'alba] del 1918 e *Laurits* del 1919.

Torniamo a *Libahunt*, alla 'lupa mannara'. La prima ideazione del soggetto fu realizzata da Kitzberg in una novella, dallo stesso titolo, pubblicata nella rivista «Olevik» nel 1891-92. Solo nel 1911 Kitzberg rivisitò la novella e ne fece un dramma rappresentato quell'anno stesso nel teatro 'Endla' di Pärnu. Il successo fu immediato e l'anno dopo, nel 1912, esso fu anche dato alle stampe. È considerato il capolavoro di Kitzberg ed è uno dei più noti drammi estoni, che proprio per questo nel 1968 divenne un film (*Libahunt*) diretto dal regista Leida Laius.

Nel dramma *Libahunt* in cinque atti del 1911-12 (considerando la rappresentazione e la stampa, che presentò ritocchi al testo del copione), la vicenda è ambientata nella regione di Halliste, tra Pärnu e Viljandi, ai primi

dell'Ottocento. Una sera si sentono ululare i lupi; il padrone di casa, un contadino, entra portando con sé una bambina, figlia di una strega, che era stata assalita e percossa dalla folla inferocita, poi legata con fili di ferro a una colonna della chiesa e giustiziata dal boia quella stessa sera a furor di popolo. Il contadino convince la moglie ad accoglierla nella loro famiglia. La coppia ha già due figli: Margus, il più grande, di quattordici anni, e una bambina adottiva, di nome Mari, di otto. Anche Mari è orfana, ma è della loro stessa stirpe (di sangue bianco), mentre Tiina è di un'altra stirpe (di sangue nero). Passano dieci anni tra il primo e il secondo atto, quando i tre, cresciuti insieme, sono già in età da matrimonio e nasce un inevitabile conflitto tra le due ragazze, perché entrambe amano Margus e sognano di sposarlo.

Il giovane, in verità, ama Tiina, la figlia della strega, ma Mari, per invidia e gelosia, la accusa dicendo di averla vista trasformarsi in una lupa e divorare un vitellino del gregge. Margus, secondo le regole della tradizione, dovrebbe sposare Mari, perché della sua stessa stirpe, non essendo vietato a quei tempi il matrimonio tra parenti. Pur essendo innamorato di Tiina, Margus si lascia persuadere a sposare Mari, cosicché la rivale è costretta a scappare e a nascondersi nel bosco, tra i lupi. Passato del tempo, Tiina torna a tentare Margus e lo invita a lasciare Mari e a seguirla nel bosco. Ma le profferte di Tiina rimangono senza successo, perché il ragazzo ha paura del giudizio popolare e preferisce rinunciare all'amore piuttosto che lanciarsi in una rischiosa avventura. Il matrimonio di Margus non è felice, perché (secondo la mentalità del tempo) non è coronato dalla nascita di alcun bambino. Cinque anni dopo (tra il quarto e il quinto atto), in una notte di bufera, la famiglia allargata dei contadini è tutta radunata in casa, giovani e vecchi, e si sente l'ululare dei lupi che si avvicinano sempre di più. Margus afferra il fucile, esce per scacciare i lupi e spara, ma finisce per colpire Tiina, che in quel momento è vicino alla porta di casa. Kitzberg affida al lettore il compito di ricostruire ciò che potrebbe essere successo, cioè un ultimo tentativo di Tiina di riconquistare l'uomo amato, finito male per un incidente, oppure per la volontà di Margus di liberarsi dall'ossessione per la donna. Anche il rapporto dell'avvicinarsi dell'ululato dei lupi con l'apparizione di Tiina proprio davanti alla porta non è chiarito dall'autore, forse per lasciare intendere che esso sarà stato interpretato dal villaggio come la riprova che la donna fosse una lupa mannara. Alla fine, Margus prende sulle braccia Tiina e impietosito la porta dentro al calore del focolare, ma non c'è più niente da fare, perché muore poco dopo.

Il tema della donna lupa, della lupa mannara, è molto antico e rientra nella varia tipologia di una cultura sostanzialmente misogina che per millenni ha interpretato la figura femminile con varie metafore zoomorfe, a cominciare da Omero ed Esiodo. Oltre alle micidiali sirene, furono elaborati

altri miti simili, come quello della donna-serpente, della donna-ragno, e, tra gli altri, quello della donna-lupa: donne, insomma, molto letali per l'uomo e capaci di incarnare simbolicamente le sue più profonde paure nei confronti del genere e della sessualità femminile³.

Secondo me, la lupa mannara di Kitzberg ha molto in comune con la *Lupa* di Giovanni Verga. Verga adattò per il teatro alcuni suoi testi narrativi, come le novelle *La lupa* e *Cavalleria rusticana* che furono pubblicate nella raccolta *Vita dei campi* del 1880⁴. La seconda novella, nella versione teatrale, fu musicata da Pietro Mascagni e messa in scena a Torino nel 1884: la parte femminile di Santa fu affidata a Eleonora Duse, l'attrice di maggior successo a quei tempi. La versione teatrale de *La Lupa* fu compiuta solo una dozzina d'anni dopo, nel 1896.

Cercherò ora di mostrare le affinità tra le due 'Lupe', di Verga e di Kitzberg. Nel dramma di Verga, la scena si apre con un gruppo di personaggi riuniti in una capanna:

Bruno, Malerba, Neli, Cardillo, Grazia e Lia stanno seduti in crocchio, dopo cena, ascoltando una fiaba che narra la Zia Filomena. – Compare Janu sull'uscio della capanna, fumando. – Nunzio sbocconcella pian piano un tozzo di pan bigio, accoccolato sulle stanghe della treggia, in fondo all'aia. (Atto I, 1).

Poi una donna saggia, zia Filomena, racconta una storia antica:

La Maga dunque se ne stava nel palazzo incantato, tutto d'oro e di pietre preziose, e come passava un viandante, s'affacciava alla finestra per tirarlo in peccato mortale... Giovani e vecchi, vi cascavano tutti!... religiosi anche, e servi di Dio!... [...] Voi che cosa avreste fatto? Se vi ho detto che era una Maga!... e di vecchia si faceva giovane!... bianca e rossa come una ragazza di quindici anni!... con due occhi in fronte che erano due stelle!...

Come in Kitzberg, il racconto iniziale della maga serve a introdurre il tema della donna-lupa. La *Lupa* di Kitzberg, infatti, si apre in modo analogo, con una famiglia allargata estone che si scalda al focolare. Il servo Jaanus entra e porta la notizia che una maga, una lupa mannara, è stata appena uccisa nel villaggio, cosicché si comincia a parlare di streghe e di lupi mannari. E

³ Si vedano almeno W. HERTZ, *Die Sage vom Giftmädchen*, in ID., *Gesammelte Abhandlungen*, Stuttgart-Berlin, Cotta 1905, pp. 156-277; e R. SWIDERSKI, *Poison Eaters: Snakes, Opium, Arsenic, and the Lethal Show*, Boca Raton, Universal-Publishers 2010.

⁴ *La lupa* era stata pubblicata il 15 febbraio 1880 nella «*Rivista nuova di scienze, lettere e arti*» diretta da Carlo Del Balzo.

all'improvviso anche in questo caso, come nel dramma di Verga, entra un uomo, il padrone di casa, cioè il capo della famiglia allargata, tipica dell'organizzazione colonica nell'Estonia ottocentesca. Nell'atto I Kitzberg chiama i personaggi principali non con i loro nomi, ma con il ruolo che essi rivestono nell'economia famigliare, ai tempi in cui non era stata ancora abolita la schiavitù:

Bambina [Mari]: Ho visto, cara, ho visto, cos'è questa strega?

Padrona di casa: Quando sarai grande, sentirai.

Bambina: Sì, ma cosa sarebbe questo lupo mannaro? Io non lo so.

Padrona: Ne sai abbastanza e non hai bisogno di saperne di più! Un lupo mannaro è una persona malvagia che a volte si trasforma in lupo. Se vuole, è un lupo, se vuole, un essere umano.

Bambina (stringendosi a sua madre): Capisco, ho paura!

Padrona: Perché vuoi stare a sentire queste cose! Prendi il libro, va' al tavolo e studia! (Mann sembra non avere alcuna voglia di studiare.) Su, su, vai, vai!

Bambina (prende un libro, va al tavolo, ma non studia, fissa il vuoto con gli occhi spalancati).

Padrone di casa (salta in piedi, impugna la sua pistola e apre la porta. La bufera di neve irrompe nella stanza e una bambina balza oltre la soglia; è proprio come Jaanus l'ha descritta; si sente l'ululato dei lupi che la inseguono): Allora? che cosa c'è? (Contrariato, sbatte la porta dietro alla bambina; l'ululato di lupi risuona più lontano.)

Bambina (urla correndo a nascondersi): La lupa! La lupa!

(Gli occhi spaventati di tutti sono fissi sulla bambina; anche lei è terrorizzata, in piedi in mezzo alla stanza con gli occhi accecati dalla luce del focolare).

Jaanus (dopo essersi ripreso): È sua figlia!

Padrona di casa: Santo Dio! Anch'essa è un essere umano! Anch'essa ha un'anima!

(Tutti si stringono intorno alla bambina, che guarda da una parte all'altra con occhi spalancati. Il Ragazzo sbircia timidamente attraverso la porta e la nonna si avvicina a tentoni. Il padrone di casa e la padrona di casa sono immersi nei loro pensieri e si guardano di sottocchi.)

Padrona (preoccupata): Cosa ne facciamo adesso, Padrone?

Padrone (guardando da un lato): Sì, cosa ne facciamo! O io lo so! Con il coraggio che ti ritrovi la butterai di nuovo fuori al vento e al freddo domani!

Padrona (dopo un po'): Se ci fosse pane a sufficienza! Abbiamo anche troppe bocche da sfamare!

Padrone: Sì, ce ne sono parecchie...

Padrona (sospirando): Come possiamo prendere la figlia di una strega tra i nostri figli?

Padrone: Strega o non strega; chi ci dice se fosse o non fosse una strega? La sua bocca non può più parlare ormai. E poi, perché la bambina dovrebbe essere giudicata per le colpe della madre?

(Silenzio. Il Padrone e la Padrona si voltano per andare in camera.)

Figlia della maga [Tiina] (si alza dal focolare dove era seduta e scoppia a piangere. Finalmente pronuncia la prima parola: è un grido straziante): Madre!

(Silenzio mortale. Il padrone e la padrona sono come agghiacciati.)

(Sipario.) [Trad. mia]

La Pina di Verga, come la Tiina di Kitzberg, è considerata una strega alleata del demonio, capace di trascinare l'uomo all'inferno attraverso il richiamo del sesso; mi limito a citare qualche battuta della X e ultima scena:

Nanni (esasperato): Perché voglio finirla!... una volta per sempre! Voglio uscirne da quest'inferno!

Pina (sarcastica): Vi siete messo in grazia di Dio! Che paura avete dunque?

Nanni: Ho paura di voi!... che siete il diavolo in carne ed ossa!... M'avete fatto qualche malefizio!... Venite a tentarmi anche adesso!...

Anche la Tiina di Kitzberg veniva a tentare Margus ancora una volta e anch'ella, come la *lupa* di Verga, finiva per essere ammazzata dall'uomo amato, come una lupa, come una strega. Anche Tiina ha qualcosa di demoniaco, è figlia della strega, è aborrita da tutti e alla fine decide di andare a vivere nel bosco con i lupi lontano dalla società degli uomini. Anche per questo tutti la considerano una lupa mannara. Dopo aver combattuto invano per anni per essere accettata, assume su di sé il peso della discendenza da una strega, con tutte le conseguenze che ciò comporta secondo le tradizioni estoni. All'inizio, il Padrone di casa preferisce ragionare, piuttosto che affidarsi ciecamente a quelle tradizioni e, come si è visto, chiede: «perché la bambina dovrebbe essere giudicata per le colpe della madre?». Kitzberg ha un atteggiamento razionalista e illuminista nei confronti della pur amata cultura popolare del suo paese. Secondo i più, la citata domanda che mette sulla bocca del Padrone di casa mostrerebbe la sua volontà di designare Tiina come un'eroina da tragedia greca, come una Medea, come un'Antigone, proprio perché in Eschilo, Sofocle ed Euripide è spesso affrontato il tema delle colpe dei padri che ricadono sui figli. Verga, al contrario, assume il punto di vista interno della mentalità popolare, anche se la sua Pina è anch'ella un'eroina da tragedia greca, consapevole del suo essere demoniaca ma orgogliosamente non pentita delle proprie azioni. Così ella si esprime nelle ultime battute:

Pina: Sì, ti pare che non lo sappia? Le madri come me andrebbero bruciate vi-

ve!... Dovrebbero mangiarsele i cani, le madri come me!... E tu pure che mi tieni nell'inferno!... pei capelli!... come una pazza!... Hai un bell'andare a confessarti.... Il diavolo ci ha legati insieme!

Kitzberg aveva, come Verga, anticipato la storia sceneggiata nel suo dramma in una novella omonima, pubblicata nella rivista «Olevik» nel 1891-92. In linea di principio, Kitzberg avrebbe fatto in tempo, se non a leggere, almeno a conoscere il contenuto della novella verghiana *La lupa* del 1880. Tuttavia, dopo aver letto la novella *Libahunt*, mi sono convinto del fatto che in essa l'autore avesse semplicemente attinto dalle leggende della tradizione popolare estone, ignorando *La lupa* di Verga. Nella novella di Kitzberg, i personaggi avevano nomi diversi, rispetto alla versione teatrale. Il protagonista maschile è Enrik, che vive nel villaggio di Urgvee con il padre che non ama. Suo padre fa spesso visita alla strega del villaggio, Ulla, che è vecchia e cieca. Enrik ha messo gli occhi addosso alla figlia di Ulla, che si chiama Hundva; le propone di fuggire insieme con lui dal villaggio, ma la ragazza rifiuta. Una mattina, Kristjuhan accusa Enrik di essere un lupo mannaro e di aver divorato un puledro della sua mandria. Enrik pensa che la colpevole sia la strega Ulla e va da lei nella speranza di scagionarsi, ma trova la figlia Hundva ancora con la bocca sporca di sangue; non c'è dubbio, la lupa mannara è lei. In seguito, il padre di Enrik annuncia il suo matrimonio con Hundva e così il giovane scappa dal villaggio, pazzo di gelosia e di rabbia, ma è costretto a tornare a casa a causa di una bufera di neve; qui scopre che il matrimonio è stato già celebrato e che il suo sogno d'amore è svanito per sempre. Quando Kitzberg rimise le mani su questa trama, la modificò completamente. La contesa tra padre e figlio per la figlia della strega si trasformò nella redazione teatrale nella rivalità tra le due figlie adottive per sposare il figlio legittimo dei padroni di casa. La figlia della strega, che nella novella rimane un po' nell'ombra, nel dramma diventa la vera protagonista, la *Libahunt*, la lupa mannara. Insomma, secondo quanto appare solo da questi dettagli, è lecito supporre che Kitzberg avesse sovrapposto alla trama della sua novella quella de *La lupa* verghiana. Probabilmente del dramma di Verga, piuttosto che della novella, perché in questa Nanni alla fine grida alla lupa che gli viene incontro dicendogli di voler morire piuttosto che rinunciare a lui: «Ah! malanno all'anima vostra!», ma la storia si interrompe prima dell'eventuale omicidio della donna: se non avessimo il dramma, potremmo anche pensare che Nanni ceda alle lusinghe della lupa e faccia di nuovo l'amore con lei, invece di ucciderla. E invece nella *Libahunt* la lupa mannara è uccisa dall'amante nelle ultime battute del dramma, come in quello verghiano. Nel convegno organizzato dalla Fondazione Verga su 'Verga nel Realismo europeo ed extraeuropeo', nelle due sessioni di dicembre 2022 e aprile

2023, ho avuto modo di ascoltare le relazioni di molti colleghi che hanno fatto rilevare come Verga e Gabriele d'Annunzio fossero all'inizio del Novecento gli autori più noti all'estero e come *La lupa* fosse imitata in gran parte d'Europa.

Almeno formalmente, Verga e d'Annunzio non si amavano. In un articolo pubblicato su «Il Mattino» il 28-29 dicembre 1892 (*L'arte letteraria nel 1892 - La prosa*), d'Annunzio fece il punto sul Verismo chiarendone gli aspetti innovativi ma anche le degenerazioni di maniera, con una chiara allusione al maestro siciliano:

Lo studio era superficiale e grossolano: gli elementi della composizione erano così semplici e noti che a tutti fu facile comporre secondo una ricetta divulgata: e non mai prosa apparve più povera, più scialba, più ibrida, più sprovvista di vera e schietta italianità ad onta dei paesaggi descritti con precisione di linee geografiche... Nondimeno su questo flutto impuro e versicolore alcune vive opere d'arte emersero, specialmente d'artisti nel Mezzogiorno: nelle quali vedemmo rappresentati con vigore e con sobrietà alcuni tragici idilli piscatorii e campestri dove le persone dai detti e dai gesti veementi si movevano all'urto di una passione semplice e brutale. Ma poiché il cerchio era angusto e inferiore, gli spiriti più complessi e più inquieti sentirono il bisogno di uscirne [...]⁵.

Partendo da questi presupposti, è risultato a lungo difficile immaginare da parte di d'Annunzio la volontà di imitare Verga, il suo stile e il suo mondo di valori e disvalori antichi; eppure, l'interesse del pescarese verso il rivale catanese ci fu, e fu grande. Così come è dimostrabile l'interesse che Verga manifestò per l'opera di d'Annunzio, nonostante l'enorme iato valoriale che lo allontanava dal mondo del superuomo, del romanziere e del poeta decadente, e infine del guerriero e del vate. Proprio ascoltando le varie relazioni al convegno, mi è venuto il sospetto che Kitzberg avesse potuto conoscere anche *La figlia di Iorio* di d'Annunzio, tragedia in tre atti, rappresentata nel 1903 e stampata nel 1904. Il dramma, con il quale l'autore aveva progettato di rivitalizzare il genere classico della tragedia, ebbe un grande successo. Fu tradotto molto presto in francese da Georges Hérelle (*La fille de Jorio: tragédie pastorale*, Paris, Calmann-Lévy 1906) e poi in altre lingue, ma solo dopo la *Libahunt* di Kitzberg (per es. in inglese: *The daughter of Jorio: a pastoral tragedy*, trad. di C. Porter - P. Isola - A. Henny, Boston, Littel Brown & Co., 1916). Nel 1906 *La figlia di Iorio* divenne un'opera lirica, musicata da Alberto Fran-

⁵ In A. SORELLA, *Il "verismo" di Gabriele d'Annunzio*, in ID., *Studi linguistici abruzzesi*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice 2000, pp. 29-54, a p. 29.

chetti, su libretto di d'Annunzio. Orbene, ne *La figlia di Iorio*, d'Annunzio, pur attingendo dalle tradizioni popolari abruzzesi, aveva conferito alla protagonista, Mila di Codra, la fisionomia della figlia di un mago e le aveva attribuito uno stretto rapporto con i lupi, considerati nel folclore creature demoniache, probabilmente per approfittare del successo de *La lupa* di Verga⁶. Nell'atto I, il Coro dei mietitori è alla ricerca di Mila dinanzi alla casa di Lazaro di Roio, padre di Aligi: Mila è braccata come una lupa:

Il Coro dei mietitori (davanti la porta):
- La casa di Lazaro! Certo che qui è entrata la femmina.
- Hanno chiusa la porta, hanno chiusa.
- Cercate per questi pagliai.
- Cerca là nel fenile, Gonzelvo.
- Ah! Ah! Nella casa di Lazaro,
nella gola del lupo! Ah! Ah! Ah! (*La figlia di Iorio*, Atto I, 5).

Nell'atto II, Mila va da una vecchia fattucchiera per procurarsi del veleno, usato in genere dai pastori per ammazzare i lupi: vorrebbe darsi la morte con quel veleno, per morire come una lupa:

Mila: Vecchia mia, e per giunta ti do
un fazzoletto a saltèro
e di pannolano tre braccia,
se mi dà di quelle radici
che vendi ai pastori, di quelle
che ammazzano subito i lupi...
le barbe dell'erba lupària...
Poi va, e raccónciati l'ossa. (*La figlia di Iorio*, Atto II, 5).

Mila è braccata per il fatto di essere figlia di un mago, come spiega uno dei mietitori a Candia, moglie di Lazaro:

⁶ L'imitazione verghiana ne *La figlia di Iorio* è dissimulata anche dal punto di vista linguistico: d'Annunzio non fa leva né sul lessico abruzzese né sulla sintassi popolare, per mantenersi lontano dalla *Lupa* siciliana. Tuttavia, non si astiene dall'utilizzare di proposito qualche stilema del Verga verista, come per esempio la cosiddetta 'frase foderata': «Mila: Tornerà, certo, prima di notte. / Bisogna ch'io m'affretti, bisogna» (Atto II, 4). È particolarmente interessante, secondo me, il fatto che l'ascia con cui il protagonista maschile di Verga uccide la *lupa* diventa ne *La figlia di Iorio* l'*asce* (arcaismo ma anche dialettale) che Aligi usa per uccidere il padre e con cui poi Mila confessa spergiurando di aver compiuto il delitto: con una specie di capovolgimento dei ruoli che parrebbe escogitato dall'autore per sostenere di essere agli antipodi di Verga.

Il mietitore: [...]

O Candia della Leonessa,

sai tu chi ricetti in tua casa

con la tua nuora novella?

La figlia di Iorio, la figlia

del mago di Codra alle Farne,

bagascia di fratta e di bosco,

putta di fenile e di stabbio,

Mila, intendi?, Mila di Codra,

la svergognata che fece

da bandiera a tutte le biche. (*La figlia di Iorio*, Atto I, 5).

Candia non si risolve a consegnare Mila alla mercé dei mietitori, perché la difende sua figlia Ornella, e con lei a poco a poco anche Aligi, che comincia a innamorarsene. Alla fine, Candia sta per buttare fuori di casa Mila, la figlia del mago, ma ella si ribella in nome di dio, perché sa di non avere colpa, e anzi minaccia il castigo divino contro chi la esporrà alla lussuria di uomini imbestiati:

Candia: Vattene, vattene, figlia

di mago. Vattene ai cani.

Nella mia casa io non ti voglio.

Aligi, Aligi, apri la porta!

Mila: Madre di Ornella, madre d'amore,

Dio tutto perdona, e non questo.

Se mi calpesti, Dio ti perdona.

Se mi strappi gli occhi e la lingua,

se le mani mi tagli, che credi

malvage, Dio ti perdona.

Se mi sòffochi, Dio ti perdona.

Se mi stronchi, e Dio ti perdona.

Ma se ora (ascolta, ascolta

la campana che suona per Santo

Giovanni) se ora tu prendi

questa povera carne di doglia

che fu battezzata in Gesù,

la prendi e la getti su l'aia,

sotto gli occhi delle tue figlie

immacolate, la prendi

e la getti su l'aia allo strazio,

alla mala brama degli uomini

la dà, all'immondizia e alla rabbia,
o madre di Ornella, madre
d'innocenza, se tu questo fai,
se fai questo, Dio ti condanna. (*La figlia di Iorio*, Atto I, 5).

Tuttavia, dopo che Aligi ha ucciso suo padre Lazaro che voleva abusare di lei, Mila capisce che l'unico modo per salvare il suo amato è di incolpare se stessa dell'omicidio, confessando di essere una maga, come tutti l'avevano sempre accusata di essere:

Mila: Egli non sa. Di quell'ora
non gli sovviene. È magato.
Io gli voltai la ragione.
Io gli voltai la memoria.
Son figlia di mago. Non v'è
sortilegio ch'io non conosca,
ch'io non operi. [...]
Rapidamente brandii
l'asce, nell'ombra; colpìi,
forte colpìi, sino a morte.
Sul colpo gridai: "L'hai ucciso!"
Al figlio gridai: "L'hai ucciso,
ucciso!" Potenza era in me grande.
Parricida lo fece il mio grido
nell'anima sua ch'era schiava.
"L'ho ucciso!" rispose; nel sangue
tramortì, più altro non seppe. (*La figlia di Iorio*, Atto III, scena ultima).

Anche in *Libahunt*, alla fine dell'atto IV, Tiina dapprima protesta la sua innocenza contro chi l'accusa di essere una lupa mannara, poi, una volta che non ha trovato solidarietà nella famiglia e non è riuscita a convincere Margus a scappare via con lei, assume orgogliosamente il ruolo che le hanno confezionato addosso fin da quando era bambina, per il semplice fatto di essere figlia di una presunta maga, e si rifugia nei boschi tra i lupi:

Padrona (dal lato del tavolo): Dopo tutto, sei tu che al falò alla presenza di tutti hai ammesso di essere una lupa mannara! Perché vuoi cercare di nascondere?
Tiina (con le braccia tese verso la padrona di casa): Oh, mamma, che fai? mi accusi di aver detto quelle cose al falò quando ero piena di rabbia e non sapevo che cosa dicevo!
Padrone (con dolorosa amarezza): Non sapevi che cosa dicevi? Faresti bene a

dirmi come hai fatto a stregare mio figlio, per darti al vizio!

Tiina (con crescente orgoglio): Non ho stregato Margus né mi sono data al vizio; Margus lo sa, Dio lo sa, tu lo sai.

[...]

Tiina (arrabbiata): Lupo mannaro... Anche il lupo mannaro è un animale di Dio!

Padrona: Un lupo mannaro non è un animale di Dio! Non è come gli esseri umani!

Tiina: Sono un animale di Dio, posso anche essere un lupo mannaro! E invece voi? Disgraziati! Non avete coraggio o forza, amore o lealtà, non avete niente! E volete ergervi a giudici? Proprio voi! Se sono un lupo, ci sarà per me un posto tra i lupi, forse troverò tra loro più giustizia e più misericordia! (Si avvicina fieramente alla soglia.

Mentre se ne va, la sua rabbia si trasforma in amarezza. Guardando indietro dalla soglia.). (*Libahunt*, Atto IV)⁷. [Trad. mia]

Non c'è dubbio che il percorso psicologico di Tiina sia il medesimo di quello di Mila: entrambe le eroine accettano il ruolo di streghe loro assegnato dall'ambiente sociale, ugualmente giudicato barbarico dai rispettivi autori, da un punto di vista razionalistico e moderno, che era ben lontano dal Verismo di Verga in cui il narratore interno non metteva in discussione i principi su cui si basava quel tipo di società. Mila e Tiina sono le vittime di pregiudizi di una civiltà antica, ancestrale, morbosamente affascinante proprio per questo, ma nello stesso tempo esecrabile tanto per d'Annunzio quanto per Kitzberg. Infatti, per entrambi le loro lupe, Mila e Tiina, sono innocenti e invocano dio, mentre la lupa di Verga era dipinta già nella novella come una creatura demoniaca e ribelle alla religione, perché l'autore non intendeva sovrapporre il suo giudizio a quello del narratore popolare («Per fortuna *la Lupa* non veniva mai in chiesa né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi»)⁸. Dunque, la lupa mannara dell'autore estone è debitrice, secondo me, delle due lupe italiane, di Verga e di d'Annunzio.

Come poteva essere arrivata l'eco della letteratura italiana fino al Baltico? Innanzi tutto, i tanti partecipanti al Convegno di Catania ci hanno mostrato, con abbondanza di riscontri, che Verga e d'Annunzio erano all'inizio del Novecento gli autori italiani contemporanei più conosciuti in Europa. Si capisce che uno scrittore come Kitzberg, intenzionato a scavare nelle tradizioni popolari del suo paese per creare una letteratura degna di stare al passo con le grandi correnti europee coeve, si interessasse ai due autori italiani di

⁷ La traduzione è mia.

⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, vol. I, Milano, Mondadori 1968, pp. 145-149, a p. 145.

cui si parlava tanto nel resto d'Europa, e in particolare nell'Europa Centro-Settentrionale. Si consideri un altro ariete della penetrazione della cultura italiana in Estonia, l'opera lirica, solo recentemente fatta oggetto di studio dal più grande italianista estone, Ülar Ploom. Non sappiamo se la narrativa verista di Verga fosse nota in Estonia a quei tempi, ma *Cavalleria rusticana* fu tra le opere liriche più rappresentate nei teatri estoni, a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento. Per esempio, nella stagione del 1895, *Cavalleria rusticana* fu messa in scena sei volte nel 'Revaler Theater' di Tallinn. Ploom ha calcolato che su centosessantadue rappresentazioni fatte in quegli anni, trentatré furono di opere liriche italiane⁹. In qualche caso, le opere potevano essere tradotte in tedesco, che era la lingua di cultura più diffusa. L'opera *A basso porto* (1894) di Nicola Spinelli, basata sul dramma *O voto* del napoletano Goffredo Cognetti, fu rappresentata due volte in tedesco con il titolo *Am untern Hafen*¹⁰. Dunque, il melodramma verista era noto in Estonia, ma c'è da chiedersi a questo punto come fosse possibile che un abbonato alla stagione teatrale del teatro di Tallinn andasse nel 1895 ad assistere a *Cavalleria rusticana* per sei volte, o anche solo per due o tre, senza capire una parola di ciò che gli interpreti andavano dicendo nel loro canto. Ma soprattutto senza essere spinto a cercare una traduzione del libretto, o addirittura a trovare un insegnante di italiano che partisse da quel libretto per impartirgli i primi rudimenti della nostra lingua. Ho posto questi interrogativi all'amico Ploom, e poi anche ad altri colleghi italianisti in Estonia, come Kristiina Rebane e Stefano Monticelli, ma anche a docenti di letteratura estone e tedesca delle università di Tallinn e di Tartu. Sono nate conversazioni che nel corso dei miei prolungati soggiorni in Estonia come professore in visita sono diventati veri e propri seminari interdisciplinari, perché ci siamo convinti tutti della possibilità che l'opera italiana abbia contribuito tra Otto e Novecento a mantenere vivo il rapporto dell'Estonia con la cultura europea, soprattutto nei momenti in cui la dominazione russa, prima zarista e poi sovietica, si sforzava di procedere a una russizzazione forzata del paese anche impedendo la diffusione di movimenti autonomisti che guardavano all'Europa.

Studiando la storia del teatro in Estonia tra Otto e Novecento, ci si imbatte in una personalità straordinaria, quella del già citato impresario Karl Menning (1874-1941), direttore del teatro 'Vanemuine' di Tartu, il primo in lingua estone fondato nel paese (la 'Società Vanemuine' era nata nel 1865). Alla fine dell'Ottocento, Tartu era una città in pieno fermento cul-

⁹ Ü. PLOOM, *Il teatro italiano in Estonia tra Otto e Novecento*, in *Il teatro italiano in Scandinavia tra Otto e Novecento*, Atti del Seminario del 19 ottobre 2010, a cura di E. Suomela-Härmä, Helsinki, Publications romanes dell'Université de Helsinki 2012, p. 87.

¹⁰ *Ibidem*.

turale. La sua università era una fucina di intellettuali che erano in contatto con colleghi di tutta Europa. Lo zar aveva imposto l'insegnamento in russo, ma la lingua principale di cultura continuava a essere il tedesco, soprattutto nell'Estonia meridionale, intorno alla città di Tartu e al porto di Pärnu. Per secoli l'Estonia era stata sotto l'influenza della Prussia, nonostante il succedersi di protettorati di altre potenze imperiali, da quella danese a quella russa. Anzi, la stessa classe dirigente estone era perlopiù di origine prussiana e non è un caso che molti professori e intellettuali di Tartu avessero un cognome germanico. August Menning era anch'egli un intellettuale di questo tipo, come appare chiaro dal suo stesso nome. Per decidere il cartellone delle rappresentazioni da lui organizzate nel teatro di Tartu, Menning leggeva costantemente quotidiani e riviste in tedesco che arrivavano puntualmente in Estonia. Spesso, si recava anche a Berlino, per informarsi su ciò che il mercato del teatro e dell'opera europea e in particolare italiana offriva di interessante anche per l'Estonia. Come Menning, per fare solo un esempio, anche un altro importante scrittore di fine Ottocento, Eduard Vilde (1865-1933), ritenuto il fondatore del romanzo criminale estone, frequentò una scuola tedesca e si trasferì a Berlino per collaborare con il giornale 'Zeitung für Stadt und Land'. Kitzberg era della stessa generazione di Manning e di Vilde, come loro parlava e scriveva bene in tedesco, mentre padroneggiava male il russo e non volle mai approfondirne la conoscenza: anche per questo è considerato ancora oggi uno dei padri del processo di fondazione e rifondazione dello stato nazionale estone.

Kitzberg e Manning divennero amici e collaboratori. Probabilmente fu Menning a suggerire all'amico alcune varianti al testo del dramma *Libahunt*, che appaiono un ulteriore avvicinamento ai drammi di Verga e di d'Annunzio. Significative, a questo proposito, sono le correzioni alla scena finale, quando Margus esce dalla capanna per scacciare i lupi, spara e torna dentro con in braccio il cadavere di Tiina, ripresentatasi per fare un ultimo tentativo per riaverlo o ottenere da lui almeno la morte¹¹. La collaborazione di Kitzberg con Menning sarà stata un tramite fondamentale per innervare il suo teatro di elementi provenienti dal teatro e dall'opera italiana. Difficilmente Menning avrà potuto ignorare le opere liriche tratte dai due drammi di Verga e di d'Annunzio, ispirati alle tradizioni popolari italiane e per di più con protagoniste femminili che parevano tratte dal folclore estone e in particolare dalle leggende sulla lupa mannara che il suo amico Kitzberg aveva sfruttato per la novella *Libahunt* del 1891-92. Certo, il dramma di Verga aveva avuto molto più successo di quello dannunziano. Inoltre, di d'Annunzio

¹¹ A. KITZBERG, *Libahunt*, a cura di M. Mikk-Sokk, Tallinn, Kirjastus Tulip 2022; le varianti sono stampate alle pp. 60 e ss.



Francesco Paolo Michetti, *La figlia di Iorio* (ora a Pescara, Sala della Figlia di Iorio, Palazzo della Provincia).

probabilmente non si sapeva molto in Estonia nel primo decennio del Novecento. *L'innocente* fu tradotto e pubblicato nel 1913. Villem Günthal-Ridala tradusse *La città morta* nel 1920 e curò la traduzione di 5 racconti dannunziani nel 1915. Eppure, ci fu un evento a Berlino che non poté passare inosservato agli intellettuali estoni germanofoni. Il tema de *La figlia di Iorio*, prima che diventasse un dramma nelle sapienti mani di d'Annunzio, era stato portato alla ribalta internazionale dal pittore abruzzese Francesco Paolo Michetti. Il quale non fu soltanto un pittore, ma un vero e proprio intellettuale dai molteplici interessi. Comprò un convento a Francavilla al mare, vicino a Pescara, e vi realizzò un cenacolo culturale, accogliendovi i migliori ingegni del tempo, non soltanto abruzzesi. Vi convissero, tra gli altri, scambiandosi quotidianamente stimoli straordinari, d'Annunzio e il musicista Francesco Paolo Tosti. Michetti fu un appassionato di fotografia e di tradizioni popolari, cosicché viaggiò per l'Abruzzo, in compagnia di d'Annunzio, alla ricerca di soggetti da fotografare: visi, mestieri, manifestazioni di fede o di antiche superstizioni. Dopo una di queste spedizioni verso la montagna abruzzese, Michetti dipinse una grande tela, intitolandola *La figlia di Iorio*. Il quadro fu presentato alla Biennale di Venezia nel 1895. La Galleria Nazionale d'Arte di Berlino acquistò la tela, tramite Ernest Seeger, e la espose al pubblico nel 1896. Tutti i giornali in lingua tedesca ne parlarono, tutti si interessarono all'Abruzzo barbarico di Michetti nella grande Mittel-Europa germanofona di fine Ottocento, che in vent'anni era diventata una potenza industriale di primo piano e in cui perciò, per reazione, si tornava a mitizzare mo-

delli di vita bucolici ormai in via di estinzione. È ovvio che quando cominciò a essere conosciuta la trama della tragedia omonima e dell'opera da essa tratta di d'Annunzio, a Berlino e in altre città tedesche ci fosse una grande curiosità, proprio in ragione di quel quadro. E infatti tutti i giornali in lingua tedesca ne parlarono, sottolineando l'amicizia tra Michetti e d'Annunzio.

Questi furono, secondo me, i canali carsici attraverso i quali a Kitzberg pervennero notizie su *La lupa* di Verga e *La figlia di Iorio* di d'Annunzio. Dopo Kitzberg, la lupa mannara è diventato il tema folclorico più importante della tradizione estone e, in quanto tale, è stato ripreso per tutto il Novecento da scrittori estoni. A quanto mi dicono i colleghi estoni, il tema è stato ripreso soprattutto da scrittrici donne, che hanno visto nel personaggio di Tiina una specie di Medea autoctona. Una di queste scrittrici fu Aino Kallas, finlandese, moglie dello scrittore estone Oskar Kallas. Aino ambientò tutte le sue storie in Estonia e tra esse *Sudenmorsian*, tradotta negli anni Trenta in italiano con il titolo *La sposa del lupo*. Grazie al fatto che Aino Kallas fosse finlandese, *Sudenmorsian* contribuì a far conoscere ben presto il mito della lupa mannara anche in Finlandia. Addirittura, il mito folclorico della lupa oggi è studiato nelle scuole così in Estonia come in Finlandia. Eppure, a nessuno è mai venuto in mente che alla creazione di quel mito abbiano dato un contributo significativo Verga e d'Annunzio. Senza le loro *lupe*, la leggenda di *Libahunt* sarebbe rimasta allo stato embrionale della novella che Kitzberg pubblicò nel 1891-92, prima di conoscere i due autori italiani; quando la figlia della strega era un personaggio secondario e una vera lupa mannara, non una giovane donna accusata ingiustamente che alla fine diventa una figura dalla personalità straordinaria, capace di morire per amore.

KRISTIINA REBANE

Università di Tallinn

ASPETTI DEL REALISMO RURALE NELLA
LETTERATURA ESTONE DI FINE OTTOCENTO,
SULL'ESEMPIO DI AUGUST KITZBERG
ED EDUARD VILDE

Tra il 1890 e il 1900 la giovane letteratura estone visse un cruciale periodo di transizione: gli scrittori, formati fino ad allora nell'ambito culturale tedesco, ampliarono progressivamente i propri orizzonti culturali; nei supplementi letterari dei giornali apparirono le prime traduzioni della letteratura russa, inglese, finlandese e francese. Durante questo periodo, gli scrittori estoni cominciarono a prendere una graduale distanza dalla pratica di adattare opere straniere al contesto locale, per cominciare a porre le basi per la creazione di una letteratura estone originale. Questa riformulazione dei principi della produzione letteraria passò per una rivalutazione dei racconti popolari e una progressiva assimilazione dei principi del realismo europeo, con particolare attenzione al naturalismo francese. Il dibattito sul realismo nell'ambito estone fu inaugurato il 17 dicembre 1890 sul giornale nazionale «Olevik» (in italiano «Presente») con l'introduzione al metodo naturalista di Émile Zola¹.

Questo contributo si focalizza sui due autori più significativi del periodo di transizione in questione: August Kitzberg (1855-1927) e Eduard Vilde (1865-1933). Sebbene siano comunemente classificati tra i primi realisti, va notato che le loro opere sono state fortemente influenzate dalla letteratura romantica, patriottica e un po' patetica del periodo precedente.

1. Contesto sociale e letterario del realismo rurale

Fino agli inizi dell'Ottocento, i promotori della cultura estone furono esclusivamente stranieri appartenenti all'élite del paese, i tedeschi del Balti-

¹ A. GRENZSTEIN, *Teatuseks*, in «Olevik», 51, 17 dicembre 1890, p. 1215.

co, che sulla scia dello spirito romantico o illuministico, erano interessati sia a studiare i fenomeni culturali del territorio che si trovava sotto la loro dominazione sia istruire il popolo contadino.

Nel periodo definito di pre-Risveglio nazionale (1825-60)² si crearono le condizioni favorevoli per la nascita della letteratura creata dagli estoni stessi. Questa fase, guidata dalla volontà di elevare la lingua rustica del popolo contadino al rango di un mezzo espressivo poetico, iniziò con le liriche di Kristjan Jaak Peterson (1801-22) e fu influenzata dal romanticismo tedesco. Il momento cruciale fu la pubblicazione dell'epopea *Figlio di Kalev* (1857-61) di Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803-82), che sintetizzò le leggende mitologiche popolari adattandole al metro della poesia popolare, e aggiunse allusioni politiche rendendo il poema un simbolo della resistenza contro le potenze dominanti, quali l'Impero russo e la comunità tedesca nel Baltico.

Nella fase successiva del movimento nazionale, agli albori degli anni Ottanta, l'entusiasmo iniziale per l'essere estoni cominciò a dissolversi: l'élite istruita iniziò a germanizzarsi e la vena romantica sembrò esaurirsi. Nelle circostanze ormai mutate, i numerosi epigoni dei maestri del pre-Risveglio non riuscivano a produrre opere né convincenti né di alta qualità poetica³. Così, la giovane letteratura estone, ancora in fase di nascita, affrontò una notevole crisi durante la sua fase tardo-romantica; una crisi che ne rifletteva una più ampia a livello politico e sociale, all'interno di un paese che stava subendo profonde trasformazioni. L'avvento del capitalismo portò a cambiamenti sociali significativi nelle comunità rurali, con l'acquisizione di terre da parte dei contadini più ricchi e l'industrializzazione, che spinsero i braccianti impoveriti verso le città. La stratificazione sociale nella comunità estone divenne sempre più pronunciata, relegando gradualmente il conflitto tra estoni e tedeschi – che era stato un tema centrale per gli scrittori romantici – in secondo piano.

Alla crescente trasformazione sociale si aggiunse negli anni Novanta una politica di russificazione sempre più incisiva, mirata a sopprimere l'importanza del tedesco a favore del russo. In questo contesto, il governo zarista vietò la pubblicazione di romanzi storico-mitologici, ritenuti troppo nazionalistici. Se da un lato il divieto colpì duramente il movimento nazionale e la letteratura estone (poiché il romanzo storico era stato un genere di grande valore artistico e popolare), dall'altro spinse gli scrittori a cercare nuovi modi per promuovere la causa nazionale.

La russificazione ha influenzato il movimento nazionale anche da un altro punto di vista: divise gli intellettuali estoni tra coloro che si orientavano

² Il movimento nazionale estone del XIX secolo è periodizzato come segue: pre-Risveglio (1825-60), Risveglio (1860-1900); cfr. I. TALVE, *Eesti kultuurilugu*, Tartu, Ilmamaa 2004.

³ J. JAIK, *August Kitzbergi looming*, in «Sakala», 4, 9 gennaio 1926, p. 3.

verso la Russia e coloro che guardavano verso la Germania, portando alla chiusura dell'attività della Società dei Letterati Estoni (*Eesti Kirjameeste Selts*, 1872-94), unica organizzazione culturale estone che aveva un ruolo significativo nella formazione degli intellettuali. Questa società aveva contribuito all'omologazione della lingua scritta e alla promozione di una nuova ortografia, oltre a raccogliere il patrimonio folcloristico su iniziativa di Jakob Hurt. Aveva anche promosso la ricerca e la critica letteraria, nonché organizzato concorsi letterari per scoprire nuovi talenti, tra cui vi fu August Kitzberg. La casa editrice della società aveva pubblicato tra il 1874 e il 1891 circa 100 libri tra saggistica e letteratura. La chiusura della società, in definitiva, lasciò un vuoto notevole nell'ambito delle lettere estoni.

In questo contesto emersero nella letteratura estone degli anni Novanta i primi segnali del realismo⁴, contrassegnando un cambiamento rispetto al tardo romanticismo. Questa produzione, nota come *realismo rurale*, trova le sue realizzazioni più significative nelle opere di August Kitzberg e Eduard Vilde, Juhan Liiv (1864-1913), e Ernst Peterson-Särgava (1868-1958). Tuglas, il primo saggista e critico estone, nota riguardo a questi autori che «non scrissero i manifesti né costituirono un movimento, ma ognuno lavorava in modo indipendente»⁵.

Pubblicavano i loro testi sui giornali, il che da una parte li obbligava a soddisfare il gusto dei lettori contadini e ambientare i racconti nei contesti rurali, mentre dall'altra – essendo i giornali uno strumento centrale nella formazione della nazione – offriva loro l'occasione di educare il popolo altamente alfabetizzato⁶ alla causa nazionale. Così, le opere del realismo rurale possono essere considerate, nel miglior senso del termine, letteratura popolare. Kitzberg, infatti, scrive nella prefazione alle sue opere complete⁷:

Vengo dai viali del villaggio, da lì provengono i miei racconti; lì si trova il cerchio dei loro lettori e amici. E sono loro che mi hanno consigliato di pubblicare i vecchi racconti. Se non ne scriverò di nuovi, sono attesi. Per le strade del villaggio non si interessano allo stile raffinato, né conoscono la vera misura dell'ar-

⁴ Il realismo estone copre il periodo che va dagli anni Novanta del XIX secolo al 1905 e si divide tradizionalmente in tre fasi: il realismo rurale con elementi romantici, il realismo critico e sociale di ispirazione marxista, e infine il realismo psicologico. Cfr. T. HENNOSTE, 20. *sajandi eesti kirjandusteadus Euroopa kirjandusteaduse taustal*, in «Vikerkaar», 10 (2010), pp.137-148.

⁵ F. TUGLAS, *August Kitzberg*, in «Külajutud I», Tartu, Noor-Eesti kirjastus 1915, pp. 7-18.

⁶ I potenziali lettori erano tutti gli estoni che sapevano leggere, ovvero il 95% della popolazione sopra i nove anni, come rilevato nel censimento del 1897. Cfr. U. RAUN, *Kirjaoskus Vene Impeeriumis 19. Sajandi lõpul: Balti provintside silmatorkav juhtum*, in «Acta historica Tallinensia», 23 (2017), p. 76.

⁷ Tutte le traduzioni dall'estone sono state fatte dall'autrice dell'articolo.

te. I miei racconti portano ancora il piacere della lettura. Perché i viali del villaggio sono stati trascurati dai nuovi; le opere originali sarebbero troppo elevate per i viali del villaggio, non li interessano, li distolgono dalla lettura⁸.

Anche il primo Vilde, partendo da posizioni ideologiche diverse da Kitzberg, scriveva per il popolo, che da socialista voleva educare alla giustizia sociale, e da patriota alla consapevolezza nazionale.

Il periodo letterario del realismo rurale coincise con la fase più attiva dello sviluppo della lingua estone scritta⁹. Gli scrittori realisti hanno svolto un ruolo fondamentale nello sviluppo e nella diffusione della lingua nazionale: in primo luogo, perché hanno adottato la lingua settentrionale e hanno rispettato le regole grammaticali precedentemente codificate; in secondo luogo, perché hanno arricchito il lessico dell'estone scritto; in terzo luogo, perché la popolarità dei loro testi ha contribuito a promuovere la lingua nazionale.

L'instabilità¹⁰ della lingua scritta ha costretto gli scrittori ad apportare nelle loro opere cambiamenti lessicali, morfologici e sintattici ad ogni nuova edizione, per adeguarla alle nuove forme ortografiche. Inoltre, anche gli editori e i redattori hanno svolto un ruolo importante nell'aggiornamento degli aspetti linguistici dei testi: così, Tuglas ha sottoposto a una profonda revisione i *Racconti villerecci* di Kitzberg, il rinomato linguista Veski – che guidò il processo finale di uniformazione e modernizzazione della lingua scritta – ha revisionato le ristampe delle opere di Vilde.

⁸ A. KITZBERG, *Külajutud I*, Tartu, Noor-Eesti 1915, p. 19.

⁹ La questione della lingua comune per la nascente nazione estone emerse a metà del XIX secolo. In precedenza, esistevano due codici linguistici separati per l'estone scritto, lingua settentrionale e lingua orientale, entrambi poco comunicativi. E. Ahrens, un pastore tedesco, propose una riforma ortografica basata sulla grafia finlandese per la lingua settentrionale, contribuendo a favorirla rispetto a quella orientale. Questa riforma di Ahrens fu accolta con entusiasmo dai letterati estoni in cerca di una lingua scritta unitaria. *Eesti keele Grammatik* di K. A. Hermann, invece, uscì nel 1884 e divenne il riferimento normativo. (Cfr. M. EREL'T, *Eesti keele lauseehituse uurimisest*, in *Eesti keele süntaks*, a cura di M. Erel't e H. Metsalangi, Tartu, Tartu Ülikooli kirjastus 2017, pp. 29-51)

¹⁰ F. TUGLAS, *Lisandeid «Maimu» tekkeloo juurde*, in «Eesti Kirjandus», 7 (1935), pp. 317-318.

2. *La lupa mannara*¹¹, *Il cavallo del bracciante Ants*¹² e *Il vecchio della caverna*¹³ di August Kitzberg

La vita di August Kitzberg è strettamente legata ai suoi racconti del villaggio, ambientati nel Sud-Estonia, nella terra della sua infanzia e della sua gioventù che all'epoca faceva parte di uno delle province baltiche dell'Impero russo: il Governorato della Livonia. Analogamente ai narratori tradizionali, Kitzberg prende ciò che racconta dall'esperienza (dalla propria o da quella che gli è stata riferita): infatti, gli eventi da lui vissuti, la gente conosciuta di persona, le storie che si raccontavano nei villaggi, i ricordi della famiglia hanno lasciato significative tracce nei suoi racconti. Troviamo queste tracce della tradizione orale sia nelle modalità narrative – in particolare nel personaggio del narratore che conserva molte caratteristiche di un narratore orale – che nell'obiettivo di raccontare per trasmettere esperienze vissute. La categoria dell'autenticità era molto importante per lo scrittore, che si definisce uno scrittore di memoria collettiva, conservatore di un mondo che sta per scomparire: ripensando alla propria produzione in prosa, nota che i suoi racconti costituiscono testimonianze autentiche della vita nelle comunità rurali alla fine del XIX secolo; come tali, hanno un valore emotivo per coloro che hanno vissuto quella realtà e, allo stesso tempo, hanno un grande valore etnografico per gli storici¹⁴.

Kitzberg era cresciuto lontano dai centri culturali urbani, in una società che viveva nell'euforia del risveglio nazionale, di un futuro prospero che prometteva delle libertà mai sperimentate prima. Formatosi da autodidatta, aveva avuto come educatori, oltre al fratello maestro delle elementari, il movimento nazionale e la letteratura romantica, progressista e idealistica, ad esso strettamente legata. A causa di tale formazione, una volta diventato scrittore, andava controcorrente in un'epoca di pessimismi, contrassegnata dalle delusioni e dagli atteggiamenti critici degli intellettuali. Gli influssi del romanticismo si manifestano con chiarezza in Kitzberg, che si contraddistingue per la fede nel progresso individuale e collettivo, così come nel dinamismo sociale. Le atmosfere idilliache, che esaltano patriotticamente le bellezze della terra patria, hanno portato alcuni critici a definire i suoi rac-

¹¹ A. KITZBERG, *Libahunt*, in «Olevik», 50-51 (1891), pp. 1023-1025, 1049-1050; 1 (1892), pp. 12-13; 3 (1892), pp. 63-65; 4 (1892), pp. 88-90, in volume: KITZBERG, *Külajutud I...*, pp. 109-135.

¹² A. KITZBERG, *Sauna-Antsu "oma hobune"*, in *Ilmlik Jõuluraamat*, a cura di A. Kitzberg e A. Grenzstein, Tallinn, G. Pihlaka Kirjastus 1894, pp. 94-112; in ristampa: KITZBERG, *Külajutud I...*, pp. 139-154.

¹³ A. KITZBERG, *Koopavana*, in «Sakala», 42-45 (1893); in volume: A. KITZBERG, *Külajutud V*, Tartu, Noor-Eesti 1921, pp. 7-20.

¹⁴ KITZBERG, *Külajutud I...*, pp. 18-19. Tutti i corsivi sono dell'autrice dell'articolo.

conti come idilli rurali¹⁵. L'affinità spirituale e stilistica con i romantici si nota inoltre nelle citazioni e nei rimandi diretti ai suoi maestri-ispiratori: «Un lettore nuovo noterebbe», scrive nell'incipit di un racconto, «che il narratore ha tratto ispirazione dalle riserve di Kreuzwald, padre della canzone»¹⁶.

Inizia la sua attività culturale rispondendo all'invito della Società dei Letterati Estoni di raccogliere le leggende popolari. Poi, facendo transitare la tradizione orale nella prosa letteraria, esordisce nel 1874 sul giornale «Eesti Postimees», con una leggenda sulla nascita dei due laghi regionali. Passa poi senza soluzione di continuità dalla leggenda al romanzo storico, scrivendo nel 1887 *Maimu*¹⁷, un racconto lungo ambientato nel Trecento, che tratta dei processi di stregoneria, combinando fatti storici e leggende popolari. Rimasto poi all'ombra dei racconti rurali e soprattutto dei drammi, è stato rivalutato di recente da Krull, un importante teorico della cultura, che ne sottolinea il tentativo, unico nel suo genere, di riconciliare il paganesimo con il cristianesimo tramite l'unione d'amore tra una ragazza estone e un monaco tedesco¹⁸.

In seguito a questa prima esperienza, scrive il racconto *La lupa mannara*, confrontando passato e presente. Successivamente, si dedica alla rappresentazione della vita contemporanea, creando una vivida galleria di personaggi tipici del villaggio. Nel prologo del racconto *Sarto di nome Aria e il suo primo premio alla lotteria*¹⁹ sottolinea l'importanza di novità e originalità nella sua poetica, cambiando la classificazione di genere da *racconto villereccio* a *novella originale*, per enfatizzare la sua natura innovativa, in quanto affronta tematiche attuali e narra un evento senza precedenti: Kitzberg, difatti, per sviluppare la sua storia, ha preso spunto da una lotteria di beneficenza organizzata dallo Stato per alleviare i danni provocati da una grave carestia e dalla notizia del primo premio, vinto da un sarto locale.

L'autore continua a scrivere racconti rurali fino agli anni Dieci del XX secolo, quando il suo idealismo romantico inizia a svanire; tra il 1915 e il 1921, quando escono in cinque volumi dei *Racconti villerecci*, la sua vena nar-

¹⁵ Cfr. TUGLAS, *August Kitzberg*, in «Külajutud I», Tartu, Noor-Eesti kirjastus 1915; G. SUITS, *Eesti lugemisraamat*, Helsinki, Otava 1919; V. ALTOA, *August Kitzberg*, Tallinn, Eesti riiklik Kirjastus 1960.

¹⁶ A. KITZBERG, *Külajutud III*, Tartu, Noor-Eesti 1915, p. 8

¹⁷ A. KITZBERG, *Maimu*, in «Postimees», (1892), pp. 114-129. Il racconto ebbe enorme successo dopo aver vinto il primo premio alla terza edizione del concorso letterario della Società dei Letterati Estoni.

¹⁸ H. KRULL, *Uuspaganlik vanapagan. August Kitzbergi «Maimu» kui ajalooline romaan ja mütoagraafilise essee*, in «Keel ja Kirjandus», 5 (2019), pp. 345-364.

¹⁹ A. KITZBERG, *Rätsep Õhk ja tema õnneloos*, in «Olevik», 10-12 (1892), pp. 222-223, 242-243, 260-262/44-52 (1892), pp. 906-907, 925-927, 946-947, 967-968, 993, 1017, 1040-1041, 1064-1065, 1086-1087.

rativa è ormai esaurita. Si dedica quindi, con notevole successo, al teatro. Kitzberg – che nei racconti evita giudizi, trattando le persone e le situazioni con una dolce empatia – scrive drammi con un forte contenuto di critica sociale. Adatta per il palcoscenico anche alcuni dei suoi racconti del villaggio, trasformandoli radicalmente. Questo accade, per esempio, con *La lupa mannara*, diventato dramma nel 1912: dopo aver orchestrato nel racconto le diverse voci in conflitto quasi in modo impersonale, solleva nel dramma i dissidi individuali al livello dei conflitti sociali e condanna la mentalità chiusa, schiavistica, superstiziosa e oppressiva della comunità contadina che causa la morte della protagonista Tiina, detta la Lupa. Kitzberg conclude la sua attività letteraria con una pubblicazione memorialistica: *I ricordi dell'infanzia di un vecchio "girovago"*²⁰.

In seguito, approfondiremo i tre racconti selezionati per trarre conclusioni sulle preferenze tematiche e le tecniche stilistiche di Kitzberg. I titoli dei racconti che riportano i nomignoli dei personaggi principali (*La lupa mannara*, *Il cavallo del bracciante Ants*, *Il vecchio della caverna*) rimandano a una delle caratteristiche costanti delle società rurali in cui le persone si identificano con un soprannome; comunicano, inoltre, che la narrazione si concentra non sull'intera comunità, ma su singoli personaggi.

La lupa mannara, un racconto a cornice, narra due generazioni di una famiglia che si raduna per tramandare leggende familiari dai più anziani ai giovani. Il racconto si svolge nel contesto della riscoperta delle tradizioni popolari promossa da Jakob Hurt a partire dal 1871. Il figlio desidera ascoltare dal padre storie sulla licantropia, e scopre, con sua sorpresa, che il padre, un uomo razionale e relativamente colto, crede nell'esistenza di persone capaci di trasformarsi (o trasformare gli altri) in animali feroci che danneggiano la comunità. Dopo lunghe insistenze, vengono raccontate tre storie, una sentita da un conoscente, una da un parente e una vissuta dal padre di persona. Inoltre, attraverso il personaggio della Lupa, Kitzberg esplora uno dei temi trasversali della sua narrativa, cioè gli amori proibiti e i matrimoni combinati all'interno della comunità contadina patriarcale.

Il cavallo del bracciante Ants, invece, narra la storia di un bracciante che vive una vita dignitosa nonostante il suo basso stato sociale. Grazie alla sua profonda umanità, accoglie un vecchio mendicante morente – Toomas lo Spillo –, ed eredita inaspettatamente una grande somma di denaro, che gli permette di realizzare il suo sogno: comprare un cavallo. Il racconto si ispira alle storie dell'ospite ignoto che mette alla prova per poi ricompensare coloro che lo accolgono. Kitzberg, alla fine del racconto, riconosce di aver adattato questo motivo narrativo, senza specificare la fonte d'ispirazione.

²⁰ A. KITZBERG, *Ühe vana "tuuletallaja" noorpõlve mälestused, I-II*, Tartu, Noor-Eesti 1924.

Il vecchio della caverna racconta di un anziano soldato che, dopo 25 anni di servizio, fa ritorno a casa, trasandato e malato. Senza alcun sostegno finanziario statale e senza parenti su cui contare, l'uomo si trova nell'impossibilità di procurarsi una casa dignitosa. Con l'aiuto di un giovane pastore, decide di scavare una caverna all'interno di una grotta, rifiutando ogni forma di contatto con una società che considera ingiusta e spietata. Il racconto inizia con la caratteristica nota positiva che contraddistingue tutti i racconti villerecci di Kitzberg. Nella nota il narratore informa il lettore delle norme nuove e più umane del servizio militare del 1882. Infine, l'epilogo completa il ciclo narrativo con il ritorno dal servizio militare del giovane amico dell'anziano soldato, ritraendolo come un giovane robusto e ammirato dalle ragazze.

Kitzberg non ha un'esplicita agenda, né politica né moralistica; la sua visione del mondo, le sue posizioni sociali, e più in generale i suoi valori, si possono dedurre dai profili dei personaggi e dalla scelta delle situazioni in cui agiscono. La sua simpatia va per i poveri di cui compatisce le disgrazie, ma narra anche la loro capacità di adattamento e la gentilezza del loro cuore. Mettendo in *Lupa mannara* accanto al vecchio padre il suo giovane figlio e in *Il vecchio della caverna* accanto all'anziano soldato rassegnato un militare giovane e fiducioso, aggiunge all'amarezza una goccia di speranza, ingenua e popolare, in un futuro migliore.

Per comporre i suoi racconti rurali Kitzberg usa le tecniche narrative che emulano la narrazione orale, introducendo il narratore in prima persona²¹ (in *La luna mannara* e in *Il vecchio della caverna*), o in terza persona (in *Il cavallo di Ants il Bracciante*), che appartiene allo stesso ambiente sociale e condivide i valori del suo mondo narrato. Dal punto di vista linguistico-stilistico, Kitzberg stilizza il racconto orale in dialetto adattandolo alla lingua scritta nazionale. In altre parole, usa la lingua nazionale orientata alla narrazione orale con tutte le sue caratteristiche (intonazione orale, costrutti sintattici del parlato, appelli al pubblico). Questo tipo di narrazione ha caratteristiche dello *skaz*: un procedimento letterario definito da Michail Bachtin²² come stilizzazione di forme diverse di narrazione orale. Per quanto riguarda l'uso del dialetto nella letteratura per distinguere la parola dei personaggi dalla parola del narratore, ad esempio, Kitzberg segue le sperimentazioni di quegli anni, introducendo il dialetto nel discorso diretto dei personaggi in *Il cavallo del bracciante Ants*.

²¹ La narrazione in prima persona, con un narratore diverso dall'autore, subentra nella letteratura estone solo attorno al 1890 (M. VÄLJATAGA, *Jutustamistüübid, jutumaailmad ja kirjanduslugu*, in *Jutustamise teooriad ja praktikad*, a cura di M. Grišakova, Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus 2010, pp. 35-51).

²² M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979, p. 70; N. MARCIALIS, *M.M. Bachtin e il problema dello skaz*, in «Studi Slavistici», XI (2014), p. 87.

Oltre allo *skaz*, Kitzberg ricorre al discorso autoriale, che sempre Bachtin²³ definisce come extrartistico, per informare ed educare i lettori da una parte, e dall'altra per rimandare queste informazioni alle generazioni future: indugia in lunghe digressioni storiche, minuziose descrizioni ambientali, approfondisce il contesto sociale, culturale, economico e politico in cui si muovono i personaggi. Così, in *La lupa mannara*, per compensare il divieto di pubblicazione dei romanzi storici, il narratore di secondo grado fa una lunga escursione nella storia degli Estoni dopo l'abolizione della servitù della gleba all'inizio dell'Ottocento.

Il narratore di Kitzberg intercala, alla maniera di un narratore orale tradizionale, alla linea narrativa principale le linee narrative secondarie affidate ad altri narratori di vario grado. Come orchestra Kitzberg queste varie voci, ovvero quali tecniche per riportare la parola altrui adopera? *La lupa mannara* viene composto come un dialogo tra il figlio, narratore in prima persona, e il padre, che interagisce con il narratore in un discorso diretto. A metà del racconto, il narratore di primo grado tace, lasciando la parola diretta al padre, che diventa il narratore di secondo grado che racconta, a sua volta, in prima persona.

Un'altra modalità spesso adottata da Kitzberg per riportare la narrazione altrui è quella quotativa: un modo di riporto indiretto in estone molto comune nel parlato, che serve per presentare informazioni in modo distaccato attraverso due tempi, presente e passato, che si formano secondo precise regole grammaticali. Si distingue sia dal discorso indiretto sia dal discorso indiretto libero: diversamente dal discorso indiretto, il discorso riportato in quotativo non viene subordinato all'espressione introduttiva; diversamente dal discorso indiretto libero viene sempre introdotto da una o più frasi, in più è facilmente riconoscibile come modalità grammaticale e viene attribuita senza ambiguità alla fonte dell'informazione; infine, essendo una maniera per distaccarsi dai contenuti riportati, non contiene elementi affettivi²⁴.

In *La lupa mannara*, Kitzberg usa sistematicamente il quotativo per riportare all'interno del racconto del padre i racconti di altri personaggi come l'ebreo del primo racconto, un antenato nel secondo racconto e Mari, la rivale della protagonista. Kitzberg fa l'uso di questo modo di riporto anche nella narrazione in terza persona, inserendo nel racconto *Il cavallo del bracciante Ants* i ricordi del mendicante. Tutte le ricorrenze del quotativo sono in Kitzberg regolarmente introdotte indicando la fonte dell'informazione seguita da due

²³ BACHTIN, *Estetica e romanzo ...*, p. 70.

²⁴ M. EREL'T, *Lauseliikmed. Õeldis, in Eesti keele süntaks*, a cura di M. Erel't e H. Metsalang, Tartu, Tartu Ülkooli kirjastus 2017, pp. 176-179.

punti, come in questi esempi: «Un giorno, però, Mari mi raccontò una storia molto strana a quattr'occhi: [...]»²⁵; «Toomas risvegliò i ricordi della giovinezza, tempi che erano ormai lontani e dimenticati: [...]»²⁶; «Da altre persone anziane ho sentito approssimativamente quanto segue: [...]»²⁷.

Tramite il discorso diretto e il modo quotativo – che permettono di tenere separate le varie voci – Kitzberg riesce nei suoi momenti migliori a rappresentare la pluralità delle visioni del mondo che sfuggono ad una sintesi unitaria. Così, *La lupa mannara* espone tre modi di concepire e valutare una credenza popolare: il modo distaccato e critico del figlio, il modo distaccato del padre giovane e ribelle e il modo superstizioso del padre adulto e rassegnato che si è adattato alla mentalità dell'opinione comune.

Le tecniche narrative strettamente legate alla letteratura realista europea subentrano nella produzione artistica di Kitzberg con i primi tentativi di adoperare lo stile indiretto libero²⁸ per mediare il linguaggio interiore dei personaggi. Incontriamo le prime occorrenze del discorso indiretto libero in alcuni passi di *Il cavallo del bracciante Ants*:

Ma qualcos'altro si avvicinò lungo la strada. Venne un bastone, e attaccato al bastone c'era una persona. *Come se Ants non avesse riconosciuto il vecchio Toomas lo Spillo da chilometri di distanza! [...] Da dove veniva il vecchio? Cosa stava facendo così tardi lungo la strada?* Ants guardava il vecchietto calvo e malandato, guardava e pensava. Pensava a quei tempi in cui erano entrambi giovani. [...] Ants poteva lavorare, aveva forza e corpo sano; poteva camminare anche per chilometri e chilometri al giorno. – *Camminare! E vedendo il bastone di Toomas, osava desiderare ancora un cavallo per sé?*²⁹

Si notino i tratti caratteristici del discorso indiretto libero quali la frase esclamativa, le interrogazioni retoriche e l'infinito esclamativo. Lo stile di questo racconto risulta notevolmente differenziato rispetto a due altri testi, manifestando, tramite una maggiore stilizzazione, la presa di distanza dal narrare orale. Tale differenziazione non emerge solamente dall'impiego del discorso indiretto libero, ma anche dall'uso di certe figure retoriche, come la personificazione («venne un bastone»), assenti in altri testi. Tali procedi-

²⁵ KITZBERG, *Külajutud I...*, p. 124.

²⁶ Ivi, p. 146.

²⁷ KITZBERG, *Külajutud I...*, p. 18.

²⁸ I primi autori estoni ad adottare lo stile indiretto libero furono J. V. Jannsen e L. Koidula attorno al 1860. Tuttavia, questo fenomeno stilistico divenne parte integrante della letteratura estone solo con l'arrivo del realismo, durante gli anni Novanta (Cfr. VÄLJATAGA, *Jutustamistüübid, jutumaailmad ja kirjanduslugu...*).

²⁹ KITZBERG, *Külajutud I...*, p. 143.

menti risultano invece distintivi dello stile letterario più elaborato del romanzo *Nel paese freddo* di Eduard Vilde.

3. *Nel paese freddo*³⁰ di Eduard Vilde

Mentre Kitzberg proveniva da un contesto rurale del Sud-Estonia, Vilde crebbe nell'Estonia settentrionale, nel territorio del Governorato dell'Estonia. Inoltre, era originario di una famiglia più benestante ed era, al contrario di Kitzberg, relativamente istruito. Il suo ingresso nel mondo della letteratura risale agli anni Ottanta, periodo in cui sperimentò con successo diversi generi letterari, inclusi gialli, racconti d'avventura e scenette umoristiche.

La buona conoscenza del tedesco gli permise di scrivere in entrambe le lingue, diventare giornalista per un giornale tedesco e lavorare come corrispondente estero in Germania. Durante questo periodo, sviluppò un vivo interesse per le idee socialiste. Al suo ritorno in patria, mostrò un interesse crescente per le questioni sociali e per gli eventi contemporanei che ne erano il riflesso, sebbene le sue idee fossero ancora poco definite. Nonostante avesse conosciuto in Germania il naturalismo, e sia stato chiamato naturalista dai critici letterari, mantenne nella sua produzione degli anni Novanta i tratti sentimentali sia nel contenuto sia nel linguaggio talvolta patetico e dolciastro.

Viene considerato un classico per i romanzi storico-sociali di stampo realistico pubblicati a cavallo tra i due secoli e per le commedie che criticano il provincialismo degli intellettuali e degli artisti estoni. La sua opera viene rivalutata, dopo un breve periodo di oblio, nel periodo sovietico, che apprezza particolarmente il suo approccio analitico-critico alle questioni sociali, come lo sfruttamento dei contadini da parte dei baroni tedeschi, e la rappresentazione dei moti rivoluzionari nel romanzo *La guerra di Mahtra* (1902): queste tematiche, infatti, lo rendevano consoni al realismo sociale promosso dai sovietici.

Vilde fu, tra gli scrittori, il primo a promuovere il realismo nell'ambito estone. Risiedendo a Berlino dal 1890 al 1892 in veste di corrispondente all'estero del giornale tedesco «Revalische Zeitung», entrò in contatto con i nuovi movimenti di cultura e di pensiero, facendo conoscenza in campo politico delle idee socialdemocratiche e in campo letterario delle nuove correnti che si erano sviluppate in Europa, con una particolare attenzione al

³⁰ E. VILDE, *Külmale maale*, in «Postimees», 1-5 (1896); prima pubblicazione in volume: E. VILDE, *Külmale maale*, Tartu, K.A. Hermani kirjastus 1897; seconda pubblicazione in volume: E. VILDE, *Külmale maale*, in *Kogutud Teosed*, vol. XVI, Tallinn, Varrak 1924, pp. 9-122.

realismo, contribuendo a diffonderlo attraverso i suoi scritti sui giornali estoni. Infatti, tra il 19 e il 21 febbraio 1891 pubblicò sul giornale «Postimees» un importante articolo intitolato *Alcune considerazioni sulla letteratura estone*, in cui esprimeva il suo dispiacere per il fatto che la letteratura estone non avesse ancora prodotto testi originali adatti a essere tradotti in altre lingue per far conoscere la vita e il pensiero degli Estoni. Per colmare questa lacuna, Vilde consigliava ai letterati estoni di allontanarsi dal romanticismo e suggeriva nuove direzioni sia in termini di contenuto che di stile: bisognava ritrarre «la gente, i loro sentimenti e le loro azioni, così come sono, e non come appaiono nella [...] mente di un letterato immaturo»³¹.

Dopo alcune sperimentazioni meno riuscite, vide la luce *Nel paese freddo*, considerato il vertice più alto della letteratura realista estone del XIX secolo. Si situa stilisticamente tra il realismo rurale, il realismo sociale e il romanzo psicologico con qualche sfumatura romantico-patetica, con cui mira a indurre nei lettori una forte compartecipazione emotiva. Con esso, Vilde aderì all'acquisizione fondamentale del realismo: ambientare il romanzo nel presente, sottolineare la stretta interdipendenza tra realtà storico-sociale e sentimenti e azioni dei personaggi, dare importanza all'analisi psicologica.

Vilde si occupa nel suo romanzo dei più importanti problemi della vita rurale estone: la stratificazione sociale, la povertà, la disoccupazione, l'alcolismo e la criminalità. Il tema principale del romanzo è come la comunità contadina – in cui l'onore è il valore predominante e la massima sofferenza è la vergogna causata dalla sua perdita – affronta questi problemi.

Il romanzo, ambientato alla fine del XIX secolo in un immaginario villaggio estone, porta nella letteratura estone un giovane bracciante di nome Jaan Vapper (soprannominato Väljaotsa Jaan ovvero Jaan da Väljaotsa) condannato alla rovina dalla disperata povertà e una giovane contadina ricca e ribelle di nome Anna Vada (soprannominata Virgu Anni ovvero Anni da Virgu) che si sacrifica per l'uomo amato salvandolo dalla distruzione totale. Dopo una lunga serie di disgrazie (tra cui la morte del padre, la perdita del lavoro e della casa, la malattia), Jaan si schiera con i piccoli delinquenti del paese. Dopo aver partecipato a una rapina, viene arrestato e condannato in un campo di prigionia nel “paese freddo”, ovvero in Siberia. Prima della partenza si sposa in carcere con Anni, anche lei condannata in Siberia a causa del falso giuramento a favore di Jaan. L'opera si chiude, inaspettatamente, con una nota ottimistica; la storia di Jaan e Anni che inizia in un inverno pieno di insidie e vergogna, termina in autunno con l'attesa di un inverno migliore: «il sole materno, con il suo amore infinito, scaccia l'oscurità e la

³¹ E. VILDE, *Mõned mõtted meie kirjanduse kohta*, in «Postimees», 22 (1891).

nebbia e avvolge il mondo morente dell'autunno con una rete dorata – brillante e prosperosa come una grande e dolce speranza di vita»³².

Nella prefazione della ristampa del 1924, Vilde riflette sul grande successo che il romanzo ha ottenuto presso il pubblico, giungendo alla conclusione che – oltre all'insolita trattazione delle cause sociali della criminalità – i lettori sono conquistati dall'impersonalità e neutralità con cui l'autore aveva creato i suoi personaggi³³. Infatti, *Nel paese freddo*, anche se definito dall'autore nella pubblicazione del 1896 ancora nei termini di *racconto villereccio* come i racconti di Kitzberg per via dell'ambientazione, mostra sin dall'incipit la sua rivoluzionaria diversità. Il romanzo si apre *in medias res* con il protagonista convalescente che si commuove in chiesa all'ascolto dei suoni dell'organo, poi, ancora debole a causa della malattia, si addormenta e quando si sveglia, prova una profonda vergogna: «Si vergognava veramente tanto. In una domenica come quella, quando era venuto in chiesa per ringraziare Dio per essersi rimesso, finisce per addormentarsi in chiesa!»³⁴. La *vergogna* in tutte le sue inclinazioni gioca un ruolo importante del romanzo come sentimento chiave dei poveri e disoccupati in una società in cui i principali valori sono il lavoro onesto e la ricchezza. Infatti, Vilde mostra nel romanzo come la classe dominante della società rurale estone cercò di escludere coloro che non erano all'altezza di questi valori, considerandoli responsabili della loro situazione e accusandoli di pigrizia, dissolutezza, ignoranza e alcolismo³⁵.

Dal punto di vista tecnico, siamo subito di fronte a una situazione narrativa intermedia tra autoriale e figurale, orientata fin dall'inizio verso la percezione soggettiva della realtà del personaggio “riflettore”, il cui linguaggio interiore viene mediato dal discorso indiretto libero³⁶. Questa immersione improvvisa nella psiche del protagonista indica l'adesione ai principi del naturalismo, ma non solo, ha in più delle sfumature quasi moderniste. Con il variegato uso del discorso indiretto libero, Vilde riesce a introdurre nel romanzo la pluridiscorsività, unendo in modo organico il discorso interiore col contesto autoriale del narratore che crea delle dinamiche e ambigue zo-

³² VILDE, *Külmale maale...*, p. 221.

³³ Ivi, p. 6.

³⁴ Ivi, p. 9.

³⁵ Per la rappresentazione della mascolinità nella letteratura realista estone tra il XIX e il XX secolo rimandiamo a K. TERAV, *Maskulinsusest 19. ja 20. sajandi vahetuse eesti realistlikus kirjanduses Juhan Liivi, Eduard Vilde ja Ernst Peterson-Särgava loomingu näitel*, tesi di laurea magistrale, relatrice prof.ssa Leena Kurvet-Käosaar, Università di Tartu, a.a. 2014.

³⁶ Per la tipologia delle situazioni narrative e la tecnica del riporto a esse collegate, si veda K.F. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1979.

ne di influenza del personaggio. Vediamo di seguito alcuni esempi rappresentativi³⁷ dell'uso dello stile indiretto libero in Vilde:

La madre di Våljaotsa Jaan si dà da fare. La sua fretta e premura mostrano chiaramente che teme suo figlio, che lo considera padrone e sé stessa una subalterna. *E perché no? Dopotutto, è Jaan a mantenere i suoi figli. Oh, quei bambini! Perché devono esistere – perché devono essere così numerosi – perché sono così deboli ancora! E la cosa più vergognosa: uno di loro è ancora un lattante! Vergogna, vergogna!*³⁸

Il discorso indiretto libero, come si evince da questo estratto, fa il suo ingresso nella letteratura estone con caratteristiche grammaticali e stilistiche già consolidate nella letteratura europea: stile frammentato, esclamazioni, proposizioni ellittiche, ripetizioni e domande retoriche. Questo passaggio mette, tuttavia, in luce anche una caratteristica distintiva dell'indiretto libero nel realismo rurale estone: l'uso frequente, nell'intera sfera di influenza del personaggio, del presente che sembra essere più diffusa nella letteratura estone rispetto ad altre tradizioni letterarie europee³⁹.

L'inserto citato illustra lo stato d'animo umiliato dalla vergogna della madre di Jaan. Le espressioni in stile indiretto libero relative al senso di colpa e vergogna sono uno dei tratti distintivi del romanzo e coinvolgono tutti i personaggi riflettori, indipendentemente dal loro status sociale. Dal punto di vista tecnico è interessante notare l'interazione dell'indiretto libero con il discorso del narratore: la domanda retorica «E perché no?» sembra la risposta della madre all'osservazione del narratore sulla sua posizione subordinata rispetto al figlio.

Lo scorso giorno di San Giorgio, il padrone aveva mandato via Jaan dal suo lavoro da bracciante. *È successo per buone ragioni.* [...] Il padrone aveva fatto i conti e ha capito che il salario di Jaan bastava per sfamare una bocca, ma non cinque. *Almeno non nel modo giusto.* [...] Il padrone, che era sveglio, sapeva benissimo che le persone peccatrici non vogliono morire, specialmente di fame. *Quindi, era naturale che Jaan cercasse segretamente un modo per procurarsi qualcosa in più da qualche parte. E da dove altro se non dal granaio, dal campo o dal pascolo del padrone?... E come parte della famiglia, conosce ogni angolo e ogni serratura – un miracolo se non lo fa!...*⁴⁰

³⁷ Si usa il corsivo per marcare gli inserti in discorso indiretto libero all'interno del passo citato.

³⁸ VILDE, *Külmale maale...*, pp. 32-33.

³⁹ Cfr. VÄLJATAGA, *Jutustamistiübid, jutumaailmad ja kirjanduslugu...*; L. LINDSTRÖM - P. TOOMET, *Eesti suuliste naratiivide keelelisi erijooni*, in *Eesti keele allkeeled*, a cura di T. Hennoste, Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus 2000, pp. 174-203.

⁴⁰ Ivi, p. 46.

Il secondo passo riporta il monologo interiore di un contadino agiato – Andres, padre di Anni. Questo monologo rappresenta la mentalità predominante nella comunità rurale basata sulla convinzione che sia inevitabile che una persona povera finisca per diventare ladro. Il narratore, con un tocco di ironia, mette in evidenza la fallacia della logica del ricco proprietario. In quel momento della storia, Jaan è ancora un uomo onesto e leale, ma diventerà gradualmente vittima del sistema economico e della mentalità che Andres rappresenta.

Jaan ebbe un groppo in gola. Cercò di trattenere le lacrime che stavano per sgorgare e proibì alle sue labbra di gridare. Quella vista gli sarebbe rimasta impressa per il resto della vita.

*Quanto sua madre è invecchiata in così poco tempo? Davvero, ora i suoi capelli sono diventati grigi intorno alle orecchie – è la prima volta che Jaan lo nota. E il suo viso solcato dalle rughe, il suo sguardo implorante! [...] E pure i due bambini sembrano mendicanti. Le mani tremanti della madre li tengono stretti, come a proteggerli o a nasconderli – il suo unico bene al mondo, la sua unica triste ricchezza. Perché quell'uomo li in vesti carcerarie grigie, che era stato il loro sostegno e unico difensore – li aveva abbandonati. Non aveva la forza o l'abilità per fare il proprio dovere. Tutti dicono che chi perde nella lotta per la vita ne è responsabile. C'è abbastanza pane nel mondo, in abbondanza per tutti; chi si lamenta o tende la mano per prendere beni degli altri è un inetto o un pigro...*⁴¹

Siamo alla fine della narrazione, all'interno dell'aula del tribunale, dove Jaan osserva sua madre anziana e riflette sulle cause della rovina della famiglia, mentre attende la condanna. La vergogna raggiunge il suo apice: Jaan si sente un traditore delle persone a lui affidate e assume la responsabilità della situazione. Questo perché, come possiamo notare, ha interiorizzato l'opinione comune e ritiene di non essere riuscito a causa della sua presunta incapacità e pigrizia. Inoltre, è interessante notare come la descrizione della madre sia incorporata nel monologo interiore di Jaan, contribuendo a coinvolgere emotivamente il lettore.

Oltre al discorso indiretto libero, Vilde ricorre all'uso delle figure retoriche quali personificazione e similitudine per rappresentare il mondo dei contadini in modo simile a come lo percepiscono e lo raccontano loro stessi. La personificazione viene infatti considerata una tendenza mitopoietica della mentalità primitiva e popolare. Nel romanzo vengono attribuiti caratteri umani a oggetti inanimati come casa («e tristemente, con un'angoscia silenziosa, la capanna rimane immobile, cercando disperatamente di non crolla-

⁴¹ Ivi, pp. 206-207.

re»), fenomeni naturali come sole, aria, vento, a idee astratte come miseria («la profonda miseria spiava nella stanza e fissava con sdegno nella camera»), a condizioni ambientali come silenzio («un profondo notturno silenzio abbracciava la capanna»), a sensazioni come fame, stanchezza, a sentimenti come vergogna, a eventi biologici come morte, nascita, malattia («malattia e morte sono frequenti ospiti in questa casa»).

La stessa funzione di portare la voce del narratore il più vicino possibile a quel mondo di cui sta raccontando hanno le similitudini che provengono direttamente dall'ambiente in cui vivono i personaggi: «pineta scura come il bordo nero di un sudario», «il piede si approfonda nella neve come in una cassa di semolato», «la capanna si accovaccia vicino ai campi del padrone come una nera collinetta delle talpe», «gli abitanti della capanna entrano ed escono come gli insetti attraverso le crepe del muro», «il bussare alla porta si sente come il picchietto del picchio su un albero cavo».

4. Conclusione

Nel corso dell'ultimo decennio del XIX secolo, la letteratura estone si trovava ancora in fase di sviluppo, profondamente influenzata da modelli stranieri, con pochi risultati artistici di rilievo. Tuttavia, le opere di Kitzberg e Vilde, che abbiamo analizzato, hanno apportato un contributo di notevole importanza alla costruzione dell'identità estone, continuando a essere parte integrante dei programmi scolastici ancora oggi.

Sotto l'influenza parziale delle correnti tardo-romantiche, Kitzberg e Vilde hanno adottato approcci distinti mirando a catturare, attraverso la loro arte, l'essenza della vita del popolo con il quale mantenevano stretti legami. Kitzberg, basandosi sulle narrazioni popolari orali, si avvicinava maggiormente al lettore rurale, mentre Vilde, applicando al contesto locale le strategie narrative della grande letteratura realista europea, si rivolgeva più al lettore colto urbano. Da questi approcci emergono due rappresentazioni quasi contrastanti dell'epoca in questione: una dipinta con i colori vivaci dell'immaginario popolare e l'altra con le tinte oscure del naturalismo e delle ideologie socialiste. Inoltre, perseguivano obiettivi diversi, uno mirava a documentare la tradizione orale, mentre l'altro cercava di analizzare le radici dei problemi sociali. Entrambi presentavano in varie misure affinità con il verismo praticato da Giovanni Verga. Sebbene al momento non disponiamo di prove concrete che abbiano avuto accesso alle opere del grande autore siciliano, dalle analisi presentate in questo contributo emerge che furono profondamente influenzati dalla stessa cultura letteraria, nonostante le distanze geografiche e politiche che separavano le loro realtà.

ÜLAR PLOOM

Università di Tallinn

ALCUNI ASPETTI DEL REALISMO RURALE NELLA
LETTERATURA ESTONE DI FINE OTTOCENTO
SULL'ESEMPIO DI ERNST SÄRGAVA E JUHAN LIIV

1. Introduzione

Con questo saggio si intende analizzare due racconti di fine Ottocento, scritti da due scrittori estoni che, nonostante il loro ideale patriottico nazionale, per cui si avvicinano piuttosto alle idee del romanticismo, trattano i rapporti sociali nella campagna estone in chiave realistica e naturalistica o in quella romantico-realistica¹. Dei due scrittori in questione il prosatore Ernst Peterson-Särgava può essere annoverato tra i naturalisti, come nota anche l'autorevole professore di letteratura e poeta Gustav Suits nella sua antologia di letteratura estone nel 1919². Invece il poeta Juhan Liiv, forse il più conosciuto poeta lirico estone di tutti i tempi, esordisce come scrittore di prose brevi in cui spiccano le atmosfere lirico-realistiche, più soggettive che oggettive, che hanno come sfondo un intreccio storicamente veritiero e realistico³. Ambedue gli autori sono nati in paese e i racconti che sono stati scelti per l'analisi rispecchiano la loro conoscenza approfondita degli ambienti rurali, nello specifico di quelli da cui provengono⁴.

¹ Ado Grenzstein, giornalista e insegnante di scuole diocesane, invita nel 1890 nel giornale «Olevik», di cui è redattore, i giovani scrittori estoni a seguire la 'nuova scuola' di Zola, chiedendo retoricamente: «Dove sono i racconti rurali popolari estoni, dove sono le scene della vita?». Cfr. F. TUGLAS, *Kriitiline realism*, in *Eesti kirjanduse ajalugu*, vol. IV, a cura di K. Taev, p. 14. Tuttavia, come nota Tuglas, mancava nel periodo della nascita della letteratura nuova la teorizzazione di essa, per cui lo sviluppo del realismo non era né veloce né del tutto cosciente delle proprie aspirazioni (*ibidem*).

² G. SUITS, *Eesti lugemiseraamat. Valitud lugemisepealad Eesti kirjanduse arenemise teelt. Kirjandusajalooliste teadete ja keeleliste märkustega toimetanud Gustav Suits*, teine osa, Helsinki, Otava 1919, p. 222.

³ Suits lo definisce «realismo misto con romanticismo». *Ivi*, p. 145.

⁴ In questo senso i nostri autori estoni possono essere paragonati a Verga, le cui opere veriste sono ambientate in una regione particolare della Sicilia.

Il saggio si divide in tre parti. Nella prima parte si traccia un breve profilo storico-culturale dell’Estonia ottocentesca⁵, dando maggior rilievo ai problemi e ai dati che vengono rispecchiati anche nei racconti che saranno qui presi in considerazione. Nella seconda e nella terza parte si descrive la posizione dei due autori estoni di fine Ottocento e si analizzano i loro temi principali e alcuni aspetti del loro stile. Si fornisce in forma sintetica la storia narrata e si analizza il metodo della narrazione, distinguendo nei brani osservati elementi romantico-sentimentali e realistico-naturali. Si considerano alcuni elementi rilevanti tra il parlare quotidiano, il racconto popolare, allusioni bibliche e osservazioni paratestuali.

2. Quadro storico-culturale

Le ragioni del patriottismo nazionale, che caratterizza non solo Säreava e Liiv ma gran parte dei letterati estoni dell’Ottocento, vanno cercate nella situazione storico-politica dell’epoca. Il territorio su cui viveva il popolo i cui membri parlavano in una delle varianti della lingua ugro-finnica che viene denominata la lingua estone⁶, era suddiviso in due governatorati dell’Impero russo: l’Estonia (*Эстляндская губерния*) e la Livonia (*Лифляндская губерния*)⁷. Tuttavia il controllo effettivo nei governatorati menzionati fino agli anni Ottanta dell’Ottocento apparteneva ai nobili balto-tedeschi⁸. Questo tipo di controllo veniva definito come l’ordine straordinario delle regioni di *Ostsee* (*Осмзейский особый порядок*)⁹. Il quadro politico estone dell’Ottocento va visto, dunque, in una triplice cornice: quella dell’Impero russo con una piccola amministrazione russa nei capoluoghi, quella dei cittadini privilegiati dei due governatorati sia nelle città che in campagna di provenienza tedesca¹⁰, e quella della gente estone, che in gran parte abitava

⁵ Si usano soprattutto le fonti seguenti: I. TALVE, *Eesti kultuurilugu. Keskaja algusest kuni Eesti iseseisvuseni*, teine trükk, Tartu, Ilmamaa 2004, e T. KARJAHÄRM, *Vene impeerium ja rahvuslus. Moderniseerimise strateegiad*, Tallinn, Argo 2012.

⁶ La lingua scritta era quella dell’Estonia del Nord, la quale, infatti, si definiva *kirjakeel* (‘il linguaggio della scrittura’).

⁷ Quest’ordine amministrativo vigeva durante tutto il periodo in cui i due governatorati facevano parte dell’Impero russo (dal 1721 al 1918).

⁸ Gli ordini dei cavalieri tedeschi si erano stabiliti nell’area estone già nel Duecento e mantenevano i loro privilegi anche durante il periodo svedese in Estonia.

⁹ È degno di nota che nel termine russo la parola *Осмзейский* è l’aggettivo derivato dal nome tedesco *Ostsee* del Mar Baltico, fatto che già di per sé rispecchia la supremazia tedesca nei territori menzionati. In tedesco si usava il termine *Landestaat*. Sulle particolarità linguistiche relative al rapporto complesso tra l’Impero e le regioni baltiche, cfr. KARJAHÄRM, *Vene impeerium ja rahvuslus...*, pp. 26-37 e *passim*.

¹⁰ Lo stato privilegiato dei nobili tedeschi nell’Impero viene caratterizzato dal fatto che molti di loro

in campagna¹¹ e che fino al 1816 (in Estonia) e 1819 (in Livonia) viveva ancora nello stato di servitù della gleba.

Il rapporto tra i proprietari terrieri tedeschi e la cosiddetta ‘gente della campagna’ (*maarahvas*) era abbastanza chiaro. I termini *Deutsch* e *Undeutsch* (tedesco e non-tedesco) marcavano una distinzione non solo etnica ma anche sociale¹². Infatti, *sakslane* (tedesco) per un estone significava contemporaneamente *saks* (‘padrone’, in senso lato uno che vive una vita di lusso caratterizzata da spensieratezza)¹³. In molti casi l’atteggiamento degli estoni verso i padroni tedeschi era quello di odio e invidia, mischiati con la voglia di competere con loro e diventare tedeschi essi stessi (germanizzazione). L’atteggiamento generale della nobiltà tedesca verso i contadini estoni era quello di superiorità e paternalismo. Secondo Otto Wilhelm Masing, parroco e intellettuale, lo scopo generale dei nobili tedeschi era quello di educare i contadini, a patto che rimanessero contadini per sempre¹⁴.

All’inizio dell’Ottocento i contadini di nazionalità estone costituiscono il 90% della popolazione totale (0,35-0,5 milioni) e i nobili tedeschi l’1%. Ma quell’1% possiede il 90% di tutti i terreni¹⁵. Dopo la liberazione dalla servitù della gleba si effettua nelle ville una graduale sostituzione della corvée (abolita nel 1863) con i tributi di denaro. Per di più negli anni Quaranta dell’Ottocento inizia l’appropriazione da parte del contadino estone dei poteri curtensi appartenenti ai nobili tedeschi (prima in Livonia e poi in Estonia) e vi sarà il distacco dei nuovi proprietari terrieri estoni dai mansi collettivi. Si intensificano i rapporti di competizione con la villa; l’amministrazione estone funge da filtro fra i *saksad*/padroni e il villaggio. Con la crescita della popolazione e la conseguente mancanza dei terreni da coltivare si arriva alla stratificazione della comunità dei contadini. Si stabiliscono rapporti di disuguaglianza sociale tra il ceto contadinesco, finora più omogeneo economicamente e socialmente, e si nota la crescita dei disaccordi e delle contraddizioni tra i massari estoni (i *taluperemehed* – padroni delle *talu*/fattorie), gli affittuari e i braccianti (i senza terra – *vabadikud*)¹⁶. Nella campagna

erano direttamente legati alla Corte dello zar a Pietroburgo e al Governo; molti erano diplomatici dell’Impero nei paesi europei, e molti ancora, tra cui circa settanta generali, erano alti ufficiali nell’Armata zarista.

¹¹ Il numero non molto grande degli estoni che venivano nelle città era nella maggior parte dei casi o dai servitori nelle case dei cittadini tedeschi oppure germanizzati. Il quadro comincia a cambiare solo dopo l’abolizione della servitù della gleba.

¹² KARJAHÄRM, *Vene impeerium ja rahvuslus...*, p. 42.

¹³ Una canzone popolare che comincia così: *Saksad sõitsid saaniga, mina vaene kelguga...* (‘i padroni/tedeschi andarono in slittino, io povero in slittino’) dimostra benissimo questa distinzione.

¹⁴ Cfr. TALVE, *Eesti kultuurilugu...*, p. 374.

¹⁵ Ivi, pp. 307-308.

¹⁶ Ivi, p. 310.

estone s'insinua pian piano lo spirito dell'elitismo e dell'individualismo. Infatti questo spirito si rispecchia bene in un detto popolare: *kuidas küla minule, nii mina külale* ('come il villaggio tratta me, così io tratto il villaggio')¹⁷.

Accanto alla svolta economica dovuta all'abolizione della servitù della gleba e alle altre riforme, si deve accentuare una seconda tendenza importantissima che influisce sull'aumento dell'autoconsapevolezza del popolo estone, quella del risveglio culturale. La base per una tale svolta viene costruita grazie allo sviluppo della rete scolastica e dell'aumento nell'alfabetismo. Un notevole sviluppo riguardo all'alfabetismo dei contadini si nota già a partire dalla fondazione delle scuole per contadini nel Seicento durante il periodo del Regno svedese, ma lo sviluppo delle scuole sia a livello del villaggio (*küla*), sia a livello della diocesi (*kihelkond*), continua per tutto l'Ottocento¹⁸. Il processo si intensifica con la fondazione delle istituzioni di magistero (*õpetajate seminarid* – 'seminari per maestri di scuola'¹⁹).

Comunque il processo riguarda maggiormente i livelli più bassi di scolarizzazione e praticamente non arriva all'educazione universitaria. Una delle ragioni per questo fatto era dovuta alla lingua dell'apprendimento nelle scuole superiori: il tedesco. Comunque, alla fine del secolo, gli estoni laureati crescono a un centinaio di persone²⁰.

All'inizio dell'Ottocento, sulla scia dello spirito romantico, i promotori della cultura estone furono in gran parte intellettuali tedeschi o quelli di origine mista, in giornalismo per esempio Otto Wilhelm Masing (1763-1832), redattore del giornale «Maarahwa Näddala-Leht» ('Settimanale della Gente di Campagna'; 1821-23, 1825), e Johann Heinrich Rosenplänter (1782-1846), redattore di «Beiträge zur genauer Kenntniss der ehstnischen Sprache» (1812-1832). A metà secolo il quadro cambia. L'estone Johann Voldemar Jannsen (1819-90) fonda «Perno Postimees» ('Il corriere di Pernau', 1857), il primo giornale di lunga durata pubblicato in estone (1857-1885), che molti storici considerano l'inizio del risveglio nazionale estone. Infatti contribuisce allo sviluppo dell'alfabetizzazione. Nei villaggi era comune radunarsi e organizzare la lettura di giornali in pubblico. Negli anni

¹⁷ Come risultato molti dei braccianti che non possedevano terre fanno trasloco nelle città e diventano artigiani. Con la crescita delle ferrovie e delle industrie molti di loro cominciano anche a lavorare nelle fabbriche, nei porti e nelle ferrovie. Ma c'è anche un esodo di contadini in cerca delle terre in Russia.

¹⁸ I numeri raggiunti per la fine del secolo sono sorprendenti: secondo il primo censimento dell'Impero russo del 1897 l'alfabetismo in Estonia e Livonia fu dell'80% (il più elevato in tutto l'Impero). Cfr. TALVE, *Eesti kultuurilugu...*, p. 525.

¹⁹ Ivi, p. 411.

²⁰ Ivi, pp. 413-415. Accanto all'ateneo tartuense (dorpatsense), si nota l'importanza di un altro centro culturale, un'altra serra per i nuovi intellettuali di nazionalità estone. A metà secolo si forma (intorno al pittore Johann Köhler) un piccolo gruppo di gente di cultura nelle accademie di Pietroburgo (ivi, p. 518).

1857-1861 Friedrich Reinhold Kreutzwald pubblica a sequenze l'epica nazionale *Kalevipoeg* e così si avvera una parte del programma culturale del estofilo tedesco Georg Julius Schultz-Bertram che aveva dichiarato: «Diamo al popolo [estone] un'epica e la storia, e sarà vinto tutto!»²¹. *Kalevipoeg*, così come i miti estoni pubblicati da Friedrich Robert Faehlmann, segnano un altro passo decisivo sulla strada verso la autoconsapevolezza degli estoni. Infatti, probabilmente proprio per la nascita della mitologia propria, Karl Robert Jakobson dichiara nei suoi discorsi patriottici verso la fine del secolo che gli estoni non sono inferiori ai Greci e che la cristianizzazione portata dai Tedeschi era stata un'intrusione nella cultura antica estone e il capovolgimento dei valori antichi. In una vena diversa, senza il distacco dal cristianesimo, comunque valorizzando il patrimonio folkloristico estone, il parroco Jakob Hurt, lancia l'appello di raccogliere le canzoni e i racconti folkloristici, appello, che si concretizza in azione collettiva²². Rimane ancora da segnalare un'altra iniziativa di importanza enorme. Nel 1869 è nata, a Tartu, la tradizione dei festival di canto, che continua a essere vivente fino ai nostri giorni. Così si realizza il desiderio di Kristjan Jaak Peterson, considerato il primo scrittore estone vero e proprio, che in un'ode scritta nel 1819 aveva domandato: *Kas siis selle maa keel/ laulu tuules ei vôi/ taevani tõustes üles/ igavust omale otsida* ('Ma non può la lingua di questa terra/ sull'aura del canto/ alzandosi fino al cielo/ cercarsi l'eternità?')

In breve, la seconda parte dell'Ottocento nella cultura estone è segnata sia dall'autocoscienza realistica sia dalle aspirazioni romantiche, cosa che si rispecchia in tutte le arti. Lo si vede, per esempio, nel modo in cui venivano raffigurati vari tipi di contadini estoni sia da pittori balto-tedeschi che dai primi pittori di nazionalità estone. Il ritratto di un contadino con la scatola di tabacco (Fig. 1) di Oskar Hoffmann (1851-1912), un noto pittore balto-tedesco, è rappresentato in chiave realistica (con una certa nota esotizzante), mentre *Una filatrice* (Fig. 2) di Johann Köhler, il primo accademico pittore estone, rivela, nonostante un'impostazione realistica rurale, anche un decoro decisamente romantico.

L'oscillazione tra il realismo e il romanticismo si riflette anche nella letteratura estone, di cui si analizzeranno consecutivamente due racconti di Ernst Säreava e Juhan Liiv.

²¹ Ivi, p. 349.

²² L'importanza sia dei giornali che di *Kalevipoeg* e dei racconti popolari si rispecchia anche nei racconti che si analizzano nelle parti successive del saggio. Si vede che in Estonia si ripeté il risveglio romantico di tanti altri paesi europei (basta ricordare il successo dei *Canti di Ossian*).



Fig. 1

Oskar Hoffmann, *Contadino con una scatoletta di tabacco* (anni '90 dell'Ottocento),
Eesti Kunstimuseum, Tallinn.



Fig. 2

Johann Köhler, *Filatrice*, 1883,
Eesti Kunstimuseum, Tallinn.

3. *La storia di vita di un bue* di Ernst Peterson-Särgava

Ernst Särgava (Ernst Peterson-Särgava), 1868–1958, è stato uno dei fondatori del realismo estone. Figlio di un maestro di scuola di villaggio nella parrocchia di Vana-Vändra nella contea di Pärnumaa, frequentò scuole di villaggio e parrocchiali, e il seminario di maestri di scuola (istituto di magistero) a Tartu. Fu maestro di scuola, direttore e ispettore in varie scuole in campagna e nelle città. Più tardi, nel Novecento, già durante il periodo della indipendente Repubblica di Estonia, fu eletto membro del Parlamento. Nella sua gioventù, aveva studiato i testi di Gogol, Tolstoj, Dostojevskij e Gorki e quelli di Ernst Haeckel. Influenzato da quest'ultimo, diventò materialista e anticlericale. Lo studioso letterario Heino Puhvel dice che Särgava «fu per la sua natura e per la sua educazione letteraria uno scrittore di problemi gravi della vita»²³. Il periodo creativo più prolifico e importante di

²³ H. PUHVEL, *Ernst Särgava novellikirjantikuna*, postfazione a E. SÄRGAVA, *Kurvad linnud. Eesti novellivara*, Tallinn, Eesti Raamat 1989, pp. 378-383, a p. 379.

Särgava è stato quello dal 1898 al 1905, durante il quale ha programmato e iniziato la scrittura di *Paised* ('I bubboni'²⁴), una raccolta di racconti e novelle, che descrivono le condizioni tardo-feudali e pre-capitalistiche nella campagna estone, rappresentando i rapporti tra i padroni tedeschi e i contadini estoni, e la stratificazione sociale nel villaggio estone nella fase dell'appropriazione dei mansi da parte dei contadini e del passaggio dalla corvée al tributo in denaro. Särgava tratta anche dell'ambiguità e della corruzione morale dei parroci. Le sue opere successive, storie, novelle e romanzi, descrivono i problemi dei maestri di scuola, la mentalità piccolo-borghese, lo stallo nei piccoli borghi, sebbene Särgava torni anche ai temi trattati prima.

Puhvel, paragonando Särgava a un altro realista estone, Vilde, dice che Särgava non ama intrecci complicati, ma spicca come uno scrittore di quotidianità. Secondo Puhvel, nelle opere principali di Särgava vi sono prototipi e, in parte, anche protoeventi²⁵. Friedebert Tuglas, uno dei prosatori estoni novecenteschi più noti e un critico spietato (anche di Särgava)²⁶ scrive nel 1947 che «Särgava era attuale, pieno di problemi, maturo nel suo modo di scrivere. Le sue opere non erano scritte per divertimento ma per fare i conti (con gli oppressori *N.d.A.*). Hanno suscitato riecheggiamenti vivaci ed erano aspettati con altrettanta intrepidazione con cui nei momenti della svolta nella vita russa erano state aspettate le opere di Turgenev»²⁷.

Il primo volume di *I bubboni* fu pubblicato nel 1899, consistente in due racconti lunghi:

Marjad silmades ('Gli occhi foderati di prosciutto') e *Ühe härja elulugu* ('La storia di vita di un bue'). In questo periodo Särgava era insegnante a Põltsamaa, un borgo nell'Estonia centrale, e conosceva da vicino i problemi sociali in campagna. Il suo lavoro non gli permise di portare a termine il pro-

²⁴ L'opera *I bubboni* è simile nell'intento dell'autore di descrivere le condizioni di vita degli umili al *Ciclo dei Vinti* di Verga.

²⁵ PUHVEL, *Ernst Särgava...*, pp. 379-380.

²⁶ Nel 1909 Tuglas pubblicò il saggio *Eduard Vilde ja Ernst Peterson* [Särgava], in cui criticò severamente il Särgava. Quando Tuglas ricevette per il saggio il premio dell'Associazione degli Scrittori Estoni, Särgava lasciò l'Associazione.

²⁷ TUGLAS, *Kriitiline realism...*, p. 209. Si pone la questione, se Tuglas non avesse cambiato radicalmente il suo parere delle qualità di Särgava come narratore. Dobbiamo valutare la questione nei contesti diversi. Nel 1909, nei tempi del movimento di *Noor-Eesti* (Giovane Estonia), Tuglas e gli altri giovani scrittori si interessavano delle cose moderne, tra cui l'estetismo. Non sorprende che una delle figure più note all'epoca fu Gabriele d'Annunzio. Nel 1913 Villem Günthal Ridala pubblicò la sua traduzione di *L'innocente*, che suscitò molte polemiche. Il romanzo di Tuglas stesso, *Felix Ormusson*, pubblicato nel 1915, riecheggia il motivo dannunziano di un giovane esteta innamorato di due donne dai caratteri opposti (anche i loro nomi, Marion e Helena, ricordano quelli di Elena Muti e Maria Treves). Più tardi Tuglas si allontana dall'estetismo ed è solo naturale che nel 1947, quando scrive il suo *Kriitiline realism* nel clima postbellico sovietico, rivaluti i meriti di Särgava.

gramma iniziale: pubblicare ogni anno un racconto lungo o un romanzo²⁸. Per dare un'idea dei temi e dello stile dei racconti di Peterson-Särgava si è proposto di analizzare *La storia di vita di un bue*, il racconto forse più noto dello scrittore²⁹.

La storia di vita di un bue narra di una coppia di contadini che, per saldare il debito con il padrone per la loro fattoria, comprano dal padrone un vitellino di una razza tedesca, nella speranza di allevarlo e venderlo con lucro al mercato. Hanno ereditato la fattoria dal padre del fattore ma non hanno i soldi per completare l'acquisto, visto che il tributo da pagare non diminuisce ma cresce annualmente, a causa del processo della lottizzazione. Infatti, per certi motivi umani (tra cui anche la paura di fare un brutto affare e la brama di avere un prezzo smodato) e stranissime coincidenze (la comparsa di compratori fuori il mercato) finiscono con vendere il vitello, ormai un giovane bue, a un parente del loro padrone nobile. Così il padrone saprà che prezzo hanno avuto i suoi affittuari per il loro animale, cosa che gli permette di aumentare il tributo che loro devono pagare nell'anno successivo e che supera di gran lunga il denaro avuto per il loro vitellino cresciuto in un bue. La storia si conclude con un sogno, in cui il contadino vede se stesso come un bue che vive la vita di un bue.

Nell'analisi proposta³⁰ ci si sofferma su alcuni tratti narrativi del racconto: la descrizione realistica dell'ambiente rurale, la descrizione dettagliata e spietata della casa del contadino Jaan, la raffigurazione satirica dei rapporti tra la villa e il villaggio, la stratificazione analitica del ceto contadino e accenni tematici alle credenze popolari. Si prende sotto osservazione l'istanza narrativa e si studiano alcune caratteristiche della narrazione, soprattutto l'ampio uso del parlato e di alcuni *topoi* rurali che rispecchiano le usanze e le credenze della gente rurale. Si fa attenzione a certi accenni biblici e culturali che aggiungono al realismo dell'autore tratti didattici e ideologici che talvolta lo allontanano dall'impostazione puramente realistica.

All'inizio del racconto il narratore, fingendo un dialogo con un suo possibile critico per la scelta del argomento, che è quello di scrivere della vita di un bue, dice che lui non è uno scrittore: «Chiedo scusa: io non so-

²⁸ L'idea stessa del ciclo di *I bubboni* è comparabile al *Ciclo dei Vinti* di Verga. Ancora prima del 1901 furono scritti altri due racconti (tutti e quattro compaiono insieme nella seconda edizione del 1921); nel 1945 si aggiunge il quinto racconto e nel 1958 il ciclo, anche se lontano dal programmato, si conclude con altri due racconti.

²⁹ Un estratto di *La storia di vita di un bue* compare anche nell'antologia di Suits (SUITS, *Eesti lugemiseramat...*, pp. 223-226).

³⁰ Per l'analisi e per la traduzione delle citazioni si usa E. SÄRGAVA, *Ühe härja elulugu*, in ID., *Kurvad linnud...*, pp. 5-35.

no uno scrittore!³¹ Mi gira in mente la storia di vita di un bue. Questa storia sembra essere una cosa quotidiana ed è proprio per questo che io ne scrivo; gli scrittori vanno in cerca di storie straordinarie, per interessare i loro lettori» (p. 5).

Può sorgere la domanda se nel narrare non si usi una tecnica vicina a quella di Verga, descritta all'inizio di *L'amante di Gramigna*, in cui si propone la tesi dell'autore nascosta, invisibile, per cui il narratore si presenta spesso come una specie di portavoce della mentalità collettiva, come evidente soprattutto nel linguaggio usato, che è quello della gente stessa³², senza che vi sia commento da parte dell'autore. Bisogna subito dire che non è il caso di Sörgava, o almeno non lo è in tutti gli aspetti. Sörgava vuole convincere il lettore che non scrive come scrivono gli scrittori delle belle lettere a cui interessa più lo stile di scrittura che le cose e gli oggetti stessi della scrittura. In questo senso l'intenzione di Sörgava sembra essere quella verista: lasciar parlare i fatti stessi. D'altronde l'autore non si prende cura di raccontare rigorosamente nel modo in cui si sente parlare la gente, anche se l'uso popolare del linguaggio viene fuori e si rivela con il procedere della narrazione. Comunque il narratore di Sörgava è almeno in parte quello manzoniano, onnisciente; narra e commenta quello che i suoi personaggi sentono, intendono, temono, e fa certe valutazioni. Per esempio, quando si introduce la famiglia di Jaan, sarà il narratore, o piuttosto l'autore stesso, che dirige la scena, a chiedersi e a commentare gli avvenimenti esposti: «Alla sera la famiglia della fattoria Kirjukannu si radunò. Ma in quanti potevano essere? Quanti componenti nella famiglia può permettersi l'affittuario, che ha un potere piccolo e un affitto grande da pagare?» (p. 13).

Talvolta i commenti del narratore assumono un tono propagandistico-nazionale. Per esempio, nella distinzione dell'etica dei contadini estoni da quella dei signori tedeschi, si rivelano note orgogliose ed encomiastiche: «Quale dei fattori estoni non dovrebbe amare gli animali, soprattutto le vacche e i cavalli? Lo vedi da un pastorino piccolino a uno più vecchio nel casale» (p. 21).

Che un estone ami gli animali e la natura, lo si ripete anche in un altro brano, in contrasto con il comportamento del cugino del padrone nobile che manda il bue comprato subito in macelleria, mentre la famiglia dei con-

³¹ Tutte le traduzioni seguenti dei brani citati in ambedue i racconti sono dell'autore di questo saggio. I numeri delle pagine indicano quelle dell'edizione estone usata.

³² «Come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, pressappoco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare», sostiene Verga nella dedicatoria introduttiva della sua novella a Salvatore Farina. Cfr. G. VERGA, *L'amante di Gramigna* in ID., *Tutte le novelle*, vol. I, a cura di M. Buzzi Marasca, Milano, Mursia 1986, p. 242.

tadini che l'hanno allevato – padre, madre e il piccolo figlio – sperano che l'animale possa rimanere in vita nel gregge della villa.

L'antagonismo tra chi abita in villa e i contadini, ma anche l'invidia degli ultimi riguardo alle possibilità dei primi vengono sottolineati dallo spirito spensierato e spendereccio degli uni rispetto all'inclinazione a economizzare degli altri. Jaan e la famiglia sono stati informati da una loro parente, una domestica nella villa, che la bottiglia dello *schnaps* che i signori bevono costava un decimo del bue che il tirchio cugino del padrone della villa ha comprato a settanta sei rubli. Ciò nonostante vi sono, nel racconto, qua e là accenni all'invidia degli estoni nei confronti dei padroni tedeschi e la voglia di farsi uguali a loro a ogni costo. Così chiamano uno *schnaps* rosso per le donne, che Eeva, la moglie del contadino, beve alla festa della nascita del figlio, «punane kirss» ('la ciliegia rossa'), anche se la bevanda è prodotta dal mirtillo e dalla bacca del sorbo selvatico, bacche inferiori alla più nobile ciliegia, perché non crescono nel giardino coltivato. Un accenno ancora più forte si trova in un'allusione satirica al fatto che alcuni degli estoni portano «il nome di un essere umano», cioè il nome tedesco. Nei casi citati si rivela dietro il narratore, a prima vista oggettivo, la persona dell'autore stesso che non risparmia critiche neanche nei riguardi dei suoi eroi. Quando Jaan e Eeva si preparano a recarsi al mercato nel carro tirato dal cavallo, si vestono in modo più solenne possibile: «In alto in cima al carico sedette Jaan con Eeva. Jaan indossava la giubba grande e i guanti; un estone non si rifiuta di mettersi i guanti neanche in autunno» (p. 28).

Per quanto riguarda il linguaggio del narratore, esso cambia di stile a seconda della situazione narrata. Il realismo rurale ovviamente si rispecchia nei dialoghi, ma si manifesta talvolta anche nelle descrizioni degli eventi. Quando, dopo sei anni di attesa, Eeva partorisce il figlio tanto aspettato e Jaan entra nella camera da letto per vederlo, la focalizzazione interna si rivela sia nella commozione del padre che nell'uso linguistico diffuso nel nominare un figlio maschio salubre e vigoroso «quel gran fusto di bambino»:

Improvvisamente cominciò a far saltare sulle sue mani, a soppesare quel gran fusto di bambino. A ogni sobbalzo gli occhi del ragazzo si ingrandirono e Jaan si bagnava nella gioia. Poi si strinse con le sue mani sporche, raggrinzite il ragazzo contro il petto e disse: «Cresci, cresci più forte, raddrizzati, raddrizzati in alto! Guarda qui, quando viene l'estate, si va fuori; allora Juku va (questo nome gli scivolò dalle labbra tutto per caso) in cortile per vedere cosa fanno i *muu* e i *mää* (p. 23).

Nella locuzione ossimorica «*pisuke poisikaigas*» ('quel gran fusto di bambino') si rivela il sentimento e il linguaggio, tra accrescitivo e vezzeggiativo, della gente rurale, mentre il desiderio di Jaan che il ragazzo cresca grande e poten-

te è espresso nello stile del canto popolare antico in cui è scritta anche l'epica nazionale *Kalevipoeg*. Infatti, la forma *-ksi* in «kasva, kasva kangemaksi, sirgu sirgu suuremaks» ('cresci, cresci più forte, raddrizzati, raddrizzati in alto'), che indica, nella declinazione dell'aggettivo e del sostantivo, il caso terminativo, non si usa che nel canto popolare. Finalmente, i *muu* e i *mää* sono forme onomatopoeiche delle voci, rispettivamente, della vacca e della pecora e fanno parte anche del linguaggio infantile per sostituire i sostantivi *lehm* e *lammas*.

Come già detto, i tratti realistici e talvolta naturalistici si rivelano nelle descrizioni ambientali e circostanziali. In questi casi il linguaggio del narratore è piuttosto oggettivo, soprattutto quando si descrivono le condizioni economiche; comunque ogni tanto compaiono certe locuzioni del parlato e certe forme soggettive che aggiungono anche a questi paragrafi una tonalità emotiva e valutativa. Si veda, per esempio, come il narratore informa il lettore delle condizioni degli affittuari dopo l'abolizione della servitù della gleba. Si comincia a narrare, in tono del tutto oggettivo, come Jaan stia per sbrigliare il cavallo e come gli venga in mente la sua situazione economica pesante. Sembra che la narrazione continui nella stessa chiave, comunque nella mente del lettore osservante si insinua il sospetto che non si tratti di una neutrale esposizione di fatti, ma di come quei fatti si siano attaccati nella mente di Jaan, avendoli sentiti raccontare da suo padre e da tanti altri. Dunque, per certi versi, si potrebbe pensare a un riecheggiamento della voce collettiva.

Jaan fu il figlio unico. Padre³³ aveva ricevuto il podere di Kirjukannu da suo padre che l'aveva pulito dalle radici nella selva primordiale di Dio. Nonno non aveva pagato neanche un soldo a nessuno, intrappolava uccelli e talvolta li portava alla villa. E bastava. Poi il nonno fu lasciato libero, come si dice, ma in realtà fu proprio allora che a Kirjakannu iniziò il tempo della servitù (p. 11).

Che non si tratti di una narrazione del tutto oggettiva, da fuori, lo si capisce, per esempio, dal fatto che nel testo originale in estone non si dice «tema isa» ('suo padre'), che sarebbe una forma puramente referenziale rispetto al semplice «isa» ('padre'), che connota una relazione personale. Così anche si usa nel discorso narrante «vanaisa» ('nonno'), anziché «tema vanaisa» ('suo nonno'). Inoltre vi si incontra la locuzione «põlisest jumala metsast» ('nella selva primordiale di Dio'), che dà l'idea che si tratti della locuzione usata da uno che abbia tramandato la storia del disboscamento mitico ai suoi discendenti. Ogni tanto si inseriscono nella narrazione cose dette dal padrone della villa riferite dal nonno e riportate nella narrazione tra virgolette. Come ri-

³³ In estone, quando uno parla o pensa del proprio padre, non gli si riferisce con le parole 'mio padre', ma con il solo 'padre', come per la parola italiana *papà*.

sultato si ha la narrazione del terzo grado; il narratore, rispecchiando la mente di Jaan, informa il lettore di quello che era stato narrato al protagonista da suo nonno, riportando spesso volte le parole del padrone della villa. A volte si dice addirittura «come disse la villa», personificando l'istanza padronale. Nonostante questo tipo di narrazione, i fatti narrati rispecchiano i fatti storici. La lottizzazione dei terreni fu l'inizio del pagamento in denaro per la misurazione dei poderi e dello scavare delle fosse di confine che aggravava la situazione degli affittuari. Spesse volte, come viene fuori nel racconto, la villa vendeva il podere dell'affittuario a un altro contadino che aveva i soldi per comprarlo, per cui l'affittuario doveva affittarsi un altro podere o pensare della possibilità di andare a cercarsi una migliore vita in Russia³⁴.

Il naturalismo di Särğava si dimostra nella descrizione minuziosa dell'abitazione del contadino. Si tratta, sia nel caso di Jaan che in generale, di un fabbricato che serviva spesso anche a tenervi gli animali, soprattutto nel periodo freddo dell'anno. Al centro dell'abitazione vi è una grande stanza senza finestre che viene illuminata dalle schegge infiammate. Questo spazio centrale, dove il posto principale è occupato da una grande stufa, è circondato da altri spazi: l'anticamera, lo spazio dove si batteva il grano, la stanza da letto e il deposito. Lo spazio centrale viene paragonato dal narratore, di nuovo riferendosi ai pensieri di Jaan, a una stalla degli animali.

È solo naturale che in un tale ambiente Jaan pensi di sé stesso (espresso prima tramite il discorso indiretto libero e poi tramite un monologo interno) come di un animale:

Era tale la stanza che Jaan aveva. Una stanza grande in mezzo al fabbricato senza finestre, proprio come una stalla; l'unica differenza stava nel fatto che qui c'era una grossa stufa, e in mezzo alla stanza un tavolo con i resti del cibo, e nel focolare una scheggia scintillante. Il vuoto della stanza e il silenzio nero suscitavano in Jaan pensieri dello stesso stampo.

Quanto tempo farò il servo? Che gioia c'è per me, che allegria? Tutto buio e nero come questa stanza. Per chi lo faccio? Per me stesso? Senza niente, per riempirmi lo stomaco. E di che cosa? Di farinata e acciuga salata. [...] Vivi come un bue! Lavori per riempirti appena lo stomaco e ti traini e ti ritraini di giorno in giorno, di anno in anno come un bue l'aratro! (pp. 15-16)

Särğava non accomuna i contadini in una massa omogenea, ma dimostra le loro diversità che sono determinate dalla loro situazione economica. Ci sono i massari che hanno acquisito i poderi dalla villa, più sicuri del loro fu-

³⁴ Talve sostiene che l'esodo per le nuove terre iniziò negli anni Quaranta dell'Ottocento. TALVE, *Eesti kultuurilugu...*, p. 308.

turo, e ci sono gli affittuari, la cui sorte è incerta. Discutendo delle mancanze e dei lavori futuri nel podere di Jaan, si manifesta palesemente la differenza tra i loro pareri sul da farsi. I massari sono fiduciosi degli investimenti, gli affittuari no. In seno al contadiname vi è anche la suddivisione tra vecchi e giovani. I vecchi, riferendosi al padrone della villa, usano il pronome personale «nemad» ('loro') invece di «tema» ('lui') anche in una frase espressa nel modo indicativo, mentre i giovani si fanno beffe di questa usanza.

Nonostante le tendenze realistico-naturalistiche, il narratore è chiaramente imparziale nella descrizione dei padroni tedeschi e dei contadini estoni. Gli uni sono avidi, spietati, spensierati e inclini a spendere; gli altri, pur se rozzi e spesso sporchi per il lavoro e anche pieni di parassiti (ne soffre anche il vitellino 'tedesco' adottato), dimostrano talvolta grande tenerezza e una grandezza d'animo che si rispecchia anche nel loro linguaggio. Per esempio, spiccano i diminutivi quando ci si indirizza agli animali e ai bambini.

Särgava fa spesso vedere la superstizione dei contadini. La zia di Jaan che sta con la sua famiglia e detesta il vitellino straniero (lei lo chiama «il tedesco») spiega gli incubi di Jaan (lui vede in un sogno che il padrone lo prende per un bue) come la vendetta di una vecchia morta, la cui figlia non era stata presa in moglie da Jaan. E anche dei pidocchi del vitellino, la zia ne dà colpa a una iettatura.

Il punto forte di Särgava sta nell'uso delle figure chiave. In *La storia di un bue* è il contadino stesso che si alleva come un bue per il padrone, perché gli paga sempre più tributi, non potendo saldare la quota finale del prezzo rivendicato per la sua fattoria. Nel finale del racconto la figura maestra, quella di un contadino bue, viene combinata con il mito biblico del giardino di Eden, in cui Jaan si trova in un altro suo sogno:

Si vide stare alla villa; il padrone lo cacciò, perché Jaan era ubriaco. Lui andò. Improvvisamente si trovò nel giardino di Eden, dove gli fu detto: «Coltivate il terreno e soggiogatevelo!» Andò e prese la vanga; ma un altro era già lì e gli disse: «Questo è mio, non toccarlo!» Andò altrove, ma la stessa cosa anche là. Finalmente vide che tutto il terreno era pieno di paletti; non c'era via di scampo! Prese a correre. Corre corre... improvvisamente viene fermato e qualcuno gli dice: «Dove corri, bue!» Viene catturato e portato al mercato: Eeva si siede sul carro, e il pastore tiene dietro – non puoi scappare. Poi ad un tratto viene il macellaio e comincia a tagliare; taglia taglia, sempre più profondo, sempre più profondo. Jaan prova un dolore enorme, si prende a gridare: «O-o-oo!» (p. 29)

Quando Eeva gli grida per svegliarlo, Jaan si ridesta improvvisamente. Racconta alla moglie che cosa aveva visto. Quando lei gli dice che è bene che quello che aveva visto non sia accaduto realmente, Jaan le dà retta, soggiungendo però: «E che fare. Così è la storia di vita di un bue». E il narratore

commenta ironicamente che è veramente bene, perché cose brutte come questa non possono accadere a un uomo, solo a un bue.

Non si può essere completamente d'accordo con quello che sostiene Puhvel rispetto alla mancanza della vena umoristica in Särğava, perché, oltre che alla satira e all'ironia del nostro autore si nota l'umorismo nell'episodio narrato, in cui la moglie del contadino sta seduta sul carro, trainato dal marito e accompagnato dal loro pastore che guida il convoglio.

In conclusione si può dire che il racconto di Särğava taglia profondo come il coltello del macellaio visto nel suo sogno dal contadino e rispecchia realisticamente la sorte di un contadino affittuario estone nel tardo Ottocento. Perché i tratti realistico-naturalistici rintracciabili nello stile di Särğava, malgrado alcune note di simpatia per i suoi personaggi, si manifestino ancora più chiaramente, si prenderà sotto osservazione un altro racconto lungo di un altro scrittore estone – *Vari* ('L'ombra') di Juhan Liiv.

4. *L'ombra* di Juhan Liiv

Juhan (Johannes) Liiv (1864–1913), poeta estone di massimo rilievo, ma rimasto poco conosciuto a gran parte del pubblico durante la sua vita, nacque nella famiglia di un affittuario, frequentò una scuola di villaggio, una di diocesi e brevemente anche il famoso ginnasio di Hugo Treffner a Tartu. Liiv lavorò con interruzioni per diversi giornali e sostituì brevemente il fratello Jakob (un letterato e poeta anche lui) nel suo mestiere di maestro di una scuola di diocesi. Si presentò al pubblico con diversi racconti di cui uno, *Vari* ('L'ombra'), 1894, ricco di spunti autobiografici, descrive il fallimento di un giovanotto nella sua aspirazione di diventare un intellettuale nell'ambiente baronale (1892). Un altro suo racconto, *Nõia tütar* ('La figlia di uno stregone', 1895), narra del destino di una ragazza creduta figlia di un medico stregone e maltrattata per invidia e superstizione del villaggio.

Il pathos delle sue poesie e dei racconti (tra romanticismo sentimentale e realismo) è semplicità, sincerità, immediatezza. Sfortunatamente Liiv sviluppò una schizofrenia (si credette figlio dello zar Alessandro II e la poetessa estone Lydia Koidula, nonché l'erede al trono della Polonia) e fu ricoverato in una clinica psichiatrica più volte. Riconosciuto come poeta di grande talento solo nel Novecento, dal gruppo letterario Giovane Estonia, in modo particolare da Tuglas, è rimasto uno dei poeti e scrittori emblematici, un poeta per eccellenza della nostalgia estone.

L'ombra, il racconto più importante delle prose di Liiv, pubblicato nel 1892 sotto il titolo *Se non ci fosse di mezzo questo bosco*, lungo all'incirca sessanta pagine, narra le aspirazioni di un giovane contadino che, nato poveris-

simo, spicca per le sue doti intellettuali e desta curiosità in un giovane erede di una villa con tenuta baronale. Il futuro barone lo salva da una punizione corporale, gli fornisce libri da leggere e l'incoraggia a continuare gli studi. Tra i due uomini nasce una specie di amicizia intellettuale, e tra il giovane contadino e la promessa sposa del giovane barone spuntano emozioni di reciproca simpatia, quasi di un amore. Ma dopo essere stato picchiato con il legno nella stalla della tenuta curtense per la furia del vecchio barone (il giovane ha preso la parte dei braccianti della villa, i cui cavalli, durante la veglia notturna, avevano devastato un campo di grano del barone), rimane mentalmente disturbato e non riesce a realizzare i suoi sogni.

Il racconto segue la cronologia della storia, facendo alcuni salti avanti nel tempo, raffigurando a passo a passo i diversi spazi in cui gli eventi sono ambientati: la zona paludosa nel mezzo di un bosco in cui sorge Kukulinn, un posto povero di pochi tuguri, dove Villu, il protagonista, nasce; il villaggio, collegato con Kukulinn da una sola strada appena carreggiabile; la villa e i poderi curtensi. Tuttavia, riguardo allo sfondo della storia narrata e la situazione storica, il narratore fornisce i dati significativi in modo piuttosto libero, come gli detta la logica della rivelazione dei sentimenti e ragionamenti dei suoi personaggi, usando la tecnica dell'indiretto libero o dei monologhi interni. All'inizio del racconto Villu (Villem) è un ragazzo di 5-6 anni, e alla fine del racconto un uomo di età incerta, comunque con i capelli bianchi, devastato dal crollo dei suoi sogni. Gli eventi centrali accadono nell'anno 1850, il periodo in cui si svolge già il processo dell'appropriazione dei poderi curtensi da parte dei contadini, e le loro possibilità di studiare nelle scuole di grado più alto (inclusa l'università), per poter uscire dal ristretto ceto contadino, sembrano trasformarsi pian piano da sogno in realtà.

Le modalità della narrazione in questo racconto sono miste, variano tra il sentimentalismo che spira dalle emozioni dei personaggi, da una parte, e il realismo in molte descrizioni delle realtà rurali (lavori domestici e quelli nel campo, costumi popolari, rivalità dei ragazzi di Kukulinn con quelli del villaggio, ecc.) e in quelle dei ritratti dei personaggi, sia quelli principali che quelli secondari, dall'altra. Anche alcune descrizioni della natura, percepite dal protagonista o dal narratore stesso, hanno un tono intimistico, interno, talvolta anche lirico-nostalgico³⁵. Il racconto³⁶ inizia in modo realistico-descrittivo:

Noi ci troviamo su un'isola. Non proprio su un'isola, perché non c'è dell'acqua

³⁵ Vale la pena ricordare che il racconto si basa su alcune esperienze personali dell'autore e che gli spazi raffigurati sono quelli del suo luogo nativo, il comune di Alatskivi presso il lago Peipus.

³⁶ Per l'analisi e per la traduzione delle citazioni si usa J. Liiv, *Vari*, in Id., *Teosed*, Tallinn, Eesti Riiklik Kirjastus 1954, pp. 99-165.

intorno, e Peipsi³⁷ è ancora lontano, dietro del bosco, comunque su un'isola. Quest'isola ha la lunghezza di poche centinaia di passi, una specie di cresta sabbiosa simile a un arco dentro la palude. Nella palude non cresce nulla, sulla sua cresta, nella sabbia pura e bianca, probabilmente nulla di nulla. (p. 99)

Tuttavia, come già osservato, c'è un certo tono intimistico nel narrare (con il «noi ci troviamo su un'isola» si coinvolge subito il lettore alla percezione della natura) che crea, in seguito, un alone poetico, anche un po' fantastico e misterioso intorno all'esposizione dei fatti naturali; una specie di soggettivizzazione tiene dietro al narrare oggettivo:

Nessuno ha mai preteso che ci cresca qualcosa – qui? Quello che ci cresce, cresce per proprio conto: una manciata di erica là, dove la palude incontra la cresta sabbiosa, qualche singola erbetta che grida per compagnia, e un pino ad una estremità dell'isola. Chissà come ci sia capitato, sembra che gli rinresca a lui stesso che ci si trovi. Più lontano nella palude vediamo minuscoli meravigliosi alberi, pini e betulle, che non nascondono nelle loro radici, spesse una pollice, la loro maturità, perché non si pensi che siano ragazzini loro, no, vecchierelli sono, e, avendo visto lungo i secoli assai, non rivendicano altro che rispetto. Lì, nel loro radicamento sta tutto chiaramente scritto (p. 99).

Il narratore narrando si interroga e da risposte, meditando quasi il suo ambiente. Continua con la stessa vena un bel po', spingendosi dalla descrizione della desolazione e dell'abbandono del luogo ai suoi pochissimi contatti con i terreni circostanti: una specie di carreggiabile tra l'isola della palude e i campi del villaggio, poveri anche questi, comunque campi, campi appartenenti alla gente del villaggio, con i cadaveri degli animali morti che si gettano nella palude che non serve ad altro. E solo ora viene fuori che il crinale sabbioso minuscolamente descritto porta su di sé anche abitanti, la gente di Kukulinn (letteralmente 'la città *Kuku*').

C'è quasi da meravigliarsi come gli esclusi (ma gli abitanti di Kukulinn sono esclusi sia dalla villa padronale che dal villaggio) siano inizialmente esclusi anche dal racconto, che è un espediente forte dell'autore per dare al suo narratore la possibilità di creare un'atmosfera filtrata di stranezza. Nella denominazione Kukulinn, 'kuku' non si collega soltanto con il cuculo che mette le sue uova nei nidi di altri uccelli, ma anche con il verbo estone *kuk-kuma*, che accanto alle due accezioni principali: 1. 'cadere' e 2. 'fare la voce del cuculo', può anche significare 'il far nulla'. La 'città', ovviamente, non è

³⁷ Il lago Peipus.

per niente una città ma un mucchio di povere casupole abitate da reietti, tra cui anche la madre di Villu, Kæ-Madli, un'indovina che legge le mani come dice il soprannome, che significa 'Madli della mano'.

È solo dopo un po' che si scopre che in realtà Madli è la nonna del ragazzino, la cui madre, di nome Mari, "adottata" da due generose signore della villa, educata da loro e impegnata, in seguito, come una governatrice, ha finito male nel suo nuovo insolito stato. Infatti, corteggiata da un signore danese, il capo cacciatore della villa, provoca il disprezzo del barone per il possibile miglioramento della sua posizione sociale, viene cacciata dalla villa e muore al parto, essendo già prima diventata un oggetto di derisione della gente sia della villa che del villaggio. Morto per il dolore alla perdita della figlia anche il marito di Madli, un guardiano del bosco da tutti rispettato, a lei non è rimasta che la vita a Kukulinn tra gli altri esclusi dalla società. In questo modo la storia di Mari Mägi, rinominata Marie Berg nella villa dai suoi "benefattori", serve da preludio alla storia stessa di suo figlio Villu.

Infatti, tutto il racconto oscilla, riguardo alle prospettive del contadino giovane, tra la speranza e un presentimento fatalistico. Quando Villu, che dopo la morte della madre è stato adottato da una coppia di fattori agiati per vivere una vita quasi idillica, pascolando il gregge fra boschi e prati, mai liberandosi da un desiderio malinconico e inspiegabile di qualche cosa che gli sembra irraggiungibile, si reca per la prima volta alla villa baronale, per avere la sua punizione corporale per la cattura di una lepre nel bosco appartenente al barone, si rende subito conto come siano irrecuperabilmente distanti da una parte la splendida dimora, con il parco circostante, con le belle donne vestite in bianco che vi si muovono come ninfe silvestri, con le note di una sonata di Beethoven che lo raggiunge dolci dall'interno della villa, e dall'altra la possibilità di realizzare il suo sogno, il suo *Sehnsucht*³⁸:

Il bambino di Kukulinn e Beethoven – ah, se tu stesso sapessi ragionarci? Ma il tuo volto impallidito di color lino dice che ci sai ragionare, e il tuo occhio irrequieto [dice] che tu vedi quel bosco che separa, come un'ombra, questa differenza – non pensare a cominciare ad abatterlo con la tua forza fiacca! Sono rimasti addormentati sotto gli stracci talenti prima di te, rimangono oggi e rimarranno ancora finché starà in piedi il mondo. (p. 128)

³⁸ Il sogno romantico di qualche cosa che l'anima desidera, caratteristico di un personaggio romantico, caratterizza anche il personaggio di Villu. Prima viene vagamente materializzato nel sogno di veder il lago Peipus, nascosto a lui ragazzino dal bosco, poi da quello che sta dietro il lago, poi dall'ambiente della villa che gli sembra un paradiso, poi dal sogno di studiare e diventare qualcuno per poter amare Helene, la promessa sposa di Hugo, il giovane barone e il suo benefattore.

Sembra che vi sia, nella visione del mondo di Liiv, la stessa convinzione verghiana di “munnu ha statu, e munnu è”. Eppure vi è nel racconto anche qualche raggio di speranza, nonostante la fine tragica del protagonista che, per il trauma della punizione fisica, diventa incapace di continuare gli studi che lo potrebbero aiutare a superare l’abisso sociale. Infatti, a fronte del rimuginare l’idea fissa del protagonista di un bosco che gli ostacola l’adempimento delle sue aspirazioni³⁹, vi è la speranza, espressa nel capitolo finale, in un futuro migliore per i contadini grazie alla riforma rurale, che darà loro la possibilità di appropriarsi dei poteri; un processo di appropriazione che era già iniziato nelle proprietà del giovane barone e della sua consorte. Diversamente dal racconto *La storia di vita di un bue* di Särğava, vi è, in *L’ombra* di Liiv, una tonalità opposta relativa al futuro del paese. Nel capitolo finale si narra della riconciliazione dei contadini con il vecchio barone, raddolcito nella sua vecchiaia e diventato un amico del fattore Madis, il padre adottivo di Villu, cui vorrebbe addirittura regalare invece che vendere il suo podere, cosa che il contadino non accetta. Tutto questo mette l’iniziale “munnu ha statu, e munnu è” in una luce diversa. La figura maestra, l’ombra, non è usata da Liiv per accentuare solo la miseria della vita di Villu o dei contadini in generale, ma anche le convenzioni stagnanti di tutta un’epoca, conseguenza della storia di seicento anni, che non lasciano intatti neanche i signori (in questo si vede un’altra differenza notevole tra Särğava e Liiv). In Liiv, come anche in Särğava, si manifestano note didattiche e moraleggianti, ma diversamente. Rispecchiando i sentimenti interiori di Villu, il narratore di Liiv dice:

E i diritti, la ricchezza? Cerca di averli, ma non odiare coloro che li hanno. Tu al loro posto avresti fatto la stessa cosa che loro hanno fatto. Sono persone umane dagli stessi tuoi sentimenti, e anche gente buona, solo che nella trappola del loro tempo. [...] I tuoi occhi sono adombrati dalla povertà, i loro dalla ricchezza – di là del bosco delle ombre vi trovate gli uni come gli altri [...] (p. 129)

Anche Hugo, il giovane barone, percepisce l’ombra della storia che non gli permette di compiere altro che le sue personali attività riformatrici. Adirittura il vecchio barone sembra di capirlo finalmente, e se ne pente.

Per quel che riguarda il linguaggio di Liiv, si possono notare alcune delle stesse caratteristiche che si sono incontrate nell’analisi del racconto di Särğava. Il linguaggio usato dai personaggi è decisamente popolare e si incontrano anche dei regionalismi. Come esempio si indica la parola *sudak*⁴⁰, usata

³⁹ Il racconto finisce con le parole «Se non ci fosse di mezzo questo bosco», balbettate da Villu tra sé e sé, ma la frase si ripete più volte lungo tutto il testo.

⁴⁰ La parola è un prestito russo, visto che tra gli abitanti sulla costa di Peipus c’erano già all’epoca di

solo dalla gente locale, che sostituisce nel testo l'usuale parola per il luccio-perca, un tipico pesce di lago Peipus. Il linguaggio di Liiv è ricco di detti popolari, anche se il suo stile della narrazione è più letterario e più poetico rispetto a quello di Sörgava. In due storielle interne al racconto, che i contadini e i loro braccianti che fanno la corvée nel campo baronale si raccontano a vicenda intorno al falò nella notte che precede la devastazione del campo da parte dei cavalli, si usano due dialetti: il dialetto di Kodavere (che si parlava nelle vicinanze di Peipus) e il dialetto di Mulgi. Quanto ai contenuti delle storielle raccontate, sono anche essi esemplari, rivelando certe credenze popolari e cristiane, miste con paganesimo (l'aiuto delle preghiere contro gli spiriti del bosco, il diavolo che viene a rivendicarsi l'anima di un fabbro avaro, ecc.). Senza dimenticare la storia che narra della cattiva sorte dei servi della gleba (un fuggiasco dalla villa s'addormenta, distrutto, su una pietra votiva e vi muore beato come in un grembo più dolce).

Ogni capitolo del racconto inizia con un occhiello paratestuale, riempito talvolta da un detto popolare, da citazioni letterarie (per es. una da Heine e una dall'epica nazionale *Kalevipoeg*) o da una poesia dell'autore stesso. Non a caso Villu, il protagonista, scrive delle poesie, così come studia anche la storia⁴¹, per dimostrare che anche i contadini sanno fare altro che arare.

Vi è nel testo di Liiv una descrizione ecfrastica della sorella del barone alla finestra, ma spicca in tutto il racconto anche la sonorità della narrazione. I paesaggi narrati direttamente o tramite la percezione del protagonista o qualche altro personaggio dimostrano una ricchezza visuale e uditiva.

5. Conclusioni

L'analisi fatta ha confutato l'ipotesi di un Sörgava naturalista vero e proprio. Si trovano nel suo racconto *La storia di vita di un bue* note soggettive grazie alla narrazione mediata dal personaggio anziché presentata direttamente dal narratore. Il testo è ricco di commenti e osservazioni didattiche. Non si tratta di un narratore impersonale, caro a Verga, ma uno più vicino a quello di Manzoni. Comunque, almeno in parte, il linguaggio di Sörgava rispecchia da vicino come la gente di campagna del suo tempo si percepiva in mezzo ai loro problemi di vita. D'altro lato, le percezioni dei suoi personaggi Sörgava talvolta le farcisce con una sua erudizione personale; è difficile credere che un contadino, anche se alfabetizzato, sogni in modo talmente

Liiv molti russi, i vecchi credenti fuggiti alla riforma clericale di Pietro il Grande e stabilitisi nei villaggi di pescatori al lago.

⁴¹ Le guerre puniche, simpatizzando con i vinti.

sofisticato, come accade nel racconto, quando un sogno di questo tipo richiederebbe una vasta lettura e un'accurata interpretazione di vari passi biblici. Nonostante l'immagine ricorrente del contadino bue, il realismo di Säreava è impressionante soprattutto per la capacità di rispecchiare nella sua narrazione fedelmente i fatti storici cruciali nella vita rurale, sia riguardo al rapporto villa-villaggio che ai problemi interni al ceto contadino.

L'analisi ha confermato Liiv come prosatore fortemente lirico e anche romantico-sentimentale. Tuttavia non mancano in *L'ombra* descrizioni realistiche, per cui si è convinti di collocare Liiv tra gli autori realistico-romantici. Il pathos del racconto, rispetto a quello di Säreava, è decisamente molto più romantico riguardo al futuro della comunità estone. Vi è un tono romantico-sentimentale anche nella raffigurazione del mondo interiore dei personaggi e si nota la *Sehnsucht* dei romantici tedeschi nel carattere del protagonista. Narrando la vita della gente rurale della regione di Alatskivi, in cui era nato, anche Liiv rispecchia fedelmente i costumi e le credenze popolari. Il linguaggio di Liiv, tra il colto e il popolare, è più ricco e soprattutto più poetico di quello di Säreava. Nei due racconti narrati dai contadini, Liiv usa il linguaggio puramente dialettale, e si notano anche alcuni regionalismi nel linguaggio dei suoi personaggi. Tutto sommato, raccontando le realtà storiche della metà dell'Ottocento, Liiv le filtra di una narrazione particolarmente intimistica che rivela la percezione e le sensazioni sia del suo narratore che del suo protagonista.

DAINIUS BŪRĖ

Università di Vilnius

IL SORGERE DEL REALISMO NELLA
NARRATIVA LITUANA: I CASI DI JULIJA
BENIUŠEVIČIŪTĖ ŽYMANTIENĖ-ŽEMAITĖ (1845-1921) E
DI GABRIELĖ PETKEVIČAITĖ-BITĖ (1861-1943)

L'attività letteraria in Lituania a cavallo tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il Novecento, si caratterizza per la compresenza e la contaminazione di diversi indirizzi, approssimativamente definibili come didascalico, neoromantico e realista, cui si aggiungono anche le incipienti tendenze moderniste nei primi decenni del nuovo secolo. Su tutto il campo letterario agiva un fattore importante: il risveglio nazionale lituano. In quel periodo la Lituania si trovava ancora sotto l'occupazione della Russia zarista. L'università di Vilnius fu chiusa dallo zar a partire dal 1832 e sarebbe stata riaperta solo nel 1919. Il divieto della stampa lituana in caratteri latini imposto dopo l'insurrezione del 1863 sarebbe stato abolito solamente nel 1904. Lungi dal portare alla russificazione, tale misura repressiva agiva in senso contrario, stimolando il risveglio nazionale con un duplice effetto sul piano sociale. Da un lato, lo stesso ceto contadino, per motivi prevalentemente religiosi, resisteva alla russificazione, rifiutandosi di mandare i propri figli alle scuole ufficiali e preferendo invece l'alfabetizzazione rudimentale in lituano praticata a domicilio¹. Dall'altro lato, tra la nobiltà e l'*intelligenza*, prima prevalentemente di lingua e di cultura polacca, si diffondeva la cosiddetta *lituanomania*, ossia la volontà di recuperare le proprie radici e di adoperarsi per la causa nazionale. Ciò portava alla ribalta il ceto contadino, l'unico ad aver preservato, insieme alla lingua lituana, quella peculiare sensibilità mitico-religiosa che univa al cattolicesimo le reminiscenze di un mondo arcaico caratterizzato da un rapporto sacrale dell'uomo con la natura². Il senso di ap-

¹ E. ALEKSANDRAVIČIUS - A. KULAKAUSKAS, *Canų valdžioje: Lietuva XIX amžiuje*, Vilnius, Baltos lankos 1996, p. 275.

² Sul substrato mitologico del folclore lituano rimando a A.J. GREIMAS, *Des dieux et des hommes: études de mythologie lithuanienne (Formes sémiotiques)*, Trans. Edith Rechner[-Jahn], Paris, PUF 1985.

partenenza alla stessa comunità nazionale stimolava anche l'attenzione per le condizioni materiali del popolo. Proprio l'esistenza di una compagine nazionale, l'idea di una comunanza pur caratterizzata da squilibri sociali, rendeva possibile il progetto comunicativo del realismo conferendo un senso sociale alla sua azione critica e conoscitiva. Infatti, il risveglio nazionale, la cui espressione più immediata sul piano letterario è il romanticismo, era una precondizione per la scoperta critica delle problematiche sociali: similmente, anche il verismo di Verga si era sviluppato partendo dalle sue giovanili esperienze risorgimentali. La peculiarità del caso lituano consiste nella compresenza simultanea di idealità neoromantiche e di dettagli realistici, di intenzioni educative illuministe e di motivi folclorici con reminiscenze del mondo primordiale.

I due fenomeni, la lituanomania dei ceti istruiti e l'alfabetizzazione del ceto contadino, in cui si declinava il risveglio nazionale, si alimentavano grazie ai testi lituani stampati nella Prussia orientale e contrabbandati attraverso la frontiera prussiano-russa. Oltre agli autori e agli editori, esponenti ovviamente del ceto intellettuale (di origine contadina, borghese o nobile), prendevano parte all'attività anche i contadini svolgendo la funzione dei contrabbandieri, detti *knygnešiai* ('i portalibri'), che trasportavano la stampa lituana attraverso il confine prussiano. Una volta sul territorio lituano i libri venivano divulgati da altre persone. Chi partecipava a tali attività rischiava il carcere, i lavori forzati in Siberia oppure una multa. Casi simili venivano trattati anche nelle opere letterarie. Nel primo dei tre bozzetti di cui si compone il racconto intitolato *Dai vortici della vita* di Gabrielė Petkevičaitė-Bitė³, è rappresentata una scena alla stazione ferroviaria: sulla banchina un gruppo di persone osserva in disparte un vagone del treno destinato ai deportati. Sanno che dietro l'inferriata del finestrino si trova un portalibri arrestato che verrà deportato in Siberia. La strategia narrativa si basa sulla focalizzazione interna. Il punto di vista del gruppo è quello stesso del narratore, e dunque anche del lettore. In tal modo un dettaglio realista, senza perdere niente della propria concretezza, assume anche un significato più ampio. Il particolare sta a rappresentare l'universale: il gruppo, con cui anche il lettore facilmente si identifica, è un'immagine in miniatura della nazione intera, consapevole delle vessazioni inflitte ai suoi figli più coraggiosi. Nell'ultima parte del racconto si ritorna alla rappresentazione della collettività: è la scena di una festa campagnola nella casa di un agricoltore benestante a cui, insieme ai contadini, partecipa anche qualche esponente pro-credito della nobiltà rurale. Ad un tratto la porta si apre ed entra un uomo.

³ G. PETKEVIČAITĖ-BITĖ, *Iš gyvenimo verpetų*, sud. A. Jasaitis, Kaunas, Šviesa 1990, pp. 27-33.

Non viene riconosciuto subito, tanto è provato dalle sofferenze subite. Si tratta di Augustinas, lo stesso portalibri della scena iniziale, ritornato in patria dopo otto anni di lavori forzati in Siberia. La festa campagnola si trasforma: nei pensieri, nelle conversazioni, nelle canzoni predomina ora il tema della libertà della nazione. Anche qui il particolare – un caso singolo nella sua concretezza – tende a rappresentare l'universale. L'incontro tra l'*intelligenza* e il popolo in quella casa contadina, mediato dal portalibri Augustinas, prefigura idealmente l'auspicata unità della nazione lituana. La narrazione, costituita da una serie di descrizioni oggettive ordinate metonimicamente sull'asse sintagmatico della rappresentazione, ad un tratto viene investita da una commossa soggettività che conferisce una valenza simbolica e paradigmatica a questa scena particolare. Anche la voce narrante si trasforma: la visuale limitata dell'*incipit* che corrispondeva all'atmosfera di oppressione viene ora sostituita da uno sguardo onnisciente, capace di leggere dentro il cuore dei personaggi e di trovarci il messaggio della speranza.

L'idea di una simile compagine nazionale, di un riavvicinamento tra i ceti socialmente e culturalmente diversi, per quanto possa apparire un'aspirazione romantica vagheggiata da Bitė, trovava tuttavia qualche conferma nella realtà stessa di quegli anni. Con l'alfabetizzazione del popolo che avveniva sotto il segno della resistenza all'oppressore, si stava formando effettivamente un nuovo tipo di *intelligenza*. Nel mondo tradizionalista contadino ciò significava insieme anche una tendenza secolarizzante, foriera di conflitti generazionali all'interno delle famiglie. I sacrifici economici di una famiglia contadina che avviava un proprio rampollo agli studi si consideravano giustificati solo in vista del sacerdozio cattolico del figlio. Era una sorta di capitale sociale dal quale la famiglia conseguiva anche qualche vantaggio economico. Tuttavia, a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento diventavano frequenti i casi di disubbidienza dei figli che preferivano seguire studi di indirizzo laico. I genitori o i parenti allora toglievano ogni mezzo di sostentamento ai figli ribelli e questi dovevano affrontare grandi sacrifici per mantenersi negli studi. Andò proprio così a Povilas Višinskis, lo scopritore del talento di Žemaitė, e anche a Jonas Biliūnas⁴, il primo traduttore di Verga in lituano e scrittore realista di origine contadina: privati dell'appoggio familiare, entrambi morirono giovanissimi a causa di una vita di stenti. Destini simili hanno ispirato alcune novelle realiste di Bitė (*Nebe pirmas* 'Non è il primo')⁵, e di Žemaitė (*Prie užvertos langinės* 'Dietro le imposte chiuse')⁶.

⁴ Per le traduzioni di Jonas Biliūnas rimando al mio *Le prime traduzioni e i primi traduttori di Giovanni Verga in Russia e in Lituania*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 11 (2018), pp. 25-46, alle pp. 39-41.

⁵ PETKEVIČAITĖ-BITĖ, *Iš gyvenimo verpetų...*, pp. 98-108.

⁶ ŽEMAITĖ, *Prie užvertos langinės*, Vilnius, Vaga 1978, pp. 23-25.

La crescente sensibilità verso le condizioni materiali del popolo, stimolata dal risveglio nazionale, alimentava l'azione filantropica femminile e si riverberava all'interno dei testi letterari. Nel realismo lituano, sorto negli anni Novanta dell'Ottocento appare infatti fondamentale il ruolo delle scrittrici donne. Nel 1894 avviene il debutto letterario di Bitė (pseudonimo di Gabrielė Petkevičaitė, 1861-1943), nel 1895 quello di Žemaitė (pseudonimo di Julija Beniuševičiūtė, 1845-1921), nel 1896 esordisce Šatrijos Ragana (pseudonimo di Marija Pečkauskaitė, 1877-1930), e nel 1898 anche Lazdynų Pelėda (pseudonimo di Sofija Ivanauskaitė, 1867-1926)⁷. Siccome vigeva ancora il divieto della stampa lituana, le loro opere – il realismo lituano in quell'epoca si esprime nella forma della narrativa breve (novella, racconto, bozzetto) – vengono pubblicate sulla stampa periodica lituana nella Prussia orientale. Accanto a questi nomi femminili, il più importante nell'ambito della prosa realista è quello di Jonas Biliūnas che dopo aver dato alle stampe nel 1905 la prima traduzione in lituano di due novelle di Verga, fa in tempo ancora a pubblicare i propri racconti, ma muore di tisi a 28 anni nel dicembre del 1907⁸.

Le scrittrici dell'Ottocento e degli inizi del Novecento (va menzionata anche Sofija Kymantaitė, moglie di Konstantinas Čiurlionis, il grande nome della pittura e della musica lituana) figurano tra i casi più esemplari della *lituanomania*. Provenivano dalla piccola nobiltà rurale, da quel mondo che diversi decenni prima Adam Mickiewicz aveva cantato nel suo *Pan Tadeusz*. Infatti, solo le donne di quel ceto avevano le possibilità e i mezzi necessari per una formazione culturale che avveniva in lingua polacca. A parte le opere poetiche di Adam Mickiewicz, della letteratura polacca le future scrittrici lituane avevano recepito soprattutto la narrativa di Maria Konopnicka (1842-1910) e Eliza Orzeszkowa (1841-1910). Dopo queste esperienze formative e gli studi avveniva la loro 'conversione lituana' con le prime prove letterarie e l'attivismo nelle organizzazioni di beneficenza, incluse quelle dell'incipiente femminismo⁹.

⁷ Sulla letteratura al femminile in Lituania si rimanda a V. DAUJOITYTĖ, *Parašyta moterų*, Vilnius, Alma Littera 2001.

⁸ Per il confronto del suo realismo con il verismo di Verga rimando a N. DI NUNZIO, *Il Verismo come strumento interpretativo. Uno studio del realismo critico lituano alla luce dell'opera di Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 11 (2018), pp. 95-108.

⁹ Nel 1907 si svolse il primo congresso femminile lituano, presieduto da Bitė. Il movimento suffragista portò alla fine al riconoscimento dei pari diritti delle donne che dopo la proclamazione della Repubblica di Lituania nel 1918 ottennero il diritto di votare e di essere elette all'Assemblea costituente, svoltasi nel 1920. Dei 112 deputati eletti alla Costituente cinque erano donne, tra cui Gabrielė Petkevičaitė-Bitė che per l'anzianità (aveva all'epoca 59 anni) presiedette i lavori, coadiuvata da un'altra donna deputato Ona Muraškaitė-Račiukaitienė. Sul movimento femminile in Lituania tra il XIX e il XX

Il gruppo delle scrittrici menzionate risulta assai compatto, quanto alle loro origini sociali e alle loro esperienze, ma è possibile tuttavia operare qualche distinzione in base alla maggiore o minore distanza dalla realtà popolare che viene rappresentata: è un dato che condiziona l'istanza del narratore e le peculiarità tematiche. Il primo caso, rappresentato da Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, è quello maggioritario, ossia proprio a tutte le scrittrici menzionate, eccettuata Žemaitė. Lo sguardo sul mondo della miseria della campagna, pur permeato da un'intensa empatia, è comunque esterno, radicato in una realtà socialmente superiore e privilegiata. La voce narrante, il più spesso femminile, può essere omodiegetica o eterodiegetica, ma rappresenta in ogni caso la prospettiva autobiografica della scrittrice. Con immagini raccapriccianti le scrittrici come Bitė intendono far conoscere ai propri pari la realtà della miseria popolare e suscitare in loro insieme a un senso di responsabilità anche la volontà di un'azione caritatevole, di cui esse stesse davano esempi concreti. Per tale motivo la crudezza realista dei dettagli è permeata da una forte carica emotiva, in cui risuona il motivo dell'aspirazione spirituale del personaggio narrante a impegnarsi per cambiare il mondo. Le opere letterarie con la loro funzione conoscitiva fanno da pendant all'attivismo filantropico di queste scrittrici e si basano spesso su episodi concretamente vissuti. Ad esempio, il racconto di Bitė *Homo sapiens* ha consonanze con lo sperimentalismo di matrice positivista¹⁰: si tratta di un fatto che illustra l'influenza dell'ambiente sul personaggio. Il personaggio, tuttavia, aveva un'identità reale, era un ragazzino di nome Antanas, figlio di contadini. Salvato mentre moriva di fame è stato cresciuto da Bitė e molti anni dopo sarebbe diventato insegnante e museologo¹¹. Dalla conversazione della narratrice con il piccolo Antanas emerge la dura verità sulla condizione umana enunciata, si direbbe 'evangelicamente', dalla bocca del bambino. Provato dalla fame, Antanas riconosce che può voler bene a qualcuno solo se gli dà del pane. La sfera affettiva, creduta il fondamento ontologico dell'essere umano, risulta accidentale e del tutto subordinata alla soddisfazione del bisogno fisiologico del nutrimento. Il sarcasmo del titolo *Homo sapiens*, in cui la definizione 'scientifica' equivale alla riduzione dell'umano a una dimensione biologica, è la critica alla presunta sapienza dei ceti superiori e un richiamo al loro senso di responsabilità.

sec. si veda V. JURONIENĖ, *Lietuvos moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*, Vilnius, Vilniaus universiteto leidykla 2006.

¹⁰ PETKEVIČAITĖ-BITĖ, *Iš gyvenimo verpetų...*, pp. 33-38. L'orientamento realista di questo e di alcuni altri racconti di Bitė è dichiarato fin dal suo sottotitolo *Nuotrauka* ('Una fotografia').

¹¹ J. GAIDELIENĖ, *Antanas Kasperavičius švietimo ir tautotyros kelyje*, in *Kelias nuo Mokytojų seminarijos iki Panevėžio kolegijos*, sud. L. Lapinskienė, R. Pagirienė e V. Raubienė, Panevėžio kolegija 2016, pp. 102-106.

Uno sguardo più ravvicinato - appare addirittura interno al mondo narrato - caratterizza invece l'opera di Julija Beniuševičiūtė Žymantienė- Žemaitė che è considerata il momento fondativo della tradizione realista lituana e annovera oltre 350 racconti, un abbozzo di autobiografia e alcune opere teatrali. Benché anche Žemaitė come le altre scrittrici menzionate fosse di origini nobili, i suoi genitori erano dei senzattera al servizio nella tenuta Bukantė dei conti Plater. Tale fatto, almeno in parte, ha determinato la diversità delle sue esperienze rispetto a quelle di Bitė. Appare del tutto appropriata la metafora delle due o addirittura delle tre vite di Žemaitė¹². Non ha mai frequentato scuole e si è istruita come autodidatta grazie alle letture degli autori polacchi cominciate in adolescenza mentre abitava nel podere di una sua zia. Dopo l'insurrezione polacco-lituana del 1863-64, inizia invece un periodo del tutto diverso, la sua discesa nel mondo socialmente inferiore dei contadini. Questa sorta di *catabasi* protrattasi per oltre trent'anni si conclude solo nel 1898 con la morte del marito Laurynas Žymantas. Era un ex servo della gleba che aveva partecipato all'insurrezione del 1863, meritandosi le simpatie e l'amore della futura scrittrice. Dopo il matrimonio avvenuto nel 1865, contro la volontà della madre, la nobile declassata sperimenta tutte le fatiche della vita dei campi. Non avendo nessuna proprietà terriera né lei, né il marito, lavorano come mezzadri i terreni affittati. Oltre alle fatiche dei campi, ci sono anche le faccende casalinghe, il bestiame e i figli da accudire. Žemaitė ha cresciuto sei figli, più un orfano accolto in casa. Una figlia le muore in tenera età, e in circostanze non chiare perisce anche uno dei due figli maschi, rifugiatosi negli Stati Uniti per evitare la coscrizione nell'esercito dello zar.

Il debutto letterario di Žemaitė avviene quando era quasi cinquantenne. Il ruolo fondamentale nella storia di Žemaitė -scrittrice spetta a Povilas Višinskis, figlio di contadini del vicinato¹³. All'epoca uno studente appena ventenne, è stato proprio lui a scoprire il talento di Žemaitė, a fornirle la stampa clandestina lituana e a incoraggiarla a scrivere. Nel 1894 nella rivista «Varpas» ('La campana') Julija ha letto una novella di Bitė ed è rimasta impressionata. Intitolata *Vilkienė* - un cognome femminile che potrebbe essere tradotto come 'moglie del lupo' - è la storia di una madre contadina rimasta vedova con una schiera di piccoli figli. Gli incoraggiamenti di Višinskis e la voglia di gareggiare con Bitė hanno dato i suoi frutti: nel 1894 Žemaitė scri-

¹² V. DAUJOTYTĖ, *Žemaitė: gyvenimo gramatika*, Vilnius, Odilė 2019, p. 144.

¹³ Su Povilas Višinskis (1875-1906), attivista del movimento nazionale lituano, promotore di iniziative culturali e fondatore della casa editrice *Šviesa* ('Luce') (1906-1913), si veda *Povilas Višinskis: idėjos ir darbai: nauja žiūra, nauji akcentai*, sud. D. Striogaitė, Vilnius, Versus Aureus 2011. Privato dell'appoggio della famiglia per essersi rifiutato di diventare sacerdote, studiò scienze naturali all'università di San Pietroburgo. La vita di privazioni che dovette affrontare per mantenersi negli studi lo portò a una morte prematura.

ve il suo primo racconto *Rudens vakaras* ('Una sera d'autunno')¹⁴. Si tratta di un bozzetto in cui le parti mimetiche dei dialoghi prevalgono nettamente sulla voce narrante. Dopo la descrizione iniziale dell'ambiente, la narratrice cede la scena ai personaggi, membri di una numerosa famiglia contadina abbastanza benestante, che include non solo i figli, ma anche i ragazzi ingaggiati come pastori. Riposandosi in casa dopo le fatiche giornaliere, tutti conversano sul tema della combinazione dei matrimoni. Il padre sarebbe propenso a basare le proprie scelte non tanto sulle qualità personali del pretendente, quanto piuttosto sugli aspetti materiali e sulla roba che possiede. Gli si oppongono invece i giovani, appoggiati in questo anche dalla padrona di casa. Uno degli esempi positivi che emerge è quello di Kazimieras, un giovane non possidente, ma laborioso, amante della lettura e divulgatore della stampa lituana. La scena culmina con il canto dei versi, tratti da un numero della rivista clandestina «Aušra» ('L'alba'), che impressionano il padre della famiglia tanto da fargli venire voglia di leggere qualcosa di simile e di conoscere quelle 'carte' clandestine divulgate da Kazimieras.

Accanto alla descrizione realistica dell'ambiente, agli elementi folcloristici e alla vivacità espressiva del linguaggio popolare, l'esemplarità etica di alcuni tipi umani tratteggiati in questa prima prova letteraria di Žemaitė rende evidenti i suoi legami con la tradizione precedente caratterizzata da intenti edificanti. Troviamo reinterpretata alla luce del risveglio nazionale l'opposizione tradizionale tra i contadini virtuosi e gli sciattoni che rimanda al poema *Le Stagioni* (*Metai*, 1765-1775) di Kristijonas Donelaitis¹⁵ - uno dei testi fondamentali della letteratura lituana e tra i primi nel Settecento europeo a trattare come centrale il tema della natura e dei lavori agricoli.

I primi lettori del manoscritto di Žemaitė, Višinskis e Bitė, lo hanno fatto conoscere a Jonas Jablonskis. L'autorevole linguista ha sistemato il testo, mitigandone le caratteristiche dialettali, e l'ha fatto pubblicare nel «Tikrasis Lietuvos ūkininkų kalendorius 1895 metams» ('Vero calendario dell'agricoltore per l'anno 1895'), stampato ovviamente in Prussia. Jablonskis ha coniato anche lo pseudonimo della scrittrice che indica la sua provenienza e le caratteristiche dialettali del linguaggio. Žemaitė infatti significa «la samogitica», originaria della Žemaitija ('Samogizia'). Tuttavia, in questo pseudonimo è possibile leggere anche un riferimento simbolico alle coordinate ontologiche del mondo rappresentato: il contadino, infatti, vive sulla e della terra (*žemė*), la sua condizione è di stare in basso (*žemai*), sotto il cielo che governa il ritmo delle stagioni e delle attività agricole. Non a caso il pae-

¹⁴ ŽEMAITE, *Prie užvertos langinės...*, pp. 5-22.

¹⁵ K. DONELAITIS, *Le Stagioni*, cura e traduzione di A. Cerri, prefazione di P.U. Dini, Novi Ligure, Joker 2014.

saggio è protagonista imprescindibile dei racconti di Žemaitė: le vicende umane si svolgono in parallelo alle vicende del macrocosmo, sono scandite dal susseguirsi delle stagioni.

Dopo il debutto, gli ultimi cinque anni del secolo per Žemaitė sono stati molto intensi. Di giorno il lavoro dei campi, e la sera, presso una lampada di cherosene, il lavoro letterario che non trovava molta comprensione del marito. In mezzo alle preoccupazioni - non le dà pace il pensiero del figlio, scomparso senza traccia in America, e il tumore del marito - compone alcuni tra i racconti più importanti. Questi sono concepiti - ed è uno dei tratti propri alla narrativa realista - come parti di un unico ciclo intitolato *Laimė nutekėjimo* ('La felicità delle spose'), pubblicato tra il 1899 e il 1901. Intanto la fama di questo particolare caso letterario si diffonde e porterà alla fine al riscatto di Žemaitė dalla sua condizione contadina. Nel 1898 le muore il marito, e i figli sono ormai cresciuti. Dal 1906 fino al 1912 passa dei periodi nella tenuta di Bitė. Nel 1907 partecipa al congresso delle donne lituane a Kaunas, e viene delegata, insieme a Bitė, a rappresentare le donne lituane nel congresso delle donne delle Russie a San Pietroburgo nel 1908. A partire dal 1912 Žemaitė vive a Vilnius, dove tra il 1913 e 1915 lavora come redattrice del giornale «Lietuvos žinios» ('Notizie della Lituania'). Rifiutandosi di rivelare il nome dell'autore di un articolo, considerato eversivo dalle autorità zariste, nel 1914 passa due settimane in prigione. Nel 1916 con gli amici, l'avvocato Andrius Bulota e sua moglie Aleksandra, passando per la Russia, Finlandia, Svezia e Norvegia, giunge negli Stati Uniti, dove raccoglie fondi per i diseredati lituani della prima guerra mondiale. Ci resterà per quattro anni, ospitata a Chicago dal figlio Antanas, emigrato anch'egli come prima aveva fatto suo fratello scomparso. Durante il soggiorno americano Žemaitė prosegue la sua opera di scrittrice e di pubblicitista e tiene un centinaio di conferenze pubbliche presso varie associazioni della diaspora lituana. Nel 1917 si iscrive al partito socialista popolare. La nostalgia la richiama in patria, dove morirà lo stesso anno del ritorno, nel 1921.

La peculiarità del realismo di Žemaitė è plasmata dall'alternarsi della duplice o addirittura triplice esperienza identitaria della scrittrice: dal mondo dei privilegi, benché modesti, della nobiltà campagnola Julija discende in basso (*žemai*), verso la terra (*žemė*) dei contadini, per riemergere dopo oltre trent'anni come una delle protagoniste della nuova *intelligenza* lituana. Se da un lato è direttamente coinvolta nelle esperienze della vita contadina, dall'altro la capacità stessa di narrarle presuppone una certa distanza, creata dal ricordo delle esperienze giovanili. Il punto di osservazione si trova all'interno di quel mondo, ma l'identificazione non può essere piena. La dialettica dei momenti distinti e complementari dell'appartenenza e della distanza è costitutiva della capacità di conoscere e di narrare. Su questo si fon-

da il metodo di Žemaitė, la sua ottica, il suo linguaggio. Secondo una felice espressione di una contemporanea, tutto il suo talento stava in queste due facoltà: «gli occhi che vedono e la lingua che sa narrare»¹⁶. La capacità di vedere e di narrare il visto e il vissuto si traduce in quel particolare effetto del vero che è stato immediatamente riconosciuto dai primi lettori di Žemaitė. Valga come esempio, la meraviglia di Jonas Biliūnas: nel 1901 apre per caso un volumetto di Žemaitė, che ancora non conosceva, e resta colpito dalla verità della descrizione della scena della mietitura¹⁷. Portare il lettore a riconoscere nella rappresentazione elementi della sua propria esperienza del reale è una delle caratteristiche della letteratura realista¹⁸.

Le sorgenti del realismo di Žemaitė stanno, dunque, nelle sue particolari esperienze di una parziale immedesimazione con il mondo contadino: questo spiega anche il suo attaccamento al copricapo tradizionale, il fazzoletto che si ostinava a portare anche a Chicago. Esiste un evidente legame tra questa identità contadina della scrittrice alle prese con le concrete condizioni materiali della vita e il suo stile narrativo, in cui l'aspetto dinamico, la concretezza dei fatti e dei dettagli prevalgono sui momenti riflessivi. Il punto di vista, nella misura in cui si colloca all'interno della realtà rappresentata, esprime la mentalità e i valori del mondo degli agricoltori. La voce narrante, grazie a questo legame organico con il mondo popolare, possiede anche di epico. Il più spesso è un narratore onnisciente, ma ci sono anche delle interessanti variazioni. Ad esempio, qualche anno prima che fosse pubblicata la traduzione lituana della novella verghiana *Gli orfani*, esce un racconto di Žemaitė *Nelaimingi vaikai* ('Bambini infelici') (1903). La narrazione è in prima persona, fatta da un ragazzino rimasto orfano con i suoi fratellini più piccoli perché il papà è stato «inghiottito» dall'America, e la mamma è morta. Per la fame, il freddo e i maltrattamenti inflitti muoiono infine anche i suoi fratellini. Un altro esempio della narrazione in prima persona, sono i racconti *Šv. Jurgio aukos* ('Le offerte a San Giorgio') e *Ke lionė į Sidlavą* ('Il viaggio a Sidlava')¹⁹ che hanno per tema la degradazione del sacro e muovono indirettamente delle critiche al clero propenso a cercare guadagni economici durante le feste religiose. Il conferimento della delega narrativa a un personaggio maschile, che non giudica e si limita a osservare, si adatta bene all'intenzione di creare un effetto di oggettività, mentre il giudizio definitivo è per lo più lasciato al lettore.

¹⁶ La definizione, datata 1913, è di S. ČIURLIONIENĖ-KYMANTAITĖ, *Raštai*, vol. IV, Vilnius, Vaga 1988, p. 209; si veda inoltre DAUJOTYTĖ, *Žemaitė...*, p. 41.

¹⁷ J. NIURONIS (J. BILIŪNAS), *Žemaitės paveikslai*, in «Vilniaus žinios», 190 (1908), pp. 2-3, a p. 2.

¹⁸ P. MORRIS, *Realism*, London & New York, Routledge 2003, p. 119.

¹⁹ ŽEMAITĖ, *Prie užvertos langinės...*, pp. 300-330.

La sintassi narrativa di Žemaitė potrebbe essere analizzata alla luce dei concetti jakobsoniani di metonimia e di metafora, applicata successivamente al contesto letterario da David Lodge²⁰. Il prevalere della direttrice metonimica significa la combinazione dei fatti e dei particolari osservati che si dispongono secondo il principio di contiguità e si danno direttamente come parti ed elementi del vero. Anche la direttrice metaforica, tuttavia, ha un proprio ruolo che consiste nel riportare il particolare all'universale, a un orizzonte di senso, ma non si dà immediatamente e richiede la collaborazione del lettore. In parte tale percorso viene accennato anche a livello testuale, grazie agli stilemi tradizionali folcloristici e gnomici che ogni tanto riemergono mescolandosi al realismo di Žemaitė, come testimonianze dei valori e della sensibilità arcaici. Reminiscenze di *dainos* (antiche canzoni lituane), di lamentazioni, moduli fiabeschi o elementi paremiologici possono caratterizzare non solo i dialoghi dei personaggi, ma anche le parti narrative. La differenza rispetto a *I Malavoglia* di Verga – tanto per fare un paragone – consisterebbe nell'uso irriflesso di questi elementi da parte della scrittrice: la voce narrante qui non si distingue da quella dell'autrice come persona biografica.

Oltre alle parti narrative, andrebbe messo in rilievo il contributo della scrittrice anche nella costruzione dei dialoghi. È stata proprio Žemaitė ad aver introdotto nella narrativa lituana tutte le principali forme dialogiche che caratterizzano lo stile realista: lunghi scontri verbali tra i personaggi, brevi scambi di battute come variazione delle parti narrative, scene di dialoghi di una collettività anonima come sfondo dell'azione, monologhi in presenza degli altri personaggi²¹.

Alcune novelle di Žemaitė, come la già menzionata *Rudens vakaras*, dopo una parte introduttiva diegetica, danno largo spazio al dialogo. Altre invece iniziano *in medias res* con uno scambio dialogico, senza parti diegetiche che introducano i personaggi. Così una delle più celebri, *Marti* ('Nuora'), si apre con una frase rivolta dal marito alla moglie e un lungo alterco che segue. Il padre per sdebitarsi prospetta il matrimonio del loro figlio pelandrone contando sulla dote della futura nuora. La madre vedendosi minacciata nel suo ruolo di padrona di casa, ha una reazione veemente contro la candidatura della nuora e si scaglia anche contro il marito, assiduo frequentatore delle bettole. Questi si impunta e, a corto di argomenti, varie volte

²⁰ Cfr. R. JACOBSON, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, in R. JACOBSON – M. HALLE, *Fundamentals of Language*, 's-Gravenhage, Mouton & Co 1956, pp. 55-82; D. LODGE, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Edward Arnold 1977, pp. 73-124.

²¹ A. ZALATORIUS, *Autorinė kalba, dialogas ir monologas Žemaitės prozoje*, in *Žemaitė literatūros moksle ir kritikoje*, sud. R. Ambrasaitė, Vilnius, Vaga 1985, p. 212.

minaccia di «romperle il muso». Il botta e risposta tra i due si protrae per qualche pagina (17 battute in tutto) finché la donna inviperita esce sbattendo la porta. Appare allora sulla scena il tanto decantato figliuolo Jonas. Solo a questo punto la mimesi viene sostituita dalla diegesi. Il narratore finora praticamente assente – i suoi dosatissimi interventi nella parte dialogata erano limitati a sintetiche annotazioni del tipo «la donna disse» – esordisce con una minuziosa descrizione dell'aspetto fisico di questo 'figliuolo', in realtà un omone trasandato e goffo che entra trascinando i piedi e sbadigliando, con i cappelli arruffati, gli occhi gonfi e i vestiti sporchi. A questa descrizione seguirà un altro botta e risposta, tra il padre, il figlio, con gli interventi anche della madre ritornata immediatamente. Vingiù Jonas, questo il nome del figlio, è l'unico personaggio della novella descritto minuziosamente dall'esterno. Gli altri, invece, inclusa anche la protagonista Katrè, si caratterizzano e si auto-caratterizzano nelle parti dialogiche oppure si dimostrano quali sono attraverso le proprie azioni, il modo di rapportarsi all'ambiente e agli altri. Nella sua solerzia e nei suoi tentativi di smuovere l'inerzia di quel mondo sordido Katrè si scontra con l'irrazionale ostilità dei suoceri e con l'indifferenza del marito, un bambolone immaturo, totalmente incapace di compassione. Gli strapazzi alla fine la portano alla morte, prima ancora che dia alla luce il suo bambino.

Le parti dialogiche, pur cospicue, nella *Nuora* costituiscono all'incirca il 40% del testo. In alcune altre novelle, invece, il dialogo risulta nettamente prevalente: in *Topylis* ('Teofilo') e *Prie dvaro* ('Nei pressi del potere') ammonta rispettivamente al 62% e al 70%²². L'importanza riservata alle parti dialogiche, assente nei prosatori precedenti, è un tratto innovativo della narrativa di Žemaitė. A differenza di Bitė, tuttavia, i dialoghi di Žemaitė non contengono riflessioni teoriche di carattere morale, politico o sociale. Tale caratteristica, lungi da costituire una carenza, si accorda perfettamente con la natura dei personaggi contadini e costituisce un ulteriore elemento del realismo. Tanto più che i dialoghi di Žemaitė hanno una vivacità e una duttilità del tutto nuova. I personaggi sono caratterizzati spesso da un particolare idioletto, costruito con intercalari, tic linguistici, forestierismi slavi. Grazie all'individualizzazione linguistica che si accorda con il loro carattere, i protagonisti acquisiscono uno spessore sconosciuto a quelli della prosa coeva e precedente.

In tal modo il realismo lituano che sorge negli anni Novanta dell'Ottocento è condizionato – così come qualsiasi altra tradizione realista europea – dalle peculiarità del contesto politico sociale, da un lato, e dai tratti specifici della tradizione culturale lituana, dall'altro. Uno stimolo fondamentale

²² Ivi, p. 210.

è stato appunto il risveglio nazionale: l'interesse per il ceto contadino, da secoli custode dell'identità linguistica e culturale lituana, portava inevitabilmente alla luce anche le problematiche sociali. Va insieme precisato che a partire dall'abolizione della servitù della gleba nel 1861 e dall'insurrezione del 1863-1864 il ceto contadino non era più mero oggetto passivo della storia, un tema di interesse etnografico o letterario coltivato dai ceti superiori, ma in taluni casi appariva come attivamente partecipe nei processi del riscatto nazionale e della propria emancipazione sociale: lo testimoniano il fenomeno dei cosiddetti portalibri e il formarsi dell'*intelligenza* di estrazione contadina. Nella collaborazione tra i ceti, uniti dall'idea della resistenza all'oppressore, si precisavano i contorni di una futura compagine nazionale²³. L'esito più alto e originale di questo processo nel campo letterario è stata Žemaitė, la scrittrice caratterizzata da un'identità sociale ibrida: grazie alle proprie autentiche esperienze di vita contadina è stata in grado di conferire la voce a chi finora ne restava privo.

La seconda peculiarità del primo realismo lituano, come è stato osservato sopra, consiste nella sua declinazione al femminile: le scrittrici donne, infatti, nell'ultimo decennio dell'Ottocento ci hanno giocato un ruolo di primo piano. Da questo punto di vista, il realismo lituano potrebbe essere analizzato anche con gli strumenti della critica femminista e di quella postcoloniale.

Infine, dalla prospettiva della tradizione letteraria, nelle opere delle scrittrici di quel periodo accanto ai motivi tematici propri al realismo - miseria, fame, destini femminili, lotta per la sopravvivenza o per la 'roba' - permangono elementi della tradizione precedente di tendenza etico-didascalica e folclorica (Žemaitė) o anche di quella romantica (Bitė). Nella prosa di Žemaitė si trovano frequenti testimonianze di una sensibilità arcaica, avvezza a misurare l'esistenza umana in base al ritmo delle stagioni. Le descrizioni paesaggistiche di regola iniziano dall'alto, partendo dagli astri (il sole, la luna, le stelle sono spesso chiamati in modo vezzeggiativo) e dagli elementi atmosferici; poi si scende gradualmente verso il basso - alle foreste, ai prati, ai campi, alle piante e agli animali - per giungere alla fine al microcosmo

²³ Si potrebbe scorgere una consonanza tra questi processi sociali e la stessa fiducia nel progetto comunicativo che caratterizza il realismo letterario. Tale fiducia comunicativa verrà del tutto smentita negli ultimi decenni del Novecento dall'idea postmoderna dell'incommensurabilità delle singole realtà socioculturali e dunque dell'impossibilità di qualsiasi autentico scambio comunicativo. Ne è un suggestivo esempio, nel campo letterario italiano, la lettera di Enrico Pirajno nel celebre romanzo di Vincenzo Consolo, dove tra l'altro si dice: «sarà possibile, amico, sarà possibile questo scarto di voce e di persona? No, no! [...] S'aggiunga ch'oltre la lingua, teniamo noi la chiave, il cifrario dell'essere, del sentire e risentire di tutta questa gente? Teniamo per sicuro il nostro codice, del nostro modo d'essere e parlare ch'abbiamo eletto a imperio a tutti quanti...» (V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi 1976, pp. 96-97).

della casa contadina. Il punto di vista pare essere quello di un antico agricoltore che uscito fuori nel cortile, per prima cosa legge i segni del cielo, poi abbraccia con lo sguardo il paesaggio circostante e si ferma alla fine sulle cose nell'immediata prossimità, sugli oggetti familiari delle sue fatiche quotidiane. Gli stilemi che conferiscono un'impronta lirica alle descrizioni paesaggistiche e un tono elegiaco al mondo interiore di qualche personaggio femminile, provengono dalle antiche canzoni popolari (*dainos*). Le vicissitudini umane sono scandite dal variare delle stagioni, ma la mediazione folcloristica delle *dainos* viene tuttavia sostituita con uno stile più propriamente realista nelle descrizioni della miseria nelle abitazioni dei poveri o del disordine e abbandono propri degli sciattoni. Altrettanto innovative sono le parti dialogiche in cui la mimesi realista del linguaggio popolare raggiunge risultati inediti, una straordinaria efficacia di caratterizzazione morale e sociale. E sono stati proprio questi elementi a fare scuola alla successiva narrativa lituana di tendenza realista.

RIIKKA ROSSI

Università di Helsinki

TRASFORMAZIONI DEL NATURALISMO
E DEL NEONATURALISMO
NELLA LETTERATURA FINLANDESE

Il movimento naturalista raggiunse la Finlandia alla fine del XIX secolo, in un'epoca molto specifica della storia del Paese. La Finlandia, all'epoca un Granducato autonomo dell'Impero russo, stava vivendo infatti un periodo di risveglio nazionale caratterizzato da una decisa modernizzazione. La letteratura naturalista influenzò una generazione di autori negli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo, le cui opere segnarono un aumento significativo di romanzi, opere teatrali e poesie scritte in finlandese e svedese (le due lingue ufficiali della nazione). In questo modo, il naturalismo ha plasmato l'inizio della letteratura finlandese¹.

Alla fine del XIX secolo, le correnti europee sono arrivate in Finlandia in tempi relativamente brevi. Gli autori finlandesi erano generalmente bilingui poiché parlavano anche lo svedese, e le idee naturalistiche si diffusero nel paese passando attraverso altri paesi nordici, quali Svezia, Norvegia e Danimarca. Recensioni e traduzioni delle opere di Émile Zola furono pubblicate da giornali nordici e dal *Vestnik Evropy*, la rivista di San Pietroburgo riconosciuta anche in Finlandia; ci fu un vivace scambio con i membri dei circoli internazionali di artisti, con scrittori e musicisti. Del resto, Parigi godeva di grande popolarità tra gli artisti e gli autori come Juhani Aho, Teuvo Pakkala, K. A. Tavaststjerna e Ina Lange, che lì si recavano per studiare il Naturalismo.

Tuttavia, la diffusione delle correnti europee nei Paesi nordici provocò tensioni insolitamente forti nelle culture locali. I nuovi movimenti del Naturalismo e del Decadentismo francese sembravano fuori posto in un'area

¹ Sul naturalismo in Finlandia, si veda P. LAPPALAINEN, *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen*, Helsinki, SKS 2000 e R. ROSSI, *Le naturalisme finlandais: une conception entropique du quotidien*, Helsinki, Société de Littérature Finlandaise 2007.

di nazioni giovani e ricche di aspirazioni, in cui i circoli nazionalisti esaltavano il progresso e la modernizzazione. I critici ritenevano che il Naturalismo fosse un pericoloso contagio europeo, che non avrebbe dovuto attecchire nel terreno della “giovane” e “sana” nazione finlandese. Gli autori naturalisti finlandesi furono pesantemente criticati per la corruzione morale ed estetica e per aver tratto impulsi dalle “fogge di Parigi”. Per questo motivo, in Finlandia il “naturalismo” passava spesso sotto il termine “realismo” o “nuovo realismo”, in quanto l’accezione di questi termini era considerata più ottimistica di quella del naturalismo di Zola².

In questo saggio esamino il naturalismo finlandese alla luce di casi di studio che esemplificano diverse fasi e forme del naturalismo in Finlandia. In particolare, mi concentro sull’opera di Minna Canth, la cui vita e il cui lavoro illustrano alcune importanti caratteristiche del naturalismo in Finlandia e, più in generale, nel contesto nordico. Minna Canth è stata la prima autrice finlandese di rilievo in lingua finlandese e la leader della scuola naturalista in Finlandia. È degno di nota il fatto che in molti paesi europei le scuole naturaliste si formarono attorno a leader maschili, ma in Finlandia il salotto letterario di Canth divenne un luogo importante per una generazione di giovani autori finlandesi. Canth fu anche una importante drammaturga, e proprio il dramma e il teatro svolsero un ruolo importante nel naturalismo nordico. Il romanzo naturalista nacque in Francia, ma i riformatori del dramma naturalista provenivano dalla Germania, dalla Scandinavia e dalla Russia. Inoltre, l’opera di Minna Canth esemplifica il potenziale critico del naturalismo, che ebbe un’importanza particolare all’interno del naturalismo scandinavo. Nei suoi romanzi naturalisti, nelle sue opere teatrali e nei suoi racconti, Minna Canth pubblicò molti scritti sulla condizione femminile, invocando una riforma sociale. Lo sguardo compassionevole verso la miseria della gente comune si estese poi alle forme successive del naturalismo finlandese. Nella letteratura finlandese, il romanzo naturalista è spesso servito come mezzo critico per discutere l’ingiustizia sociale. Lo dimostrano anche le opere neonaturaliste di Joel Lehtonen e F. E. Sillanpää, vincitore del Premio Nobel nel 1939, di cui parlerò a breve come rappresentanti della tradizione naturalista in Finlandia.

Minna Canth (1844-1897, nata Ulriika Wilhelmiina Johnson) nacque nella città industriale di Tampere, dove il padre lavorava in una fabbrica tessile, prima come operaio e poi come caporeparto. La famiglia si trasferì poi a Kuopio, una città rurale della Finlandia orientale. Canth ricevette un’educazione relativamente completa per una donna con un background ope-

² M. KANTOKORPI, *Naturalismin kuvotus*, in *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*, Pirjo Lyytikäinen, Helsinki, SKS 1998, pp. 16-31; ROSSI, *Le naturalisme finlandais...*, pp. 36-37.

raio. Negli anni Sessanta del XIX secolo iniziò gli studi presso il seminario per insegnanti di Jyväskylä, appena fondato, che fu la prima scuola in Finlandia a offrire un'istruzione superiore alle donne. Nel 1865 sposò il suo insegnante di scienze naturali, Johan Ferdinand Canth, e tra il 1866 e il 1880 Canth diede alla luce sette figli. Il marito morì poco prima della nascita del settimo figlio³.

Come molti altri autori naturalisti dell'epoca, Minna Canth iniziò la sua carriera letteraria come giornalista. Alla fine degli anni Settanta del XIX secolo iniziò a inviare i suoi scritti critici sull'educazione delle ragazze e sulla condizione femminile ai giornali locali, in cui pubblicò anche i suoi primi racconti di fantasia. Canth non viaggiò mai in Europa, ma familiarizzò con l'opera di Zola attraverso le traduzioni svedesi. Si informò su Charles Darwin e sulla filosofia di Schopenhauer, familiarizzando con le teorie psicopatologiche dell'epoca⁴. Nel 1880, la casa di Canth a Kuopio divenne un salotto letterario, un luogo di socializzazione quotidiana e una scuola di dibattito. Canth raccoglieva intorno a sé giovani scrittori e giornalisti, sostenendoli e guidandoli. All'epoca di Canth, lo svedese era ancora importante nei circoli universitari e culturali di Helsinki; era naturale che la scuola naturalista di lingua finlandese fiorisse in una città di lingua finlandese come Kuopio.

All'inizio degli anni Ottanta del XIX secolo Canth iniziò a collaborare con il regista e fondatore del teatro finlandese di Helsinki, Kaarlo Bergbom, il cui sostegno si rivelò fondamentale per la sua carriera: poté ottenere drammi sul palcoscenico del teatro finlandese, il che rese il suo lavoro riconosciuto a livello nazionale. La visione artistica di Bergbom era più romantica e lui spesso suggeriva a Canth di mitigare l'aspro naturalismo delle sue opere, un consiglio che lei di solito non seguiva.

1. Il modello tragico, una visione entropica: il naturalismo critico di Minna Canth

Passo ora a esaminare l'opera di Minna Canth attraverso la lente delle poetiche del naturalismo, soffermandomi in particolare sulle sue caratteristiche distintive rispetto alle poetiche del naturalismo nella letteratura euro-

³ Sulla vita di Minna Canth, cfr. G. VON FRENCKELL-THESLEFF, *Minna Canth*, translated by Tyyni Tuulio, Helsinki, Otava 1944; M. MAIJALA, *Herkkä, hellä, hehkuvainen – Minna Canth*, Helsinki, Otava 2013.

⁴ Lo studio di M. Maijala sulle passioni nell'opera di Canth offre un'ampia visione di come le teorie psicopatologiche abbiano influenzato l'opera di Canth. M. MAIJALA, *Passion vallassa: hermostunut aika Minna Canthin teoksissa*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2008.

pea. Le opere di Canth esemplificano in vari modi la visione naturalista “entropica” della disintegrazione⁵, ma nel suo lavoro il metodo zoliano di documentare la realtà è spesso combinato con una visione critica della condizione femminile. Il modello tragico della caduta, tipico della narrativa naturalista, è centrale nell’opera di Canth, le cui opere presentano spesso il percorso delle donne verso la disgrazia, la malattia, la depressione e la morte, con fasi identificabili di speranza, di lotta o di degrado, in cui si sottolinea la vulnerabilità dell’individuo di fronte alle catastrofiche forze sociali e biologiche⁶. Il primo romanzo di Canth, *Hanna* (1886, tradotto in italiano nel 2016), è incentrato sulla vita di una giovane donna borghese che va incontro a una serie di inganni in amore e di sfortune nel suo percorso di crescita, fino ad arrivare alla depressione.

Il romanzo critica la disuguaglianza di genere nell’educazione e i doppi standard nella morale sessuale. *Köyhää kansaa* (1886, ‘Povera gente’) svela la miseria di una famiglia operaia dalla prospettiva della madre. Stremata dalla malattia, dalla fame, dalla disoccupazione e dalla morte di un figlio, perde la ragione e viene mandata in una sordida e sudicia casa di cura. La povertà femminile è al centro anche della novella *Kauppa-Lopo* (1889), che fece scandalo: dopo la pubblicazione, Canth fu accusata di essere un “ammiratrice del disgusto”⁷. Questa novella si rifà alle idee psicopatologiche contemporanee sulla mente istintiva e criminale, e sottolinea in modo grottesco la bruttezza e la sporczia esteriore di Lopo. Sin dall’inizio dell’opera, ambientato in prigione, si sottolinea, dalla prospettiva della guardia carceraria, il brutto aspetto della donna:

Lopo girò il viso gonfio verso la stanza e fece una smorfia. Riitta si interrogò ancora una volta sulla sua bruttezza. Gli angoli della bocca e la base nasale erano coperti di tabacco e catarro, i capelli aggrovigliati nascondevano gli occhi⁸.

La novella di Canth, tuttavia, sfida il lettore a mettere in discussione la valutazione basata sull’aspetto esteriore di Lopo, evidenziandone nel corso

⁵ Sulla visione entropica del naturalismo, si veda D. BAGULEY, *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*, Cambridge, Cambridge UP 1990.

⁶ Sul modello di caduta nel naturalismo, cfr. BAGULEY, *Naturalist Fiction...*, pp. 99-103.

⁷ M. CANTH, *Lain Mukaan. Kauppa-Lopo* (Lopo l'ambulante), Helsinki, Wickström & Kumpp 1889.

⁸ Mia la traduzione. L’originale in finlandese: «Lopo käänsi turpeat kasvonsa huoneeseen päin ja virnutti. Riitta taaskin ihmetteli hänen rumuuttaan. Suupielet ja nenän-alusta nuuskaisessa limassa, hiukset takussa ja silmillä» (CANTH, *Lain Mukaan...*, p. 50).

della narrazione il buon cuore e la natura positiva. In effetti, l'autore implicito indirizza la simpatia dei lettori verso la povera protagonista, mentre le classi superiori diventano oggetto di disgusto morale. L'opera di Canth svela spesso il disprezzo e il disgusto delle classi superiori per la donna povera e sfida la morale dei ricchi e dei potenti.

L'appello alla riforma sociale e alla responsabilità collettiva, tipico dell'opera di Canth, può essere messo in luce anche esaminando l'intreccio tra condizione femminile e determinismo sociale nelle opere naturalistiche di Canth sulle donne, il crimine e la responsabilità collettiva. Si possono citare *Sylvi* (1893) e *Anna Liisa* (1895), che fondono il modello zoliano con una lotta psicologica che ricorda il realismo russo. *Sylvi* è un dramma basato su un "fait divers", una storia vera di una giovane moglie che si innamorò di un altro uomo e avvelenò il marito. Nell'opera di Canth, *Sylvi* vive nella prigione simbolica di un matrimonio indesiderato con un uomo più anziano che la tratta come una moglie-bambola. La donna si innamora di un altro uomo e uccide il marito per disperazione; la sua mente va in frantumi e finisce in prigione. Il linguaggio e l'ambientazione della commedia di Canth riecheggiano in più modi *Et dukkehjem* di Ibsen (1879, tr. di *Casa di bambola*), ma l'interpretazione di Canth sulle possibilità delle donne è più pessimistica; la passione e la frenetica ricerca di libertà di *Sylvi* si trasformano in forze motrici verso la catastrofe⁹.

Anna Liisa ricorda anche i drammi di Ibsen, in particolare la loro forma: come molti di quelli, è un "dramma analitico", per citare Peter Szondi, che si basa sull'esposizione degli errori del passato nel momento presente¹⁰. *Anna Liisa* ritrae la figlia di un giovane agricoltore il cui crimine passato - l'infanticidio - viene rivelato nel presente. L'ispirazione per *Anna Liisa* è stata tratta dalla realtà: Canth aveva visitato il carcere femminile finlandese per incontrare le donne criminali¹¹. Il dramma apre uno sguardo critico sulla responsabilità collettiva dell'infanticidio, che la giovane aveva commesso in preda alla disperazione per evitare la vergogna e il giudizio morale della società. Il modello tragico, che ricorre nella narrativa naturalistica, spesso sottolinea l'impotenza dei protagonisti, che non sono stati in grado di controllare come sono andate le cose. La tragedia, in generale, tende a spingere gli individui in situazioni in cui è quasi impossibile per loro non commettere errori¹². Alla fine di *Anna Liisa*, la protagonista confessa il passato in pub-

⁹ MAIJALA, *Passion vallas...*, p. 112.

¹⁰ P. SZONDI, *Theory of the Modern Drama*, edited and translated by Michael Hays, Minneapolis, University of Minnesota Press 1965/1987, p. 12.

¹¹ FRENCKELL-THESLEFF, *Minna Canth...*, p. 305.

¹² J.D. BARBOUR, *Tragedy and Ethical Reflection*, in «The Journal of Religion», vol. 63, n. 1, gennaio 1983.

blico, viene assolta dai suoi peccati dal parroco del villaggio e accetta di buon grado la punizione delle ripercussioni sociali e del carcere. L'opera di Canth è stata vista come un'eco dell'idealismo e delle idee di perdono di Leo Tolstoj¹³. La riconciliazione, tuttavia, è superficiale: la scena finale può essere interpretata infatti come una sorta di rito sacrificale in cui la donna diviene capro espiatorio dell'ipocrisia della comunità.

Sylvi e *Anna Liisa* di Canth illustrano lo schema tipico delle tragedie naturalistiche, in cui la donna e il corpo femminile in particolare, da cui dipende la stabilità del corpo sociale, diventa il fulcro della catastrofe tragica. La narrazione culturale della sessualità catastrofica delle donne divenne centrale nella nuova mitologia del XIX secolo. Essa è stata alimentata da fisiologi e psichiatri contemporanei, i cui scritti sull'isteria e sulle mestruazioni hanno confermato che la colpa era del corpo della donna¹⁴. Esistono tuttavia differenze nelle interpretazioni naturalistiche della fragilità e della distruttività del corpo femminile. Mentre autori come Émile Zola e i fratelli Goncourt riflettevano e talvolta legittimavano l'essenza del corpo femminile come fonte di isteria, scrittori emancipati come Canth enfatizzavano spesso le circostanze sociali e la società patriarcale come fattori fatali per il crollo fisico e mentale delle donne. Allo stesso tempo, la critica sociale nella narrativa realista e naturalista è raramente diretta, ma piuttosto indiretta. La riflessione etica è affidata al lettore e allo spettatore. Una sorta di poetica delle contraddizioni è tipica del realismo, che si sforza di rendere la realtà "così com'è", dando luogo alla rappresentazione di un crocevia di valori, di norme e di ideologie¹⁵. Allo stesso tempo, gli effetti inquietanti di situazioni moralmente complesse alimentano il potere critico: lo spettatore e il lettore sono impegnati in una realtà che potrebbe riguardare anche loro¹⁶.

Un aspetto interessante della poetica di Canth è il modo in cui la nascita e la rappresentazione delle emozioni supportano la visione critica della società. Il naturalismo è tradizionalmente inteso come un progetto epistemologico alla ricerca della conoscenza e della verità e come un genere che evita il sentimentalismo. Tuttavia, nell'opera di Canth l'insorgere nei lettori di emozioni, come il disgusto, la rabbia e la compassione può essere utilizzato per "discutere i problemi sociali", che, secondo il critico danese George Brandes (1871), costituiscono il nucleo del realismo ottocentesco¹⁷. Canth

¹³ FRENCKELL-THESLEFF, *Minna Canth...*, p. 315.

¹⁴ BAGULEY, *Naturalist Fiction...*

¹⁵ P. HAMON, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF 1984, p. 220.

¹⁶ Y. CHEVREL, *Le naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, PUF 1982, p. 73.

¹⁷ G. BRANDES, *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur. Forelæsninger holdte ved Kjøbenhavns Universitet i Efteraarshalvaaret 1871*, København, Gyldendalske Boghandel 1872.

descrive spesso le donne come vittime della povertà, di istinti sconosciuti e della società patriarcale, invitando il lettore a provare rabbia e compassione per le donne povere. Mentre una “visione entropica” di decadenza e morte è la condizione naturale nel mondo di Canth, attraverso il potere delle emozioni la degenerazione si trasforma in una richiesta di riforma e in una promessa per un futuro migliore.

Il dramma pionieristico di Canth *Työmiehen vaimo* (1885, *La moglie dell'operaio*), una delle sue opere più importanti e socialmente radicali, ci offre un esempio pertinente della spinta alla mobilitazione che proviene dalle emozioni, in particolare dalla rabbia. *Työmiehen vaimo*, in cinque atti, può essere considerato uno dei primi drammi europei sulla classe operaia¹⁸. È incentrato su un triangolo e una frode: una serva virtuosa, Johanna, si sposa con un operaio ubriaccone, Risto, che l'ha sposata per denaro. Il marito malvagio tradisce la moglie e rovina la famiglia; l'umile moglie muore sotto shock. *La moglie dell'operaio* è ricco di polarizzazioni melodrammatiche del bene e del male e dell'uso di una retorica dell'eccesso e dell'intensità emotiva che ricorda la modalità melodrammatica ottocentesca. I melodrammi classici, tuttavia, si concludono con il trionfo della bontà, della moralità e della giustizia, ma la commedia di Canth si trasforma in una tragedia naturalistica. Nell'ultima scena una donna rom, estranea alla società, torna per vendicarsi delle ingiustizie subite e spara con un revolver. La sua ultima battuta è una citazione ampiamente riconosciuta dell'opera di Minna Canth che continua ancor oggi a essere citata quando si discute di disuguaglianza di genere: «La vostra legge e la vostra giustizia, ha-ha-ha-ha. Sono ciò a cui volevo sparare»¹⁹. La commedia, tuttavia, si conclude con un finale tragico, poiché la donna con la pistola viene mandata in prigione. Tuttavia, la rabbia femminile rende visibile la necessità di una riforma.

2. L'eredità del naturalismo nella letteratura finlandese del XX secolo

Passo ora a discutere l'eredità del naturalismo e del realismo nella letteratura finlandese del XX secolo. Gli storici della letteratura hanno spesso sottolineato che il realismo ha occupato un posto di rilievo nella letteratura

¹⁸ Nel suo storico studio *Le Naturalisme* (1982), p. 46, Yves Chevrel cita *Die Weber* (1892) di Gerhard Hauptmann come il primo dramma naturalista sulla vita lavorativa nel contesto europeo, ma *A Worker's wife* di Canth, un dramma in cinque atti, fu rappresentato per la prima volta a Helsinki, nel teatro finlandese, nel 1885.

¹⁹ Mia la traduzione. Il testo originale: «Teidän lakinne ja oikeutenne ha, ha, ha, ha. /—/ Niitähän minun pitikin ampua», M. CANTH, *Työmiehen vaimo* (*La moglie di un operaio*), Porvoo, Werner Söderström 1885, p. 106.

finlandese a partire dal naturalismo di base degli anni Ottanta del XIX secolo²⁰. Molti importanti romanzieri finlandesi del XX secolo hanno continuato a sviluppare la tradizione realista. Le tecniche documentarie di rappresentazione, la descrizione senza fronzoli della società e lo sguardo compassionevole sulla vita della gente comune (soprattutto contadini, affittuari, classe operaia e donne) sono elementi centrali di questa tradizione. Gli effetti di disgusto e rabbia si combinano con la compassione: l'empatia narrativa, per citare Suzanne Keen (2007), è un'importante strategia rappresentativa di questa tradizione²¹. A partire da Canth, molti realisti finlandesi hanno utilizzato tecniche di straniamento e di assunzione della prospettiva altrui come strategie per evocare simpatia nel lettore.

Di seguito prendo in considerazione due esempi di questo realismo compassionevole della letteratura finlandese del XX secolo: F. E. Sillanpää e Joel Lehtonen, che rappresentano entrambi dei classici della letteratura finlandese. Sillanpää, che ha ricevuto il Premio Nobel per la letteratura nel 1939, mantiene la tradizione del naturalismo in molti modi. Ad esempio, il romanzo di Sillanpää sulla guerra civile finlandese (1918) *Hurskas kurjuus* (1919, tr. in italiano *Santa Miseria*, in inglese *Meek Heritage*) ci offre un esempio pertinente. Il libro, apparso subito dopo la guerra civile finlandese, analizza il percorso della nazione verso la guerra descrivendo la storia di un povero fittavolo, Juha, che era finito a fare il soldato della Guardia Rossa. Il guardare alla guerra dalla prospettiva dei Rossi sconfitti mette in discussione la vittoria dei Bianchi. Il romanzo evoca una sorta di colpa collettiva, che si evolve in una narrazione di capri espiatori e crocifissioni: l'antieroe di Sillanpää è una vittima innocente, che viene giustiziata per un crimine che non ha commesso.

Come Minna Canth, Sillanpää utilizza l'emozione del disgusto per creare effetti di realtà e provocare un dibattito. *Santa Miseria* inizia con un prologo scioccante che descrive l'esecuzione del protagonista e anticipa così la morte dell'eroe. Il narratore è raffigurato come un mezzo animale dall'aspetto ripugnante. La descrizione accurata della povertà e della miseria in condizioni di vita primitive passa dal cibo avariato alla putrefazione e alle malattie letali. Gli effetti del disgusto rafforzano gli effetti di realtà del testo²², e il lettore

²⁰ K. LAITINEN, *La letteratura finlandese: un breve profilo* [traduzione di Maria Antonietta Iannella-Helenius], Helsinki, Otava 1995.

²¹ S. KEEN, *Empathy and the Novel*, New York, Oxford UP 2007.

²² Sul disgusto e l'effetto realtà si veda R. ROSSI, *The Poetics of Disgust in Realist fiction: Émile Zola and Sofi Oksanen*, in *Landscapes of Realism: Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives. Vol. II Pathways through realism*, Eds S.E. Larsen, S.B. Jørgensen and M.R. Higonnet, Amsterdam, John Benjamins 2022, pp. 169-183. <https://doi.org/10.1075/chlel.xxxiii.04ros>.

viene sfidato a confrontarsi con le realtà sconcertanti della guerra civile. L'emozione del disgusto è utilizzata anche per illustrare il disgusto esistenziale del protagonista nei confronti della vita. La narrazione tradisce i suoi sentimenti di avversione verso la vita e il mondo in generale. Juha è un Cristo misantropo ossimorico.

Allo stesso tempo, la scrittura di Sillanpää tende spesso alla mistificazione e alla spiritualità al di là della realtà ordinaria. In effetti, le sue opere rappresentano ciò che gli studi sulla *fin de siècle* hanno chiamato "naturalismo spirituale"²³. Un'indagine sulle realtà biologiche e sui processi naturali è al centro dell'opera di Sillanpää, che propone temi naturalistici di miseria e degenerazione. Tuttavia, il naturalismo di Sillanpää è spesso accompagnato da una ricerca della realtà trascendente sotto la superficie della vita quotidiana. Il suo naturalismo è sensibile alle esperienze religiose e mistiche e riflette le domande sulle forze vitali invisibili e sull'eterno mistero dell'anima. Nel lavoro di Sillanpää, la spiritualità religiosa si fonde con la spiritualità della natura, creando un senso di sacralità mistica del mondo fisico in generale e della natura nordica in particolare.

Verso la fine di *Santa Misericordia* di Sillanpää, gli effetti del disgusto sono bilanciati dalla spiritualità mistica. Si passa dal disgusto alla redenzione: i sentimenti di sollievo del protagonista di fronte alla morte si uniscono alla visione consolatoria del narratore. Il narratore conclude il romanzo con riflessioni profetiche sulla ricerca della felicità da parte dell'umanità. Paradossalmente, la felicità può essere sperimentata al momento della morte, ma solo in un lampo temporaneo:

Ogni giorno si avvicinano alla felicità, un nome su cui hanno riflettuto per secoli. Oggi pensano ancora che il corpo fisico con tutti i suoi bisogni, la società e altre questioni simili siano strettamente legate a questa felicità. Ma anche se le cose sono in uno stadio così primitivo, il tempo è lungo. In ogni caso, abbiamo raggiunto la fase in cui la maggior parte degli individui sperimenta un lampo di questa felicità al momento della morte; è questo che dà al cimitero di notte un tale senso di unità, una volta che abbiamo afferrato questo fatto. E certamente a volte, con il proseguire dei giorni dell'umanità, questo stato d'animo si diffonderà nella dimora dei vivi²⁴.

²³ R. ROSSI, *Primitivism and Spiritual Emotions: F. E. Sillanpää's Rural Decadence*, in *Nordic Literature of Decadence*, Eds P. Lyytikäinen, R. Rossi, V. Parente-Čapková and M. Hinrikus, New York, Routledge, pp. 119-135.

²⁴ Il testo originale in finlandese: «Yhä lähemmäksi he pääsevät sitä onnea, jonka nimeä he turhaan ovat vuosisadasta toin aprikoineet. Tänä päivänä he vielä luulevat, että lihallinen ruumis tarpeineen, yhteiskunta ja muut semmoiset ovat kaikkein läheisimmässä tekemisessä tuon onnen kanssa. Mutta vaik-

Dal punto di vista del narratore, la morte di un misero inquilino svela una possibilità di riconciliazione e di perdono per i conflitti passati della guerra civile. Il narratore delinea una sorta di *communitas* esistenziale, un senso di unione che supera le strutture sociali, uno stato di uguaglianza definitiva. L'idea di un'umanità di base, un fondamento primordiale ed egualitario della vita, che trascende il tempo e lo spazio, è un concetto centrale nell'opera di Sillanpää. In definitiva, sia il materiale che lo spirituale riecheggiano un'unità monistica delle cose.

Avviandomi alla conclusione, fornisco alcune osservazioni sul lavoro di Joel Lehtonen, un altro esempio di "realismo compassionevole" finlandese. Il suo lavoro è interessante anche nel contesto della celebrazione dell'opera di Giovanni Verga²⁵. Lehtonen viaggiò molto in Europa e l'Italia era uno dei suoi Paesi preferiti. Nel 1908 trascorse 11 mesi viaggiando in Italia e studiando la letteratura e la cultura italiana, leggendo tra l'altro l'opera di Giovanni Verga. Come alcune opere di Verga, la narrativa in prosa di Lehtonen, che ha anche tradotto in finlandese alcuni racconti scelti dal *Decamerone* di Giovanni Boccaccio (1914)²⁶, ritrae spesso la vita periferica e agricola della campagna.

Come *Santa Misericordia* di Sillanpää, l'opera principale di Lehtonen, *Putkinotko* (1919-1920, tr. in francese come *La Combe aux mauvaises herbes*) analizza le tensioni sociali nelle campagne, tensioni che si acquiscono nella guerra civile finlandese del 1918. Il romanzo ricorda anche la lotta per la sopravvivenza e la protesta sociale de *I Malavoglia* di Verga. Come la descrizione di Verga della famiglia dei "riluttanti", *Putkinotko* di Lehtonen è un romanzo di protesta. Il romanzo descrive un contadino affittuario di buon cuore, ma pieno di sé, che rinuncia a obbedire al padrone di casa e ricorre invece alla distilleria illegale per mantenere la famiglia (ricordando il modo in cui la famiglia di Verga si avventura nell'attività dei lupini che la rovina). Il romanzo ci presenta molte descrizioni dettagliate della vita primitiva e della povertà. Il protagonista vive con la sua famiglia di tredici persone in una sauna sgangherata, nutre un odio segreto verso il padrone di casa e ha lasciato che la sua fattoria cadesse in completa rovina.

Tuttavia, nell'opera di Lehtonen la poetica naturalistica del disgusto e della bruttezza si trasforma spesso in un'esagerazione carnevalesca e grotte-

ka asiat vielä ovatkin niin karkealla kannalla, niin onhan päivässä mittaa. Ja niin pitkällä joka tapauksessa ollaan, että useimmat yksilöt kuolinhetkellään sen onnen vilaukselta kokevat; sehän juuri antaa öiselle hautausmaalle semmoisen yhtenäisen tunnelman, kun me sen seikan aavistamme. Ja kyllä se joskus, ihmiskunnan elinpäivän jatkuessa, vielä leviää elävienkin valtakuntaan», F.E. SILLANPÄÄ, *Hurskas kurjuus. Päättynyt suomalainen elämäkerta*, Porvoo, WSOY 1919, p. 276.

²⁵ J. LEHTONEN, *Kirjeitä*, a cura di P. Tarkka, Helsinki, Otava 1983, p. 83.

²⁶ P. TARKKA, *Joel Lehtonen. 1, Vuodet 1881-1917*, Helsinki, Otava 2009, pp. 121-128.

sca, evocando spesso effetti comici. A differenza di Canth e di Sillanpää, il *Putkinotko* di Lehtonen non è un romanzo di fame e di inedia, ma la famiglia povera sopravvive grazie ai doni di madre natura. Inoltre, le descrizioni idilliache della natura estiva finlandese e gli elementi comici bilanciano la descrizione seria e senza orpelli della disuguaglianza sociale²⁷.

Al contrario, il modo in cui Lehtonen ritrae le figure femminili ricorda il naturalismo di Minna Canth. Nel *Putkinotko* di Lehtonen la visione critica della disuguaglianza sociale è introdotta in particolare dal punto di vista della madre della famiglia contadina. È attraverso la prospettiva della madre, utilizzando la focalizzazione interna e il discorso indiretto libero, che Lehtonen svela i difetti sociali della comunità rurale. Come in *La moglie dell'operaio* di Minna Canth, la rappresentazione della rabbia femminile gioca una forza mobilitante che apre la strada alla riforma sociale e permette la riconciliazione tra la famiglia di affittuari e il padrone. La rabbia della madre spaventa il padrone di casa e gli fa riconoscere la miseria della povera gente: «Che odio profondo e appassionato vidi negli occhi di Rosina quando costrinsi suo marito ad accettare il mio contratto!»²⁸. Alla fine, il padrone di casa decide di dare una parte della terra alla famiglia.

Tuttavia, ci si può chiedere se questa decisione arrivi troppo tardi, visto che la famiglia finisce per essere rovinata. Il finale del romanzo di Lehtonen rimane ambivalente. Alla fine del romanzo, la luminosa giornata estiva si trasforma in una notte buia. Il finale è altamente simbolico: un colpo di pistola accidentale tra gli inquilini e il padrone di casa suggerisce che la tensione tra le classi diventa più intensa e la guerra si avvicina.

3. Conclusioni

In questo saggio ho esaminato le forme di naturalismo nel contesto finlandese. Il movimento internazionale del Naturalismo è arrivato in Finlandia alla fine del XIX secolo e ha avuto un impatto sulle prime fasi della letteratura finlandese. Il naturalismo nordico e finlandese si sviluppò in un fenomeno distintivo riconoscibile per le sue somiglianze con le forme internazionali di naturalismo ed entrò in un vivace dialogo con il naturalismo

²⁷ Sul primitivismo di Lehtonen si veda R. ROSSI, *Le primitivisme emphatique et critique. Les voies du primitivisme finlandais dans Putkinotko de Joel Lehtonen*, in «Nordiques», 39 (2020), <https://doi.org/10.4000/nordiques.704>

²⁸ Testo originale in finlandese: «Kuinka syvän ja intohimoisen vihan näin Rosinan silmissä kiehuvan silloin, kun pakotin hänen miehensä pykäliini!» (J. LEHTONEN, *Putkinotko*, Helsingin Kirjallisuuden Seura 1995, p. 499).

francese e di altri Paesi europei. Gli autori finlandesi hanno adottato il metodo naturalista di documentazione sociale, le sue convenzioni narrative distintive, come la rappresentazione seria e tragica della gente comune. Tuttavia, il naturalismo finlandese presenta anche caratteristiche ed enfasi diverse rispetto alla sua controparte europea. Per esempio, l'opera di Minna Canth esemplifica come le autrici femminili abbiano svolto un ruolo importante nel naturalismo nordico e come il dramma naturalista sia diventato un genere importante a cui gli autori naturalisti nordici hanno contribuito. Inoltre, le opere di F. E. Sillanpää e J. Lehtonen mostrano che gli autori finlandesi hanno utilizzato la forma naturalista per partecipare a discussioni derivanti dalle condizioni locali e dalla situazione storica nazionale come la guerra civile. Un denominatore comune per la poetica naturalistica nel contesto nordico è l'uso del naturalismo come strumento critico nella discussione sui difetti sociali e sulla disuguaglianza di genere. Come dimostrato dai lavori di questi tre autori, gli effetti naturalistici del disgusto e le narrazioni di degenerazione avevano spesso lo scopo di provocare reazioni critiche nel lettore, suscitare rabbia per la disuguaglianza sociale e invitare il lettore a provare compassione per la gente comune. Le tecniche di empatia narrativa e l'etica compassionevole si estendono alle successive trasformazioni del naturalismo nel contesto finlandese, come mostrato dalla descrizione di Sillanpää e Lehtonen dei contadini finlandesi. Tutto sommato, gli autori finlandesi hanno offerto alla letteratura mondiale una ricca costellazione di naturalismo che riflette la sua storia e cultura e, nella sua prospettiva critica all'uguaglianza sociale, le idee della democrazia nordica.

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Università di Turku

KÁLMÁN MIKSZÁTH E IL REALISMO NELL'UNGHERIA DEL COMPROMESSO

Obiettivo di questo saggio è illustrare sinteticamente la biografia, l'opera e la ricezione critica dello scrittore ungherese Kálmán Mikszáth, un autore che si impone nella letteratura e nella stampa giornalistica ungherese per un trentennio (tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e il 1910), e che ancora oggi è considerato in Ungheria uno dei 'grandi narratori' insieme a Mór Jókai, Gyula Krúdy, Sándor Bródy. L'influenza dei suoi scritti, dello stile anedddotico, satirico, armato di piccante umorismo, si fa ancora sentire nella prosa ungherese contemporanea.

1. Dalla provincia alla capitale¹

Nato nel 1847 a Szklabonya (Sklabiná², oggi in Slovacchia; la cittadina nel 1899 divenne Mikszáthfalva in suo onore) in una famiglia di piccoli commercianti ed esercenti, Kálmán Mikszáth compì i suoi studi nelle città di Rimaszombat (Rimavská Sobota, Slovacchia) e Selmecbánya (Banská Štiavnica, Slovacchia), nell'Alta Ungheria (*Felvidék*). Appena ventenne nell'anno dell'*Ausgleich* (in ungherese *Kiegyezés*), ovvero il compromesso che con una riforma costituzionale mise *de jure* in una condizione di parità

¹ Alcune delle monografie (tutte in lingua ungherese) dedicate al nostro autore, contengono informazioni dettagliate sulla sua biografia, e verranno di volta in volta citate nel corso di questo saggio. L'*Enciclopedia* Treccani riporta un profilo essenziale dello scrittore, stilato da Giulio de Miskolczy per l'edizione del 1934. Cfr. la versione in linea: https://www.treccani.it/enciclopedia/kalman-mikszath_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

² Si riportano tra parentesi alcuni toponimi indicati in ungherese, quando non vi siano già corrispondenti attestati nella tradizione geografica italiana, come per esempio 'Alta Ungheria', nel cui caso il toponimo ungherese corrispondente è indicato tra parentesi.

l’Austria e l’Ungheria, egli si trasferì nel 1868 a Pest, per frequentare i corsi della facoltà di giurisprudenza, senza però laurearsi. Tornato un paio di anni più tardi nella contea natale di Nógrád, iniziò a lavorare nella piccola burocrazia locale, nella cittadina di Balassagyarmat, non senza cimentarsi nella scrittura giornalistica, inviando i suoi scritti sia al foglio diffuso nel territorio di residenza (*Nógrádi Lapok*) che ad alcuni giornali della capitale (*Igazmondó, Szabad Egyház, Fővárosi Lapok, Ország-Világ, Borsszem Jankó*).

Nel 1873 sposò Ilona Mauks e decise di tornare a vivere a Pest, dove fu particolarmente attivo nel giornalismo, redigendo il foglio *Magyar Néplap* e collaborando al *Budapesti Napilap*. L’anno seguente apparve la sua prima raccolta di racconti (*Elbeszélések*), in due volumi, che non attirò l’attenzione che l’autore sperava. Nonostante gli anni immediatamente successivi al 1867 avessero segnato per l’Ungheria (e soprattutto per la capitale) un periodo di notevole progresso economico, Mikszáth non riuscì a dare una svolta alla vita stentata da giornalista, che lo accomunava a molti altri giovani promettenti che animavano la vita di Pest in quegli anni.

Per questo motivo si decise a cercare fortuna altrove: nell’estate del 1878 si trasferì nella città di Szeged, impiegato presso il quotidiano locale (*Szegedi Napló*), e fu proprio grazie alla vivacità delle sue descrizioni dell’inondazione del 1879³ (che mise al centro dell’attenzione nazionale la città in riva al fiume Tibisco) e alla vena satirica che già contraddistingueva i suoi ritratti di politici locali e nazionali, che divenne sempre più popolare, tanto che già a dicembre del 1880 tornò a Budapest, dove iniziò a lavorare per fogli importanti (prima per *Ország-Világ*, in seguito per il *Pesti Hírlap*, a cui avrebbe collaborato per un ventennio) e di lì a poco aumentarono le richieste di collaborazione: l’umorismo di Mikszáth stava conquistando il pubblico dei lettori, che si divertiva soprattutto a leggere i suoi bozzetti di vita parlamentare, dal 1882 pubblicati regolarmente sulle pagine del *Pesti Hírlap*.

2. Mikszáth e il rinnovamento della novella

In questi anni, che coincidono con il suo ingresso nelle società letterarie ungheresi più importanti del tempo, ovvero la *Petőfi Társaság* e la *Kisfaludy Társaság*, apparvero due raccolte di novelle, *A tót atyafiak* (*I patrioti slovacchi*,

³ La catastrofe è registrata anche nella voce relativa a Seghedino (nome italiano della città), stilata dal già citato Giulio de Miskolczy per l’edizione del 1934 dell’*Enciclopedia Treccani*. Cfr. la versione online: https://www.treccani.it/enciclopedia/seghedino_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

1881) e *A jó palócok* (*I bravi palóc*⁴, 1882), composte per lo più da bozzetti ironici, caricaturali, grotteschi, imperniati sulle vicende di personaggi e figure dell'Alta Ungheria: i riferimenti alle etnie diverse (alcune di antico stanziamento, altre di recente immigrazione) presenti nell'Ungheria del tempo diverranno una caratteristica della prosa mikszáthiana, che si affianca e a volte si contrappone al sentimento di disillusione, condiviso con molti contemporanei, per le deluse aspettative di molti nei confronti dell'*Ausgleich*, che se da un lato segna la fine di un periodo di oppressione seguito agli eventi rivoluzionari del 1848-49 (prima la repressione guidata da von Haynau, poi il cosiddetto *Bach-korszak*, dal nome del ministro Alexander von Bach), è anche un ritorno alla soporifera politica che aveva preceduto il «periodo delle riforme» iniziato nel 1825. Come ha ben sintetizzato András Veres,

[n]el mondo dei contadini, senza tempo, impermeabile alla civilizzazione moderna, adatto alle ballate, [lo scrittore] individuò la possibilità della vera passione e dell'idillio; mentre negli articoli e negli scritti grotteschi sul Parlamento nazionale (sebbene in tono scherzoso-ironico) descrisse la politica del tempo come assolutamente deludente. Riteneva che dietro gli slogan altisonanti della civilizzazione in realtà si celassero interessi meschini⁵.

La scrittura novellistica di Mikszáth (a cui si devono accostare due contemporanei, Elek Gozsdu, 1849-1919, e István Petelei, 1852-1910, che contribuirono al rinnovamento della novella), è fondamentale per il consolidamento di quello che divenne, negli ultimi decenni dell'Ottocento, il genere che in Ungheria da un lato collegò vivacemente la scrittura giornalistica con la prosa letteraria, dall'altro diede impulso alla diffusione sempre maggiore della forma del ciclo di novelle, che avrebbe continuato ad avere fortuna anche nei primi decenni del Novecento, per esempio con l'opera di Dezső Kosztolányi (1885-1936) *Esti Kornél*. La ragione di questa 'paternità' è qui spiegata dallo studioso Levente T. Szabó:

Il ciclo di novelle si inserisce, nel caso di Mikszáth, in un paradigma in cui la novella non è qualcosa che nega l'opera narrativa di grande estensione, quindi non viene inteso come una forma letteraria unitaria in grado di creare un'op-

⁴ Gruppo etnico stanziato nel Nord dell'Ungheria storica (la cosiddetta 'Grande Ungheria' precedente al trattato di pace di Versailles-Trianon, che ne decreterà lo smembramento).

⁵ A. VERES, *Il miraggio della modernità. La narrativa ungherese nella prima metà del XX secolo*, trad. di Zs. Kovács e B. Ventavoli, in *Storia della letteratura ungherese*, a cura di G. Cavaglià et al., vol. I, Torino, Lindau 2002, pp. 411-506, a p. 415.

posizione dicotomica rispetto ad essa, ma si mostra come un'entità che cerca il suo posto tra la "grande epica" e le forme della narrativa breve, in maniera notevolmente problematica. [...] La novità, rispetto al passato, non è che il ciclo di novelle non esistesse prima di Mikszáth, ma che non esisteva *in questo modo*⁶.

Nella sua (ormai datata, ma fondamentale per la ricezione critica dello scrittore) monografia su Mikszáth, István Király ravvisa proprio in queste due raccolte di novelle la svolta rispetto al modello, lo scrittore ungherese Mór Jókai, pur precisando che lo scrittore di Szklabony

non è che avesse tagliato i ponti con il romanticismo, visto che sia *I patrioti slovacchi* che *I bravi palóc* sono costituiti da racconti di impianto romantico, [...] ma si trattava di un altro romanticismo rispetto a quello di Jókai, i cui eroi erano nobiluomini impegnati a partecipare attivamente alle manifestazioni della vita pubblica, indissolubilmente legati a una funzione politica. Mikszáth, invece, aveva scelto di immergersi nel mondo delle persone semplici, calzolari di paese, campieri, contadini laconici. [...] La vita pubblica è completamente assente⁷.

Király vede infatti i due autori divisi da una diversa concezione della realtà dell'Ungheria, che si pone in due periodi, divisi dalla svolta dell'*Ausgleich*, e più precisamente dalle sue conseguenze:

Jókai [...] prendeva l'apparenza per realtà: ai suoi occhi il 1867 fu il primo passo per una serie di vittorie future [...] e proprio le illusioni di vittoria del 1867 portarono alla ultima, grande fase creativa della sua carriera di scrittore: alla fine degli anni '60 e agli inizi degli anni '70, nel giro di tre-quattro anni apparvero uno dopo l'altro i suoi grandi romanzi. [...] Le illusioni nate subito dopo il compromesso, ben presto svanirono. [...] Fu allora che la peculiare visione del romanticismo di Jókai perse completamente la sua base di riferimento. [...] La rappresentazione della realtà sociale sarebbe divenuta dunque tutt'uno con la critica dell'intero ceto nobiliare, implicando l'avversione nei suoi confronti. Il giovane Mikszáth non riuscì subito a trovare i giusti accenti critici, ma già nei suoi scritti satirici degli anni '80 iniziò ad avviarsi verso il realismo, manifestando la sua critica del mondo nobiliare. *I patrioti slovacchi* e *I bravi palóc*, con i loro idilli agresti, indicano una fase intermedia soltanto nella sua evoluzione artistica⁸.

⁶ L.T. SZABÓ, *Mikszáth, a kételkedő modern*, Budapest, L'Harmattan 2007, p. 13 (corsivo nell'originale).

⁷ I. KIRÁLY, *Mikszáth Kálmán*, Budapest, Szépirodalmi 1960², pp. 85-86.

⁸ Ivi, pp. 91-92.

La narrativa breve resterà fondamentale per la produzione mikszáthiana, anche grazie alla diffusione di novelle, racconti, aneddoti, nella stampa del tempo, nell'ambito della quale il Nostro non fu soltanto attivo come pubblicista e redattore, ma si distinse anche per aspetti dirigenziali e di rappresentanza di categoria, arrivando (nel 1896) ad essere eletto presidente dell'Associazione dei Giornalisti di Budapest (*Budapesti Újságírók Egyesülete*).

3. Mikszáth e il romanzo: gli inizi

Lo scrittore ungherese si era, alla fine degli anni Settanta, cimentato nella scrittura romanzesca, pubblicando a puntate, sul «Szegei Napló», il romanzo *Az apám ismerősei* (*I conoscenti di mio padre*, 1878), un'opera che testimonia l'interesse di Mikszáth nei confronti del romanzo poliziesco, ma che è stata pressoché ignorata dalla critica⁹. Probabilmente sull'onda del successo dei volumi di novelle del biennio 1881-82, tra il 1882 e il 1883 appare, sulle pagine di «Magyarország és a Nagyvilág», il romanzo *Nemzetes uraimék* (*I miei nobili signori*, in volume nel 1884), una rappresentazione della decadenza della piccola nobiltà di provincia, che riecheggia l'interesse del tempo per la questione della *gentry* magiara, una classe in profonda crisi, su alcune figure della quale Mikszáth tornerà nei suoi romanzi maggiori.

Tra il 1884 e il 1889 appaiono due opere che si richiamano al genere del romanzo storico, ovvero *A két koldusdiák*¹⁰ (a puntate nel corso del 1884, poi in volume nel 1885), concepito per il pubblico di giovani lettori del «Magyar Ifjúság», e *A beszélő köntös*¹¹ (a puntate sulle colonne del «Nemzet» nel 1889, nello stesso anno anche in volume), ambientato nel periodo della dominazione ottomana: negli anni seguenti si intensificherà l'attenzione dello scrittore per il romanzo storico, ma anche per la letteratura per l'infanzia (e prima adolescenza), come dimostrano i titoli seguenti, apparsi tra il 1894 e il 1895, ovvero *Beszterce ostroma* (*L'assedio di Beszterce*) e *Szent Péter eseménye*¹², quest'ultimo considerato il primo vero romanzo di Mikszáth. In questo periodo, pur continuando a rielaborare materia 'stori-

⁹ Cfr. a questo proposito M. SZILÁGYI, *A fiatal Mikszáth és a bűnügyi regény formaelvei* (*Az apám ismerősei*), in «Irodalomismeret», I (2016), pp. 60-67.

¹⁰ Ne esiste una traduzione italiana: K. MIKSZÁTH, *In balia della fortuna*, traduzione e riduzione dall'ungherese di R. Larice, Torino, Paravia 1912.

¹¹ In traduzione italiana: K. MIKSZÁTH, *Il mantello prodigioso*, senza indicazione del traduttore, Milano, Corriere della sera 1948.

¹² In traduzione italiana: K. MIKSZÁTH, *L'ombrello di San Pietro*, trad. di R. Larice, Roma, Società editrice Laziale 1906; K. MIKSZÁTH, *L'ombrello di San Pietro*, senza indicazione del traduttore, Milano, Caregaro 1943; K. MIKSZÁTH, *L'ombrello di San Pietro*, trad. di C. Valiani, Torino, SAIE 1957.

ca' per romanzi e racconti, egli nasconde tra le righe l'accento critico che più manifestamente anima la sua pubblicistica, nel già citato *Beszterce ostroma* come nei successivi *Két választás Magyarországon* (*Due elezioni in Ungheria*, 1896-1897), *A gavallérok* (*I galantuomini*, 1897), e *Új Zrínyiász* (*La nuova Zrínyade*, 1898). Proprio in quest'ultima opera Nyilasi riconosce la tendenza di Mikszáth verso un'analisi complessa dell'Ungheria, sia dal punto di vista della rappresentazione parallela del passato e del presente, che più fortemente nell'osservazione della società dalla prospettiva della crisi del modello liberale di fine Ottocento¹³. Rafforza il senso di questa visione anche l'impegno politico dello scrittore, che dal 1887 fino alla morte, sarà deputato al Parlamento di Budapest, eletto prima per il distretto di Fogaras (Făgăraș, oggi in Romania) e poi per quello di Máramarossziget (Sighetu Marmăției, sempre nell'attuale Romania).

Alla fine del secolo, dunque, lo scrittore ungherese ha già una considerevole esperienza nella scrittura romanzesca, e nel contempo dà voce alla sua idea di letteratura, in special modo per quel che riguarda la sua visione del realismo. Nella pubblicistica, numerose sono le riflessioni sulla penetrazione del Realismo prima, e del Naturalismo francese poi, nella cultura magiara, che riprendono una discussione sul Realismo (in particolare sulle opere di Balzac) che aveva già animato i circoli letterari ungheresi a metà del secolo. Particolarmente interessante un passaggio di una *Lettera dalla capitale* del 1881:

Ad vocem realismo!

Il Teatro popolare si prepara alla rappresentazione, quest'autunno, dell'*Assommoir* e di *Nanà*, come ho appreso da fonti degne di fiducia. Possiamo immaginare quali enormi entrate significherà, per Zola, la messa in scena di queste due opere note in tutto il mondo [...], ma mi chiedo se dal punto di vista morale sia giusto, da parte di questo teatro, che si presenta in tournée anche sui palcoscenici delle città di provincia, commettere questo attentato al comune senso del buon gusto. Se è vero che a Eva bastò assaggiare il frutto del maligno, perché poi tutti noi dovessimo patirne le conseguenze, temo che anche oggi, una volta che Eva avrà gustato il sapore dell'*Assommoir* e di *Nanà*, tutto il pubblico dei teatri di provincia pagherà caro per quel sapido boccone¹⁴.

Nella concezione del Realismo di Mikszáth, si oppongono due diverse categorie dello stesso, un Realismo 'salutare' ed un Realismo 'malsano', in

¹³ B. NYILASI, *Milyen fákön teremnek Mikszáth Kálmán regényei?*, in «Hungarológiai Közlemények», vol. XVI (2015), 4, pp. 1-13, a p. 3.

¹⁴ In *Mikszáth Kálmán Összes művei*, a cura di Gy. Bisztray e I. Király, Budapest, Akadémiai Kiadó 1956, vol. 60, p. 149.

cui è fondamentale la definizione delle convenzioni morali della rappresentazione letteraria, così che, come evince Szabó,

non si può rappresentare qualsiasi cosa (men che meno la miseria umana) e quel che lo scrittore descrive non può essere rappresentato direttamente, ma soltanto in modo indiretto, idealizzato. Inoltre, l'espressione linguistica della rappresentazione, deve aderire alle norme della morale linguistica. Tutte queste limitazioni alla rappresentazione della realtà portano dunque in Mikszáth [...] alla definizione del realismo "buono" e da prendere come "modello"¹⁵.

Per quel che riguarda poi l'osservazione della propria predisposizione alla rappresentazione realistica, lo scritto *A Romantizmus* (1887), redatto come articolata risposta a un lettore del *Pesti Hírlap*, rivela il punto di vista dello scrittore:

Lei odia Zola e ama gli scrittori romantici. Mi scrive di aver simpatia per il mio stile, ma ha da ridire sulle mie storie, che ritiene scontate, prive di elementi sorprendenti: tutto è quotidiano, ordinario, banale, non c'è nulla che possa scuotere l'animo del lettore. Ma, signor mio, ho mai detto di voler scuotere l'animo dei lettori?

La tendenza che a lei piace, può facilmente giungere a scuotere gli animi, perché nelle sue narrazioni compie tutto quello che i dieci comandamenti proibiscono, poiché la maestria del romanticismo è tutta in questo. Io, invece, ci tengo a non violare il quinto comandamento, "Non uccidere!", pertanto non uccido mai nessuno dei miei eroi, che possono restare in vita fino a quanto loro aggrada¹⁶.

Il *discrimen* qui descritto è chiaramente presentato con i mezzi tipici della scrittura mikszáthiana, ma resta nel segno della sua concezione dell'arte, lontana da una elaborazione programmatica o da un'adesione a criteri di estetica letteraria, poiché, come ben sottolinea Radnai,

Mikszáth non disponeva, come altri scrittori (Zsigmond Kemény, János Arany, Mihály Babits), di fondate conoscenze di teoria letteraria, norme estetiche, complesse concezioni di poetica, per questo dai suoi scritti di riflessione sulla letteratura non emerge una concezione poetica autonoma [...]. Quando scrive di autori e di opere, non è mosso a farlo da principi critici, ma soprattutto dalla

¹⁵ SZABÓ, *Mikszáth, a kételkedő modern...*, p. 258.

¹⁶ In *Mikszáth Kálmán Összes művei...*, vol. 4, p. 157.

sua attitudine di lettore, da quel che percepisce come autore, e a volte dal suo rapporto personale con l'autore trattato¹⁷.

Anche la coscienza dell'evoluzione della propria poetica è talvolta oggetto di riflessione, come nella novella 'a specchio' del 1891 intitolata *Gálamb a kalitkában* (*Il colombo nella gabbia*), che nella breve introduzione offre la possibilità all'autore di raccontare che

[u]n tempo (dieci anni fa) scrivevo racconti unendo due o tre temi in uno solo; a una delle mie storie, che era breve, ne incollavo un'altra, e tutte e due riuscivano insieme come una storia di buone dimensioni. Quando s'invecchia, anche l'inventiva ci abbandona: adesso ho solo un argomento e voglio scriverne due storie. E con l'aiuto della mia musa, ci riuscirò. Ma anche senza. Perché la mia musa è ormai una vecchia dama, una donna che un tempo aveva potere sul mondo, ma oggi tira avanti con un piccolo negozio di articoli di bellezza. Lei, che in passato aveva ispirato i poeti, oggi, nell'era dei fiori artificiali, può al massimo rendere più attraente una toeletta. Anche la sua compagnia di un tempo era diversa: oggi ha licenziato la sua bella fantesca, Fantasia, e l'ha sostituita con una tuttofare scontrosa e burbera: Osservazione¹⁸.

4. Mikszáth e il romanzo: la maturità

Il primo decennio del nuovo secolo (lo scrittore si spengerà nel maggio del 1910) è il periodo in cui appaiono i romanzi ancora oggi (insieme al già citato *Szent Péter esernyője*) più letti di Mikszáth: *Különös házasság* (*Uno strano matrimonio*, 1901), *A Noszty fiú esete Tóth Marival* (*Il caso del giovane Noszty con Mari Tóth*, 1906-07), *A fekete város* (*La città nera*, 1910), oltre a titoli forse oggi meno popolari, come *A szelistyei asszonyok*¹⁹ (1901), *A sipsirica* (*La sipsirica*)²⁰, 1902), *A vén gazember*²¹ (1906).

¹⁷ D. RADNAI, *Realizmus-képzetek a Mikszáth-recepcióban (1887-1945)*, in «Annona Nova», vol. X (2018), pp. 139-152, a p. 143.

¹⁸ In *Mikszáth Kálmán Összes művei...*, vol. 4, p. 7.

¹⁹ In traduzione italiana: K. MIKSZÁTH, *Le Donne di Selistie*, trad. di S. Gigante, Budapest, Franklin 1926; K. MIKSZÁTH, *Le Donne di Selistie*, trad. di S. Gigante, Bologna-Rocca S. Casciano, Cappelli 1929.

²⁰ Slavismo che sta per: giovane ragazza, adolescente.

²¹ In traduzione italiana: K. MIKSZÁTH, *Il vecchio farabutto*, trad. di S. Gigante, Milano, Fratelli Treves 1931; K. MIKSZÁTH, *Il vecchio farabutto*, trad. di A. Renyi, Roma, Nottetempo 2010.

Secondo la lettura di Király, l'inizio del nuovo secolo segna, anche per il Nostro, un momento di frattura rispetto al passato, in cui nella 'vecchia Ungheria', destinata fatalmente a scomparire, le 'forse reazionarie' cercano di opporsi al cambiamento, ma invano: partendo dal disgusto nei confronti della politica, dalla coscienza della decadenza inarrestabile della classe dirigente, Mikszáth attraversa un'evoluzione artistica che da un lato lo attesta sul sentiero del Realismo critico, dall'altro consolida una visione pessimistica, a volte cinica della realtà²².

Különös házasság è un romanzo storico, ambientato agli inizi dell'Ottocento, in cui viene descritto un mondo in cui alla prepotenza della classe aristocratica e del clero, si contrappongono alcune figure di quella nobiltà di provincia che avrebbe partecipato con entusiasmo alla rivoluzione e alla guerra d'indipendenza del 1848. La rappresentazione delle problematiche sociali continua con *A Noszty fiú esete Tóth Marival*, che elabora un tema tipico del romanzo *fin de siècle*: il rampollo di una famiglia della *gentry* in rovina, per migliorare la propria condizione economica, decide di sposare una donna ricca, e alla ricerca del partito partecipa tutta la famiglia, finché la scelta non cade sulla figlia di un industriale arricchitosi all'estero, il quale ben comprende il disegno del giovane e decide di annullare le nozze, mandando via i nobili profittatori. In un altro nucleo narrativo del romanzo, si svolge la vicenda dell'elezione a prefetto del barone Izrael Izsák Kope-reczky, che Mikszáth utilizza per offrire al lettore la rappresentazione, ironica e grottesca, ma fortemente aderente alla realtà del tempo, della meschina vita politica ungherese, e della critica situazione di una classe nobiliare che, dopo il 1867, non riesce più a mantenere il tenore di vita di un tempo, ed è costretta a servirsi di imbrogli, raggiri, complessi meccanismi di corruzione, per 'mantenersi a galla'.

Già nel romanzo *A gavallérok*, si notava chiaramente come Mikszáth non considerasse il codice comportamentale della *gentry* un problema sociale, ma un nuovo tipo di pratica sociale, che aveva creato un particolarissimo modo di vedere, di esperire la realtà. Nella concezione della vita da parte di chi appartiene alla *gentry*, emerge per lo più la differenza tra 'essere' e 'apparire', ma Mikszáth è interessato soprattutto a come si possa vivere l'illusione come realtà reale, effettiva (in carne e ossa), a come la realtà possa diventare illusione, a tutte le fasi intermedie tra questi due 'stati'. Il narratore, pur essendo consapevole fin dall'inizio che la contea in cui il romanzo è ambientato è un mondo fatto d'illusione, si lascia trascinare nel gioco degli altri – soppeso ogni possibile sospetto – fino a mostrare un atteggiamento

²² KIRÁLY, *Mikszáth Kálmán...*, pp. 269-279.

di accettazione: l'esperienza dell'illusione assurge quindi a valore, o almeno aspira ad esserlo. L'illusione è presentata come un mondo giocoso la cui validità è limitata nel tempo e nello spazio, ma finché si rispettano le regole del gioco, questo mondo funziona proprio come una realtà, che può essere vissuta pienamente. È tipico che qui si racconti la storia di un matrimonio, a sua volta descritto come un momento festivo in cui altre regole, altre leggi sono valide, rispetto a quelle usate. Vivere questo momento festivo non è però un'esperienza esistenziale di rango inferiore, per il fatto di porsi tra coordinate temporali e spaziali limitate. Da questa prospettiva, Mikszáth non svela, non critica, non condanna, ma si mostra comprensivo: presenta un'alternativa alla realtà che è in grado di creare realtà a tutti gli effetti.

Anche *A sipsirica* è un romanzo sulla critica sociale della disparità di ruoli, sulla prepotenza e lo strapotere, ed è esemplare per il modo in cui Mikszáth riesce a combinare la sua critica sociale con una serie di elementi che qui assumono caratteri peculiari e preponderanti, innanzitutto il fantastico coniugato con l'assurdo (in tutta la vicenda che si svolge nel castello che ospita la ragazza al centro della vicenda), l'osservazione della solidità di alcune convinzioni motivate dall'apparenza, nonostante le controprove della loro infondatezza (la Jahodovska 'madre perfetta'), la ricerca della verità come processo controproducente (il trattamento psichiatrico riservato al professor Druzsba).

5. Mikszáth e la critica

Mikszáth è uno degli scrittori ungheresi meno 'inquadrabili' in una tendenza letteraria, e nelle riflessioni precedenti abbiamo cercato di illustrare le sue peculiari concezioni del Romanticismo, del Realismo, della strutturazione tematica delle proprie opere. Alcuni critici lo hanno ritenuto l'ultimo grande romantico ungherese, altri, invece, il primo grande esponente del Realismo, il tramite tra Mór Jókai (1825-1904) e Gyula Krúdy (1878-1933), o tra Jókai e Zsigmond Móricz (1879-1942). Mikszáth, del resto, scrisse una biografia romanzata di Jókai (*Jókai Mór élete és kora*, 1906), e bastò questo a far pensare che mirasse alla gloria dell'illustre predecessore.

Già in un noto articolo del 1895 lo scrittore e critico Zoltán Ambrus aveva parlato di un'armoniosa continuità tra i due, attribuendo però l'ingenuità che contraddistingue le pagine dei due autori, alla totale mancanza di riflessione, sottolineando che dallo stile dei due scrittori, mancherebbe persino la possibilità di avere una potente capacità di rappresentazione del mondo, e quindi confinando le loro opere nella categoria del romanzo d'appendice, adatto soltanto all'effimero divertimento, mentre l'attenzione

dei lettori dovrebbe spostarsi sul romanzo russo, tedesco, spagnolo e italiano (qui sono citati Verga e d'Annunzio)²³.

La ricezione critica del periodo riuscì a imporsi con delle prospettive di lettura che ancora oggi possono dirsi valide, per esempio per *L'ombrello di San Pietro*, nella descrizione dell'autorevole Aladár Schöpflin:

il tutto, così com'è, è abbastanza vicino alla fiaba, domina un'atmosfera d'ingenuità, i colpi di scena non si basano sull'osservazione psicologica, ma sulla creatività fiabesca del racconto, lo stesso narratore è divertito e compiaciuto della sua invenzione.

Non sappiamo quanto sia ironico (e forse scrivendo di Mikszáth è d'uopo esserlo), Schöpflin, quando poco più avanti ricorda che

per godersi il racconto, meglio diventare noi stessi ingenui. I personaggi non hanno seri problemi che mettano alla prova il loro equilibrio psicologico, vivono in un mondo giocoso, sono persone simili a bambini, piccoli individui a cui non può succedere nulla di grande²⁴.

Come ha ben sintetizzato in uno studio Milbacher, illustrando le tesi di Schöpflin,

[l]a posta in gioco nei romanzi di Jókai è il ripristino dell'armonia e dell'ordine essenziale del mondo: ciò avviene attraverso uno scontro «titanico» tra un antagonista e un protagonista, secondo le leggi della narrativa romantica. Il compito del narratore è guardare e raccontare questa lotta in qualsiasi situazione storica, evento mondiale o svolta nazionale in cui essa succeda. I protagonisti di Jókai, «tagliati con l'accetta», devono lottare per la sopravvivenza, la salvezza e il miglioramento di un mondo abitato da una moltitudine di personaggi secondari a cui il narratore dedica una maggior cura descrittiva. Nelle opere di Mikszáth, i personaggi secondari diventano centrali, mentre gli «eroi» vengono degradati a personaggi secondari (Sándor Karácsony ha detto che in Mikszáth *anche i giganti della storia ruttano*)²⁵.

²³ Z. AMBRUS, *Szent Péter, az esernyője és még valami*, in «A Hét», 22.12.1895, pp. 821-822, cit. integralmente in *Mikszáth Kálmán Összes művei...*, 1958, vol. 7, pp. 261-263.

²⁴ A. SCHÖPFLIN, *Mikszáth Kálmán*, Franklin Társulat, Budapest 1941, p. 89, cit. in R. MILBACHER, *A Mikszáth-befogadás főbb irányairól*, in «Tiszatáj», novembre 2011, pp. 80-87, a p. 82.

²⁵ MILBACHER, *A Mikszáth-befogadás...*, pp. 82-83.

La prospettiva si sposta dunque da quella dei ‘titani’ che si sfidano per affermare la loro visione dei valori, al livello del ‘comune mortale’, che il più delle volte è vittima di quanto turba l’ordine del mondo, e così cambia anche il ruolo del narratore, da mediatore visionario di un grande evento che trova il suo archetipo nel racconto mitologico, al ‘testimone’ di come il mondo funziona.

L’attenzione verso il Realismo di Mikszáth, che a volte viene colta da alcuni critici ancora suoi contemporanei, diverrà fondamentale per uno studioso come István Király, che dedica la sua prima e significativa monografia allo scrittore, parlando (complice lo spirito dei tempi, poiché siamo nel 1952) di ‘Realismo critico’: contro l’indecisione della critica precedente, Király traccia una ‘via al Realismo’ che parte dalla ricerca di Mikszáth di una propria identità autoriale fino al raggiungimento della dimensione definita, appunto, del ‘Realismo critico’. La concezione di Király, dunque, vede il nostro autore muoversi con decisione dalla prima adesione al (tardo) Romanticismo – universalmente riconosciuto nell’opera di Jókai – verso un approccio cosciente e programmatico al Realismo, che nella peculiare dimensione ‘critica’ gli consente di creare un ponte tra la letteratura di metà Ottocento e quella del primo dopoguerra, significativamente rappresentata da Zsigmond Móricz, convinto assertore della prospettiva realista come unica possibile. Il Realismo di Mikszáth, secondo Király, diventa Realismo critico proprio nelle ultime opere, dove è più evidente – rispetto alla produzione passata – la critica sociale, resa evidente dalla pungente ironia con cui lo scrittore descrive la società contemporanea, l’immobilismo di una politica fatta di compromessi, di pratiche trasformistiche, di usuale ricorso al nepotismo, alla corruzione: tutto questo genera quella diffusa atmosfera di ingiustizia sociale contro la quale Mikszáth scaglia la sua penna acuminata, in particolare nei romanzi *Különös házasság* e *A Noszty fiú esete Tóth Marival*.

Nonostante la grande popolarità della lettura di Király nei decenni successivi, è importante ricordare che nell’arte di Mikszáth non è facile trovare una continuità di pensiero razionale che giustifichi una definizione di completa adesione al Realismo, infatti meno di un decennio dopo la pubblicazione della monografia di Király, János Barta parla di ‘Realismo romantico’²⁶. Si apre così un periodo di nuova e differenziata attenzione, da parte della critica ungherese, all’opera di Mikszáth, anche se sempre sotto il grande ombrello della critica di orientamento marxista.

Con la fine degli anni Novanta del Novecento, che vedono la riedizione del saggio di Sándor Karácsony sul ‘cinico’ Mikszáth²⁷, praticamente di-

²⁶ J. BARTA, *Mikszáth-problémák*, in «Irodalomtörténeti Közlemények», 3 (1961), pp. 140-161.

²⁷ S. KARÁCSONY, *A cinikus Mikszáth*, Hét Krajcár, Budapest 1997 [la prima edizione risale al 1944].

menticato per mezzo secolo, la critica ungherese si sposta verso una ‘relativizzazione’ dell’autore, che grazie ad altre opere di critica apparse nel frattempo²⁸, e volte ad analizzarne l’opera da prospettive differenti rispetto a quelle (ab)usate del passato, sposta il timone verso gli elementi di modernità presenti nell’opus dello scrittore ungherese.

Possiamo dunque dire che, nel corso di più di un secolo di critica ungherese, Mikszáth è stato ora il continuatore del tardo Romanticismo, ora il vero iniziatore del Realismo, per alcuni un narratore che unisce elementi fiabeschi alla rappresentazione della società contemporanea, per altri un osservatore cinico della stessa, ma in ogni modo un innovatore della prosa magiara (con cui dovettero necessariamente confrontarsi tutti gli scrittori contemporanei e futuri), per questo ci piace concludere con una frase dello scrittore e critico Antal Szerb, a illustrazione della perplessità che aleggia nella comprensione di Mikszáth:

La serenità di Mikszáth, il fascino delle sue rappresentazioni, coprono quasi la profonda disillusione, la mancanza di idealismo e persino le tracce di cinismo, che sono alla base della sua visione del mondo²⁹.

²⁸ Come, ad esempio: *Mikszáth-émlékkönyv. Tanulmányok az író születésének 150. évfordulójára*, a cura di A. Fábri, Horpács, Mikszáth Kiadó 1997; Gy. EISEMANN, *Mikszáth Kálmán*, Budapest, Korona 1998; P. HAJDU, *Csak egyet, de kétszer*, Budapest, Gondolat-Pompeji 2005.

²⁹ A. SZERB, *A magyar irodalom története*, Budapest, Magvető 1934, p. 450.

REALISMO IN AREA SLAVA

ANNA TYLUSIŃSKA-KOWALSKA

Università di Varsavia

MASTRO-DON GESUALDO DI GIOVANNI VERGA
E *LA BAMBOLA* DI BOLESŁAW PRUS: DUE 'VERISMI',
POLACCO E ITALIANO, A CONFRONTO

Nel 1888 usciva a Firenze su «Nuova Antologia», periodico trimestrale, a puntate, il romanzo *Mastro-don Gesualdo* di Giovanni Verga.

Negli anni 1887-1888 usciva sul «Kurier Codzienny» quotidiano di Varsavia il romanzo di Bolesław Prus intitolato *Lalka*.

Nel 1894 usciva sul settimanale di Varsavia, «Tygodnik Romansów i Powieści» (nr 1310-1331) la prima traduzione polacca di *Mastro-don Gesualdo*, informazione reperita grazie agli studi e ricerche della professoressa Jadwiga Miszalska. La traduzione posteriore di Barbara Sieroszevska è del 1956.

Ambedue gli scrittori avevano già alle spalle una serie di successi sia in campo di pubblicistica che di narrativa (novelle, romanzi).

Ambedue gli scrittori avevano anche alle spalle il 'flirt' intellettuale-letterario con i gruppi letterari di avanguardia: Verga pubblicando sulle riviste degli Scapigliati, Prus sul periodico fondato da uno scrittore-poeta-pittore, Stanisław Witkiewicz, «Wędrowiec» – che sarebbe 'Vagabondaggio'; Verga intitolò *Vagabondaggio* una raccolta di novelle, pubblicata nel 1885 presso l'editore Barbera di Firenze.

Prima di confrontare i due testi sembra indispensabile una precisazione: pur avendo alle spalle la storia ben vicina nel primo Ottocento, i polacchi e gli italiani nel secondo Ottocento vivevano in realtà politiche che furono poli opposti: l'Italia era un paese libero, unito, ormai affermato tra le potenze europee; la Polonia rimaneva schiava e oppressa, priva di identità politica, sottoposta a crudelissime repressioni da parte delle autorità russe sul vasto territorio del Paese che gli zar governavano avendolo spartito con la Prussia e l'Austria (con un tacito placet delle potenze europee), nel 1795. Eppure, anche in queste circostanze politiche difficilissime, i Polacchi seguivano le correnti filosofiche, culturali e letterarie europee.

L'autore del romanzo polacco, Bolesław Prus, nacque nel 1847 in un paese a est di Varsavia, in una famiglia di piccola, impoverita nobiltà, partecipò all'insurrezione antirussa del 1863. Iniziò gli studi all'Università di Varsavia alla facoltà di Scienze naturali, poi passò a Scienze umanistiche che interruppe dopo due anni. Tentò vari mestieri, dal 1872 intraprese l'attività giornalistica, nel giro di pochi mesi si fece conoscere ai lettori di Varsavia come un bravissimo pubblicista dotato di un senso dell'osservazione acuta, di un'ironia fine e dallo stile scorrevole e compatto. Morì d'infarto nel 1912.

Il 'positivista' polacco assorbì tutte le ideologie dei suoi tempi: erede del romanticismo, dotato di una particolare sensibilità artistica, accettò in primo luogo il messaggio dei suoi tempi: positivismo, inteso come fede ottimistica nella scienza e nel progresso tutto in funzione del culto di lavoro, d'altra parte avvertì anche i primi segni della crisi decadente che confermano alcune sue osservazioni nella pubblicistica. Negli anni Settanta iniziò a pubblicare i suoi articoli sul quotidiano «Kurier Warszawski». Testi che divennero un forte stimolo per la nuova generazione degli artisti dell'epoca. A partire dall'anno 1879 Prus intraprese l'attività letteraria. La sua produzione era sicuramente influenzata dall'opera di Dickens e, proprio come lo scrittore inglese, spesso i protagonisti delle sue narrazioni sono i poveri, gli umili, persone che si muovono ai margini della società. Lo scrittore riusciva abilmente a rendere realistico il loro profilo psicologico. Così ne parla il Nobel polacco, il grande scrittore Czesław Miłosz, nella sua *Storia della letteratura polacca*:

È la visione pessimistica che sottende l'enorme panorama sociologico del romanzo *La bambola*. Il titolo ha un significato puramente accidentale che allude all'episodio di una bambola rubata, benché il pubblico vi vedesse un giudizio sul personaggio femminile principale. L'autore, inizialmente intendeva intitolare il libro *Tre generazioni*. Da molti critici considerato il migliore romanzo polacco, perché unisce una ricchezza di particolari realistici con una lingua semplice e funzionale. Ci sono pochi esempi nella letteratura mondiale di una persona viva in carne e ossa, come Stanisław Wokulski, il personaggio principale de *La bambola*. [...] La struttura base del romanzo consiste in due narrazioni parallele: una si riferisce agli eventi degli anni 1870, il tempo dell'azione; l'altra, grazie a un diario scritto da uno dei personaggi, con flash-back porta il lettore al tempo della Primavera dei Popoli del 1848-49. Vi è un'imponente galleria di personaggi. Essi provengono da varie classi sociali, rappresentano diverse mentalità e atteggiamenti, ma sono sempre collegati con le due figure centrali, ognuna delle quali appartiene ad una generazione differente¹.

¹ Cz. MIŁOZ, *Storia della letteratura polacca*, traduzione di L. Faberi, Bologna, CSEO 1983, p. 263.

Bolesław Prus, di sette anni più grande di Giovanni Verga, morì dieci anni prima dello scrittore catanese. Dopo la deludente esperienza insurrezionale conclusasi con ferite e prigionia, non si fece mai coinvolgere in politica anche perché la vita politica nella Polonia zarista non esisteva. Rimane invece nella memoria collettiva dei lettori polacchi come cronista di Varsavia, compito che per anni eseguì con impegno.

La bambola che ebbe la sua traduzione italiana nel 1959 (Milano, Edizioni Paoline) eseguita da Aurora Benjamino (polacca, attrice degli anni Venti), ristampata più volte soprattutto negli anni Sessanta, è considerata, molto più delle novelle, l'opera maggiore di Prus. Sulla prima pagina che reca il titolo troviamo informazioni introduttive:

Boleslaw Prus fu lo pseudonimo usato da Aleksander Glowacki. Nato a Hrubieszów, Lublana, nel 1847 (morì a Varsavia il 19 maggio 1912), partecipò all'insurrezione del 1863-1864. Si affermò con una raccolta di racconti, *Schizzi e immagini* (1885) ricche di sottile umorismo. Seguì una serie di romanzi, tra cui *L'avamposto* (1885), *La bambola* (1890), *Il faraone* (1895). Dotato di fine psicologismo e di grande vigore narrativo, Prus tese soprattutto a una rigorosa ricostruzione della realtà².

Con l'aggiunta: formato in ottavo, rilegato con copertina rigida in tela celeste con titoli in oro al dorso, racchiuso in cofanetto illustrato a colori, segnalibro in nastro blu, pagine 1045.

Prima di analizzare diversità e punti di contatto tra i due romanzi, diamo un'occhiata alla trama.

Il personaggio centrale del romanzo è Stanisław Wokulski, di origine di piccola nobiltà impoverita che comincia la sua carriera come cameriere presso Hopfer's, un ristorante di Varsavia. Dopo aver preso parte alla sommossa poi fallita del 1863 contro la Russia che occupava la parte centro-orientale della Polonia e si rivelò un oppressore crudelissimo (qui abbiamo un richiamo autobiografico dello scrittore), viene condannato all'esilio in Siberia. Al ritorno a Varsavia, diventa commesso nella merceria di Mincel. Sposa la vedova dell'ultimo proprietario (muore presto anche lei), e quindi con il denaro proveniente dai propri risparmi e da quello poi ereditato investe nel commercio e avendo il fiuto per gli affari ben presto si arricchisce. L'intraprendente Wokulski si innamora poi di Izabela, figlia di un insignificante aristocratico in bancarotta, Tomasz Łęcki. Da vari episodi del romanzo si evince che si tratti di un amore ben meditato e non casuale. Il manager

² A. BENJAMINO, *Introduzione*, in B. PRUS, *La bambola*, Milano, Edizioni Paoline 1953, p. 3.

del negozio a Varsavia di Wokulski, Ignacy Rzecki, è della generazione precedente a quella di Wokulski, un modesto 'single' che vive nel ricordo della sua gioventù, che fu un capitolo eroico della sua vita come di quella di tutta l'Europa. Attraverso il suo diario il lettore apprende alcune delle imprese di Wokulski. Rzecki e il suo amico Katz si recarono in Ungheria durante la Primavera dei Popoli per entrare nell'esercito rivoluzionario. La trama de *La bambola* che si svolge tra il 1878 e il 1879 si focalizza sull'infatuazione di Wokulski per la superficiale Izabela, che lo vede semplicemente come un plebeo, un intruso nel suo mondo sublime, uomo primitivo, incivile, con enormi mani rosse; per lei, è difficile considerare umane le persone al di sotto del ceto sociale degli aristocratici. Wokulski, nel suo tentativo di conquistare Izabela, inizia a frequentare teatri e salotti dell'alta società; inoltre, per aiutare finanziariamente il vecchio Łęcki che è sull'orlo della rovina, fonda una società e invita gli aristocratici a diventarne soci, il che lo porta alla bancarotta. Il romanzo si chiude con la partenza di Wokulski alla volta di una meta ignota... sparisce in circostanze misteriose, si suppone un suicidio... La sconfitta di Wokulski mette in evidenza il tema dominante del romanzo, e cioè l'inerzia della società polacca, l'aristocrazia *in primis*.

Il romantico amore impossibile insieme alla corsa per la 'roba' porteranno al fallimento il protagonista di Prus, similmente a quel che accade a Gesualdo Motta... Ecco come commenta la trama del romanzo e le mosse di Wokulski lo studioso polonista, storico della letteratura, Luca Bernardini:

Il testo presentava una complessità compositiva fino ad allora sconosciuta nel romanzo polacco. La scelta di una forma aperta, testimoniata dalla discontinuità dei registri emotivi, dall'eterogeneità degli episodi narrativi, dalla mancanza di una vera conclusione, voleva essere un riflesso diretto della caoticità dell'esistenza, il segno di un'opzione esercitata a favore delle contraddizioni di contemporaneità. [...] Wokulski – dal punto di vista dei comportamenti individuali – non si discosta dagli archetipi romantici dell'innamorato infelice, o del censore dell'arrivismo lentamente strumentale delle proprie attività commerciali e finanziarie: queste, infatti, da una parte dovrebbero permettergli di conquistare l'amata, ma d'altra gli consentono di polemizzare con un'aristocrazia prigioniera di una perniciosa mentalità di casta, ma di fatto vengono percepite come in contrasto con il proprio passato di cospiratore o le aspirazioni di scienziato³.

³ L. BERNARDINI, *Letteratura dell'età positivista. Fra scienza e letteratura: Bolesław Prus*, in *Storia della letteratura polacca*, a cura di L. Marinelli, Torino, Einaudi 2004, p. 291.

Come ben si vede, notiamo sin dal primo sguardo le differenze fondamentali tra il romanzo di Prus e *Mastro-don Gesualdo* di Verga: esiste un abisso tra l'ambiente cittadino di Varsavia, considerata allora una delle capitali europee importanti dal punto di vista culturale di un paese politicamente inesistente e il piccolo mondo di Vizzini, eppure come cercheremo di palesare, pur essendo lontani geograficamente, culturalmente per certi aspetti i due mondi suonano vicini... Inoltre, Mastro-don Gesualdo potrebbe essere un lontano parente di Wokulski: Gesualdo Motta, proveniente come il polacco da una provincia profonda, tuttavia appartiene alla generazione precedente... In quanto invece alla galleria di protagonisti, nelle due opere appaiono vari ceti sociali incompatibili e lontani mille miglia l'uno dall'altro con di mezzo i due personaggi centrali, la loro ascesa sociale, le pretese e le amare conseguenze che ne risultano.

Nei due romanzi, quello di Prus e di Verga, si notano interessanti e affini idee raccolte nei messaggi rivolti al pubblico: richiami storici che avvicinano nel tempo i due romanzi grazie alla 'narrazione in narrazione', all'introduzione, tecnica narrativa allora molto sfruttata, dei frammenti del diario del co-protagonista, Ignacy Rzecki, partecipante in qualità di soldato alle rivoluzioni della 'Primavera dei Popoli', scorgiamo un punto di convergenza temporale e tematica. Non dimentichiamo che ambedue gli scrittori provengono da ceti sociali progressisti, dove le idee patriottiche erano all'ordine del giorno. Tuttavia, sicuramente Prus è più fortemente attaccato agli ideali patriottici di provenienza romantica, non riesce a staccarsene e per di più le illusioni, anche quelle che riguardano la quotidianità, non lo abbandonano. D'altra parte bisogna tener presente che ambedue gli scrittori affrontano politicamente due realtà diverse: Verga vive in un'Italia libera che urgentemente deve risolvere i problemi risultanti da questa situazione politica e sociale, mentre nella Polonia degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento la libertà politica è ben lontana, anzi, bisogna stare attenti ad ogni parola che sarà pubblicata, le censure essendo sempre vigili con il loro fiato che si fa sentire sul collo di ogni autore: scrittore, giornalista o pubblicitista che sia. Perciò manifestano un'altra distanza psicologica e un'altra dimensione emozionale rispetto agli eventi storici, trattati in maniera comunque simile da Verga e Prus. Un pessimismo difficilmente celabile e una profonda delusione, un crollo di illusioni giovanili.

I moti carbonari nel giovane protagonista di Verga fanno nascere la speranza sì di liberarsi dall'oppressione borbonica, ma anche in una forma di sistema democratico, nell'uguaglianza, nel poter realizzare i propri obiettivi in una società riformata, aperta, rivolta verso un avvenire migliore. I moti del 1848 sono invece presentati dal Verga sotto una luce del tutto diversa. Dopo la delusione del 1820 quando svanirono le idee di libertà, uguaglianza, ma-

stro-don Gesualdo, già vecchio e malato, non vuole più sentirne, se ne stacca vicino ormai alla finale rovina, mentre i signorotti del paese ne approfittano:

«Mastro Bardo, al ritorno, portò la notizia. – Hanno fatto la rivoluzione. C'è la bandiera sul campanile.

Don Gesualdo lo mandò al diavolo. Gilene importava assai della rivoluzione adesso! [...]

Di lì a poco si sentì bussare di nuovo al portone. Don Gesualdo corse in persona ad aprire, credendo che fosse il medico [...]. Invece si trovò di faccia il canonico Lupi, vestito di corto, con un cappellaccio a cencio, e il baronello Rubiera che se ne stava in disparte.

– Scusate, don Gesualdo... Non vogliamo disturbarvi... Ma è un affare serio... Sentite qua...

– Lo tirò nella stalla onde dirgli sottovoce il motivo per cui erano venuti. Don Nini da lontano, ancora imbroncito, approvava col capo.

– S'ha da fare la dimostrazione, capite? Gridare che vogliamo Pio Nono e la libertà anche noi... Se no ci pigliano la mano i villani. Dovete esserci anche voi. Non diamo cattivo esempio, santo dio!

– Ah? La stessa canzone della Carboneria? – saltò su don Gesualdo infuriato. – Vi ringrazio tanto, canonico! Non ne fo più di rivoluzioni!⁴

Infatti, «storicisticamente parlando, l'interpretazione del Risorgimento è più precisa e rigorosa in Verga che in molti storici e filosofi di professione che dettano ancora legge»⁵, sostiene Matteo Gaudio e lo riconferma Santi Correnti⁶ ritenendolo un'importante componente del romanzo siciliano.

Il protagonista verghiano è completamente privo di illusioni circa il miglioramento politico della sua terra, dominato dal senso di solitudine, come osserva Vincenzo Consolo nella *Postfazione* all'edizione del romanzo del 1997:

⁴ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1992, pp. 406-407.

⁵ M. GAUDIO, *Storicismo e verismo nella narrativa del mondo degli umili di Giovanni Verga*, Algra Editore, Catania 1973, p. 66.

⁶ «Il rispetto che Verga aveva per la storia e della sua terra si manifesta in parecchie [...] occasioni, e non solo nella famosa novella *Libertà: I Malavoglia* sono pieni della delusione postrisorgimentale dei siciliani [...] e nel *Mastro-don Gesualdo* in cui il Verga ritorna alla descrizione della Sicilia borbonica, sconvolta dalle rivoluzioni del 1820 e del 1848 e dal colera del 1837, c'è una precisa aderenza alla verità storica, che va dalle notizie relative alla Carboneria e dalle istanze sociali provocate dalla questione della gabella delle terre comunali, che vede il capitalismo borghese, rappresentato da don Gesualdo, trionfare sulla vecchia e superata aristocrazia, alla diffidenza popolana antiborbonica, che scoppia in occasione del colera del 1837, che secondo mastro Nardo è sparso "per mezzo delle bottiglie che nadano da Napoli per far morire i cristiani"», S. CORRENTI, *Cultura siciliana di ieri e di oggi*, Catania, Casa Ed. Muglia 1974, p. 162.

Qui l'uomo è ancora più solo che ad Acì Trezza perché qui alla religione della tradizione, del focolare domestico si è sostituita la religione del possesso, della *roba*. E non c'è scampo qui né per i fedeli né per gli eretici di questa religione: la mancanza della roba pone l'uomo ai margini, alla mercé d'ogni offesa, umiliazione, violenza; la sua conquista, il suo possesso, quanto più si fa ossessivo, porta un 'tumore di sofferenza', porta la privazione d'ogni affetto, la solitudine, la morte⁷.

Wokulski nello stesso momento della sua vita anch'egli cade in depressione e la stessa sorte tocca al vecchio Ignacy Rzecki, della generazione di Gesualdo. Rzecki che funziona nel romanzo come un alter-ego di Wokulski si esprime nel suo diario 'storico' in modo affine.

Ambedue i romanzi sono volti ad un'acuta analisi della società senza portare proposte di soluzione. Lo sguardo critico dei due autori si rivolge più che altro ai ceti governanti, in quell'epoca i colpevoli andavano ricercati ancora, come per secoli, tra gli aristocratici. Sembra quindi ovvio che il ceto sociale sottoposto a una critica spietata nelle due opere per tutti i difetti, tra cui dominante la corruzione, fosse, appunto, l'aristocrazia. Sarebbe poi lecito sottolineare come sia nella realtà polacca che in quella siciliana nel momento della stesura dei due romanzi essa costituisca una classe sociale ancora potente nonostante il capitalismo che coinvolgeva sempre più vasti ceti borghesi: dettava e imponeva le proprie regole non solo in provincia, come nel caso della Sicilia, bensì anche nelle grandi città come Varsavia dove si notavano ormai le trasformazioni sociali, ma il processo risultava duro e penoso. La problematica delle trasformazioni, non dimentichiamolo, appariva nella maggior parte dei 'grandi' romanzi europei dell'epoca (per l'Italia basti menzionare il ritratto che ne troviamo ne *Il marchese di Roccaverdina* di Capuana e in alcuni frammenti de *I Viceré* di De Roberto), ma si trattava di una casta ormai in declino, priva di fondi e di qualsiasi iniziativa. La dinamica delle rivoluzioni italiane mostra il graduale degrado dell'aristocrazia senza tuttavia generalizzare. In Polonia invece sarebbero gli aristocratici i più illustri che nel primo Ottocento diedero il via alle insurrezioni: insurrezioni tutte fallite. Con il passar del tempo la nuova generazione degli aristocratici accettò, frustrata, la realtà postinsurrezionale, diventando una classe di 'fanulloni', come li chiama più volte Wokulski nel romanzo. In *Mastro-don Gesualdo* l'aristocrazia, ugualmente a *La bambola*, è ormai priva di vecchie ricchezze, vive di stenti, di ricordi delle glorie passate, guardando con nostalgia i ritratti degli antenati e lo stemma della famiglia esposto sul portone

⁷ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, Postfazione di V. Consolo, Milano, Ed. Frassinelli 1997, p. 365.

del palazzo in rovina che da lontano ricorda l'antico splendore ormai decaduto. In Sicilia gli aristocratici sembrano più impoveriti e perciò ancora più disperati, forse perché le remote ricchezze ancor più sparpagliate. Ai 'fannulloni' vengono contrapposti quelli che vivono del proprio lavoro, secondo Wokulski sono gli ex sudditi che portano avanti il progresso civile. E dopo un breve scambio di battute con Izabela le chiede: «Bene, non far nulla la parola è *fannulloni*, ma sia così gentile da mostrarmi un rappresentante di questo stato sociale, uno solo che realizzò qualcosa di concreto?». Nella traduzione invece appare il termine *oziosi*⁸.

In ambedue i romanzi il lettore osserva, appunto, la vita oziosa dell'aristocrazia locale attraverso le vicende di tutta una galleria di personaggi che differiscono per carattere e modi di vita, ma rimangono attaccati ai ricordi dell'antico splendore dimostrando un contegno altezzoso nei confronti dei rappresentanti delle classi subalterne, in pretese che ormai nulla hanno di reale, che vorrebbero il mondo ai loro piedi, ma il mondo è andato molto in avanti mentre loro sono rimasti ben indietro con il punto di vista sempre fisso, intoccabile. Quello poi che avvicina il mondo aristocratico polacco a quello siciliano non è solo la crisi di questa classe sociale accompagnata tuttavia da un residuo di orgoglio, ma un disprezzo difficilmente celabile per chi 'non è dei loro'. I fratelli Trao non partecipano al matrimonio della sorella, considerandolo una *mésaliance* forzata. E quando si stava combinando il matrimonio, Gesualdo Motta non aveva che accettare di sposare Bianca se intendeva cambiare la sua posizione sociale: «Senti, il mondo adesso è di chi ha denari. Tutti costoro sbraitano per invidia. Se il barone avesse una figliuola da maritare, gliela darebbe a mastro-don Gesualdo! Te lo dico io che son vecchio e so cos'è la povertà». Il capitano ne sembra più che convinto, e il canonico Lupi convince anche il protagonista del romanzo palesando a Gesualdo i vantaggi di quel matrimonio: «Di buona famiglia! Vi porterebbe il lustro in casa! V'imparentate con tutta la nobiltà...»⁹

I comportamenti non privi di cinismo ed egoismo condannati da ambedue gli scrittori riguardano sia i signorotti del piccolo paese siciliano di Vizzini dove si svolge l'azione del romanzo di Verga che gli ex ricchi di Palermo i quali mantengono spensieratamente l'alone dei vecchi tempi che lo scrittore catanese dimostra sull'esempio del caso di duca di Leyra, suo genero.

Similmente Prus si esprime sulla decaduta aristocrazia di Varsavia, l'allora capitale del Regno Congressuale, interamente sottoposto ai regolamenti legali della Russia degli Zar. L'élite sociale di Varsavia viveva di ricordi re-

⁸ B. PRUS, *La bambola*, Milano, Edizioni Paoline 1953, p. 127.

⁹ Ivi, pp. 89-90.

spingendo il pensiero di dover cambiare abitudini. Rimuoveva anche un qualsiasi impegno politico che caratterizzava questa classe sociale fino al fallimento dell'insurrezione del 1863. L'atteggiamento di Izabela nei confronti di Wokulski è proprio altezzoso fino dal primo momento cioè da quando egli compare tra i conoscenti del padre. Lo dimostra perfettamente la scena in cui il signor Tommaso Łęcki insiste per ricevere Wokulski a pranzo mentre dice: «[...] non si può osservare rigidamente l'etichetta con un uomo che ci è così utile. "Certamente" – osservò Izabella – "accordiamo anche alla servitù che ci è fedele una certa confidenza"»¹⁰. Non è solo l'atteggiamento di lei, bensì quello del marchese, del barone Krzeszowski: anche quando Wokulski li salva dalla più tragica bancorotta, continuano a disprezzarlo. Il protagonista di Prus se ne rende perfettamente conto, eppure continua a compiere follie pur di piacere alla donna, al suo ambiente: «Quattro giorni fa per un pelo non ho ucciso un uomo, oggi per miracolo tiro un altro dal carcere – e lo faccio solo per lei, per un *merci*»¹¹. Più avanti, in un attimo di autoriflessione al pari di Mastro-don Gesualdo, è pieno di orgoglio per i successi che gli sono piovuti grazie alla sua intraprendenza:

Sì, ma grazie a lei ho fatto anche il mio patrimonio, do del lavoro a centinaia di persone, aumento la ricchezza del Paese. Che cosa sarei senza di lei? Un povero negoziante di Chincaglierie. E oggi tutta Varsavia parla di me... [...] E poi, quel po' di carbone muove una nave che porta il destino di un centinaio di uomini, e l'amore porta me. Ma se mi brucia, se non divento poi altro che una manata di ceneri?¹².

L'amore distruttivo che sconvolge la vita del protagonista di Prus non è altro che la conferma dell'autostima, giacché ha raggiunto lo scopo di affermarsi negli ambienti dove ancora un paio d'anni prima non se lo sognava nemmeno. Una situazione psicologicamente complessa, insomma:

“Ho un'inverosimile fortuna” – pensava. “In sei mesi ho messo insieme un patrimonio di alcune centinaia di migliaia di rubli e tra qualche anno potrò arrivare al milione... Forse anche prima... Oggi le porte dei saloni mi sono aperte e tra un anno? Alcuni di quelli che poco fa mi circondavano, diciassette anni fa li avrei potuti servire in negozio e se non l'ho fatto è perché non ci sono mai venuti”¹³.

¹⁰ PRUS, *La bambola...*, p. 358.

¹¹ Ivi, p. 332.

¹² Ivi, p. 330.

¹³ Ivi, p. 191.

Izabela, donna vanitosa, con nostalgia ricorda il baciamento di Vittorio Emanuele II (nel romanzo non mancano richiami ai grandi personaggi italiani), quando arriva a Varsavia Ernesto Rossi lo invita a casa (lo aveva conosciuto a Parigi) e gli dà innumerevoli segni di stima e non soltanto (tra i suoi sogni è anche l'eventuale matrimonio con il grande artista). La critica letteraria polacca sostiene che ne *La bambola* tutti i personaggi sono fittizi, ebbene no, Ernesto Rossi fu uno dei maggiori attori drammatici italiani della seconda metà dell'Ottocento il quale, sulle orme di Adelaide Ristori¹⁴ diede alcuni spettacoli al Teatro Nazionale di Varsavia di cui parla abbondantemente nella sua autobiografia¹⁵.

Ricordiamo che ugualmente nel romanzo di Verga appare un episodio 'teatrale': il baronello Rubiera si invaghisce dell'attrice Aglae e, in più, in ambedue i romanzi i cugini, personaggi laterali, svolgono un ruolo complementare nella favola.

Nell'opera di Prus, come abbiamo accennato, appare una pittoresca galleria di personaggi che provengono da vari ceti sociali, dall'aristocrazia alla plebe cittadina di Varsavia e anche sotto questo aspetto vediamo alcune affinità con il romanzo verghiano. Ricordiamo tuttavia subito che l'autore catanese punta sui ceti bassi contadini, introduce un numero decisamente esiguo di rappresentanti della 'classe media'. Nel romanzo polacco, lontano in questo dalle soluzioni zoliane, mancano i rappresentanti dell'alta borghesia, proprietari di fabbriche, solo sporadicamente appare il proletariato.

L'obiettivo che si pongono i due scrittori è sempre quello della narrativa realista e poi naturalista-verista (in Polonia chiamata positivista) – illustrare il problema per sensibilizzarvi il pubblico senza moraleggiare. Il positivismo polacco è più lontano dal naturalismo del verismo italiano, permangono ancora forti le componenti romantiche – idealismo, fede nella giustizia, se non più divina almeno quella umana. Interessante in ambedue i casi si presenta il problema della religione, della fede cristiana. I due scrittori non intendono sconvolgere i sentimenti religiosi dei loro lettori pur essendo loro stessi esplicitamente scettici. La Provvidenza manzoniana e il Dio liberatore mickiewicziano non ci sono più, in terra opera l'uomo che tuttavia nel suo decalogo individuale dovrebbe attingere al decalogo cristiano, ma raramente ci riesce. La Sicilia dell'Ottocento e la Polonia della seconda metà dello stesso secolo (perché Varsavia metaforicamente rappresenta il Paese) sono ideologicamente vicine. Si rispettano i riti cristiani (la festa del Santo Patrono è uno dei punti centrali dell'azione del romanzo verghiano, come pure l'ope-

¹⁴ La grande attrice italiana si esibì a Varsavia due volte, nel 1856 e nel 1858.

¹⁵ Cfr. E. ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze, Nicolai Ed. 1887.

ra di carità svolta dalle donne aristocratiche di Varsavia nel corso della Settimana Santa). Ma al centro dell'attenzione dei personaggi principali di ambedue i romanzi è la vita in terra, l'ascesa sociale, «la roba» conquistata a costo di innumerevoli rinunce, con la forza delle proprie ambizioni e con fermezza di carattere. La roba, i soldi, garantiscono il rispetto dei ceti nobili in fase di degrado in ambedue i casi e assicurano un senso di conforto psicologico. Wokulski in uno dei monologhi interiori riflette sulla forza dell'amore (ma anche dei soldi) che lo spinge in avanti.

E la vita non lascia spazio né a Wokulski né a Gesualdo Motta di meditare sulla religione, essendo essi troppo presi dalla quotidianità, non pensano al Giudizio Universale, al premio che avranno 'al di là': in quanto alle opere di carità, sia l'autore siciliano che polacco le concepiscono come un comportamento del tutto naturale per chi dispone di più risorse degli altri. Sono opere di carità che possiamo dividere in due tipi: quelle che almeno minimamente e momentaneamente migliorano la vita della plebe (cittadina o contadina) e quelle che sono più stimolate e premeditate dal proprio interesse: nel caso di Wokulski, più romantico è l'amore infelice per la Łęska che lo porterebbe al matrimonio con un'aristocratica e che per raggiungere lo scopo lo porta a distribuire prestiti tra i parenti di lei, ossia, come nel caso di Gesualdo Motta, l'ambizione di affermarsi sempre di più nell'ambiente precedentemente chiuso, quello della élite locale di Vizzini, ora che della 'roba' ne dispone ormai in abbondanza.

Quello che avvicina i due romanzi è lo sguardo critico, come abbiamo accennato, dei loro autori sulla società. L'ispirazione certo anche zoliana (in uno dei primi capitoli quando per la prima volta appare la protagonista la troviamo immersa nella lettura di uno dei romanzi di Zola), sappiamo degli incontri di Verga con lo scrittore francese. Vi si aggiungono nei due casi: il concetto tipico della narrativa dell'Ottocento dello sforzo sovrumano quasi per staccarsi per sempre dal proprio ceto sociale e il disagio che si avverte in quello appena raggiunto. Da parte degli autori si avverte l'amarezza nel sottolineare lo sbaglio compiuto, cioè quello di «fare un passo più lungo della gamba», argomento-chiave dell'uno e dell'altro romanzo. Zolianamente, ambedue gli scrittori guardano con compassione i ceti bassi: Diodata, e altri «poveri diavoli» che anche se rubano e danno l'assalto ai beni di Mastro-don Gesualdo sono spinti dalla fame, ma destano compassione. L'istinto è quello naturalisticamente animalesco, ma il narratore qui si dimostra comprensivo e non condanna. Ugual situazione nell'opera di Prus, Wokulski, non respinge la mano tesa verso di lui da una prostituta, anzi, la soccorre e così la «Maddalena» cambia vita, il benefattore le trova impiego onesto, essa diventa donna per bene.

I due protagonisti, polacco e siciliano, sono molto vicini sia per il carattere, l'attaccamento «alla roba», l'ostinazione, l'aspirazione a continuare la

corsa al denaro. Ambedue sono alle prese con una molla che non permette via d'uscita, a nulla serve una certa furbizia che è tipica di tutti e due, neanche con una traccia di sguardo lucido sul proprio operare, una qualche critica e autocritica di cui nessuno dei due fa uso. Si lasciano portare o dal sentimento distruttivo per una donna (nel caso di Wokulski, più romantico) o dall'avidità irrefrenabile della «roba» (il caso di Gesualdo Motta, il quale, impadronitosi di tutto ciò che era materiale e stava nelle sue possibilità decide di accedere al cetto sociale più alto, il titolo nobiliare che era l'unica cosa che ancora gli mancava) e, alla fine, l'uno e l'altro falliscono. Wokulski, nutrito di ideali romantici, sentimenti profondi e sogni di una donna angelica fallisce perché vuole l'impossibile, il sentimento di una donna corrotta che si fa beffe di lui, che da un lato lo vorrebbe accanto visto il suo patrimonio e la vita agiata che la aspetterebbe ma dall'altro l'orgoglio, l'amor proprio, la vanità femminile la spinge a scartare questa prospettiva. I personaggi femminili nell'opera polacca sono più distinti, hanno fisionomie e caratteri ben delineati, come in realtà corre una differenza fondamentale tra le donne polacche e siciliane dei tempi in cui si svolgono le azioni dei due romanzi. Assumono comunque una certa importanza nel romanzo sia italiano che polacco: la Łęcka svolge un ruolo piuttosto di *femme fatale* dannunziana se non dovesse ancora vivere alla giornata essendo totalmente squattrinata. Bianca, ridotta a una sposa insoddisfatta della sua condizione, si rassegna, non lotta contro il destino, è meno forte per carattere di Izabela, che sa esprimere con fermezza la sua volontà. Ambedue non sanno ritrovarsi nella realtà in cui vivono: Bianca muore giovane senza aspettarsi nulla dalla vita; Izabela Łęcka, nella lontana Varsavia, più forte e più consapevole della sua sorte, eppure anche lei infelice. I due autori non propongono soluzioni, svelano la cruda verità, spingono i lettori, la società a riflettere e magari a prendere qualche iniziativa.

Osserviamo che anche il nome tipicamente aristocratico di Isabella che appare nei due romanzi in qualche modo affianca l'uno all'altro. Le donne del popolo invece sono quelle che i protagonisti hanno veramente amato, ma aspirando alla carriera, a uscire per sempre dal proprio cetto, hanno respinto. Diodata resta fedele a Gesualdo quando tutti gli altri gli hanno già voltato le spalle, Kasia Hopfer, la figlia del proprietario del negozio dove Wokulski aveva cominciato il mestiere di commerciante, resta un dolce ricordo nei momenti di disperazione.

Il rifiuto della realtà, l'immergersi nei sogni porta alla rovina, alla sconfitta, alla morte. Stranamente, in ambedue i romanzi, sin dall'incipit sappiamo che non ci sarà un lieto fine. Ambedue gli autori con un cupo pessimismo si esprimono sulla prova di cambiar vita a forza di una totale rinuncia a se stessi.

Stranamente, l'uno e l'altro romanzo si aprono con il maltempo che preannuncia un non-lieto fine: in Sicilia si è a febbraio e ha piovuto per tre giorni:

Suonava la messa dell'alba a San Giovanni; ma il paesetto dormiva ancora della grossa, perché era piovuto da 3 giorni, e nei seminati ci si affondava a mezza gamba. [...] Era ancora buio. Lontano, nell'ampia distesa nera dell'Alia, ammiccava soltanto un lume di carbonai, e più a sinistra la stella del mattino sopra un nuvolone basso che tagliava l'alba nel lungo altipiano del Paradiso. Per tutta la campagna diffondevasi un uggolare lugubre dei cani¹⁶.

A Varsavia è marzo, uno dei mesi più brutti con piogge fredde e neviccate.

Una brutta giornata di marzo, manca poco a mezzogiorno e le strade di Varsavia sono deserte: gli abitanti non escono affatto oppure si nascondono e si rifugiano negli interni riscaldati. Alcuni avvolti fino al collo nei cappotti, costretti a uscire per strada corrono per non essere bagnati dalla pioggia e dalla fitta neve che si alternano¹⁷.

I due autori colgono perfettamente il momento della trasformazione delle società in cui vivono (il caso di Prus) e che conoscono (il caso di Verga). L'autore siciliano non rimpiange l'aristocrazia al pari di D'Annunzio (*Il Piacer*e è contemporaneo al suo romanzo), anzi muove una critica amara contro il ceto sociale che sta per uscire dalla scena politica del paese, ma presentandola con uno sguardo lucido e intelligente con la tecnica della narrazione impersonale cerca di dipingerne un quadro obiettivo. I vizi che permangono da generazioni non sono eliminabili con un matrimonio, con un investimento, con uno pseudo-impegno nell'opera di carità. Riferendoci al pensiero che emana da vari scritti di Luigi Pirandello, appartenente ormai a una generazione posteriore: «per cambiare l'individuo bisogna cambiare la società».

Sia Verga che Prus con i romanzi in questione rispondevano alla richiesta del mercato nei tempi in cui vissero: il valore delle due opere sta nel saper cogliere, con finezza e con una particolare sensibilità, problematiche e contraddizioni sociali del tutto nuove e nel consegnare nelle mani del pubblico dei quadri fotografici degli ambienti descritti. Con pieno obiettivismo anche se, da parte degli autori, tra le righe si avverte una *pietas* rivolta ai loro protagonisti i quali, pur criticate le loro mosse, rimangono vittime delle

¹⁶ VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888...*, p. 5.

¹⁷ PRUS, *La bambola...*, p. 42.

norme sociali, ma anche vittime di se stessi. Non mancano dunque i punti di contatto tra i giganti-protagonisti dei due romanzi, le loro vicende sono ambientate in un mondo geograficamente lontano l'uno dall'altro, eppure a tratti suonano vicine socialmente, psicologicamente. Sia l'opera di Bolesław Prus che di Giovanni Verga, con le dimostrate sopra affinità ed anche divergenze, si inscrivono perfettamente nel canone del realismo europeo.

GUIDO CARPI

Università Orientale di Napoli

«IL NUDO REALISMO È FUNESTO»: IVAN TURGENEV
COME LINEA MEDIANA DELLA PROSA RUSSA

1. Le origini del realismo russo: lo stile eterogeneo

Ivan Turgenev viene maturando la propria formazione intellettuale in un'epoca che – pur sotto la cappa omologante del regime di Nicola I – reca un forte carattere contraddittorio, sia nel manifestarsi di una nuova complessità sociale che nell'articolarsi di una vita culturale che sappia esprimere tale complessità. Sta giungendo al proprio termine il lungo ciclo storico egemonizzato dalla nobiltà terriera, nel cui ambito si erano formate le rappresentazioni e gli strumenti espressivi della letteratura dell'Età dell'oro (anni '30 del Settecento – anni '30 dell'Ottocento: pressappoco da Aleksandr Sumarokov ad Aleksandr Puškin); parallelamente, sul piano dell'organizzazione della cultura, la centralità dei saloni, dei rapporti amicali e corporativi sta lasciando il posto agli istituti di un moderno mercato letterario, ancora incipiente e caotico, dove si sperimentano nuove forme d'interazione fra il letterato e il suo pubblico, sulla base di nuove necessità espressive.

In un'ottica di lungo periodo, Turgenev si forma e muove i primi passi di scrittore nella fase finale di quella lunga serie di smottamenti nel campo dell'estetica letteraria che portano alla distruzione del tradizionale sistema dei generi, all'affermarsi del principio autoriale come istanza costruttiva e regolatrice dell'opera, e all'egemonia del cosiddetto *realismo*. Inteso nel senso specifico che inerisce al complesso di fenomeni letterari prevalente nel ciclo culturale in questione, il realismo può essere definito un modello narrativo i cui codici di convenzionalità artistica mirano a «sostenere il lettore nella convinzione che questo mondo possibile sia 'davvero così' [*vsamdelišnost'*]»¹, ovvero

¹ J.I. LEVIN, *Izbrannye trudy: Poetika. Semiotika*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury 1998, pp. 332,

che esso sia conforme ai meccanismi, ai fenomeni e ai rapporti più o meno comunemente riscontrabili in un determinato frammento della vita empirica. Tali codici possono essere così riassunti: il contesto in cui si svolge l'azione deve essere descritto, almeno nei suoi tratti rilevanti; la fabula non può fare a meno di personaggi periferici che interagiscono con l'eroe/gli eroi in maniera coerente; le azioni dei personaggi devono essere motivate – almeno implicitamente – da un punto di vista psicologico o funzionale; la modalità narrativa si fonda sulla presunzione di veridicità e/o competenza del narratore.

Nel medio periodo (ossia nel ciclo aperto dalle prose del tardo Puškin, e che si concluderà nei dintorni di Čechov, almeno come tendenza egemone in letteratura), il realismo si manifesta soprattutto come rivoluzione sul piano dello stile, in primo luogo *semplificando* i tratti esteriori di questo in modo tanto radicale quanto poco avvertibile dal lettore odierno, che percepisce come 'norma' stilistica proprio lo standard introdotto allora. Come rileva Jurij Lotman nelle sue classiche *Lezioni di poetica strutturale* (1964), è proprio il Puškin prosatore a eliminare tutta una serie di tratti stilistici fino ad allora caratterizzanti – in misura diversa – sia la prosa sentimentalista che quella romantica: cliché metaforici, epiteti e tropi convenzionali, espressioni formulari di giudizi di valore, enfasi sulle manifestazioni di emotività soggettiva. Sullo sfondo della prosa precedente, l'assenza di tutti questi tratti era ben percepibile, «essi diventano elementi stilistici dotati di un carattere differenziale, di un forte peso semantico, ossia diventano procedimenti», o meglio – «anti-procedimenti» (*minus-devices*), che marcano un testo privandolo di tratti consueti che il lettore si attendeva 'in automatico'².

Paradossalmente, la 'semplificazione' dei tratti esteriori dello stile crea i presupposti perché la struttura stilistica profonda si vada articolando secondo parametri di sempre maggiore complessità: in una sorta di manifesto collettivo dell'inizio degli anni 1990 dedicato alle *Categorie della poetica nel susseguirsi delle epoche letterarie*, un gruppo di noti studiosi moscoviti scriveva che «nel realismo tutto ciò che è estrinseco diviene un compito in tutto e per tutto intrinseco, scende in profondità, cementa l'opera conferendole un carattere realmente organico»³. Il raggio di fenomeni, rapporti, processi de-

363. Sul concetto di convenzionalità artistica, vedi J.M. LOTMAN – B.A. USPENSKIJ, *Uslovmost' v iskusstve*, in *Filosofskaja enciklopedija*, vol. V, Moskva, Izd-vo 'Sovetskaja Enciklopedija' 1970, pp. 287-288. Vedi un sunto di tale voce in G. CARPI, *Dostoevskij nel 1846*, in «L'analisi linguistica e letteraria», vol. XXXII, 3 (2022), pp. 95-110, a p. 108.

² J.M. LOTMAN, *Lekcii po struktural'noj poetike*, in A.D. KOŠELEV (red.), *Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskva, Gnozis 1994, p. 211.

³ S.S. AVERINCEV – M.L. ANDREEV – M.L. GASPAROV – P.A. GRINCER – A.V. MICHAJLOV, *Kategorii poetiki v smene literaturnykh epoch*, in P.A. GRINCER (red.), *Istoričeskaja poetika. Literaturnye epochi i tipy chudožestvennogo soznanija*, Moskva, Nasledie 1994, pp. 3-37, a p. 35.

scrivibili in arte si allarga notevolmente, così come la varietà di possibili punti di vista su di essi, tanto più che la fluidificazione degli stili si accompagna a un profondo rinnovamento della norma del russo letterario: un sistema – lo ricordiamo – che nella sua forma moderna, stilisticamente differenziata era nato da appena un secolo. Tale rinnovamento coinvolge in primo luogo la struttura lessicale: a partire proprio dagli anni Trenta dell'Ottocento, infatti, tanto il lessico quanto la gamma dei possibili costrutti fraseologici iniziano ad ampliarsi notevolmente; diviene possibile combinare in un unico contesto parole inerenti a strati lessicali che in precedenza erano rigidamente distinti, conservando allo stesso tempo la specifica tonalità di ciascuna; la nascita di nuove serie sinonimiche porta i singoli membri di queste a differenziarsi da un punto di vista semantico; più gli elementi del sistema lessicale si diversificano nel senso, più i confini semantici di ogni parola tendono ad allargarsi⁴.

Nelle epoche precedenti, lo stile del testo letterario era 'neutralizzato', reso omogeneo dai tratti che lo scandivano come segnali ricorrenti: eliminati i tratti a cui tale neutralizzazione stilistica si teneva agganciata, la prosa letteraria si apre a quello *stile eterogeneo* che già aveva gradualmente permeato la poesia nel corso del cinquantennio iniziato con *Felica* di Gavriil Deržavin e conclusosi con *l'Evgenij Onegin* puškiniano⁵. I registri stilistici non coesistono più l'uno accanto all'altro, ma si compenetrano e danno origine a una pluralità di combinazioni varia come la realtà stessa, «dove viene distrutta la rigida correlazione fra l'oggetto di rappresentazione e la lingua di questa»⁶: secondo la lucida definizione data a tale fenomeno già negli anni Venti da Lev Pumpjanskij, storico della cultura della cerchia di Michail Bachtin, si tratta di «una lingua mediana, né seria né scherzosa, che permette in egual misura il passaggio all'una e all'altra. È una sorta di meravigliosa indifferenza, ogni atomo è ugualmente ambivalente»⁷.

⁴ Cfr. JU.S. SOROKIN, *Razvitie slovarnogo sostava russkogo literaturnogo jazyka: 30-90-e gody XIX veka*, Moskva-Leningrad, Nauka 1965, pp. 21-22, 542-543.

⁵ Sull'evoluzione degli stili in poesia: G. CARPI, *Storia della letteratura russa*. Vol. 1: *Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carocci 2022³, pp. 106-108, 166-170, 177, 269, 270, 278-282, 293. Cfr. M.I. ŠAPIR, *Stat'i o Puškine*, Moskva, Jazyki slavjanskich kul'tur 2009, pp. 218-246.

⁶ M. VAJSMAN *et al.*, *Vvedenie. 'Realizm' i russkaja literatura XIX veka*, in ID., *Russkij realizm XIX veka: obščestvo, znanie, povestvovanie v russkom realizme*, Moskva, NLO 2020, pp. 5-66, a p. 16.

⁷ L.V. PUMPJANSKIJ, *Klassičeskaja tradicija. Sobranie trudov po istorii russkoj literatury*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury 2000, p. 93.

2. Le origini del realismo russo: la policodifica semiotica

Il trionfo dello stile eterogeneo e la possibilità di creare testi intessuti di serie semantiche complesse, capaci di generare gamme potenzialmente inesauribili di associazioni periferiche, permettono di mostrare attraverso la parola l'infinito riverbero fra il mondo dei rapporti reali e il soggetto che percepisce tale mondo e lo giudica: «In un certo senso – nota Lotman – si può dire che il realismo tende alla convenzionalità in misura maggiore del romanticismo»⁸. Nel variegato *mainstream* realista (grosso modo 1830-1900), la già notevole fluidità semantica asseconda la tendenza della nuova modalità narrativa a «tendere l'orecchio alle 'voci' della realtà nell'inesauribile complessità dei loro mutui rapporti»: fin dai puškiniani *Racconti di Belkin*, il proto-realismo russo si realizza e si articola come orchestrazione di una pluralità di voci, «e di tale quadro generale la 'polifonia' nei romanzi di Dostoevskij è solo una singola risultanza»⁹.

Una pluralità di voci che esprime non solo il mutuo riverbero fra soggetto e soggetto e fra soggetto e contesto, ma anche fra i differenti paradigmi del medesimo soggetto: non solo, quindi, rappresentazione del reale 'esteriore', ma anche e soprattutto «l'illusione di poter accedere alla coscienza intellettuale ed emozionale dei personaggi»¹⁰. Infatti, nota ancora Lotman, «l'opera realistica si rivolge a un materiale che ha già subito una specifica elaborazione culturale al di qua del testo letterario», ossia nella sfera dei rapporti reali: poiché «la persona che sta fuori dal testo si è già scelta una funzione culturale, ha già inserito la propria condotta individuale nell'ambito di un determinato ruolo sociale», una volta che essa diviene personaggio letterario «si trova ad essere oggetto di una doppia codifica»¹¹; vale a dire che i paradigmi letterari rappresentati da 'Onegin', 'Akakij Akakievič', 'Bazarov', 'Obломov', 'Raskol'nikov', 'Andrej Bolkonskij' etc. vivono in perenne tensione dinamica coi relativi paradigmi sociali¹².

La necessità di 'eseguire' la mimesi artistica come doppia (o plurima) codifica semiotica è risolta da Puškin in quel lavoro sulla *struttura del soggetto narran-*

⁸ J.M. LOTMAN, *V škole poetičeskogo slova: Puškin. Lermontov. Gogol': Kn. Dlja učitelja*, Moskva, Prosvješćenie 1988, p. 324. Vedi *supra*, nota 1.

⁹ AVERINCEV *et al.*, *Kategorii poetiki...*, p. 35.

¹⁰ VAJSMAN *et al.*, *Vvedenie...*, p. 15.

¹¹ LOTMAN, *V škole poetičeskogo slova...*, p. 324.

¹² Una tensione che raggiunge il grado massimo in Tolstoj, per il quale, ad esempio «le sofferenze umane e gli slanci umani di Karenin agiscono sul piano artistico proprio in quanto infrangono, complicano lo schema del funzionario su cui quell'immagine si fonda» (L. GINZBURG, *O psihologičeskoj proze*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura 1977, p. 19).

te che è la vera chiave di volta del suo ‘realismo’¹³. Nella prosa precedente (da Karamzin ai romantici), il mondo dei rapporti reali e delle proiezioni di questi sulle soggettività individuali penetrava a fatica nel campo visivo di un narratore la cui struttura era modellata a priori su quelle del suo immediato uditorio di riferimento, vale a dire l’*élite* cosmopolita dei saloni letterari: pur costituendo l’oggetto formale della narrazione, la ‘realtà’ non veniva ricodificata in arte come complesso dei ruoli sociali, delle soggettività da esso prodotte e delle dirette forme espressive di queste ultime, bensì veniva selezionata e organizzata attraverso quel ristretto sistema di tratti convenzionali rilevato da Lotman nella prosa pre-puškianiana, ossia fungeva da mero conglomerato di elementi empirici utilizzati per rivestire di forme ‘reali’ un’immagine ideale di narratore colto, elegante e ricco di ‘sentimento’. Attorno a questo asse centrale veniva strutturato l’intero sistema dei personaggi, che a prescindere dal ruolo svolto nella trama, dalle proprie peculiarità psicologiche e socio-culturali, fungevano senza eccezione da mero vettore per il punto di vista del soggetto narrante: «dello stile espressivo, dei giudizi e delle opinioni dei personaggi e del loro comportamento doveva rispondere direttamente l’autore»¹⁴.

Pur avendo preso le mosse da quella cultura del salone francesizzante che nel contesto russo è designata dal termine ‘karamzinismo’, il Puškin prosatore (sulla base di esperimenti già condotti nell’*Onegin*) finisce per distruggere tale centralità gerarchica e statica del narratore, e fluidifica il confine fra questo e i suoi eroi: il soggetto narrante fluttua fra le coscienze dei personaggi, fra le loro modalità espressive, senza dissolversi in alcuna di esse e senza fagocitarle a sua volta, così che «la struttura narrativa si compone di soggetti pluristratificati»¹⁵. In particolare nei *Racconti di Belkin*, Puškin si esercita in una resa sempre più sottile della pluralità dei punti di vista e delle variazioni di stile fra ‘l’editore’, l’autore Belkin, il suo amico e biografo, i narratori delle singole novelle e i personaggi di queste; è Walter Scott a offrire il modello di questa struttura ‘stadiale’, «dove ogni gradino attira nel labirinto della mistificazione, sempre più distante dall’autore»¹⁶, ma in Puškin il prisma attraverso cui gli elementi dell’empiria vengono filtrati e riassemblati assume la versatilità di un segno algebrico: la codifica semiotica plurima distingue, contrappone e combina in un perenne ricalcolo le forme di identità sociale, i livelli di coscienza e le modalità espressive, inseguendo l’obiettivo

¹³ Sul concetto chiave dell’‘eseguire’ (*razjgryvat’*) come modalità della poesia centrale nel *Discorso su Dante* di Osip Mandel’stam, vedi CARPI, *Dostoevskij nel 1846...*, p. 103, nota 4.

¹⁴ Vedi V.V. VINOGRADOV, *Stil’ Puškina*, Moskva, OGIZ 1941, p. 534.

¹⁵ Ivi, p. 535.

¹⁶ D.P. JAKUBOVIČ, *Predislovie k Povestjam Belkina i povestvovatel’nye priemy Val’ter Skotta*, in *Puškin v mirovoj literature: Sbornik stat’ej*, Leningrad, Gos. Izd-vo 1926, pp. 160-187, a p. 164.

limite della «coscienza trasparente», vale a dire elaborando procedimenti «che tendono a riflettere in modo onnicomprensivo ciò che non può essere oggetto di espressione, ossia il processo del pensiero umano»¹⁷.

Tale policodifica semiotica non manca di coinvolgere la struttura dei registri linguistici, ponendo le basi strutturali di quella diversificazione diastratica della lingua letteraria che i fondatori della grande prosa ottocentesca proseguiranno in varie direzioni: da parte sua, Puškin inizia ben presto a «trasformare le parole ‘popolari’, il materiale lessicale bruto estraneo alla ‘lingua degli dei’, in una serie di valori ideologici», come nota già negli anni Trenta Lidija Ginzburg¹⁸. Sia l’ancor giovane allieva dei ‘vecchi’ formalisti che il patriarca della storia della lingua e degli stili Viktor Vinogradov vedono in ciò l’elemento qualificante del realismo puškiniano: fin dai primi capitoli dell’*Onegin*, infatti, Puškin mette in discussione il rigido normativismo karamzinista (basato su una *medietas* e su una *politesse* francesizzanti) e si apre all’utilizzo in ambito letterario sia del complesso di stili propri dell’oralità quotidiana (*prostorečie*) della nobiltà terriera e dei gruppi sociali ad essa contigui, sia di quegli elementi dell’oralità popolare-contadina (*prostonarodnyj jazyk*) assimilabili a un contesto colto, come elementi atti a potenziare tanto «l’immaginazione» quanto «la nobile semplicità» e «la forza espressiva» dello stile¹⁹. È l’aspetto propriamente linguistico di quella fluidificazione degli stili cui abbiamo già accennato: inizialmente confinati in porzioni di testo circoscritte (ad es. nel poema eroicomico *Ruslan e Ljudmila*), ben presto i diversi registri iniziano a mescolarsi sul piano della microstilistica, ora con intenti burleschi, ora con effetti quantomai seri, ove gli elementi linguistici *sub standard* portano a un rinnovamento generale delle tematiche e delle strutture narrative e generano un complesso «sistema di caratterologia sociale» composto da un reticolo sempre più diversificato di «contesti di socialità quotidiana, nuove varianti della biografia sociale dell’io lirico o narrante»²⁰.

Sul piano dell’espressività linguistica, dunque, la policodificazione semiotica si manifesta come «dialogo narrativo a più voci» che pure non disintegra le unità narrative (la lingua, la trama, la coerenza identitaria dei personaggi e dei narratori), ma genera «una drammatizzazione interiore, una lotta interiore, un moto e una collisione dei sensi nell’ambito di un unico

¹⁷ VAJSMAN *et al.*, *Vvedenie...*, p. 17. Vedi V.V. VINOGRADOV, *Jazyk Puškina: Puškin i istorija russkogo literaturnogo jazyka*, Moskva-Leningrad, Academia 1935, pp. 442-444; ID., *Stil’ Puškina...*, p. 538 e ss.

¹⁸ L.JA. GINZBURG, *Raboty dovoennogo vremeni: Stat’i. Recenzii. Monografija*, Sankt-Peterburg, Petropolis 2007, p. 393. Sul contributo complessivo di Ginzburg nell’elaborare una concezione del ‘realismo’ e sul suo rapporto con analoghi tentativi coevi in Occidente, vedi il recente: VAJSMAN *et al.*, *Vvedenie...*, pp. 12-21.

¹⁹ VINOGRADOV, *Jazyk Puškina...*, p. 403.

²⁰ Ivi, pp. 419, 420, 434. Cfr. ŠAPIR, *Stat’i o Puškine...*, p. 238 e ss.

contesto narrativo»²¹: un indirizzo evolutivo che – in un quadro profondamente mutato – verrà approfondito in direzioni differenti e trasposto su un piano antropologico universale dal Dostoevskij e dal Tolstoj della maturità.

La linea di sviluppo qui delineata si svolge in parallelo con l'altro grande magistero narrativo dell'epoca: quel Nikolaj Gogol' che persegue da subito una poetica radicalmente anti-realista in molto debitrice a E. T. A. Hoffmann, frutto del connubio fra accentuato naturalismo e paradosso visionario e su un continuo contrappunto fra quotidianità triviale e slanci lirici ottenuto distruggendo o invertendo la coerenza logica del racconto, fra smorfie grottesche e lacerazioni tragiche. Di qui lo stile gogoliano, o *skaz*: un «grasso sugo letterario» che ora si fa grossolano e colloquiale ora enfatico e incongruo, basato su una strategia linguistica non *eterogenea* come in Puškin, ma radicalmente *contrastiva*, fondata sulla sovrapposizione e ibridazione di serie lessicali incompatibili, a volte segmentate per *cluster* microscopici di gergo settoriale, con effetti ora di iperrealismo ora di straniamento²².

Allo *skaz* gogoliano si contrappone il razionalismo analitico della lingua di Puškin: assai parca di argotismi non strettamente funzionali al contesto (il gioco delle carte nella *Dama di Picche*, il gergo brigantesco nella *Figlia del capitano* e quello militare, impiegatizio o professionale in altre opere), la lingua di Puškin si apre alle espressioni popolari o regionali solo nei testi in cui ciò serve a caratterizzare il contesto, oppure a differenziare i caratteri individuali rispetto all'ambiente circostante²³. Tali casi si danno soprattutto ne *La figlia del capitano*, in *Dubrovskij*, nella *Storia del villaggio di Gorjuchino* (combinati con un'imitazione burlesca dello stile storiografico), ne *La tempesta*, ne *Il fabbricante di bare*, e soprattutto ne *La signorina contadina*, dove il passaggio da un registro linguistico all'altro maschera la mistificazione identitaria della protagonista²⁴.

3. Ivan Turgenev novellista

Ai propri esordi, avvenuti nel solco della 'scuola naturale', Turgenev aveva tentato la via dello *skaz* gogoliano, seppure in forma alleggerita: ad esempio nei racconti del 1844-1846 (*L'ebreo*, *Tre ritratti*, *Andrej Kolosov*)²⁵;

²¹ VINOGRADOV, *Jazyk Puškina...*, pp. 443-444. Qui *sensu trad. di smysl*: significato intrinseco, complesso di connotazioni complementari al significato primario.

²² Sullo *skaz* gogoliano, vedi CARPI, *Storia della letteratura russa...*, pp. 403-406 e *passim*.

²³ V.V. VINOGRADOV, *Izbrannye trudy: Jazyk i stil' russkich pisatelej ot Gogolja do Achmatovoj*, Moskva, Nauka 2003, p. 152.

²⁴ VINOGRADOV, *Stil' Puškina...*, p. 555, p. 556.

²⁵ Cfr. V.V. VINOGRADOV, *O jazyke chudožestvennoj prozy: Izbrannye trudy*, Moskva, Nauka 1980, p. 244.

per una breve fase (1847-1849), all'influenza gogoliana si aggiunge quella del 'naturalismo sentimentale' del primo Dostoevskij di *Povera gente*, specie nelle commedie *Il pane altrui*, *Lo scapolo*²⁶. Ma negli *Appunti di un cacciatore* egli condivide già appieno la strategia puškiniana di utilizzo selettivo e funzionale – o, per dirla con Jurij Tynjanov, «artisticamente moderato»²⁷ – delle varianti diastratiche: ancora nel 1871, in una lettera al poeta Afanasij Fet, Turgenev paragonerà infatti la lingua a un mare che «si è riversato tutt'intorno in onde senza confine e senza fondo; il compito di noi scrittori è indirizzare parte di queste onde nei nostri argini, verso il nostro mulino»; al contrario, i tentativi della 'scuola naturale' di creare «un dagherrotipo del parlato contadino con le sue lacune, interruzioni etc.», in cui «c'è troppo realismo forzato, *couleur locale*» gli paiono «fronzoli letterari», ossia esercizi artificiosi e convenzionali²⁸.

Da Puškin, Turgenev non mutua soltanto la strategia linguistica generale: nelle opere dedicate in tutto o in parte alla rappresentazione della vita e della mentalità popolare, a cominciare dagli *Appunti di un cacciatore*, buona parte del lessico e dei fraseologismi sono infatti desunti proprio dalla prosa puškiniana di soggetto analogo²⁹. Ciò vale per le particelle *bis'*, *viš'*; per verbi come *bait'* ('dire'), *chlebnut'* ('bere'), (*po*)*glazet'* ('guardare'), *umudrit'sja* ('riuscire'), *valjat'sja* ('giacere'); per la congiunzione disgiuntiva *ali* ('oppure'); per interi sintagmi fraseologici, utilizzati talvolta dai due autori nella medesima sequenza: «*Si sa com'è (Vestimo tak)*, rispose la serva. Beh, quand'è così (*koli tak*) spicciati a servire il tè e chiama le figlie» (Puškin, *Il fabbricante di bare*); «Dove? *Si sa dove (Vestimo kuda)*: a casa, *quand'è così* gramma (*koli tak plocho*). Bisogna prendere delle misure, *quand'è così (koli tak)*» (Turgenev, *La morte*) *et cetera*. Si tratta dunque di una mimesi della lingua popolare operata con materiale tratto certo dall'oralità 'reale', ma anche, in buona parte, da una tradizione letteraria preesistente.

Anche nella scelta del genere con cui affermarsi nell'affollato panorama letterario dei tardi anni Quaranta, Turgenev opta per un'ibridazione fra modelli già affermati. Si tratta di una strategia comune per i prosatori della sua generazione, impegnati a elaborare i canoni di genere per la prosa russa di là da

²⁶ Cfr. VINOGRADOV, *Izbrannye trudy...*, pp. 97-123.

²⁷ J. TYNJANOV, *Poetika. Istorija literatury*. Kino, Moskva, Nauka 1977, p. 24.

²⁸ I.S. TURGENEV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Pis'ma v vosemnadcati tomach*, T. 11: 1871-1872, Moskva, Nauka 1999, p. 133; Id., *Pis'ma v vosemnadcati tomach*, T. 15/1: 1876, Moskva, Nauka 2012, pp. 35-36.

²⁹ Lessici di riferimento: F.A. MARKANOVA, *Slovar' narodnorazgovornoj leksiki i frazeologii, sostavlennyj po sobraniju sočinenij I. S. Turgeneva*, Taškent, FAN Uzb. SSR. 1968; V.V. VINOGRADOV (red.), *Slovar' Jazyka Puškina: V 4 tt.*, Moskva, RAN, In-t rus. jaz. im. V.V. Vinogradova 2000.

venire in presenza di tradizioni già consolidate in Occidente, né è raro che ci si rivolga a generi ormai obsoleti, per rivitalizzarli e riattualizzarli: così, ad esempio, il giovane Dostoevskij nella sua opera prima *Povera gente* recupera l'ormai desueto romanzo epistolare fra amanti infelici, incrociandolo col tema gogoliano dell'impiegato povero; il tema impiegatizio – tipico della 'scuola naturale' di metà anni Quaranta – torna anche nella sua seconda prova, *Il sosia*, stavolta 'contaminato' col romanticismo fantastico di E. T. A. Hoffmann³⁰.

Quanto a Turgenev, egli progetta inizialmente di dedicarsi allo schizzo (*očerk*) 'fisiologico', genere assai di moda in una cultura – quella della Russia anni Quaranta – impegnata in un faticoso processo conoscitivo nei confronti di una società ancora fortemente segmentata in ceti incomunicanti. Turgenev mira dunque a collocarsi nella scia dell'almanacco *La fisiologia di Pietroburgo* (1845)³¹ e dei bozzetti di Vladimir Dal', a cui dedica una recensione simpatica³², ma il mero fisiologismo su materiale urbano – e segnatamente pietroburghese – ha ormai esaurito le proprie potenzialità, e Turgenev decide d'incrociarne la struttura con temi e personaggi del mondo contadino. Praticata da autori occidentali ben noti a Turgenev quali Berthold Auerbach (*Schwarzwälder Dorfgeschichten*, 1843) e George Sand (*Le mare au diable*, 1846, poi *François le Champi*, 1848), la tematica è relativamente nuova in Russia: proprio nel 1846 era infatti apparso *Il villaggio* di Dmitrij Grigorovič, novella in cui il soggetto e il gergo contadini vengono applicati a una trama e a uno stile ancora di sapore sentimentalista.

Un impianto sentimentalista che Turgenev rigetta, 'montando' il tema contadino sul laconico documentarismo del bozzetto 'naturale'³³. Ne deriva un genere nuovo, in cui il tratto dominante è il contrasto fra un tono descrittivo analitico e apparentemente distaccato e un materiale descritto (in questo caso, la servitù della gleba) dalla grande carica emotiva e con forti connotazioni politiche: un impianto che verrà sostanzialmente ripreso dal Tolstoj dei *Racconti di Sebastopoli* (tema della guerra) e dal Dostoevskij delle *Appunti dalla casa dei morti* (tema della *kàtorga* siberiana)³⁴.

Privi di trama, gli *Appunti* turgeneviani sono legati fra loro non solo dal personaggio narrante, che peraltro, come nota Tynjanov, «non svolge alcun

³⁰ Vedi CARPI, *Dostoevskij nel 1846...*, p. 101.

³¹ Vedi gli schizzi di soggetti: I.S. TURGENEV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Sočinenija v dvenadcati tomach*, T. 1: *Stichotvorenija, poemy, stat'i i recenzii, prozaičeskie nabroski 1834-1849*, Moskva, Nauka 1978, p. 415.

³² Ivi, pp. 277-280.

³³ Vedi B. EJCHENBAUM, *Kommentarij*, in I.S. TURGENEV, *Sočinenija*. Tom 1: *Zapiski Ochotnika*, Leningrad, Gos. Izd-vo 1928, pp. 347-355.

³⁴ Cf. V. ŠKLOVSKIJ, *Za i protiv: Zametki o Dostoevskom*, Moskva, Sovetskij pisatel' 1957, pp. 97, 98, 101; ID., *O teorii prozy*, Moskva, Sovetskij pisatel' 1983, p. 179.

ruolo nella trama, anche se la storia è raccontata a suo nome»³⁵. I veri ‘colanti’ degli *Appunti* sono i *temi trattati*: il problema del servaggio sempre sullo sfondo, ben mascherato dal tema venatorio, anch’esso debitore di una tradizione consolidata (e ben nota a Turgenev³⁶) ma periferica nella gerarchia letteraria tradizionale. Posto ora al centro del sistema e ibridato col tema contadino e con la struttura del bozzetto ‘naturale’ alla Dal’, lo schizzo venatorio conferisce alla struttura dei *Zapiski* una marcata originalità, accentuata dal «ruolo compositivo» degli stacchi paesaggistici: gli spaccati sociali e i *focus* su singoli personaggi o episodi paradigmatici sono infatti ‘incorniciati’ da accurate descrizioni liriche del paesaggio, della fauna e della flora nelle sue più sottili sfumature e in una continua interazione con la soggettività del protagonista³⁷.

Siamo qui in presenza di un caratteristico ‘residuo’ romantico: il turgido metaforismo del romanticismo francese è rifiutato con decisione da Turgenev che, ad esempio, nella propria corrispondenza dileggia volentieri Victor Hugo per questo suo aspetto e ne imita scherzosamente lo stile³⁸; egli resta però fedele a una concezione romantica della natura come *analogon* universale del microcosmo umano, debitrice del panteismo goethiano e della *Naturphilosophie* di Schelling³⁹.

4. Ivan Turgenev romanziere

Il riferimento a Schelling e Goethe non deve stupire: al pari di molti rappresentanti del realismo europeo, Turgenev abbandona il romanticismo della gioventù senza però superarne molte delle impostazioni e delle problematiche⁴⁰. Non a caso, nel porsi il problema di una nuova ‘forma-romanzo’

³⁵ TYNJANOV, *Poetika...*, p. 275.

³⁶ Vedi la sua recensione agli *Appunti di un cacciatore col fucile* di Sergej Aksakov: TURGENEV, *Sočinenija...*, T. 4: *Povesti i rasskazy. Stat'i i recenzii. 1844-1854*, Moskva, Nauka 1980, pp. 509-522.

³⁷ Vedi B. EJCHENBAUM, *O literature: Raboty raznyh let*, Moskva, Sovetskij pisatel' 1987, pp. 58, 93, 94.

³⁸ Vedi ad es. TURGENEV, *Pis'ma...*, T. 1: *1831-1849*, Moskva, Nauka 1982, pp. 260, 278; Ivi, T. 5: *1862-1864*, Moskva, Nauka 1988, p. 329. Più nel dettaglio sull'atteggiamento di Turgenev nei confronti dell'opera di Hugo, vedi: M.P. ALEKSEEV, *V. Gjužo i ego ruskie znakomstva*, in *Literaturoe nasledstvo*, vol. 31-32: *Russkaja kul'tura i Francija*, II, Moskva, Žurnal'no-Gazetnoe Ob'edinenie 1937, pp. 868-879.

³⁹ Vedi un passo della recensione agli *Appunti* di Aksakov, escluso dalla censura: TURGENEV, *Sočinenija...*, T. 4, pp. 516-517. Qui anche una polemica implicita con lo stile ricco di metafore del romanticismo letterario (ivi, p. 518. Cfr. EJCHENBAUM, *O literature...*, p. 53).

⁴⁰ Di qui la tendenza del Turgenev maturo – comune a molti della sua generazione – «a occuparsi con solerzia della ‘ricostruzione’ della propria giovinezza letteraria, della quale provavano vergogna» (GINZBURG, *Raboty dovoennogo vremeni...*, p. 232; EAD., *O starom i novom: Stat'i i očerki*, Leningrad, So-

dopo l'esperimento dei *Zapiski*, egli rimane fedele alla tradizione del romanzo monoeroico (*odnogerojnyj roman*): «Il romanzo socio-psicologico del XIX secolo pre-tolstoiano aveva a che fare fundamentalmente con la problematica della personalità, col destino di una persona»⁴¹.

E nondimeno, dopo i tentativi di Michail Lermontov (*Un eroe del nostro tempo*, 1840) e di Aleksandr Herzen (*Di chi è la colpa?*, 1846), in Russia tale filone pareva essere andato incontro a un precoce esaurimento: nei 'piani alti' della letteratura domina la satira sociale d'impianto gogoliano, che ha già dato le sue prove migliori e dove, nei rari casi in cui si tenta un approfondimento psicologico (come nel primo Dostoevskij), esso è condotto nei termini di un sentimentalismo riattualizzato. È un'epoca interlocutoria, dove il senso che si sia esaurito un intero ciclo culturale viene potenziato dalla morte di Gogol' (1852), con cui è vanificata la decennale attesa del secondo volume delle *Anime morte*: «tutti sono consapevoli che si debba fare qualcosa di nuovo e nessuno sa cosa di preciso [...] La letteratura russa vive grazie all'inerzia delle riviste»⁴²; le quali, si capisce, si orientano verso opere capaci innanzitutto di vendere bene, e non è certo un caso che buona parte del panorama letterario sia occupato dalla cosiddetta 'novella del bel mondo' (*svetskaja povest'*) assai in voga al tempo: intrighi passionali sullo sfondo di una Pietroburgo aristocratica e *glamour* che il lettore medio (impiegati, ufficiali, piccoli proprietari terrieri di provincia) non ha mai visto, impreziositi da protagonisti dai nomi esotici e altisonanti.

Ed è proprio dalla 'novella del bel mondo' che Turgenev prende le mosse per elaborare quella formula di romanzo realista *mainstream* che in Russia pare mancare: come nel caso della letteratura venatoria, anche adesso, a metà anni Cinquanta, la sua strategia è quella di mutuare un *format* letterario periferico o 'basso' e ibridarlo con elementi della letteratura 'alta' per ottenere un risultato originale⁴³. Ne deriva un prototipo di romanzo realista russo abbastanza memore dei suoi elementi costitutivi per non disorientare il lettore, ma capace di suscitare un'impressione di novità e di *Ecco cosa manca!*, nonché aperto a una serie potenzialmente infinita di variazioni sul tema: «In Francia c'era stato un periodo di attesa prima che comparisse Flaubert, e in Russia prima che comparisse Turgenev»⁴⁴.

vetskij pisatel' 1982, p. 110). I «tratti di epigonismo romantico» in Turgenev erano nettamente percepiti – e rifiutati – da Čechov (Cfr. EJCHENBAUM, *O literature...*, pp. 315-316).

⁴¹ L. GINZBURG, 'Byloe i dumy' *Gercena*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura 1957, p. 89.

⁴² B. EJCHENBAUM, *Lev Tolstoj: Issledovanija: Stat'i*, Sankt-Peterburg, Fakul'tet Filologii i Iskusstv SPGU 2009, p. 170.

⁴³ Vedi B. EJCHENBAUM, *Kommentarij*, in I.S. TURGENEV, *Sočinenija*. Tom 5: *Rudin. Dvorjanskoe gnezdo*, Leningrad, Gos. Izd-vo. 1929, pp. 284-287.

⁴⁴ GINZBURG, *O starom i novom...*, p. 57. Da notare come il debuttante Tolstoj risolve l'impasse in

Dallo scheletro minimalista della ‘novella del bel mondo’, Turgenev ricava una sorta di romanzo «monoatto» o «monoepisodico»⁴⁵, il cui principio connettivo è un eroe centrale ‘problematico’ come paradigma generazionale, sempre affiancato da un’eroina femminile che ne demistifica la sterilità sul piano dell’azione storica secondo un modello desunto, si capisce, dall’*Evgenij Onegin* puškiniano. È, però, la lunga vicinanza di Turgenev ai circoli intellettuali che nei tardi anni Trenta avevano formato la cultura russa del periodo post-puškiniano (Vissarion Belinskij, Michail Bakunin, Herzen *et cetera*) a suggerirgli il tipo di eroe da ‘montare’ nella struttura: non più un *dandy* alla Onegin, ma un eroe-ideologo, impegnato in una riflessione globale sulla contemporaneità, attraverso un’intensa autoanalisi⁴⁶.

Ricordiamo la doppia codifica semiotica di Lotman, ossia come «sia caratteristico del realismo che un particolare tipo di comportamento nasca nella vita e solo dopo penetri nelle pagine dei testi letterari»⁴⁷. Nessuno come Turgenev applica alla lettera tale doppia codifica: è impossibile comprendere i suoi eroi «senza il tratto storico specifico delle generazioni dell’*intelligencija* russa nel loro susseguirsi», ossia senza considerare il carattere dell’eroe e le modalità con cui esso riflette su se stesso come manifestazione di determinate «proprietà storiche» della sua generazione⁴⁸.

Fra gli anni Venti e Trenta, «il tema del giudizio sull’idoneità [*kačestvennost’*] sociale di colui che si trova ad agire all’avanguardia» era stato «il grande tema dell’Onegin», ma – come abbiamo già detto – la prima conseguenza della ‘democratizzazione’ gogoliana della letteratura era stata la ‘messa fra parentesi’ dell’eroe oneginiano (e pečoriniano): «Gogol’ ha trasferito l’interesse della letteratura sulle unità collettive: i ceti, i gruppi, le professioni, il popolo»⁴⁹. Uno dei compiti della letteratura successiva a Gogol’ consiste proprio nel riformulare la mimesi della soggettività storica, e la via scelta da Turgenev è al contempo *restauratrice* e *attualizzatrice*: una riedizione dell’eroe oneginiano, arricchito dall’esperienza (estranea a Puškin) dei circoli filosofici dei tardi anni Trenta e volta per volta calato nel contesto di un’attualità in veloce mutamento. Nel romanzo turgeneviano, infatti

modo del tutto diverso, riagganciandosi alla letteratura memorialistica e (pseudo)autobiografica, da Rousseau e Sterne ai contemporanei Rodolphe Töpffer e il Dickens del *David Copperfield* (vedi: B. EICHENBAUM, *Il giovane Tolstoj: La teoria del metodo formale*, Bari, De Donato 1968, p. 57 e ss.; Id., *Lev Tolstoj...*, p. 187 e ss.).

⁴⁵ V.B. ŠKLOVSKIJ, *Gamburgskij sčet: Stat’i – Vospominanija – Esse (1914-1933)*, Moskva, Sovetskij pisatel’ 1990, p. 144, p. 198.

⁴⁶ Vedi GINZBURG, *O psihologičeskoj proze...*, pp. 37-38.

⁴⁷ LOTMAN, *V škole poetičeskogo slova...*, p. 174.

⁴⁸ GINZBURG, *O psihologičeskoj proze...*, p. 273, p. 286.

⁴⁹ PUMPJANSKIJ, *Klassičeskaja tradicija...*, p. 390.

si compie un giudizio incessante sulla persona: non sui suoi atti, ma sulla persona, dato che gli atti hanno un mero carattere sintomatico. La questione riguarda non la qualità di singole azioni, ma la complessiva idoneità sociale dell'eroe [...] in nessuna letteratura c'è un simile numero relativo di romanzi, il cui tema sia il giudizio sul valore [*značimost'*] sociale della persona⁵⁰.

5. La sintesi turgeneviana e le direzioni del suo superamento

Non è un caso che i contemporanei si esercitassero tanto nel proiettare i personaggi turgeneviani nel mondo dei rapporti reali, interpretando questi nel prisma di quelli, e compiendo così *all'inverso* la doppia codificazione lotmaniana: «nel corso di vent'anni (all'incirca 1855–1875) Turgenev ha svolto una delle funzioni più importanti nell'evoluzione della società russa, la funzione di autovalutazione sociale [*samootčet'*]⁵¹. Non è un caso neppure che Turgenev si senta in buona misura il vero continuatore di Balzac, mentre gli epigoni di questo – scrive nel 1857 a Sergej Aksakov – «stanno in servile adorazione di fronte al Caso, che magnificano come Realtà e Verità»; ancora nel 1863, commentando il crudo naturalismo dei racconti di Vitalij Slepčov, egli nota: «Il nudo realismo è funesto – la verità, per quanto potente, non è arte»; e nel 1875 – già forte di una notevole esperienza di romanziere – preciserà di essere sì *realista*, ma solo in quanto «più di tutto m'interessa la viva verità della fisionomia umana»⁵². La fisionomia umana, dunque, come distillato di realtà, ma di *quale* realtà? Nel romanzo turgeneviano il principio connettivo che subordina e regola ogni altro elemento non è la 'rappresentazione della realtà', bensì è la «tipizzazione ideale», la creazione di un modello 'puro' di carattere storico in cui «la storia penetra all'interno del personaggio e funziona da dentro. Le caratteristiche di lui sono generate dalla situazione storica data, e al di fuori di essa non hanno senso»⁵³.

È il prototipo dell'*uomo inutile* (o meglio 'uomo di troppo') come rappresentante della classe nobiliare al tramonto, consapevole dei mutamenti storici in atto ma inerte o impotente quando si tratta di prendervi parte attiva; gli 'uomini inutili' – da Onegin a Rudin e oltre – «parlano di un gruppo sociale dalla grande influenza culturale, ricco di saperi e di talenti, ma *pri-*

⁵⁰ Ivi, pp. 381–382.

⁵¹ Ivi, p. 385.

⁵² TURGENEV, *Pis'ma...*, T. 3: 1855–1858, Moskva, Nauka 1987, pp. 172, 210; ivi, T. 14: 1875, Moskva, Nauka 2003, p. 39.

⁵³ GINZBURG, *O psihologičeskoj proze...*, pp. 294–295.

vo di una propria politica»⁵⁴. Essi sono capaci di sottoporre la realtà circostante alla demistificazione più spietata, ma incapaci di voltare pagina rispetto agli equilibri sociali su cui tale realtà si fonda: «in questa pagina essi sono bene o male ancora vivi, mentre nella successiva potrebbero essere – e a suo tempo saranno – cancellati del tutto»⁵⁵.

La Russia di metà Ottocento vive un periodo storico assai peculiare, in cui finiscono per venire al pettine tutte assieme le contraddizioni maturate durante il periodo seguito alle guerre napoleoniche: la crisi della centralità delle nobiltà terriera, l'abolizione della servitù della gleba, uno sviluppo socio-economico tanto veloce quanto squilibrato, la nascita di nuove figure sociali, che contendono la scena alla vecchia *intelligencija* nobiliare anche sul piano della cultura. È questo contesto che rende possibile il romanzo turgeneviano (da *Rudin* a *Terra vergine*) e che ne costituisce anche il limite intrinseco: in ognuno di essi si suppone che l'eroe debba riflettere ogni volta con configurazioni nuove, dettate da un velocissimo cambio generazionale e rispecchiare «la *produttività sociale*» di un uomo di tipo nuovo⁵⁶; ma in buona sostanza il prototipo è sempre quello di Rudin, ossia l'ideologo da circolo idealista dei tardi anni Trenta, il nobile in crisi con la psicologia dell'«uomo inutile», solo superficialmente attualizzato di volta in volta⁵⁷.

Ciò conduce Turgenev a caratteristiche deformazioni di prospettiva: ad esempio, in *Padri e figli* egli tenta di offrire nella figura di Bazarov una rappresentazione della sostanza psicologica del 'nichilismo' mutuata dagli slogan utilitaristi e positivisti presi alla lettera e 'montati' meccanicamente sul prototipo dell'«uomo inutile», e dunque assai lontana dai veri ideali e dal comportamento della gioventù democratica degli anni Sessanta, di origine sociale già non nobiliare⁵⁸. La tattica di Turgenev per rimanere 'attuale' nel veloce susseguirsi di generazioni di tipi storici funziona dunque solo in parte: la critica 'giovane' gli imputa infatti di vestire e rivestire con abiti diversi un eroe sempre uguale, ossia di individualizzare l'autocoscienza della generazione attuale secondo un modello di tipizzazione ormai intrinsecamente desueto⁵⁹.

Il romanzo turgeneviano è dunque un fragile punto di sintesi che riassume le diverse tendenze di sviluppo della precedente narrativa russa d'impianto realistico e le canonizza in un modello 'mediano': «Turgenev non si

⁵⁴ PUMPJANSKIJ, *Klassičeskaja tradicija*..., p. 395.

⁵⁵ CARPI, *Storia della letteratura russa*..., pp. 26-27.

⁵⁶ PUMPJANSKIJ, *Klassičeskaja tradicija*..., p. 384.

⁵⁷ L. GINZBURG, *O literaturnom geroe*, Leningrad, Sovetskij pisatel' 1979, p. 48, p. 90.

⁵⁸ Vedi GINZBURG, *'Byloe i dumy' Gercena*..., p. 103.

⁵⁹ Vedi L. GINZBURG, *Prochodjaščie karaktery: Proza voennyh let: Dnevnik blokadnogo čeloveka*, Moskva, Novoe Izdatel'stvo 2011, p. 160, p. 458.

è congedato dalle tradizioni, ma ha scelto la strada di chi le avrebbe riunite in un tutt'uno, rinunciando per sempre tanto a seguirne una sola (cosa che ovviamente lo avrebbe reso 'secondario') quanto a superarne molte»⁶⁰. Tale modello è percepito come il baricentro strutturale dell'epoca, intorno a cui si dispongono i fenomeni affini (Aleksej Pisemskij, Ivan Gončarov e infiniti altri minori) ma proprio per questo è a continuo rischio di epigonismo o di disgregazione.

Lo stesso Turgenev mostra di essere consapevole di quanto fragile sia l'equilibrio conseguito, quando a cavallo degli anni Sessanta e Settanta scrive una serie di racconti ambientati negli anni 1830-1840, col che il legame organico fra carattere dell'eroe e contemporaneità è spezzato, a favore di una maggiore prospettiva sui processi evolutivi profondi della storia russa e del ruolo dell'individuo in tali processi. Frutto più cospicuo di questa linea è la novella *Punin e Baburin* (1874), composta in parallelo all'ultimo romanzo *Terra vergine*, ove romanzo e novella sono dedicati alla medesima problematica: la crisi del modello politico rivoluzionario, la necessità di nuovi artefici di un progresso senza fratture; ma il primo è – al solito – calato nella contemporaneità, con l'invariabile eroe di ascendenza rudiniana, mentre la seconda esplora la prospettiva storica del repubblicanesimo plebeo degli anni 1830-40, culminato nella tragedia dei *petraševcy*, con eroi di tutt'altra ascendenza sociale e dall'immaginario affatto diverso.

In seguito le maglie del 'realismo' turgeneviano si allargano ulteriormente: nell'agosto del 1877 egli scrive a Claudie Viardot una lettera che suona come un vero e proprio ripudio del realismo tradizionale. Si tratta del primo accenno a una nuova poetica impressionistica e protosimbolista che si concretizzerà nel *Canto dell'amor trionfante* (1881), dedicato alla memoria di Flaubert:

[J]e m' imagine qu'il y a encore quelque chose à faire pour un romancier — quant à la vérité vraie — non pas des détails, des descriptions réalistes — mais des sentiments, des états de l'âme. — Il me semble que dans la façon de les représenter — ou de les analyser — il y a — même chez de très grands écrivains — une convention acceptée, qui ressemble à la vérité sans l'être. — Il est possible d'être plus hardi et d'aller plus au fond des choses — surtout dans les sentiments, que je nommerais volontiers *doubles* ou contradictoires, qui se rencontrent plus souvent qu'on ne pense⁶¹.

⁶⁰ B. EJCHENBAUM, *Moj vremennik: Maršrut v bessmertie*, Moskva, Agraf 2001, pp. 94-96.

⁶¹ TURGENEV, *Pis'ma...*, T. 15/2: 1877, Moskva, Nauka 2014, pp. 231-232.

Intanto però, a partire dagli anni Sessanta, in parallelo col realismo ‘mediano’ di Turgenev, si stavano sviluppando i modelli narrativi di Černyševskij, Saltykov-Ščedrin, Dostoevskij e Tolstoj, fondati su tutt’altri principî, e in seguito si verificherà una svolta verso il frammento impressionista (con Čechov) o verso una ricerca stilistica ‘neobarocca’, fondata sullo *skaz* a mosaico (Mel’nikov-Pečerskij, Leskov)⁶² che tracimerà direttamente nella prosa simbolista d’inizio Novecento e nella ‘prosa ornamentale’ immediatamente post-rivoluzionaria (da Andrej Belyj a Isaak Babel’ ed Evgenij Zamjatin). Ma ci troviamo qui in territori ormai del tutto estranei al ‘turgenevismo’ di ogni coloritura.

⁶² Vedi EJCHENBAUM, *O literature...*, p. 112.

GIUSEPPINA GIULIANO – MARTINA LEMBO

Università di Salerno

TRADUZIONI, RIDUZIONI, IMITAZIONI?
CUORE E I MALAVOGLIA IN RUSSIA (1880-1900)¹

1. Nikolaj Firsov e la prima traduzione dei *Malavoglia* (1881)

Nikolaj Firsov, scrittore, giornalista e traduttore nato a Pietroburgo nel 1839 e morto a Napoli dopo il 1917, è una figura chiave nella diffusione e ricezione del Verismo italiano in Russia². Dopo un primo viaggio in Italia risalente al 1862, vi risiede stabilmente dal 1879 scegliendo Napoli come patria d'adozione.

L'archivio italiano di Firsov non è stato ritrovato, ma nei principali archivi di Mosca e Pietroburgo si conservano le sue numerosissime lettere a scrittori, editori e parenti, che ne rivelano l'intensa attività pubblicistica e traduttiva³. Di questi ricchi epistolari sono state pubblicate solo due lettere

¹ Il § 1 del presente saggio si deve a Giuseppina Giuliano, mentre il § 2 a Martina Lembo.

² Per la sua biografia in lingua italiana cfr.: G. GIULIANO, voce *Nikolaj Nikolaevič Firsov*, in <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=1225>; si vedano inoltre: Dž. DžULIANO, *Nikolaj Nikolaevič Firsov: šestidesjatnik v Neapole*, in "Le Muse inquietanti": per una storia dei rapporti russo-italiani nei secoli XVIII-XX, vol. II, Salerno, collana di Europa Orientalis 2011, pp. 189-203; EAD., *S Juga k Severu: "Ras-skazy ob Italii" N. N. Firsova*, in *Literatura putešestvij: kul'turno-semiotičeskie i diskursivnye aspekty*, Novosibirsk, Gaudemus 2013, pp. 398-411; EAD., *Esuli russi a Napoli e Capri tra XIX e XX secolo: Nikolaj Prachov, Nikolaj Firsov, Aleksej Zolotarev. Nuovi materiali*, in «Testi e linguaggi», 12 (2018), pp. 73-82; EAD., *Nikolaj Nikolaevič Firsov, in Russkie pisateli. 1800-1917: biografičeskij slovar'. Tom 6: S-Č, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija 2019*, pp. 469-470.

³ Segnaliamo in particolare i seguenti archivi: a San Pietroburgo il reparto manoscritti dell'Istituto di Letteratura russa (Puškinskij Dom, IRLI RAN OR) e quello della Biblioteca Nazionale Russa (RNB OR), nonché l'Archivio Storico Russo di Stato (RGIA); a Mosca l'Archivio Russo di Arti e Letteratura (RGALI). In Italia materiali relativi a Firsov si conservano presso l'Archivio della Stazione Zoologica Anton Dohrn a Napoli. L'unica pubblicazione di Firsov in lingua italiana è: L. ROUSKINE, *La Stazione Zoologica di Napoli*, in *Rassegna Scientifica di "Picche"*, 11.9.1886, 18.9.1886, 25.9.1886.

scritte nel 1871 al barone Nikolaj Korf (1834-1883), pedagogo e pubblicista, e tre inviate tra il 1881 e il 1883 al noto scrittore Michail Saltykov-Ščedrin (1826-1889)⁴.

Da carteggi, documenti, materiali autobiografici e spogli di periodici è stato possibile attribuire a Firsov la paternità della prima traduzione russa dei *Malavoglia*, apparsa con il titolo *I Vinti* nell'allegato mensile al quotidiano «Nedelja» [La settimana] nel 1881⁵, e di tutti i racconti di Verga, Capuana, Torrioli, De Marchi, Fucini e Ciampoli pubblicati tra il 1882 e il 1884 sulla rivista di Saltykov-Ščedrin «Otečestvennye zapiski» [Annali patri]⁶.

La considerevole quantità di traduzioni realizzate da Firsov fino alla morte costituiva uno dei suoi pochi mezzi di sostentamento, non avendo in Italia alcun lavoro stabile. Solitamente il letterato sceglieva racconti pubblicati sui principali giornali letterari italiani, come «Fanfulla della Domenica», li traduceva in poco tempo e li inviava in Russia; è questo il caso di molte novelle di Verga e di altre di autori meno noti che evidentemente attiravano la sua attenzione (ricordiamo, ad esempio, *Ciao, Agustin!* di Enrico Torrioli⁷).

È interessante notare che già il 12 gennaio del 1881 da Napoli Firsov in-

⁴ [Lettere (3) di Firsov a Saltykov-Ščedrin], in *Literaturnoe nasledstvo*, t. 13-14, Moskva, Žurnal'no-gazetnoe ob'edinen'e, 1934, pp. 360, 367-368, 380; [Lettere (2) di Firsov al barone Korf], in «Russkaja starina», 10 (1894), pp. 187-189.

⁵ *Pobeždennye. Roman, Perevod s ital'janskogo*, in «Knižki nedeli», 9-12 (1881). Contemporaneamente la traduzione viene stampata anche in edizione separata: *Pobeždennye. Roman D. Verga, (Perevod s ital'janskogo)*, iz «Žurnala romanov i povestej», izdavaemogo redakciej «Nedelja», Sankt-Peterburg, Tipografija (byvsšaja) Kotomina 1881. La rivista, di orientamento populista liberale, era diretta da Pavel Gajdeburov (1841-1893).

⁶ Cfr. DŽULIANO, *Nikolaj Nikolaevič Firsov: šestidesjatnik...*, p. 203. Per quanto riguarda i *Malavoglia* tradotti per la rivista «Knižki nedeli» e i racconti di Verga e Capuana tradotti per «Otečestvennye zapiski» si rimanda nello specifico alla lettera inviata da Firsov da Napoli nel novembre 1896 allo storico Leonid Majkov (1839-1900), in cui, per dimostrare i propri meriti al fine di ottenere un sussidio statale, dichiara di aver eseguito numerosi lavori di traduzione, tra cui i suddetti (Cfr. Postojannaja komissija dlja posobija nuždajuščimsja učenyj, literatoram i publicistam. O naznačenii posobija pisatelju N. N. Firsovu. 27 maja 1896 – 2 aprilja 1914 [Commissione permanente per il sussidio a studiosi, letterati e pubblicisti bisognosi. Sull'attribuzione del sussidio allo scrittore N. N. Firsov. 27 maggio 1896 – 2 aprile 1914], IRLI RAN OR, f. 540, op. 2, n. 485, ll. 11-14. Si vedano inoltre la lettera e l'autobiografia inviate da Napoli nel luglio del 1913 al letterato Semen Vengerov (1855-1920) (Pi'smo Vengerovu S. A. S prilozheniem avtobiografičeskich svedenij. Avtografy i pravka-avtograf. 1.14 julija 1913 [Lettera a Vengerov S. A. In allegato notizie autobiografiche. Autografi e autografo corretto], IRLI RAN OR, f. 377, op. 7, n. 3705. Firsov scrive a Vengerov di aver da poco saputo che il letterato raccoglieva le autobiografie degli scrittori russi; era infatti responsabile del progetto di un *Kritiko-biografičeskij slovar' russkich pisatelej i učenyh* [Dizionario critico-biografico degli scrittori e degli studiosi russi]. Iniziata la pubblicazione dei primi tomi in ordine alfabetico, il progetto tuttavia si interrompe, per cui il tomo contenente gli autori iniziati con la lettera F, che nell'alfabeto russo si trova alla fine, non verrà mai pubblicato.

⁷ Il racconto, uscito su «Fanfulla della Domenica» nel 1883, n. 48, viene pubblicato in russo col titolo *Kukan'ja* (Cuccagna) già nel marzo del 1884. Torrioli scriveva all'epoca per «Fanfulla» e per «Cronaca bizantina».

via ad Aleksej Suvorin (1834-1912), letterato ed editore, una lettera contenente la traduzione di due racconti, uno di De Amicis e uno di Verga. Il primo, scrive Firsov, andrebbe bene per «Istoričeskij vestnik» [Il Messaggero di Storia], rivista fondata nel 1880 dallo stesso Suvorin, e il secondo per qualunque altro periodico a discrezione dell'editore⁸. Alla lettera mancano, tuttavia, gli allegati dei due racconti, per cui non è stato possibile identificarli. La prima traduzione dall'italiano di Firsov ad apparire su «Istoričeskij vestnik» saranno *Le mie prigioni* di Silvio Pellico nel 1886.

Su «Otečestvennye zapiski», oltre alle traduzioni, Firsov pubblica già dal 1877 anche molti suoi racconti originali che hanno come oggetto la realtà delle province russe, nascondendo la propria identità sotto lo pseudonimo di L. Ruskin. È verosimile che, pubblicando opere proprie e traduzioni o anonime o sotto pseudonimo, Firsov volesse rendere impossibile risalire a lui, russo residente all'estero.

Dopo la chiusura di «Otečestvennye zapiski» nel 1884, collabora con altre edizioni di rilievo come «Severnyj vestnik» [Il Messaggero del Nord], a cui di lì a poco inizierà a collaborare Tolstoj e che pubblica traduzioni di realisti francesi come Zola e Balzac. Qui, oltre a sue opere di belletristica, tra il 1880 e il 1890 Firsov pubblica le *Pis'ma iz Italii* [Lettere dall'Italia], in cui presenta ai russi la realtà politica e sociale dell'Italia post-unitaria, ma anche quella linguistica e culturale: nel 1893, nel saggio *Gli ideali dei romanzieri italiani*, mette ad esempio a confronto il romanzo italiano contemporaneo di Verga, Capuana e Serao, a suo dire ormai ben noti ai russi grazie alle numerose traduzioni esistenti, con il romanzo della generazione precedente dei 'romantici' Manzoni, d'Azeglio, Guerrazzi e Pellico⁹.

Per «Knižki Nedeli» [I libri della Settimana], dove pubblicavano le loro opere anche Tolstoj, Saltykov-Ščedrin e Nikolaj Leskov (1831-1895), Firsov traduce opere di importanti scrittori non solo italiani (ad esempio *La joie de vivre* di Zola)¹⁰, scrive racconti su temi russi, racconti autobiografici incentrati sulla vita quotidiana del popolo dell'Italia meridionale (con una particolare attenzione sul confronto tra l'emancipazione femminile in Russia e in Italia e sullo sfruttamento lavorativo dei bambini), nonché resoconti sulle traduzioni e la ricezione italiana di autori russi (come *Resurrezione* di Tolstoj)¹¹.

⁸ [Lettere di Firsov a Suvorin. 1876-1884], RGALI, f. 459, op. 1, n. 4439.

⁹ L. RUSKIN, *Pis'ma iz Italii. Sovremennye pisateli. I. Idealy ital'janskich romanistov* [Lettere dall'Italia. Scrittori contemporanei. I. Gli ideali dei romanzieri italiani], in «Severnyj vestnik», 2 (1893), pp. 78-88. La seconda parte del saggio è probabilmente quella intitolata *Gli intellettuali italiani a proposito delle donne*; Cfr. L. RUSKIN, *Pis'ma iz Italii. Ital'janskije intelligenty o ženščine*, in «Severnyj vestnik», 7 (1893), pp. 79-90.

¹⁰ E. ZOLJA, *Radosti bytija. Roman*, in «Knižki Nedeli», 1-6 (1884).

¹¹ L. RUSKIN, *Ital'jancy o gr. L. N. Tolstom* [Gli Italiani a proposito del conte Lev Tolstoj], in «Knižki Nedeli», n. 8 (1900), pp. 213-216. In quel periodo erano state pubblicate due versioni italiane del ro-

Vivendo a Napoli Firsov ha la possibilità di leggere *I Malavoglia* appena stampati nel febbraio del 1881 e, messi immediatamente a volgerli in lingua russa, invia i capitoli alla redazione di «Nedelja», che li pubblica a puntate tra settembre e dicembre dello stesso anno sul suo supplemento mensile. La rapidità con cui Firsov prende la decisione di tradurre il romanzo induce a pensare che fosse già ben consapevole del posto che stava andando ad occupare Verga nel panorama letterario italiano e che forse quel racconto tradotto e inviato a Suvorin potesse essere proprio l'anteprima del romanzo, intitolato *Poveri pescatori* e uscito il 1 gennaio su «Nuova Antologia»¹².

Ottimo conoscitore dell'opera di Verga sembra essere anche l'anonimo autore di un articolo dal titolo *Il romanzo popolare in Italia*¹³, uscito ai primi di ottobre sulle pagine di «Nedelja», quando erano disponibili in versione russa solo i primi capitoli dei *Malavoglia* pubblicati sul numero di settembre del supplemento. Già Cesare De Michelis riteneva che l'autore dell'articolo e quello della traduzione del romanzo potessero essere in realtà la stessa persona¹⁴. Ci sembra di poter avvalorare questa ipotesi dal momento che viene citata nell'articolo la prefazione di Verga al romanzo che, non essendo stata inclusa nella versione russa, poteva essere stata letta, così come il romanzo nella sua interezza, solo da chi disponeva del libro italiano. Anche il giudizio e la fredda accoglienza dei critici italiani, a cui l'autore dell'articolo accenna brevemente, potevano essere noti solo a chi si trovasse in Italia.

Inoltre, alcune idee in merito alla novità assoluta che *I Malavoglia* rappresentavano per la letteratura italiana del secondo Ottocento coincidono in linea generale con quelle che Firsov esprimerà nel succitato saggio *Gli ideali dei romanzieri italiani* del 1893. L'autore dell'articolo di «Nedelja», che non è una semplice recensione del romanzo di Verga ma una riflessione più ampia sul possibile sviluppo di un realismo letterario italiano, mostra di aver letto sia gli scritti di autori come Manzoni e d'Azeglio che opere di Verga “su te-

manzo *Resurrezione*: una ad opera di Augusto Carelli (Roma, Tipografia dell'Avanti 1899), e una “sul manoscritto autorizzata dall'autore” (Milano, Fratelli Treves 1900) ad opera di Nina Romanowsky. Il pittore e musicista Augusto Carelli (Napoli, 1871 – Roma, 1940) vive a San Pietroburgo dal 1893 al 1914 e si trova quindi nella condizione opposta a quella di Firsov, ossia traduce dal russo all'italiano mentre si trova in Russia (su di lui cfr.: J. TOGNETTI, *Augusto Carelli*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani 1977, https://www.treccani.it/enciclopedia/augusto-carelli_%28Dizionario-Biografico%29/). Nina Romanowsky (1861? – 1951) è invece una delle prime russe emigrate in Italia a lavorare come traduttrice professionista (su di lei cfr.: S. MAZZUCHELLI, *Nina Romanovskaja*: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=450>).

¹² G. VERGA, *Poveri pescatori*, in «Nuova Antologia. Rivista di scienze, lettere ed arti», anno XVI, seconda serie, vol. XX, fasc. 1, gennaio 1881, pp. 61-68.

¹³ *Prostonarodnyj roman v Italii*, in «Nedelja», 40, 4.10.1881, colonne 1323-1326.

¹⁴ C. DE MICHELIS, *I Malavoglia nei paesi slavi*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981), 2 voll., vol. II, Catania, Fondazione Verga 1982, pp. 857-870, a p. 867.

matiche aristocratico-patriottiche e sentimentali”, ossia quelle che precedono la sua adesione alle istanze realiste. L’anno 1881 costituisce secondo lui uno spartiacque nella storia della letteratura italiana grazie all’apparizione del primo romanzo che abbia come oggetto la reale quotidianità dei ceti popolari e le loro “esigenze economiche e sociali”, caratteristica che lo accomunerebbe così al romanzo russo che, al contrario, si occupava di queste tematiche già da molto tempo¹⁵.

La traduzione di Firsov, in passato citata da diversi studiosi ma ritenuta anonima¹⁶, non è mai stata analizzata in maniera più dettagliata. Bisogna premettere che non si tratta di una traduzione integrale: oltre alla prefazione vengono omesse singole parole e intere frasi, eliminati molti realia siciliani, passaggi di difficile comprensione e dettagli troppo specifici, nonché alcuni nomi di persone e di luoghi; i numeri dei capitoli, inoltre, non coincidono per via della riduzione del testo. I motivi che hanno condotto a questa condensazione del romanzo sono, probabilmente, da un lato la velocità con cui Firsov lavora alla traduzione, che assicura così alla Russia un primato rispetto agli altri paesi europei¹⁷, e dall’altro la necessità di adattare il testo per un pubblico, come quello russo, che poco o nulla sapeva della Sicilia.

Dainius Bure notava similmente, nella traduzione dei racconti verghiani per «Otečestvennye zapiski», “libertà, omissioni e soprattutto amplificazioni del testo”, nonché “l’adattamento dei vari termini italiani alla realtà russa”¹⁸. La circostanza si spiega con il fatto che l’anonimo traduttore dei racconti fosse sempre Firsov e che la sua maniera di volgere in russo i testi italiani di partenza fosse ridurli e addomesticarli. Questa pratica non costituiva a quell’epoca una novità o una grande eccezione. Prima dell’avvento delle più recenti teorie traduttive i principali momenti di riflessione e sviluppo della traduttologia sono stati quelli a cavallo tra Sette e Ottocento e tra Otto e Novecento, ossia in epoca romantica e modernista¹⁹. Paradossalmente il

¹⁵ *Prostonarodnyj roman...*, colonna 1325.

¹⁶ DE MICHELIS, *I Malavoglia...*, pp. 857-870; M. SEMERNIKOV, *Verga in Russia*, in *Altro su Verga: studi verghiani nel mondo*, a cura di N. Nimerò, Catania, Prova d’autore 1989, pp. 45-54; C. OLIVIERI, *Discorso anomalo su Verga e la Russia*, in *Il punto su... Verga e il Verismo* (Catania, 12-13 dicembre 2008), a cura di G. Sorbello, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 2 (2009), pp. 63-76; D. BURE, *Le prime traduzioni e i primi traduttori di Giovanni Verga in Russia e in Lituania*, in *Verga e “gli altri”*. *La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, a cura di A. Manganaro e F. Rappazzo, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 11 (2018), pp. 25-46.

¹⁷ Ricordiamo che solo nel 1885 uscì la traduzione olandese (G. VERGA, *De Malavoglia’s*, Utrecht, Beijers 1885; è errata la datazione al 1883 indicata in G. RAYA, *Bibliografia verghiana. 1840-1971*, Roma, Ciranna 1972) e nel 1887 quella francese, come si sa monitorata dallo stesso Verga (G. VERGA, *Les Malavoglia, mœurs siciliennes*, trad. É. Rod, Paris, Albert Savine éditeur 1887).

¹⁸ BURE, *Le prime traduzioni...*, p. 33.

¹⁹ Si vedano, tra gli altri, *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di S. Neergard, Milano, Bompiani

Realismo non ha generato particolari dibattiti sul tema della traduzione ed è difficile dire se Firsov si attenesse maggiormente a prassi traduttive russe oppure italiane.

Altrettanto arduo è stabilire cosa Firsov percepisse delle peculiarità linguistiche e stilistiche introdotte da Verga e non si ravvisa nella sua traduzione alcun tentativo di riprodurle. Ci sentiamo di escludere che la scelta dei tagli da apportare al testo derivi da una sua scarsa comprensione del contenuto del romanzo e riteniamo che Firsov abbia al contrario messo in atto una personale strategia traduttiva in maniera perfettamente consapevole dandosi come scopo primario la chiarezza della narrazione e la scorrevolezza dello stile a discapito di ogni sperimentazione linguistica e formale.

Una prima analisi merita sicuramente la resa dei nomi dei personaggi e delle locuzioni che spesso li accompagnano come leitmotiv nel corso del romanzo, prima fra tutte ‘quelli della casa del nespolo’ che viene solitamente resa con la più esplicita formula *sem’ja deda Ntoni*, ossia ‘la famiglia di nonno Ntoni’. La stessa ‘casa del nespolo’ non viene mai presentata con la poetica specificazione della tipologia di albero e viene detta sempre semplicemente ‘casa’, così come ‘padron Ntoni’ è sempre e solo ‘nonno Ntoni’, trasferendo la formula da carattere di agiato padrone dell’impresa familiare a quello di capofamiglia.

Quanto agli altri nomi, quelli che non hanno un corrispettivo in russo vengono semplicemente traslitterati in cirillico: *Luka*, *Mena* (*Filomena*) e *Lija* (*Rozalija*); gli ultimi due vengono dunque riportati alla prima menzione con il diminutivo e il nome esteso tra parentesi come nell’originale italiano. L’unica eccezione è rappresentata da *Ntoni* che, come il nonno, pur esistendo la variante russa *Anton*, viene traslitterato con la sola omissione dell’apostrofo.

È interessante invece notare come vengono russificati i nomi di altri personaggi principali:

- *Bastiano* detto *Bastianazzo* diventa *Sevast’jan* detto *Sevastjanišče*: al nome russo Firsov applica il suffisso ‘-išče’ che ha il medesimo significato dell’italiano ‘-azzo’.

- *Maruzza la Longa* diviene *Marusja Dlinnaja*; *Marusja* è infatti l’equivalente di *Maruzza*, ossia un diminutivo popolare di *Marija*, mentre *Dlinnaja* è la traduzione di *Longa*, ossia *la Lunga*.

- *Alessi* (*Alessio*) non viene presentato la prima volta, come *Mena* e *Lia*, con la doppia variante di diminutivo e nome completo ed è detto sempre *Alëša*, diminutivo di *Aleksej*, ossia *Alessio*. *Alëša* è anche, curiosamente, il

1993; G. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi 2006; L. SALMON, *Teoria della traduzione*, Milano, Angeli 2017.

nome del più giovane dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij che, pubblicato in Russia nei mesi precedenti, poteva essere già arrivato nelle mani di Firsov a Napoli. L'ultima opera di Dostoevskij, e apice del Realismo russo, viene ripubblicata in edizione separata proprio nel 1881²⁰, anno in cui, secondo l'autore dell'articolo *Il romanzo popolare in Italia*, nel nostro paese il Realismo stava appena iniziando ad affermarsi proprio grazie a Verga.

Per comprendere meglio la tipologia di processo traduttivo messo in atto da Firsov nei *Malavoglia* si possono prendere in esame alcuni brani tratti dal primo capitolo dell'opera. Negli esempi che seguono riportiamo nella colonna di sinistra il testo verghiano dell'edizione del 1881²¹ e in quella di destra la traduzione di Firsov accompagnata dalla traduzione inversa in lingua italiana, utile a chi non legge il russo. Il grassetto è nostro.

I Malavoglia, 1881

Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere.²²

Traduzione di Firsov, 1881

I *Malavoglia* erano un'antica **umile** famiglia di Trezza, in Sicilia. Tutti i *Malavoglia* da sempre erano **bravi e audaci pescatori**.

Малаволя было старинное крестьянское семейство в Треще, в Сицилии. Все Малаволя испокон века были добрыми людьми и смелыми рыбаками.²³

Dall'incipit e da altri passi del romanzo spariscono elementi evidentemente ritenuti superflui come similitudini e metafore: non viene riproposto in traduzione il primissimo paragone tra i membri della famiglia *Malavoglia* e i sassi della strada. Si nota fin da subito, inoltre, la tendenza ad omettere i nomi dei piccoli paesi che circondano Trezza. Firsov deve averli considerati poco utili a spiegare al lettore russo un contesto geografico che non era molto familiare agli italiani stessi, da poco divenuti una sola nazione: di qui l'esplicitazione del luogo in cui si trova Trezza, ossia in Sicilia.

²⁰ Iniziato nell'aprile del 1878, il romanzo di Dostoevskij viene pubblicato tra il 1879 e il 1880 a puntate sulla rivista «Russkij vestnik» [Il Messaggero Russo]. L'edizione separata esce a San Pietroburgo presso la Tipografia dei Fratelli Panteleevy.

²¹ Utilizzeremo l'edizione: G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014.

²² VERGA, *I Malavoglia*..., p. 15.

²³ *Pobezdennye. Roman D. Verga*..., p. 2.

Come si può notare, tuttavia, vi sono anche elementi aggiunti e compensativi, come l'aggettivo *krest'janskaja* riferito a 'famiglia' (*sem'ja*). Il termine russo *krest'janskij* indica in genere ciò che ha a che fare con il mondo contadino, ma è qui usato nell'accezione di 'semplice', 'umile'. Più avanti, invece della metafora 'gente di mare', il traduttore scrive semplicemente 'pescatori' e unisce gli aggettivi 'buona' e 'brava' in un unico termine, *chorošie* (buoni/bravi), aggiungendo però *smelye*, che significa 'audaci'. Con quest'ultima parola, probabilmente, Firsov vuole compensare l'omessa spiegazione del significato del soprannome dato alla famiglia, dal momento che il gioco di parole 'mala voglia' sarebbe stato incomprensibile per i russi.

La sostituzione della locuzione 'gente di mare' con 'pescatori' ci fa pensare, da un lato, che Firsov volesse far riferimento all'anteprema del romanzo *Poveri pescatori*, e dall'altro che abbia tenuto presente nella traduzione del primo capitolo il contenuto dell'omessa prefazione.

Alcuni brani contenenti un elevato numero di proverbi e modi di dire, che il traduttore non si cimenta a rendere in russo, spariscono del tutto.

Assistiamo altre volte, invece, ad operazioni di esplicitazione o di sostituzione di realia italiani con altri termini:

I Malavoglia, 1881

Finalmente arrivò da Napoli la prima lettera di 'Ntoni, che mise in rivoluzione tutto **il vicinato**. Diceva che le donne, in quelle parti là, scopavano le strade colle gonnelle di seta, e che sul molo c'era **il teatro di Pulcinella**, e si vendevano delle **pizze**, a **due centesimi**, di quelle che mangiano i signori, e senza soldi non ci si poteva stare, e non era come a Trezza, dove se non si andava all'osteria della *Santuzza* non si sapeva come spendere un baiocco.²⁴

Traduzione di Firsov, 1881

Finalmente arrivò da Napoli la prima lettera di Ntoni e mise in rivoluzione tutto **il paese**. Diceva di essere capitato in un posto in cui le donne scopavano le strade con le gonne di seta, e che sul molo c'era un teatro, **in cui persone in carne e ossa mettevano in scena pulcinella**, e che inoltre vendevano delle **salsicce**, per **mezza copeca**, di quelle che mangiano i signori, e soprattutto che da quelle parti senza soldi non si può vivere, e non era come a Trezza, dove se non si andava all'osteria da Santuzza non si sapeva come spendere i soldi.

Наконец, пришло первое письмо от Нтони из Неаполя и произвело в селе целую революцию. Он рассказывал, что попал в такое место, где

²⁴ VERGA, *I Malavoglia*..., p. 20.

женщины шелковыми юбками улицы подметают, и что около гавани есть театр, в котором живые люди полишинеля представляют, и что тоже там продаются такие сосиски, всего по полкопейки, которые дай Бог и господам есть, а главное — что в этих местах без грошей никак жить невозможно, не то-что в Трецце, где, если не пойдешь в харчевню к Сантуцце, так и гроша-то не знаешь куда девать.²⁵

In questo brano colpisce innanzitutto la spiegazione, fin troppo didascalica, di cosa si intenda per ‘teatro di Pulcinella’, ossia “un teatro, in cui persone in carne e ossa mettevano in scena pulcinella”. La maschera della Commedia dell’arte italiana non era sconosciuta ai russi ma Firsov, che poteva vedere dal vivo le rappresentazioni teatrali napoletane, vuole probabilmente distinguere il Pulcinella interpretato da una persona fisica da quello del teatro di marionette.

Curiosa appare la sostituzione di quello che diverrà l’italianismo più diffuso al mondo, ossia la pizza, con le salsicce. Essendo evidentemente all’epoca un cibo ignoto ai russi, a questo realia culturo-specifico, per la cui resa Firsov avrebbe potuto optare per una traslitterazione con esplicitazione, per un calco o per un alimento simile della cucina russa, viene preferito non l’equivalente lessicale ma quello funzionale, ossia un cibo popolare, diffuso, economico, che si può vendere per strada.

Diversamente si comporta il traduttore in altri punti della narrazione, in cui il realia italiano viene sostituito invece con un realia prettamente russo. Oltre alla copeca, ossia il centesimo del rublo, del brano precedente, facciamo notare l’uso del termine *božnica*, che indica la mensola con le immagini sacre tipica delle isbe dei contadini russi, per la resa del “canterano, sotto la campana del Buon Pastore”:

I Malavoglia, 1881

Traduzione di Firsov, 1881

Ella teneva il ritratto sul **canterano, sotto la campana del Buon Pasto-**

La madre mise il ritratto sulla **menso- la delle immagini sacre.**

²⁵ *Pobezdennye. Roman D. Verga...*, p. 6.

re - che gli diceva le avemarie - andava dicendo la Zuppidda, e si credeva di averci un tesoro sul canterano, mentre suor Mariangela la Santuzza ce ne aveva un altro, tal quale chi voleva vederlo, che glielo aveva regalato compare Mariano *Cinghialenta*, e lo teneva inchiodato sul banco dell'osteria, dietro i bicchieri.²⁶

Мама поставила портрет в божнице к образам.²⁷

L'uso del termine addomesticante *božnica*, e di molti altri simili, dimostra quella tendenza dell'epoca a omologare i testi di arrivo delle traduzioni che può interessare non solo chi si occupa espressamente di traduzione e traduttologia (la resa dei termini di allora aiuta a tradurre oggi i romanzi realisti russi in italiano e viceversa). Molto spesso negli indici dei periodici russi coloro che traducevano dall'italiano erano gli stessi che traducevano dal francese o dallo spagnolo o anche da lingue non neo-latine. Ossia giornali e riviste si affidavano ai medesimi collaboratori e collaboratrici per tradurre autori e autrici diversi di paesi diversi. Venendo tradotti dalla stessa persona i testi subivano un identico procedimento di omologazione e russificazione. Per questo motivo le scelte dei traduttori di allora e la resa in russo di termini relativi a oggetti concreti e concetti astratti aiutano a comprendere similitudini e differenze tra gli aspetti ideologici e sociali del romanzo realista russo, italiano, francese ecc.

Riportare in superficie biografie e bibliografie dei traduttori di allora, che sono spesso coesistiti, anonimi o sotto pseudonimo, sulle pagine delle edizioni periodiche accanto ad autori di prima grandezza, è importante oggi perché proprio loro sono stati il tramite attraverso cui i realismi europei hanno avuto la possibilità di interagire tra di loro.

²⁶ VERGA, *I Malavoglia...*, p. 21.

²⁷ *Pobeždennye. Roman D. Verga...*, p. 7.

Traduzioni dall'italiano di Nikolaj Firsov (in ordine cronologico)²⁸

[d'Azeglio M., *Niccolò de' Lapi*]

Massimo d'Azelo, *Nikolo-de-Lapi. Roman*, in «Knižki Nedeli», 7-11 (1880).

[Verga G., *I Malavoglia*]

Pobeždennye. Roman D. Verga, in «Knižki nedeli», 9-12 (1881). Edizione separata: Sankt-Peterburg, Tipografija (byvsšaja) Kotomina, 1881.

[Verga G., *Jeli il pastore*]

Eli-pastušok. Očerki, in «Otečestvennye zapiski», 3 (1882), pp. 115-144.

[Verga G., *Pane nero*]

Na černom chlebe. Rasskaz Dž. Verga, in «Otečestvennye zapiski», 1 (1883), pp. 217-245.

[Verga G., *Novelle rusticane: Malaria, La roba, I galantuomini*]

Verga D., *Sel'skie očerki [Novelle rusticane]: I. Lichoradka II. Nažitoe dobro III. Pomeščiki*, in «Otečestvennye zapiski», 2 (1883), pp. 453-474.

[Ciampoli D., *Maestrina*]

Sel'skaja učitel'nica, Sočin. Čiampoli, Očerki s ital'janskogo, in «Otečestvennye zapiski», 4 (1883), pp. 341-362.

[Verga G., *Novelle rusticane: Storia dell'asino di S. Giuseppe, Gli ofani, Caval-leria rusticana, Camerati*]

Sel'skie očerki Dž. Verga: I. Pochoždenija pegogo osla II. Derevenskie siroty III. Derevenskije rycari IV. Tovarišči, in «Otečestvennye zapiski», 5 (1883), pp. 121-154.

[Capuana L., *Don Peppantonio*; Verga G., *Don Licciu Papa*]

Sel'skie očerki [Novelle rusticane]: Don Peppantonio. Rasskaz L. Kapuana; Sel'skoe pravosudie. Očerki Dž Verga, in «Otečestvennye zapiski», 6 (1883), pp. 383-398.

²⁸ Un elenco delle traduzioni di Firsov è contenuto in DŽULIANO, *Nikolaj Nikolaevič Firsov: šestides-jatnik ...* La presente appendice costituisce un aggiornamento di quell'elenco basato su ricerche più recenti.

[Capuana L., *Lo sciancato, Mastro Cosimo, Bagni di sole, Il medico dei poveri*]
Novye rasskazy [Nuove novelle] L. Kapuana, (*S ital'janskogo*): *Kolčenogij, Revnivyj Kuz'ma, Solnečnye vanny, Bednyj doktor*, in «Otečestvennye zapiski», 9 (1883), pp. 129–174.

[Verga G., *Via Crucis, L'osteria dei Buoni Amici, L'ultima giornata*; De Marchi E., *Don Carlino*]
Rasskazy iz ital'janskoj žizni [Racconti di vita italiana]: *Skorbnnyj put'. Očerki D. Verga, V traktire dobrych družej. Očerki D. Verga, Ego poslednij den'. Očerki D. Verga, Don Karlino. Rasskaz K. De Marki*, in «Otečestvennye zapiski», 11 (1883), pp. 89–114.

[Verga G., *In piazza della Scala, Conforti, Il canarino del n. 15*]
Očerki ital'janskoj žizni D. Verga [Novelle di vita italiana]: *I. Izvozčik II. V cirul'ne III. V dvornickoj*, «Otečestvennye zapiski», 2 (1884), pp. 497–514.

[Torrioli E., *Ciao, Agustin!*; Fucini R., *Vanno in Maremma*]
Torrioli E., *Kukan'ja*, in «Otečestvennye zapiski», 3 (1884), pp. 71–81.
Fucini R., *Na šosse*, in «Otečestvennye zapiski», 3 (1884), pp. 81–88.

[Pellico S., *Le mie prigioni*]
Moi temnicy. Vospominanija Sil'vio Peliko da Salucco, in «Istoričeskij vestnik», 4–6 (1886), t. 24; 7–9 (1886), t. 25.

[Carducci G., *Rimembranze di scuola*]
Škol'nye vospominanija. (Iz Kardučči – S ital'janskogo), in «Peterburgskaja žizn'», 440 (1900), p. 3467.

[Galdi D., *Maria Sofia di Borbone*]
D. Gal'di, *Poslednjaja koroleva (Maria Sofia di Borbone)*, in «Istoričeskij vestnik», 5–9 (1907), t. 108.

[Misasi N., *Sua Maestà la Regina*]
N. Mizazi, *Eja veličestvo koroleva: roman*, in «Istoričeskij vestnik», 4–9 (1909), t. 116. Edizione separata: Sankt–Peterburg, Tip. A. S. Suvorina, 1909.

2. Anna Ul'janova traduttrice/imitatrice di Verga e De Amicis

Nel 1861, quando viene abolita la servitù della gleba nell'impero russo, l'Italia, che si avviava ad essere uno stato unitario, diventa protagonista di dibattiti e articoli pubblicati sulla stampa periodica russa che ne segue le vicende risorgimentali. I democratici russi, infatti, ispirati dai moti rivoluzionari italiani, e soprattutto dalla figura di Garibaldi, speravano di gettare il seme di una rivolta contro lo zar Alessandro II²⁹.

L'interesse russo non resta circoscritto alla politica del Belpaese, ma si volge anche alla sua letteratura, capace di unire in uno spirito di solidarietà e fratellanza i "vinti" russi e italiani, impoveriti ulteriormente e illusi da false promesse. Così, mentre il Verismo si afferma in Italia verso la fine degli anni Settanta del XIX secolo, in Russia iniziano a circolare con estrema velocità numerose traduzioni di opere veriste in prosa, poesia e teatro sia su riviste – le stesse su cui anni prima erano stati pubblicati i capisaldi della letteratura russa come *Guerra e pace* e *I fratelli Karamazov*, ad esempio il «Russkij vestnik» [Il Messaggero russo] – nonché su giornali ed edizioni separate.

Molti testi, tra cui i già ricordati *Malavoglia* assieme ad *Eva* e *Rosso Malpelo*³⁰, sono stati tradotti per la prima volta su scala mondiale proprio in Russia. La prima traduzione di un autore verista di cui siamo a conoscenza è quella del dramma *Nerone* di Pietro Cossa, pubblicato in Italia nel 1871 e tradotto in russo prima del 1878, poiché in quest'anno esce la terza edizione separata firmata A. S. Us—aja. Al 1878 risale anche un'altra traduzione di *Nerone*, anch'essa pubblicata in singolo volume³¹.

Segue la traduzione dell'opera di Cossa da parte della più prolifica traduttrice del Verismo, nonché celebre scrittrice populista Nadežda Chvoščinskaja (1821–1889)³², uscita nel 1879 sul mensile democratico «Otečestvennye zapiski»³³. A quest'anno risale anche la traduzione di un al-

²⁹ Cfr. Z.M. ПОТАПОВА, *Russko-italj'anskie literaturnye svjazi. Vtoraja polovina XIX veka*, Moskva, Nauka 1973, pp. 14–15.

³⁰ *Eva* [Eva]. *Roman Džuzeppe (sic) Verga, Perevod s ital'janskogo V. Krestovskogo (psevd.)*, in «Perevody otdel'nych romanov», 10 (1881), pp. 3–115; *Ognevik* [Rosso Malpelo]. *Rasskaz iz žizni sicilianskich rudo-kopov Džiovani Verga*, in «Delo», 12 (1881), pp. 171–182.

³¹ *Neron. Komedija v 5-ti d. s istorič. primeč. Petro Kossa, Per. s ital. 3-go izd. A. S. Us—voj*, Sankt-Peterburg, Tip. V.F. Demakova, 1878 (non siamo riusciti per il momento a risalire alla prima edizione); *Neron. Komedija v 5-ti d. s prologom*. [Kratkoe soderž.]. *Soč. Pietro Kossa*, Sankt-Peterburg, E. Goppe 1878.

³² Cfr. B.F. ЕГОРОВ (a cura di), 2019, *Russkie pisateli. 1800-1917: Biografičeskij slovar'*, Tom 6, Moskva & Sankt-Peterburg, Bol'saja Rossijskaja enciklopedija & Nestor-Istorija 2019, pp. 510–514.

³³ *Neron. Komedija v pjati aktach. P'etro Kossa, S ital'janskogo*, in «Otečestvennye zapiski», 7 (1879), pp. 5–80.

tro dramma storico di Cossa, *Messalina*³⁴. È curioso che il drammaturgo romano avesse scritto un dramma dal titolo *Puškin*, il poeta russo per antonomasia, nel 1870, motivo che poteva aver suscitato nei russi una particolare curiosità verso di lui.

Nonostante la vastità del fenomeno, è soltanto nell'ultimo decennio che gli studiosi hanno iniziato ad occuparsi delle traduzioni e della ricezione del Verismo in Russia in maniera più sistematica³⁵. I contributi pubblicati finora, però, si concentrano su singoli autori – in primis su Verga – senza metterli in relazione con il Verismo né tantomeno evidenziare il forte interesse dei russi nei confronti del realismo anche negli anni Novanta dell'Ottocento, quando incomincia il cosiddetto Secolo d'argento della letteratura russa, caratterizzato dall'impulso alla nuova poesia decadente e simbolista di matrice francese.

Grazie ad un recente spoglio di riviste e giornali, dizionari enciclopedici e biografici, nonché di cataloghi di opere letterarie pubblicate nella Russia di fine Ottocento³⁶, è possibile affermare che all'epoca il realismo italiano non era associato soltanto ai nomi dei più famosi Verga e Capuana, ma anche a personalità minori, talvolta semiconosciute nell'Italia stessa. Gli autori tradotti nell'ultimo ventennio del XIX secolo sono, in ordine alfabetico: Anton Giulio Barrili, Giosuè Carducci, Enrico Castelnuovo, Domenico Ciampoli, Pietro Cossa, Edmondo De Amicis, Emilio De Marchi, Grazia Deledda, Salvatore Farina, Renato Fucini, Olindo Guerrini, più noto come Lorenzo Stecchetti, Ada Negri, Grazia Pierantoni-Mancini, Anna Radius-Zuccari (pseud. Neera), Gerolamo Rovetta, Matilde Serao, Maria Antonietta Torriani-Torelli, Enrico Torrioli e Giuseppe Varvaro.

Poiché non è stato sempre possibile risalire ai titoli originali partendo da quelli russi e consultare i testi stessi, soprattutto quelli pubblicati nelle più rare edizioni separate, non è da escludere che siano state trasposte in russo molte altre opere veriste.

³⁴ *Messalina. Drama v 5 d. Petra Kossa, Per. s ital.*, Moskva, Tip. Martynova i Ko (b. Gračeva i Ko) 1879.

³⁵ Cfr. N.E. NIKONOVA [et al.], *Perevody ital'jansknoj literatury v dorevoljucionnoj periodike Sibiri. Chrestomatija*, Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta 2018; BURE, *Le prime traduzioni...*; D. CAROLI, *De Amicis in Russia. La ricezione nel sistema scolastico zarista e sovietico*, Roma, Carocci editore 2020; A.E. KANAPIJANOVA, *Ital'janskaja literatura v regional'noj rossijskoj periodike rubeža XIX-XX vv.: E. Kastel'nuovo i A. Negri*, Vypusknaja kvalifikacionnaja rabota bakalavra, Tomsk, Nacional'nyj issledovatel'skij Tomskij gosudarstvennyj universitet 2020; M. BELOVA, *The Circulation and Critical Reception of Matilde Serao's Writings in Russia*, in G. ROMANI - U. FANNING - K. MITCHELL (dir.), *Matilde Serao. International Profile, Reception and Networks*, Paris, Classiques Garnier 2022, pp. 59-78.

³⁶ Cfr. M. LEMBO, *Traduzioni e ricezione del Verismo italiano in Russia (1880-1900)*, tesi di laurea, relatrice prof.ssa Giuseppina Giuliano, Università degli Studi di Salerno, a.a. 2020-21.

Il più tradotto dal 1880 al 1900 è naturalmente Verga, seguito da Serao, De Amicis – lo scrittore più elogiato e studiato dai critici russi di allora – Castelnuovo, Negri e Capuana.

Sorprende che Carducci sia stato descritto in una voce enciclopedica come il caposcuola dei realisti italiani³⁷, mentre il termine “veristi” è riportato per la prima volta in caratteri latini dal traduttore rivoluzionario e scrittore Sergej Michajlovič Kravčinskij (1851-1895)³⁸ in un suo saggio del 1883 in cui afferma che «il verismo è una battaglia accanita contro il passato, passionale, piena d'ira, che si gonfia fino a diventare una protesta a difesa della Verità»³⁹.

L'appellativo di Carducci è soltanto uno dei diversi malintesi che hanno colpito il Verismo, di cui Claudia Olivieri ha già evidenziato il fraintendimento formale, contenutistico e ideologico da parte dei russi⁴⁰. Di Verga, vero massimo esponente del movimento letterario, più volte ribattezzato Giuseppe sulla stampa russa, sono stati tradotti moltissimi racconti e romanzi in diverse edizioni per tutto il ventennio 1880-1900. Al contrario, articoli e saggi critici a lui dedicati, di numero pressoché inconsistente, tacciono o minimizzano il ruolo fondamentale giocato da Verga nella teorizzazione e diffusione del Verismo.

I russi, inoltre, non hanno sempre distinto il genere in cui sono state scritte e classificate in Italia le sue opere, confondendo così romanzi e racconti. *Cavalleria rusticana*, il cui titolo si rifà sia alla novella sia al dramma, è stata spesso definita romanzo. Stessa sorte è toccata alle *Novelle rusticane*. Anche i titoli di alcune opere hanno subito interventi più o meno profondi da parte dei traduttori, che dichiaratamente traducevano dal testo originale e non da testi intermedi (ad esempio le traduzioni francesi).

Il titolo del ciclo dei *Vinti* viene adoperato almeno due volte per indicare le singole opere. Così la seconda traduzione del *Mastro-don Gesualdo* del 1895⁴¹, nonostante la prima a firma di Ekaterina Letkova (1856-1937) fosse uscita con il nome traslitterato in cirillico *Don Džezual'do*⁴², viene pubblica-

³⁷ *Nastol'nyj enciklopedičeskij slovar'*, Tom 4, Moskva, Izdanie A. Granat i Ko 1897, p. 2065.

³⁸ Si segnala il suo libro *La Russia sotterranea* (1882), scritto in italiano durante la sua seconda permanenza in Italia e stampato da Treves. Cfr. C.G. DE MICHELIS, *Stepnjak-Kravčinskij: da «La Russia sotterranea» a «Podpol'naja Rossija»*, in «Europa Orientalis», II (1983), pp. 31-36; E.A. TARATUTA, *Podpol'naja Rossija. Sud'ba knigi S.M. Stepnjaka-Kravčinskogo*, Moskva, Izdatel'stvo Kniga 1967; EAD., *Stepnjak-Kravčinskij – revoljucioner i pisatel'*, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1973.

³⁹ Cfr. *Očerki novejšej ital'janskij poezii, IV-VIII, Okončanie* S. G., in «Vestnik Evropy», 6 (1883), p. 645.

⁴⁰ OLIVIERI, *Discorso anomalo...*, p. 67.

⁴¹ *Pobeždennye [Mastro-don Gesualdo], Novyj roman Džuzeppe (sic) Verga s biografičeskim očerkom, Ežemesjačnoe priloženie k žurnalu «Živopisnoe obozrenie», n. 9, Sankt-Peterburg, Tip. S. Dobrodeeva 1895.*

⁴² *Don Džezual'do [Mastro-don Gesualdo]. Roman Dž. Vergi, (Per. s ital'janskogo E. Letkovoj)*, in «Se-

ta anonimamente con il titolo *Pobežděnnye*, come era accaduto nel 1881 con la traduzione malavogliesca di Firsov.

È impossibile non notare l'omissione dei nomi dei personaggi dai titoli. La prima traduzione di *Rosso Malpelo*, effettuata da Kravčinskij nel 1881, reca il titolo *Pietra focaia*, dal russo *ogon'* (fuoco), che rimanda ai capelli rossi dell'eroe e non alla diceria popolare, che tra l'altro non fa parte della cultura russa. Anche *Don Licciu Papa*⁴³ viene trasformato da Firsov in *Giustizia rusticana* per creare un collegamento col mestiere di giudice del protagonista. Per la traduzione di *In piazza della Scala*⁴⁴ Firsov elimina il riferimento alla toponomastica milanese rinviando ancora una volta alla professione dell'eroe, ossia *Un vetturino*. Nel titolo della novella *Storia dell'asino di San Giuseppe*⁴⁵ sempre Firsov cancella il richiamo alla razza dei puledri bianchi e neri, considerati vili, poiché il titolo russo è semplificato in *Le avventure di un asino pezzato*. I casi più estremi riguardano *Il marito di Elena*⁴⁶, tradotto anonimamente nel 1886 come *La figlia di Eva* per collegarsi, forse, al romanzo *Eva*⁴⁷, trasposto per la prima volta in russo nel 1881 da Chvoščinskaja. Quest'ultima aveva tra l'altro tradotto anche lei *La figlia di Eva* nel 1884 con il titolo corretto⁴⁸; Chvoščinskaja trasforma invece *La coda del diavolo*⁴⁹ nell'inspiegabile titolo *Perché?*.

La letteratura verista ha attirato l'attenzione di moltissimi traduttori più o meno popolari in Russia i cui profili bio-bibliografici mostrano molte similitudini. Nella maggior parte dei casi si tratta di scrittori e scrittrici, poeti e poetesse, ossia autori di opere proprie; molti si interessavano anche di critica letteraria, giornalismo e arte. Occorre menzionare il notevole contributo delle traduttrici, donne di grande intelligenza e dai trascorsi diversi ma

vernij vestnik», 1 (1889), pp. 115-152; 2 (1889), pp. 91-120; 3 (1889), pp. 99-143; 5 (1889), pp. 103-126; 6 (1889), pp. 191-216.

⁴³ *Sel'skoe pravosudie [Don Licciu Papa]. Očerki Dž. Verga*, in «Otečestvennye zapiski», 6 (1883), pp. 392-398.

⁴⁴ *Očerki ital'janskogo žizni D. Verga, I. Izvozčik [In piazza della Scala]*, in «Otečestvennye zapiski», 2 (1884), pp. 497-501.

⁴⁵ *Sel'skie očerki Dž. Verga, I. Pochoždenija pegogo osla [Storia dell'asino di S. Giuseppe]*, in «Otečestvennye zapiski», 5 (1883), pp. 121-132.

⁴⁶ *Doč' Evy [Il marito di Elena]. Roman Džiovani Verga, (Perevod s ital'janskogo)*, Sankt-Peterburg, Red. «Illjustrirovannyj Mir» 1886.

⁴⁷ *Eva [Eva]. Roman Džuzeppe (sic!) Verga, Perevod s ital'janskogo V. Krestovskogo (psevd.)*, in «Perevody ot del'nyh romanov», 10 (1881), pp. 3-115.

⁴⁸ *Muž Eleny [Il marito di Elena]. Roman D. Verga, Perevod s ital'janskogo V. Krestovskogo (psevdonim)*, in «Živopisnoe obozrenie», 14 (1884), pp. 211-215; 15 (1884), pp. 231-235; (1884) 16, pp. 242-243; 17 (1884), pp. 258-262; 18 (1884), pp. 274-278; 19 (1884), pp. 294-298; 20 (1884), pp. 305-310; 21 (1884), pp. 324-327; 22 (1884), pp. 539-542; 23 (1884), pp. 356-359; 24 (1884), pp. 374-376.

⁴⁹ *Začem? [La coda del diavolo]. Rasskaz D. Verga, Perevod V. Krestovskogo (psevdonim)*, in «Živopisnoe obozrenie», 3 (1887), pp. 38-42.

accomunate dalla passione per le lingue e le letterature straniere⁵⁰. Tra quelle che hanno contribuito maggiormente alla diffusione del Verismo in Russia, oltre alle precorritrici della letteratura femminile russa come Chvoščinskaja e Letkova, citiamo Izabella Grinevskaja (1864-1942), Aleksandra Veselovskaja (1840-1910) e Anna Ul'janova (1864-1935).

Quest'ultima, sorella maggiore di Lenin, viene arrestata nel marzo del 1887, all'età di ventitré anni, per via dell'attentato allo zar Alessandro III pianificato dal fratello Aleksandr (1866-1887). A differenza di questi, che viene giustiziato, Anna è condannata a un esilio di cinque anni trascorso in diverse località, tra cui Samara. È proprio in questa città della Russia sudorientale che inizia a tradurre per la stampa locale opere italiane, lingua studiata da autodidatta dopo una prima infarinatura di latino, insegnatole da Lenin⁵¹. Non a caso parliamo di opere veriste, attraverso le quali Ul'janova cercava di indurre a riflettere sulla dura condizione dei contadini russi, ex servi della gleba, e di mettere in luce le somiglianze tra la Russia zarista e l'Italia Unita, come accade anche con Firsov. Considerati i trascorsi di Ul'janova, non sorprende che questa fosse solita celare la propria identità dietro pseudonimi e iniziali fittizie.

La prima traduzione effettuata da Ul'janova dall'italiano ad oggi rinvenuta è quella del romanzo *L'indomani* di Neera pubblicata nel 1890 sul giornale di provincia «Samarskaja gazeta» [Il giornale di Samara]. Per lo stesso giornale nel 1893 traduce *Lettere di commiato*⁵² e *Dibattimento*⁵³ dell'autore che sembrava essere il grande assente della nostra ricerca, ossia Federico De Roberto. Altri racconti tradotti per «Samarskaja gazeta» sono di autori italiani minori, Egisto Roggero⁵⁴ ed Ernesta Gilli⁵⁵, pubblicati in quegli anni sulla «Gazzetta letteraria» torinese, che evidentemente Ul'janova riceveva regolarmente.

Nel 1899 Ul'janova traduce *Canituccia*⁵⁶ di Matilde Serao per Posrednik, casa editrice fondata da Tolstoj nel 1884, nonché una delle più influenti della Russia prerivoluzionaria. Di Verga traduce invece nel 1891 un'opera a

⁵⁰ Cfr. M. LEMBO, *Les traductrices russes du Vérisme italien (1880-1900)*, in «Slovo», hors-série, n° 2, *Les médiatrices de la littérature de l'Âge d'argent russe*, 2024, in corso di stampa.

⁵¹ Cfr. A.V. GORŠENIN, *Perevodčeskaja dejatel'nost' A. I. Ul'janovoj-Elizarovoj v Samare* in V.A. VEREMENKO - V.O. LEVAŠKO, *Stolica i provincii: vzaimootnoženija centra i regionov v istorii Rossii*, Sankt-Peterburg, Leningradskij gosudarstvennyj universitet imeni A.S. Puškina 2018, p. 259.

⁵² *Proščal'nye pis'ma* [*Lettere di commiato*]. *Rasskaz De-Roberti, Perevod s ital'janskogo A. U.*, in «Samarskaja gazeta», 69 (1893), pp. 2-3.

⁵³ *Schoronnaja ljubov'. Razgovor* [*Dibattimento*] *F. De-Roberti, (S ital'janskogo) A. U.*, in «Samarskaja gazeta», 116 (1893), p. 2; 118 (1893), p. 2.

⁵⁴ *Trupik* [*Il morticino*], in «Samarskaja gazeta», 272 (1892), p. 2.

⁵⁵ *Kara* [*Castigo*], in «Samarskaja gazeta», 17 (1893), p. 2; 20 (1893), p. 2.

⁵⁶ *Kanitučča* [*Canituccia*]. *Gore starogo katoržnika*, Moskva, Posrednik 1899.

cui è stato dato il titolo russo *Dramma familiare*⁵⁷, forse una novella tratta dalla raccolta *Drammi intimi*; l'anno seguente traduce *Guerra di santi*⁵⁸ e nel 1900 *Epoepa spicciola*⁵⁹.

L'impronta più evidente su Ul'janova è sicuramente quella di Verga e De Amicis, dei quali diventa non solo loro traduttrice ma anche imitatrice.

Prima di passare all'analisi del racconto *Karužo* è necessario soffermarsi brevemente sulla terza traduzione russa del libro *Cuore*, uscita nel 1898 presso la tipografia Sytin⁶⁰. La prima edizione russa di *Cuore*, a cura di Chvoščinskaja, vede la luce nel 1889 col titolo *Diario di uno scolaro*⁶¹, mentre la seconda, intitolata *Appunti di uno scolaro*, risale al 1892 ed è anonima⁶².

Come osservato dalla pedagogista Caroli – studiosa della ricezione deamicisiana nel sistema educativo zarista e sovietico – il romanzo subisce in tutte e tre le versioni degli interventi notevoli che si traducono in modifiche dei titoli e dei finali dei racconti, omissioni dei nomi dei protagonisti del Risorgimento e dei monarchi, nonché soppressioni di scene ritenute troppo drammatiche, come quelle di guerra, e/o intrise di patriottismo.

La traduzione di Ul'janova del 1898 è pubblicata col titolo *Compagni di scuola. Dal diario di uno scolaro di una scuola di città* “con 54 illustrazioni di artisti italiani” e per la redazione di Ivan Gorbunov-Posadov (1864-1940), all'epoca redattore di *Posrednik* presso cui, sempre nel 1898, esce *Dagli Appennini alle Ande* nella traduzione di Ul'janova⁶³.

L'edizione di *Cuore*, o meglio *Compagni di scuola*, risulta particolarmente interessante poiché nella prefazione scritta dallo stesso Gorbunov-Posadov viene rivelata apertamente la sostituzione dei tre racconti mensili *La piccola vedetta lombarda*, *Il piccolo patriota padovano* e *Il tamburino sardo* con testi altrui che nel corso degli anni sono stati pubblicati separatamente attribuendone la paternità a De Amicis.

⁵⁷ *Semejnaja drama*, in «Volžskij vestnik», 1891. Il record, che non abbiamo potuto verificare, è stato individuato in A.V. GORŠENIN, *Perevodčeskaja dejatel'nost'...*, p. 262. Lo studioso informa che il racconto è stato pubblicato il 3 e il 5 giugno del 1891. Mancano, invece, le indicazioni relative ai numeri del giornale e alle rispettive pagine.

⁵⁸ *Bor'ba prichodov [Guerra di santi]*, in «Volžskij vestnik», 262 (1892), pp. 2-3 (Cfr. A.V. GORŠENIN, *Perevodčeskaja dejatel'nost'...* p. 262).

⁵⁹ *Razgrom [Epoepa spicciola]*. *Rasskaz Džiovanni Verga*, Per. s ital. A. Ul'janovoj, Moskva, Tip. t-va I. D. Sytina 1900.

⁶⁰ *Škol'nye tovarišči. Iz dnevnika učenika gorodskoj školy, Sočinenie Edmondo d'Amičisa*, *Perevod s ital'-janskogo A. Ul'janovoj*, Pod redakciej i s predislovie I. Gorbunova-Posadova, S 54 risunkami ital'janskich chudožnikov, Moskva, Tipografija Vysočajše utveržd. T-va I.D. Sytina 1898.

⁶¹ *Dnevnik škol'nika (Cuore) [Cuore] Edmonda de-Amičis*, Redakcija, perevoda i predisl. V. Krestovskogo (psev.), Original'nye ris. russkich chudožnikov, Sankt-Peterburg, Tip. E. Evdokimova 1889.

⁶² *Zapiski škol'nika (Cuore) [Cuore] Edmunda de Amičis*, S predisl. M. L. Peskovskogo, S 15 ris. v tekste i 32 otd. kartinami, Sankt-Peterburg-Moskva, T-vo M. O. Vol'f 1892.

⁶³ *K materi! (Ot Apennin do Andov) [Dagli Appennini alle Andè]*, *Rasskaz de Amičisa*, *Perev. s. ital. A. Ul'janovoj*, Moskva, *Posrednik* 1898.

Karuzo, opera originale di Ul'janova, sostituisce *La piccola vedetta lombarda* e si presenta come un racconto mensile di otto pagine. Dal punto di vista traduttivo, il termine *karuzo* è un realia in forma invariata che viene considerato un plurale, quindi può essere reso con l'equivalente 'carusi'.

Si legga l'incipit del racconto:

Caruso è il nome dato ai bambini siciliani che lavorano nelle miniere* di zolfo. Questi bambini portano sulle spalle i minerali* estratti in profondità dai minatori adulti, i picconieri.

Tutti i giorni, dal mattino presto alla sera tardi, i carusi affrontano discese strette e profonde come pozzi e si arrampicano in cima con sacchi da 30 a 50 kg sulla schiena. I poveri bambini non vedono quasi mai la luce del sole: vivono in gallerie* sotterranee umide ed eternamente al buio come tombe. Ah, la puzza di zolfo è forte lì dentro e quell'aria fa molto male. Ecco perché sono assai pallidi e magri, e tra di loro ci sono dei piccolini di 8-9 anni. Hanno i visini emaciati e gli occhi infossati come i malati, le spalle curvate dal peso dei sacchi e le gambe storte.

È curioso che i sostantivi evidenziati da Ul'janova con l'asterisco, da noi riportati parimenti, rimandino a note esplicative a piè di pagina e siano fatti passare per esotici, nonostante nella Russia dell'epoca vi fosse già l'attività di estrazione mineraria.

Già da queste poche righe è possibile notare l'influenza di *Rosso Malpelo* per via dell'ambientazione in una miniera siciliana e della denuncia del lavoro minorile, in questo caso dei carusi nelle miniere di zolfo.

Ul'janova poteva aver letto *Rosso Malpelo* in originale italiano o in delle quattro traduzioni fino ad allora esistenti⁶⁴. Alla scrittrice poteva essere noto anche uno dei numerosi reportage di Firsov dall'Italia intitolato *Karuzi* e pubblicato nel 1894 su «Knižki Nedeli»⁶⁵. Da qui Ul'janova potrebbe aver preso in prestito, ad esempio, i sostantivi 'caruso', 'picconiere' e 'grotta', che si trovano nel reportage di Firsov in italiano con la traduzione accanto oppure traslitterati in cirillico e che vengono di nuovo inseriti traslitterati da

⁶⁴ Alla già citata traduzione di Kravčinskij, la prima, si aggiungono in ordine cronologico: *Sel'skie rasskazy. I. Ryžij negod'jaj [Rosso Malpelo]. II. Ieli pastuch [Jeli il pastore]* Dž. Verga, *S ital'janskogo M. M. Boreckij*, in «Trud. Vestnik literatury i nauki», 1894, Tom 23, pp. 285-? (non siamo in grado di indicare la pagina finale, in quanto è stato possibile visionare soltanto l'indice del volume scannerizzato in rete: Cfr. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Труд_Вестник_литературы_и_науки_1894_Tom_23.pdf); *Malenkij rasskaz [Epoepa spicciola], Klejmenyj ryžij [Rosso Malpelo], Rasskazy Džiovanni Verga, Per. s ital. L. B. Chavkinoj*, Sankt-Peterburg, S.-Peterb. kom. gramotnosti, sostojaščij pri Imp. Vo-l'nom ekonomič. o-ve, 1895, pp. 3-6. Lo studioso Bure segnala anche una traduzione del 1898, di cui non è possibile riportare i dati bibliografici. Cfr. BURE, *Le prime traduzioni...*, p. 28.

⁶⁵ *Karuzi. Očerok L. Ruskina*, in «Knižki Nedeli», 10 (1894), pp. 90-114.

Ul'janova. Anche le forme aggettivali che questa usa per descrivere gli occhi e le gambe dei carusi coincidono con quelli utilizzati da Firsov, ad esempio 'occhi infossati' e 'gambe storte'.

Il nome del padrone della miniera del racconto di Ul'janova, Rossi, che non è propriamente un cognome siciliano, è presente in Firsov come il nome di un giornalista, corrispondente de «La Tribuna» di Roma, che aveva intervistato personalmente i carusi nel 1893. Il nome compare in *Rosso Malpelo* in riferimento all'attore Ernesto Rossi nell'*Amleto*.

Il racconto breve di Ul'janova, certamente non meticoloso e polemico come il reportage di Firsov, riprende alcuni dei suoi nuclei tematici, come le terribili condizioni lavorative in cui versano i carusi, le punizioni corporali di cui sono vittime e il debito contratto dai genitori nei confronti del padrone.

Nonostante il titolo alluda alla collettività, *Karuzo* è incentrato su Gino, un biondino di dodici anni che lavora nella miniera del violento Rossi, che non si limita soltanto a inveire o a bastonare i bambini, ma li brucia anche con il lanternino. Gino lavora per lui da tre anni per pagare i debiti del padre, che aveva acquistato 150 lire di farina durante un'annata magra.

Gino si distingue da tutti gli altri compagni-fantasma per la sua robustezza, forza e furbizia, ma soprattutto perché la miseria non lo abbrutisce, gli dà anzi la motivazione per migliorare la propria condizione. Ogni lira guadagnata settimana per settimana lo avvicina al suo grande sogno, la scuola, il cui topos, naturalmente, serve ad Ul'janova per riallacciarsi al libro *Cuore*. Il padre di Gino riesce a fargli avere un aumento, ma quando il padrone nota un calo nel lavoro il piccolo eroe si vede la paga decurtata. In realtà Gino si impegna il doppio poiché trasporta anche i sacchi del compagno Paolo, un bambino di otto anni sfiancato dalla povertà e dalla malaria e protetto proprio come Ranocchio, ma che, a differenza del personaggio verghiano, non subisce mai violenza verbale e fisica.

In un primo momento Gino si tira indietro poiché guadagnare meno significa tardare l'iscrizione a scuola, ma, tormentato dagli occhi tristi di Paolo, torna ad aiutarlo di nascosto. Il racconto si conclude con la morte del ragazzino in ospedale, annunciata dal narratore a Gino, ormai diventato uno scolaro.

Nel racconto è presa in esame una realtà sociale svantaggiata, una discreta cura è riservata alle coordinate spaziali e temporali e alla descrizione dei personaggi, spesso con paragoni; viene impiegato il discorso indiretto libero e, almeno fino all'epilogo, il narratore è esterno. Il linguaggio è colloquiale e caratterizzato dall'uso di diminutivi. Ciononostante, mancano modi di dire e proverbi che permetterebbero al lettore di calarsi completamente nella realtà siciliana.

L'esperimento di Ul'janova, pur non convincendo totalmente, testimonia che il Verismo è riuscito ad esercitare la sua influenza nella patria di Dostoevskij, Tolstoj, Čechov, Saltykov-Ščedrin e Leskov. Escluso il primo, venuto a mancare nel 1881, è verosimile che gli altri abbiano letto le opere veriste stampate su quei periodici con cui collaboravano o che loro stessi dirigevano. Saltykov-Ščedrin è stato senza alcun dubbio uno stimatore di Verga poiché, in qualità di redattore di «Otečestvennye zapiski», ha pubblicato le novelle tradotte da Firsov tra il 1882 e il 1884⁶⁶, dunque fino all'anno di chiusura della rivista da parte di Alessandro III.

La critica russa sul Verismo⁶⁷, costituita principalmente dai traduttori e dalle traduttrici e veicolata tramite saggi, articoli, prefazioni e note del traduttore, recensioni, voci enciclopediche, necrologi e citazioni in romanzi, non vanta nomi di scrittori o poeti russi di grande fama ad eccezione di Vasilij Nemirovič-Dančenko (1845-1936)⁶⁸. Inoltre, in diversi casi la firma del critico manca e non è stato possibile risalire alla sua identità. Non possiamo tuttavia escludere che da ulteriori ricerche in questo senso non si riesca a stabilire meglio quale fosse il grado di conoscenza dei testi veristi da parte dei grandi scrittori russi e il loro giudizio sugli autori.

⁶⁶ Cfr. DŽULIANO, *Nikolaj Nikolaevič Firsov: šestidesjatnik...*, p. 203.

⁶⁷ Cfr. LEMBO, *Traduzioni e ricezione del Verismo...*, pp. 120-145.

⁶⁸ V. NEMIROVIČ-DANČENKO, *Velikij starik*, Sankt-Peterburg, Izdanie Izdatel' 1898; ID., *Čužie Palestiny (iz stranstvovanij)*, Sankt-Peterburg, Izdanie Izdatel' 1900. In questi scritti di Nemirovič-Dančenko vengono menzionati Serao, Farina, De Amicis, Verga e Capuana.

ROBERTA SALVATORE

Università di Messina

LA RAPPRESENTAZIONE DELL'ORALITÀ POPOLARE NEL ROMANZO DI A. I. ÈRTEL' *I GARDENIN*

Nel romanzo realista europeo l'affinamento di uno strumento linguistico capace di rendere in maniera veritiera il mondo interiore e l'esperienza umana delle classi subalterne si pone come problema artistico di grande rilievo. Nel contesto italiano la riproduzione realistica di un linguaggio orale lontano dalla norma letteraria, caratterizzato in senso diatopico e diastratico, è uno dei perni del verismo di Verga: la sua opera di mediazione tra l'italiano letterario e la necessità di esprimere in modo efficace e veritiero il mondo degli 'umili' siciliani approda a una lingua che, pur «coincidente con l'italiano per quanto riguarda lessico, fonetica e morfologia, e anche in gran parte la sintassi, [...] non potrebbe essere neanche a pieno titolo la lingua italiana [...] in quanto strutturata secondo mappe culturali e reti concettuali [...] che non possono essere dell'autore e del suo pubblico»¹.

Anche in Russia dalla metà dell'Ottocento il problema del rapporto tra lingua normativa ed espressione orale assume sempre maggior rilievo nella prosa²: la democratizzazione crescente della società porta gli scrittori ad allontanarsi da una letteratura ancorata alla rappresentazione del mondo nobiliare e cittadino, per raffigurare l'ambiente della campagna, finora poco presente, o comunque visto da un'ottica ad esso esterna ed estranea. La rappresentazione linguistica del mondo dei ceti subalterni viene tuttavia af-

¹ A. PAGLIARDINI, *La narrazione verista della nazione. Analisi diacroniche delle scelte concettuali e stilistiche nella narrativa di Giovanni Verga*, Roma, Aracne editrice 2018, p. 106.

² A. VDOVIN, «*Nevedomyj mir*»: *russkaja i evropejskaja èstetika i problema reprezentacij krest'jan v literature serediny XIX veka* [«Il mondo invisibile»: l'estetica russa ed europea e il problema della rappresentazione dei contadini nella letteratura della metà dell'Ottocento], in «*Novoe literaturnoe obozrenie*», CXLI (2016), n. 5, pp. 287-315.

frontata con modalità in parte diverse rispetto al contesto in cui si muove Verga, perché diversa è la situazione politica e culturale dei due paesi, e diverse le possibilità offerte dai due sistemi linguistici. Verga opera in uno stato la cui recente formazione ha unito regioni con tradizioni politiche, linguistiche e culturali assai variegate. Per questo motivo a partire dagli anni Settanta lo scrittore, consapevole della irrisolta integrazione del Meridione nella comunità nazionale, si pone il problema di modellare una lingua letteraria capace di dare evidenza alla specificità meridionale, ma anche di costituire uno strumento di innesto civile e culturale, che sappia mediare tra specificità e inclusione. Nel risulta un sorvegliato amalgama in cui «l'elemento regionale assicura la coloritura locale, senza tuttavia limitare la comprensibilità del testo»³.

Gli scrittori russi operano in una situazione diversa. Dall'inizio dell'Ottocento la fisionomia statale, linguistica e culturale dell'Impero è sostanzialmente consolidata. Nella popolazione di lingua russa il discrimine linguistico e culturale non è tanto geografico, ma cetuale: le riforme petrine hanno prodotto un'élite la cui lingua e cultura risentono dell'orientamento di tipo occidentale imposto dallo zar; ad essa si contrappone la grande massa della popolazione, costituita soprattutto da contadini, rimasta sostanzialmente estranea a questi mutamenti, e legata quindi a una cultura tradizionale e una lingua lontana dalla norma letteraria. Per quanto, quindi, nella Russia dell'Ottocento esistessero diverse varianti dialettali, con una differenziazione più marcata di quella attuale, il contrasto sentito era quello tra lingua normativa e parlato popolare. A essere problematico quindi non è tanto il rapporto con la specificità regionale, quanto il mondo che la lingua normativa rispecchia: la cultura russa moderna per molto tempo resta appannaggio della classe nobiliare, detentrica del potere economico e degli strumenti culturali. L'esigenza di dare rappresentazione e voce alla stragrande maggioranza della popolazione, la massa contadina, riflette da un lato la crescente differenziazione della società russa, che rende più variegato il panorama intellettuale del Paese, dall'altro la consapevolezza che ogni possibilità di cambiamento è legata alla capacità di mobilitare quella massa, per lo più inerte, amorfa e sconosciuta. La necessità di trovare uno strumento linguistico adeguato a superare l'estraneità che divideva questi due mondi si traduce anche in una specifica attenzione all'oralità: l'analfabetismo rendeva la lingua orale l'unica forma di espressione del mondo contadino⁴, per cui è tramite il dis-

³ G. ALFIERI, *Verga Giovanni*, in *Enciclopedia dell'italiano*, dir. da R. Simone, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani 2011, pp. 1569-1572, a p. 570.

⁴ A.V. VDOVIN, *Krest'janskije reč' i golosa v «Zapiskach ohotnika» I. S. Turgeneva i proze o krest'janach do otmeny krepstnogo prava* [La lingua e le voci dei contadini nelle Memorie di un cacciatore di I. S. Turge-

corso diretto che il contadino poteva essere meglio caratterizzato e individualizzato.

Occorreva dunque individuare i procedimenti per riprodurre per iscritto le caratteristiche di un'oralità caratterizzata in senso diastratico. Il problema non è solo il grado di accettabilità della componente dialettale, ma, in generale, la resa del parlato: com'è noto, la lingua scritta e il parlato sono sistemi strutturalmente diversi, ed è quindi necessario trovare il modo per tradurre l'uno nell'altro, ovvero, in altre parole, per ricreare l'effetto della spontaneità orale con i mezzi specifici dell'espressione scritta. Gli scrittori russi si trovano quindi di fronte a una doppia difficoltà: tradurre, ma non tradire lo strumento espressivo di un mondo altro, quello contadino.

La tradizione letteraria preesistente offriva modelli solo parzialmente fruibili: esempi di rappresentazione della lingua dei contadini appaiono nelle commedie già dalla metà del Settecento, ma si tratta di opere in cui i contadini sono per lo più personaggi marginali⁵, e la resa della loro lingua orale, anche quando presenta tratti di realismo, è mossa non da intenti di veridicità, quanto dalla volontà di contrapporre il mondo serio e patetico dei protagonisti all'elemento comico, tradizionalmente associato alle figure dei servi⁶.

La raffigurazione del mondo contadino si sviluppa, in chiave assai più realistica, dagli anni Trenta dell'Ottocento, con la nascita del racconto di ambientazione popolare. In questo contesto una posizione particolare è quella degli scrittori che conoscono il mondo della campagna dall'interno. È il caso di A. I. Èrtel' (1855-1908) che, come figlio del fattore di una tenuta nobiliare nella provincia di Voronež, cresce conoscendo e frequentando, in modo diverso, sia il mondo dei padroni, sia quello dei contadini. Nella sua autobiografia ricorderà: «Ero uno di casa nella sala dove pranzava la servitù, nelle scuderie, “fuori” nel villaggio, durante le veglie, le nozze, ovunque si riunisse la gioventù contadina. Ai loro occhi ero “Šaša” e “Saška”, ma assolutamente non il figlio del fattore e neppure Al[eksandr] Iv[anovi]č»⁷. Èrtel' ha una formazione culturale irregolare, disordinata, affi-

nev e la prosa sui contadini prima dell'abolizione della servitù della gleba], in «Slověne», XI (2022), 2, pp. 168-186, a p. 172.

⁵ P.N. BERKOV, *Russkaja komedija i komičeskaja opera XVIII veka* [La commedia russa e l'opera comica del XVIII secolo], Moskva-Leningrad, Iskusstvo 1950, a p. 23.

⁶ Non è un caso che quando A.N. Radiščev (1749-1802) vorrà rappresentare il contadino come essere eticamente superiore, vittima dell'ingiusto ordine sociale, lo farà parlare con una solenne lingua letteraria che vuole essere non rappresentazione veritiera dell'eloquio del personaggio, ma indice e garanzia della serietà dell'argomento e dell'atteggiamento dell'autore verso di esso: cfr. D. FANGER, *The Peasant in Literature*, in *The Peasant in Nineteenth Century Russia*, ed. by W.S. Vucinich, Stanford, Stanford University Press 1968, pp. 231-262, a p. 237.

⁷ «Ja byl svoj čelovek v zastol'noj, v konjušnjach, v derevne “na ulice”, na posidelkach, na svad'bach,

data soprattutto ai suoi sforzi da autodidatta, come avviene con Nikolaj Rachmannyj, il personaggio che funge da filo conduttore nel suo romanzo di maggior successo, *I Gardenin, la loro servitù, gli amici e i nemici*.

Questo profilo biografico e intellettuale rende la figura di Èrtel' esemplificativa di una generazione di scrittori, generalmente racchiusi sotto l'etichetta di democratico-populisti, accomunati, più che dalle posizioni politiche, dal desiderio di descrivere i cambiamenti intervenuti nella cultura materiale e spirituale degli strati subalterni della popolazione dopo l'abolizione della servitù della gleba del 1861, e dal fatto di conoscere quel mondo per esperienza diretta. L'interesse per questa produzione letteraria, meno nota rispetto ai grandi romanzi realisti dell'Ottocento, è dato al fatto che la diversa provenienza, fisionomia linguistica e culturale che la contraddistingue ne fa l'ambito ove si sperimentano modi nuovi di costruire la narrazione. Se le grandi tappe del realismo russo della seconda metà dell'Ottocento sono segnate da Turgenëv, Tolstoj, Leskov, è il tessuto connettivo tra questi anelli che aspetta ancora di essere indagato in maniera sistematica. Inoltre, benché oggi sia sconosciuto ai più, non solo in Italia, ma anche in Russia, Èrtel' è scrittore più che ignoto, dimenticato: Tolstoj, Čechov, Bunin, Gor'kij, e molti altri, sono stati suoi amici e ammiratori. Nell'introduzione al romanzo *I Gardenin* Tolstoj scrisse che «nonostante la salute malferma e i molti impegni, quando iniziai a leggere questo libro non riuscii a smettere finché non lo ebbi terminato, rileggendo alcuni passi più di una volta»⁸. E il motivo della sua ammirazione era proprio la resa del parlato popolare. A Èrtel' Tolstoj riconosceva non solo una conoscenza della vita popolare superiore a qualunque altro scrittore, ma anche una maestria nella resa della lingua popolare, il cui risultato definisce «incredibile per fedeltà, bellezza, varietà e forza»⁹, sottolineando come «il servo di casa parli in un modo, l'artigiano in un altro, un giovanotto in un terzo, le donne contadine in un altro, le ragazze contadine ancora in un altro»¹⁰, e arrivando alla conclusione che per Èrtel' sembri quasi più naturale esprimersi nella lingua del popolo, che in quella letteraria¹¹.

vezde, gde sobiraljsa molodoj derevenskij narod. Ja byl v ich glazach "Šaša" i "Saška", no otnjud' ne syn upravitelja i ne Al. Iv-č» (A.I. ÈRTEL', *Pis'ma* [Lettere], Moskva, Tipografija T-va I. D. Sytina 1909, p. 12). Nel mondo contadino l'uso di nome e patronimico era riservato alle persone di rango sociale superiore.

⁸ «Nesmotrja na nezdorov'e i zanjatija, načav čitat' ètu knigu, ja ne mog otorvat'sja, poka ne pročel vsju e ne perečel nekotorych mest po neskol'ku raz» (L.N. TOLSTOJ, *Predislovie k romanu A. I. Èrtelja «Gardeniny»* [Introduzione al romanzo di A. I. Èrtel' *I Gardenin*], in ID., *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. XXXVII, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1956, pp. 243-244, a p. 243).

⁹ «udivitel'nyj po vernosti, krasote, raznoobraziju i sile narodnyj jazyk», *ibidem*.

¹⁰ «Starik dvorovoj govorit odnim jazykom, masterovoj drugim, molodoj paren' tret'im, baby četvertym, devki opjat' inym», *ibidem*.

¹¹ Cfr. *ibidem*.

L'opera più famosa di Èrtel', il romanzo *I Gardenin, la loro servitù, gli amici e i nemici*¹², pubblicato nel 1889, offre un affresco della vita in una tenuta della Russia meridionale negli Settanta e Ottanta dell'Ottocento. La struttura narrativa è quella del romanzo familiare: attraverso le vicende di diverse famiglie – quella dei nobili Gardenin, del loro fattore Rachmannyj, dello stalliere Kapiton, e di alcuni nuclei di contadini – Èrtel' descrivere l'evoluzione della campagna dopo l'abolizione della servitù della gleba. La novità appare già nella struttura dell'opera: pur continuando la tradizione del romanzo storico di ambientazione nobiliare, Èrtel' sposta il baricentro della narrazione sul mondo che gravita intorno alla tenuta di campagna, mostrandone la differenziazione socioculturale e i cambiamenti in atto. I Gardenin, infatti, compaiono solo nel primo capitolo, ambientato a Pietroburgo. Dal secondo in poi, la narrazione si sposta nella loro tenuta, dove i padroni prima sono una presenza attesa, poi una presenza quasi sempre indiretta, visto che ne veniamo a sapere attraverso i racconti di chi è entrato in contatto con loro. Ritorneranno fuggevolmente solo alla fine, in una conversazione tra Nikolaj Rachmannyj, il personaggio che funge da filo conduttore della vicenda, e Rafail Gardenin, ormai cresciuto. I Gardenin del titolo, allora, sono quasi un'indicazione topografica, e la narrazione da storia familiare si trasforma presto in storia di una comunità. Se quindi Èrtel' si muove ancora nell'alveo del realismo, di cui utilizza anche il genere più rappresentativo, il romanzo, le caratteristiche della sua scrittura sono affini alle manifestazioni della crisi contemporanea del romanzo, che Èjchenbaum riconosce nella «frequente perdita di interesse per la fabula come fattore dominante dell'opera e la diffusione di forme refrattarie alla compattezza e densità della sequenza dei fatti della trama a vantaggio di altri elementi, primi fra tutti la sonorità vivente della parola»¹³. Lo scrittore stesso individuerà come difetto del romanzo la poca linearità e chiarezza della fabula, da cui la narrazione devia in continuazione per seguire altre linee – la descrizione etnografica, la ricostruzione storica, il mondo delle scuderie – tanto da fare del testo, a suo giudizio, più una cronaca che un romanzo.

Nel testo di Èrtel' la resa del parlato è affidata innanzitutto alla sintassi e al lessico, ma anche a specifici procedimenti, basati sulla rappresentazione grafica della pronuncia. Per marcare l'oralità dei dialoghi lo scrittore ricorre infatti a forme ridotte, in cui il principio di economia induce a modificare o elidere alcune componenti foniche del lemma. Queste forme, tipiche

¹² A.I. ÈRTEL', *Gardeniny, ich dvornja, priveržency i vragi*, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1987.

¹³ Cit. in S.I. SINI, *Forme piccole di narratore e skaz: Boris Èjchenbaum legge Nikolaj Leskov*, in «Comparatismi», I (2016), pp. 52-74, a p. 59.

dell'oralità, per il russo sono attestate almeno a partire dal XIV nelle lettere su corteccia di betulla¹⁴ che ci testimoniano le caratteristiche della lingua russa viva dell'epoca. In campo letterario esse compaiono già dalla metà del Settecento nelle commedie dove, seguendo il modello francese, la lingua degli esponenti del popolo si contrapponeva a quella elevata dei protagonisti attraverso l'uso di forme non normative, colloquiali e dialettali. Il procedimento viene ripreso dalla fine degli anni Quaranta, quando si delinea l'esigenza di una rappresentazione veritiera del mondo della campagna. Nei *Gardenin* riscontriamo per esempio:

tyša (<*tysjača*, mille) con caduta della vocale centrale e successiva assimilazione delle consonanti per luogo e modo di articolazione;

tois' (*to est'*) con riduzione e successiva fusione in una polirematica;

vsamdele (*v samom dele*) con riduzione e successiva fusione delle componenti della polirematica.

Alcune forme derivano da un doppio processo di riduzione, come:

čeaèk (< *čelaèk* < *čelovek*, uomo) frutto di una doppia caduta della consonante intervocalica e del processo di ortografizzazione della vocale finale;

grit (< *gaarit* < *govorit*, dice), forma usata per segnalare che si riportano parole altrui.

I dati del Corpus nazionale della lingua russa mostrano che la frequenza di queste forme cresce nel corso dell'Ottocento, che molte sono attestate a partire dalla metà del secolo, e appaiono essere caratteristiche del filone letterario cui appartiene Èrtel':

Forma ridotta	Forma intera	Significato	Data prima attestazione
choš'	chočeš'	vuoi	1790
sičas	sejčas	ora	1848
vsamdele	v samom dele	in realtà	1855
tois'	to est'	cioè	1856
tyša	tysjača	mille	1864
rub	rubl'	rublo	1873
zdraste	zdrastvujte	salve	1885
grit	govorit	dice	1889

¹⁴ Cfr. A.A. GIPPIUS, *Berestjanye gramoty iz novgorodskih raskopok 2020 g.* [Le lettere su corteccia di betulla provenienti dagli scavi a Novgorod del 2020], in «Voprosy jazykoznanija», n. 5 (2021), pp. 66-92, a p. 73.

Un altro mezzo cui ricorre Ertel' per creare nel lettore l'impressione di una padronanza imperfetta della lingua normativa da parte del personaggio, senza però ricorrere ai dialettismi, è il cosiddetto *eye dialect*, ovvero una resa scritta della parola che ne viola l'ortografia, rispettandone però l'ortoepia. Il risultato è una forma in cui la deviazione dalla norma grafica risulta assai evidente alla lettura, ma non ostacola l'intelligibilità del testo, perché non ha effetti di tipo fonetico: la scorrettezza del parlato viene solo suggerita graficamente. Non siamo quindi di fronte a una resa realistica dell'espressione orale, ma a una strategia linguistica in cui tratti non normativi dell'oralità, che potrebbero rendere difficoltosa la comprensione, vengono sostituiti da un meccanismo che fa leva sull'aspetto grafico della parola, piuttosto che su quello fonico. Uno esempio è la lingua di Psoj Antipyč, una figura di arrampicatore sociale che, alla fine del romanzo, comprerà le scuderie dei Gardenin. È un personaggio che si è fatto strada grazie alla capacità di entrare nelle grazie di persone influenti. Durante la guerra di Crimea, per esempio, fa leva sul patriottismo di una ricca proprietaria, presentandosi a lei come semplice contadino, pronto a sacrificare tutto per la patria:

ad affascinarla fu il vero, autentico contadino russo, che le disse nella vera lingua russa un sacco di parole russe, semplici, frutto di un animo puro come quello di un bambino. Erano parole ingenue: «L'altare della patria ... la madre-Russia... fino all'esaurimento del sangue... Noi come siamo ora ignoranti, e voi, dobbiamo dirlo apertamente, le nostre guide, mandate dalla Provvidenza [...] ecco... non solo il capitale, la vita darò... il petto ... il risvolto... gli ortodossi... l'anima»¹⁵.

Nel testo si nota, in alcuni punti, una grafia particolare delle parole; per esempio, l'inizio del discorso diretto riportato è «Pristol *atečestva*» (*prestól otéčestva*, l'altare della patria). La grafia riflette il fatto che, in posizione atona, le vocali russe vengono pronunciate in forma ridotta, con un suono che per la *e* si avvicina alla *i*, e per la *o* alla *a*. Dato che la pronuncia così rappresentata non si discosta da quella normativa, è evidente che questa resa grafica non è mossa da un'esigenza di riproduzione realistica del parlato, ma dalla necessità di evidenziare da subito la natura scorretta della lingua di Psoj Antipyč: è l'inusuale resa grafica della discrepanza tra forma scritta e realizza-

¹⁵ «obvorožil ee nastojaščij, korennoj russkij mužičok, kotoryj nagovoril ej nastojaščim russkim jazykom celuju ujmu prostych russkich, mladenčeski-duševnyh slov. Slova eti byli nemudrenye: "Pristol atečestva... Rus'-matuška... do izdychan'ja krovi... Kak my est' teperiča duraki, a vy, prjamo nado skazat', - stratigi naši i promysliteli... vo kak... Ne to što kapitala - života rešus'... Grud'... podopleka... ljud pravoslavnyj... duša"», ÈRTEL', *Gardeniny...*, p. 259.

zione fonica a funzionare come indice di scorrettezza¹⁶. Quello che viene rappresentato, quindi, non è la reale pronuncia del personaggio, quanto il modo con cui la sua lingua è recepita dalla ricca proprietaria. Allo stesso modo il monologo sconnesso di Psoj Antipyč non rende tanto le parole pronunciate, quanto l'impressione che ne ha l'ascoltatrice che, evidentemente poco abituata a questo registro stilistico basso, nel flusso del discorso riesce a captare solo singoli elementi: ne risulta un testo assurdo, che riassume da un lato l'inconsistenza della recita di Psoj Antipyč, dall'altro il fatto che proprio la scorrettezza e l'incomprensibilità del discorso, la sua lontananza dalla lingua normativa per l'interlocutrice sono garanzia dell'autenticità del personaggio come rappresentante del mondo contadino¹⁷.

Un contesto in cui Èrtel' usa di frequente questo procedimento è quello in cui compaiono parole di origine straniera: l'uso della scrittura fonetica nei prestiti serve a sottolineare visivamente l'estraneità dei forestierismi alla lingua degli strati subalterni, che entrano a contatto con essi in forma esclusivamente orale. Un esempio è il discorso diretto del venditore di chincaglieria che incontra alla stazione i contadini di Gardenino:

vyezžaju s ekstremnym poezdom po kammerčerskim delam i dokladyvaju supruga: «Dozvol'te, Avdot'-Likseevna, vsjakuju rvan' iz gardiropa, potomu kak naša apiracija trebuet ba-a-lšova skrytija!..»¹⁸

parto col rapido per questioni legate al commercio e annuncio alla mia signora: «[Mi prenda], Avdot'ja Likseevna, ogni tipo di abiti vecchi dal guardaroba, perché la nostra operazione richiede graaaande segretezza».

Qui troviamo alcune parole in cui la grafia scorretta ricalca la pronuncia reale - è il caso di *kammerčerskim*, in cui la prima a rende la riduzione vocale di o in posizione atona; lo stesso avviene per le vocali segnalate in grassetto in *apiracija*, mentre in *gardiropa* anche la consonante finale ricalca una pronuncia scorretta, frutto dello scarso livello culturale del parlante: l'uomo

¹⁶ O.B. SIROTNINA, *Razgovornaja reč' v sisteme literaturnogo jazyka i razgovornost' v istorii russkoj duševnoj reči* [La lingua colloquiale nel sistema della lingua letteraria e la colloquialità nella storia della lingua letteraria russa], in «Stylistyka», n. 4 (2021), pp. 86-102, alle pp. 90-91.

¹⁷ Il discorso sconnesso di Psoj Antipyč è intessuto di fraseologismi scorretti o non compresi: l'espressione *do izdychan'ja krovi* fonde malamente due locuzioni - *do poslednej krovi* (fino all'ultimo sangue) e *do poslednego izdychanija* (fino all'ultimo respiro, fino alla morte); le parole *grud'* (petto) e *podopleka* (risvolto) potrebbero provenire dalla locuzione popolare *znaet grud' da podopleka* (lett. lo conosce il petto e la fodera della camicia), indicante un recondito segreto, espressione che la ricca proprietaria, evidentemente, non conosce.

¹⁸ ÈRTEL', *Gardeniny...*, p. 187.

non conosce l'ortografia della parola, e quindi non sa che essa termina per *b*, consonante che subisce l'assordimento solo in fine di parola.

A volte, invece, Èrtel' utilizza il procedimento opposto: una grafia inusuale serve a segnalare la pronuncia non normativa: «“Ovdot'ja – disse Andron severo – per amor di Dio, ti trascino per i capelli come un cane! Sta' zitta!” . Avdot'ja tenendo a freno la voglia di strepitare, si chinò di nuovo sul cassone»¹⁹. Qui la forma utilizzata nel discorso diretto di Andron viene messa a contrasto con quella, normativa, usata dal narratore esterno. Le due forme, Ovdot'ja e Avdot'ja, andrebbero lette allo stesso modo, visto che, come detto, in sillaba atona si neutralizza l'opposizione tra le due vocali; ancora una volta la resa grafica segnala un'anomalia che in questo caso probabilmente corrisponde però alla reale pronuncia del nome. La presenza dell'*o-kan'e*, ossia della pronuncia di *o* anche in posizione atona, non deve meravigliare perché, anche se la regione di Voronež, in cui è ambientato il romanzo, rientra nell'area dialettale meridionale, ove questo fenomeno non esiste, qui si erano stabiliti anche gruppi provenienti dal nord della Russia, per cui il fenomeno, anche se non tipico, è attestato²⁰.

Quindi in entrambi i casi lo scrittore sfrutta un meccanismo possibile solo in un testo scritto, ossia lo scarto tra le aspettative di resa grafica della parola da parte del lettore e la sua realizzazione, per suggerire una specifica qualità del parlato.

La resa dell'oralità si fa assai più aderente all'originale nel discorso diretto degli *odnodvorcy*²¹. Originariamente gli *odnodvorcy* appartenevano allo stesso gruppo che ha dato vita, in Russia, alla nobiltà non di sangue, ma di servizio, ottenuta cioè in cambio del lavoro alle dipendenze dello stato. Inviati a popolare e presidiare le frontiere dello stato russo, per il basso tenore economico e le specifiche condizioni di vita col tempo si erano trasformati in una classe di agricoltori non soggetti alla servitù della gleba, ma per il resto giuridicamente assai vicini allo status dei contadini appartenenti allo stato. Provenendo da diverse aree della Russia, formarono un gruppo etnografico

¹⁹ «“Ovdot'ja, – strogo skazal Andron, – ej-bogu, izvoloču kak sobaku Zamolči!” . Avdot'ja, podavljaja ochotu pogolosit', naklonilas' k sunduku», ÈRTEL', *Gardeniny...*, p. 96.

²⁰ Cfr. D.K. ZELENIN, *Velikoruskie govory s neorganičeskim i neperechodnym smjagčeniem zadneneznyh soglasnyh v svjazi s tečeniem pozdnejšej velikoruskoj kolonizacii* [Le parlate grande-russe con la palatalizzazione inorganica e intransitiva delle velari in relazione all'ultima colonizzazione grande-russa], Sankt Peterburg, Tip. A.V. Orlova 1913, p. 70 e 197.

²¹ Il ceto degli *odnodvorcy*, creato nel XVIII, sarà abolito nel 1860, ma i suoi esponenti ne mantennero a lungo comportamenti e caratteristiche. Cfr. ZELENIN, *Velikoruskie govory...*, p. 49; V.V. NEČAEV, *Nepriznaknoe soslovie (odnodvorcy central'nogo černozem'ja v XVIII- načale XIX vv.)* [Il ceto non riconosciuto (gli *odnodvorcy* delle Terre nere centrali nei secc. XVIII-XIX)], in *Istorija: fakty i simvolny*, XXI (2022), 2, pp. 92-107.

a sé, che per lingua, abbigliamento e abitudini si distingueva dai contadini locali. Nella regione di Voronež gli *odnovorcy* erano particolarmente numerosi, arrivando a costituire almeno la metà degli abitanti²². Nonostante ciò, non si erano fusi con il resto della popolazione della campagna, con cui si era creato un rapporto di reciproca ostilità. Pur vivendo fianco a fianco e lavorando alle dipendenze degli stessi signori, quindi, i due gruppi erano nettamente contrapposti, cosa che viene messa in rilievo nel romanzo. Parlando dell'atteggiamento di disprezzo e superiorità dei contadini al servizio dei Gardenin nei confronti degli *odnodvorcy*, il narratore nota:

Questo atteggiamento si manifestava allora in ogni cosa: i contadini dei Gardenin non perdevano occasione di schernire gli *odnodvorcy*, scimmiettarne il modo di parlare – *kago* e *čago* al posto di «kovo» e «čevo», *ščo* invece di «što» – e deriderne l'abbigliamento: l'abitudine di avvolgere in uno strato spesso le pezze da piedi, quella di portare stivali larghissimi, con infinite pieghe, il caffettano con le spalle alte e il colletto rialzato, gli orribili copricapi e le gonne delle donne. Durante le feste i contadini appartenenti ai signori e gli *odnodvorcy* non si facevano visita. Persino in chiesa cercavano di disporsi separati. Non accadeva quasi mai che una contadina appartenente ai signori venisse data in moglie a un *odnodvorec*, o viceversa. In poche parole, sembrava quasi che vivessero vicino persone appartenenti a tribù diverse e che nutrissero una vera ostilità reciproca²³.

I tratti linguistici ora descritti si ritrovano nel dialogo tra Nikolaj Rachmannyj, il figlio del fattore dei Gardenin, e le braccianti assunte per la mietitura, che appartengono agli *odnodvorcy*:

- Sgrebajte čišče, baby! – govoril on umoljajuščim golosom.
- **Kaë** ž my baby? **Al'** [Ili] **tabe** [tebe] vyslepilo!! Ty **ščo** [čto] l' **vjancy**-to [ven-

²² Cfr. ZELENIN, *Velikorusskie govory...*, p. 75.

²³ «Takoe otnošenje vyskazyvalos' v to vremja vo vsem: barskie ne upuskali slučaja posmejat'sja nad odnodvorcami i peredraznit' ich govor: *kago* i *čago* vmesto "kovo" i "čego", *ščo* vmesto "što", – poglumnit'sja nad ich maneroj odevat'sja: tolsto navertyvat' onuči, nosit' širočajšie, s besišlennymi skladkami sapogi, kaftan s pripodnjatymi plečami i vysokim vorotom, urodlivye kički i panevy u bab. Po prazdnikam barskie i odnodvorcy ne ezdili drug k drugu. Daže v cerkvi norovili stanovit'sja otdel'no. Počti ne bylo primerov, četoby barskiju devku otdavali za odnodvorca ili odnodvorku za barskogo. Odnim slovom, pochodilo na to, čto živut rjadom inoplemenniki i pitajut drug k drugu nastojaščee vraždebnoe čuvstvo», ĖRTEL', *Gardeniny...*, p. 40. La descrizione di Ėrtel' è confermata dai dati di recenti spedizioni etnografiche organizzate dall'università di Voronež: cfr. A.Z. VINNIKOV – V.I. DYNIN – S.P. TOLKAČEVA, *Lokal'no-ėtničeskie grupy v sostave južnonorussskogo naselenija voronežskogo kraja* [I gruppi etnici locali all'interno della popolazione russa meridionale della regione di Voronež], in «Vestnik VGU», Serija Gumanitarnye nauki, n. 2 (2004), pp. 87-96.

cy] na nas vzdjaval? – otvečala emu zdorovennaja, grudastaja, s kosoju nyže po-
jasa, devka Maša [...]

Požalujsta, lučše kopny delajte, – prosil on v drugom meste, – vaši kopny čert
znaet čto!

– **Kago-o-o?** – nasmešljivo sprašivaet otčajannaja soldatka Makaricha. – **Tabe ščo**
ž, vzdrat' ich...²⁴

– Siate più accurate nell'ammucchiare, donne – diceva in tono supplichevole.

– Ma **quali** donne?! **O** forse sei diventato cieco? **E che**, ci hai **distribuito** le
corone²⁵? – rispose Maška, una ragazza florida, dal petto prosperoso, con la
treccia che le arrivava sotto la vita.

– Per favore, fateli meglio i covoni – chiese in un altro posto – i vostri lo sa il
diavolo a cosa assomigliano.

– **A chi?** – chiede beffarda l'insolente Makaricha – **E che**, li devi forse alzare...

Nel dialogo compaiono elementi tipici della parlata popolare non geo-
graficamente connotata (*ali* al posto di *ili* è diffuso in tutte le zone russofone),
di quella russa meridionale (in *vjancy* e *zvdjaval* vediamo lo *jakan'e*, cioè la
realizzazione della vocale *e/a/o* come *ja* nella prima sillaba pretonica dopo
consonante molle, o la forma del pronome personate *tabe*) e anche tratti spe-
cifici della parlata degli *odnodvorcy*: l'uso della forma *kaë* come avverbio inter-
rogativo, *ščo* al posto di *čto*, il pronome *kago*, in cui la consonante *g* mantiene
il suo suono inalterato nella pronuncia nella desinenza del genitivo, invece di
trasformarsi, secondo l'uso normativo, in fricativa labiodentale sonora.

Per capire il motivo per cui Èrtel' riproduce con tanta fedeltà la parlata
degli *odnodvorcy*²⁶ è utile metterla a paragone col modo in cui si esprime un
esponente di questo stesso gruppo nella novella *L'odnodvorec Ovsjannikov*,
tratta dagli *Appunti di un cacciatore* di I. Turgenev. Il libro è ambientato nel
Governatorato di Orel, regione che confina con quella di Voronež, ove si
svolge la storia dei Gardenin, e che appartiene alla stessa fascia linguistica
meridionale. Benché nel racconto Turgenev riconosca che «da noi è tutt'ora
difficile distinguere un *odnodvorec* da un contadino: la sua masseria per po-

²⁴ ÈRTEL', *Gardeniny...*, p. 130.

²⁵ Le donne sposate acconciavano i capelli in due trecce, le nubili ne portavano una sola; il riferi-
mento alla corona rimanda al rito dell'incoronazione degli sposi che avviene durante le nozze.

²⁶ L'attenzione alla differenziazione culturale e linguistica tra gruppi diversi di abitanti della campa-
gna è sorretta anche dall'interesse di Èrtel' per il folclore, che lo studioso raccoglierà in maniera profes-
sionale sotto la guida e l'influsso dell'etnografo A.N. Pypin: cfr. V.K. ARCHANGEL'SKAJA, *A. I. Èrtel' –
fol'klorist* [A.I. Èrtel' studioso del folclore], in *Voprosy literatury i fol'klora*, a cura di S.G. Lazutin, Voronež,
Izdatel'stvo voronežskogo universiteta 1972, pp. 145-160.

co non è peggiore di quella dei contadini, i suoi vitelli non campano che di saggina, i cavalli a mala pena si reggono, i finimenti sono di corda»²⁷, la figura che lo scrittore delinea si allontana decisamente da queste caratteristiche: Ovsjannikov ha un tenore di vita, un senso della dignità personale e un livello culturale che lo distinguono dall'ambiente circostante. Il livello culturale è espresso anche nella lingua utilizzata che, pur avendo una struttura frastica colloquiale, non si discosta sostanzialmente da quella del narratore. L'unico indice di colloquialità anormativa è l'uso della interiezione *vis'*, (vedi): si tratta della forma ridotta di *vidiš'* che col tempo si è lessicalizzata.

Questa resa rivela che per Turgenev l'*odnodvorec* è innanzitutto una figura che per la sua collocazione sociale, intermedia tra la nobiltà di servizio e i contadini, appare adatta a incarnare il mondo della campagna in modo nuovo: l'*odnodvorec* è un contadino che è sempre stato libero, e il suo legame con l'aristocrazia di servizio ne fa il tramite ideale tra quei due mondi. Quello dello scrittore è quindi uno sguardo esterno al mondo contadino, la sua è un'ottica generalizzante, tesa a cogliere i punti di contatto e sfumare le distanze: questo è il motivo per cui Ovsjannikov non solo è dichiaratamente diverso dagli altri esponenti del suo gruppo, ma ha una fisionomia linguistica molto vicina a quella dell'io narrante, un proprietario terriero.

Al contrario Èrtel', per estrazione e formazione personale, guarda il mondo della campagna dal suo interno e, in un momento in cui esso si va sempre più differenziando, è interessato a individualizzarne al massimo le componenti e i rapporti. Per questo la voce degli *odnodvorcy* si contrappone nettamente, nella sua spiccata componente dialettale, a tutte le altre, che costituiscono invece un ventaglio di gradazioni di vicinanza al parlato.

Lo scrittore modula la frequenza e il tipo di resa dell'oralità in base alla necessità di evidenziare e individualizzare specifiche componenti del mondo della campagna. La massima adesione alla pronuncia si ha nella resa della lingua degli *odnodvorcy*. Sebbene nessuno dei protagonisti del romanzo appartenga a questo tipo etnoculturale, lo scrittore ritiene importante inserire in un episodio secondario gli *odnodvorcy*, che rappresentavano una parte consistente dei braccianti e venivano trattati con ostilità dagli altri contadini. La marcatezza della diversità linguistica degli *odnodvorcy* serve quindi anche a rendere evidente, per il lettore, il senso di estraneità che caratterizzava il rapporto tra i due gruppi.

Quando invece lo scrittore descrive il mondo dei contadini un tempo appartenuti ai Gardenin, solo di tanto in tanto ne sottolinea le particolarità fonetiche. Per esempio, nel discorso diretto il nome Avdot'ja viene reso ora con l'iniziale *A*, ora con la *O* da parte di membri della stessa famiglia, che è

²⁷ I.S. TURGENEV, *Memorie di un cacciatore*, Milano, BUR 1991, p. 63.

improbabile lo pronunciassero diversamente. Non è una svista, ma una scelta consapevole, perché altri nomi propri, come Onisim, Agej, Agafokl non conoscono varianti. Evidentemente per far emergere e mantenere viva nella mente del lettore la particolare pronuncia di *o* atona nella famiglia di Andron per Èrtel' è sufficiente riprodurla con una certa frequenza.

Il ricorso alla resa grafica della pronuncia normativa ha invece funzione caratterizzante, serve cioè a marcare in vario modo la lingua del parlante o l'impressione che essa produce sull'interlocutore. Questo è il punto di massima discrepanza rispetto alla scrittura verghiana: in italiano un simile procedimento avrebbe possibilità assai più limitate, mentre offre maggior margine di applicazione in lingue, come il russo o l'inglese, ove la corrispondenza tra grafema e fonema è meno univoca.

In generale, invece, Verga e Èrtel' appaiono accomunati dalla consapevolezza che il parlato va imitato e non riprodotto, e che l'introduzione di forme anormative va fatta con grande oculatezza. In una lettera lo scrittore russo consiglia a un giovane letterato:

Occorre evitare le parole regionali [...], l'inutile riproduzione di parole distorte: "grju" [...], è un grande errore pensare che, rappresentando la lingua popolare bisogna, per così dire, stenografarla. [...] Quello a cui occorre mirare non è certo la fedeltà nella riproduzione del suono²⁸.

Nel complesso si può dire che Èrtel' miri non a dare il ritratto di una comunità culturale e della sua alterità rispetto all'élite colta, ma a mostrare la varietà del mondo della campagna, che non è fatta solo di gruppi etnosociali diversi, ma anche di singole individualità. Proprio qui si manifesta la novità dello sguardo dello scrittore e, in generale, della letteratura minore degli anni Ottanta. La differenza appare evidente in un confronto nell'uso dei proverbi rispetto a quanto aveva fatto, per esempio, Tolstoj in *Guerra e pace*. Negli anni Sessanta Tolstoj costruisce il personaggio di Platon Karataev, esponente e simbolo del mondo contadino, non solo visivamente, attraverso il tratto della rotondità, ma anche linguisticamente, attraverso l'uso di una lingua tramata di modi di dire popolari, che riflettono la mentalità e il sistema di valori della campagna²⁹. Nei *Gardenin* l'uso dei proverbi è assai più

²⁸ «Nužno izbegat' oblastnyh sloveček [...] nenužnogo vosproizvedenija iskoverkovannyh slov: "grju" [...] bol'saja ošibka dumat', čto, izobražaja narodnyj jazyk, nužno, tak skazat', stenografirovat' ego [...] Trebuetsja ved' dostignut' vovse ne zvukopodražanija», cit. in N. ŽURAVLEV - N. POPOV, *A. I. Èrtel' pod glasnym nadzorom* [A. I. Èrtel' sotto il controllo della polizia], in Id., *Pisateli v Tverskoj oblasti*, (s.n.t.), Kalinin, Kalininskoe oblastnoe knigoizdatel'stvo 1941, pp. 116-122, a p. 121. *Giju* è la forma ridotta di *govorju* (dico).

²⁹ Cfr. O.V. LOMAKINA, *Frazeologija v jazyke L. N. Tolstogo: lingvističeskij kommentarij i leksikografičes-*

parco, e, anche quando legato al mondo della campagna, più di rado è l'espressione di uno specifico sistema di valori. Platon Karataev risponde dicendo *Čas terpet', a vek žit'* (si sopporta un'ora, si vive una vita), *Gde sud, tam i nepravda* (dove c'è un giudice lì c'è l'ingiustizia), *Ne našim umom, a Bož'im sudom* (non secondo il nostro intelletto, ma secondo il giudizio di Dio); nel romanzo di Èrtel' a volte troviamo espressioni analoghe, come *Gde narod, tam i ston* (dove c'è il popolo, c'è sofferenza), ma più spesso fraseologismi che caratterizzano un comportamento o una situazione, per lo più in forma comparativa, come *kak s gusja voda* (essere indifferente [come l'acqua scivola via dalle penne dell'oca]), *čto ot byka moloka* (del tutto inutile [come latte da un toro]) *ko vsjakoj bočke gvozď* (il tappo buono per ogni botte [avere le mani in pasta ovunque]), *stoit li ovčinka vydelki* (se la spesa vale l'impresa [se la pelle di pecora vale la conciatura]). Sono modi di dire che nascono nel mondo della campagna, ma non ne riflettono la mentalità e i valori, e perciò appaiono naturali in bocca a un personaggio legato all'ambiente contadino, ma non ne caratterizzano il mondo interiore. Se quindi Platon Karataev, più che un individuo è la somma delle qualità che Tolstoj riconosceva al contadino russo (religiosità, amore per il lavoro, la famiglia, la patria), le figure descritte da Èrtel' sono assai più differenziate. In tal senso, si potrebbe fare un parallelo col modo in cui Verga utilizza i proverbi nei *Malavoglia* e in *Mastro-don Gesualdo*. Nei *Malavoglia*, i proverbi sono un elemento caratterizzante della lingua dei protagonisti, ed esprimono l'adesione dei personaggi ai valori di un mondo dalla dimensione non individuale, ma collettiva: a parlare per loro tramite non è il singolo, ma la voce corale di una comunità, così come i proverbi usati da Platon Karataev sono espressione della saggezza popolare collettiva. In *Mastro-don Gesualdo*, ove il mondo sociale rappresentato è assai più vario, «si dirada fin quasi a scomparire la presenza dei proverbi, in quanto non abbiamo la cornice corale popolare per l'intera narrazione»³⁰. In maniera analoga l'attenzione di Èrtel' all'individualità del singolo e della sua espressione linguistica induce lo scrittore a selezionare proverbi che nascono nell'ambiente contadino, ma descrivono situazioni e caratteristiche non specificamente ad esso legate.

skoe opisanie [La fraseologia nella lingua di L. N. Tolstoj: commento linguistico e descrizione lessicografica], Diss. na soisk. uč. st. doktora filolog. nauk, Sankt Peterburg 2015, pp. 176-179.

³⁰ PAGLIARDINI, *La narrazione verista...*, p. 88.

GIORGIO FORNI

Università di Messina

CONTADINI E BORGHESI SUL CAMPO DI BATTAGLIA.
LA RAPPRESENTAZIONE DELLA GUERRA
IN TOLSTOJ E VERGA

Tra i fattori che intervengono a modificare bruscamente il quadro della narrativa europea nel decennio che intercorre tra i *Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo* ha giocato un ruolo di primo piano la larga e improvvisa fortuna del romanzo russo. Da un lato si era aperta una stagione di polemiche crescenti contro il Naturalismo, ufficializzata nel 1887 dal *Manifeste des cinq* in cui cinque giovani scrittori prendevano le distanze da Zola attaccando la sua analisi della società come «ordure» e «obscénité»¹; ma di contro, proprio negli stessi anni, otteneva ampia risonanza europea la scoperta dei narratori russi promossa nel 1886 dal saggio del visconte Eugène-Melchior de Vogüé su *Le roman russe* e da un gran numero di traduzioni in francese e in italiano a cominciare da *Anna Karenina* di Lev Tolstoj pubblicata da Hachette nel 1884 e da Treves nel 1887. E Verga non poteva certo ignorare l'eccezionale successo del romanzo russo se l'8 maggio 1888 Édouard Rod imputava proprio a quel fenomeno così vasto e inaspettato lo scarso interesse della critica francese per la traduzione dei *Malavoglia*:

Les *Malavoglia* n'ont pas marché: peut-être pourra-t-on les relancer à un moment donné. S'ils ont si mal été, c'est que la presse a fait la conjuration du silence: il y a parmi les critiques une certaine irritation contre les traductions, et

¹ P. BONNETAIN - J.-H. ROSNY - L. DESCAVES - P. MARGUERITTE - G. GUICHES, «*La Terre*». À *Émile Zola*, in «*Le Figaro*», XXXIII, n. 230, 18 Août 1887, p. 1. Rivolgendosi a Felice Cameroni il 3 novembre 1888, Verga ribadiva la propria ammirazione per «quello stupendo studio di costumi che è *La terre*» di Zola e prendeva posizione contro le «critiche di quei tali che non vanno più oltre della buccia» (cfr. G. VERGA, *Carteggi con Felice Cameroni, Salvatore Farina e Ferdinando Martini*, a cura di M.M. Vitale, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga. Epistolario, III.3, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2023, pp. 34-35).

l'on fait expier à ceux qui ne sont pas connus du public français le succès de Tolstoï et des Russes: il ne faut pas chercher ailleurs la cause d'un échec qu'on pourra, j'espère, rattraper un jour ou l'autre².

Né Verga poteva d'altronde restare indifferente alle tesi del de Vogüé quando riconosceva in Tolstoj un narratore di nuovo tipo attento ai «procedimenti della vita», dato che non era certo difficile stabilire alcuni significativi punti di contatto con la strategia immersiva del racconto verista:

Voici, je crois, la différence entre le conteur classique et l'imitateur scrupuleux des procédés de la vie, comme Tolstoï; un livre, c'est un salon rempli d'inconnus: le premier vous y introduit d'office et vous dévoile d'emblée les mille intrigues qui s'y croisent; avec le second, vous devez vous présenter vous-même, pénétrer à force d'usage les gens marquants, les rapports et les passions de tout ce monde, vivre enfin dans cette compagnie de fiction comme vous avez vécu dans la compagnie réelle³.

«Un libro è un salotto pieno di sconosciuti». Solo alcuni anni prima, in una lettera a Capuana del 25 febbraio 1881, Verga aveva descritto la tecnica narrativa dei *Malavoglia* in termini molto simili: anche Aci Trezza era delineata al principio come un paese pieno di sconosciuti «messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione»⁴.

Del resto, a detta del de Vogüé, Tolstoj doveva essere considerato un romanziere «naturaliste» per il rigore della sua indagine d'ambiente, ma era anche uno scrittore prospettico e «impressionniste», capace di «rendre la sensation matérielle d'un spectacle, d'un objet, d'un bruit» senza mai venire meno a «l'impassibilité du conteur»⁵. Insomma, de Vogüé proponeva Tolstoj come una sorta di correttivo tecnico e ideologico alle crude analisi sociali di Zola.

Non molti sono gli elementi per sondare l'eventuale interesse di Verga. In una lettera a Felice Cameroni dell'8 aprile 1890 si legge il solo giudizio noto di Verga su Tolstoj: «*La puissance des Ténèbres* di Tolstoï la conosco da un pezzo e la trovo una delle più belle, alte e forti concezioni letterarie e teatrali, insisto, come intendo, e come deve essere presto o tardi»⁶. Né me-

² *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 213.

³ E.-M. DE VOGÜÉ, *Le roman russe, augmenté d'un article sur Maxime Gorki, précédé d'une étude de P. Pascal*, Lausanne, L'Age d'Homme 1971, p. 271.

⁴ *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 108-109.

⁵ DE VOGÜÉ, *Le roman russe...*, pp. 288-289 e *passim*.

⁶ VERGA, *Carteggi con Felice Cameroni...*, p. 49.

no indicativo è il fatto che nella biblioteca della Casa Museo Verga di Catania si conservino quasi tutte le opere di Tolstoj in traduzione francese⁷.

Sono indizi indubbi di un rapporto ancora da chiarire nei suoi contorni effettivi. D'altro canto, già qualche lettore dell'ultimo Ottocento accostava i veristi siciliani e i narratori russi ed è un dato che ricompare poi a tratti nella tradizione critica su Verga⁸. Ad esempio, nel 1941 Eurialo De Michelis esperiva qualche confronto con il romanzo russo per staccare Verga dall'oggettivismo radicale di Zola:

Quell'ultimo accenno a Rocco Spatu, che comincia tranquillamente la sua giornata in paese mentre 'Ntoni se ne va, corrisponde insomma all'ultima battuta di *Madame Bovary*, la legion d'onore conferita al farmacista signor Homais. O si pensi ad Anna Karénina, che anch'ella non trova pace nel peccato, perché le manca verso esso la disinvolta e cordiale superficialità del fratello, della principessa Betsy.

Bisogna insomma riportare il Verga fuori da un'idea di verismo grettamente zoliano; anche il suo verismo, come quello della massima arte del tempo, non è verismo senza portare, più che il lievito, il fremito di qualche altra cosa, già più inquieta, più mossa; nasce in funzione di quel fremito il lirismo concentrato del Verga⁹.

Proviamo allora a sondare Verga e Tolstoj su un tema specifico come la rappresentazione della guerra tenendo d'occhio anche le date per verificare non solo le affinità d'impostazione narrativa, ma alcuni possibili nessi genetici tra due differenti concezioni del realismo.

Con il sottotitolo *Roman historique traduit avec l'autorisation de l'auteur par une russe, La guerre et la paix* di Tolstoj esce nel 1879 presso l'editore Hachette in soli 500 esemplari e diventa subito un libro di culto in una ristretta

⁷ Cfr. *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana, C. Reitano, Introduzione di S.S. Nigro, Catania, Edigraf 1985, pp. 421-423.

⁸ Cfr., fra i tanti raffronti che si potrebbero citare, G. KAHN, *Verga et d'Annunzio*, in «La Nouvelle Revue», n.s. XXV, Novembre-Décembre 1903, pp. 85-89, a p. 88 («Comme Tolstoï, Verga a la présentation des personnages brusque, très brusque. Il les évoque au coin d'une phrase, sans préparation. Ils se lèvent, comme dans la vie les passants rencontrés en une promenade, sous l'œil du lecteur. Ce procédé, qui étonne d'abord, donne une mise en place étonnante des personnages»), o L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1955, p. 429 («Verga ci viene incontro quale scrittore, simile ad altri scrittori, simile ad alcuni scrittori russi dell'Ottocento, che non profetizzano un nuovo assetto sociale, ma lo preparano intanto e ne suggeriscono dolorosamente la fatale necessità»). Sul rapporto Verga-Tolstoj giova fare riferimento a S. CAMPAILLA, *Discorso anomalo su Verga e Tolstoj: la «Storia dell'asino di San Giuseppe» e «Cholstomjèr»*, in «Italianistica», XI (1982), n. 1, pp. 49-69, e C. OLIVIERI, «Discorso anomalo» su Verga e la Russia, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 2 (2009), pp. 63-76.

⁹ E. DE MICHELIS, *L'arte del Verga*, Firenze, La nuova Italia 1941, pp. 67-68.

cerchia di scrittori parigini, da Zola a Hippolyte Taine e Alphonse Daudet. Così Daudet scriveva al critico Hugues Le Roux nel 1882:

Vous devriez lire la *Guerre et la Paix* de Léon Tolstoï. C'est un de mes livres de chevet, j'y reviens pendant les loisirs de vacance, à la campagne, chaque année¹⁰.

Alcuni anni dopo, ricordando l'entusiasmo di Daudet per *Guerra e pace*, Le Roux chiariva che lo straordinario successo del romanzo di Tolstoj era intervenuto solo quando Hachette, rompendo gli indugi, aveva deciso di ristamparlo nel 1884:

Je cherchai à me procurer ce livre rare. Il était épuisé depuis longtemps et les éditeurs hésitaient à refaire les frais de la publication d'une traduction en trois volumes. Pourtant ils se décidèrent. Le livre eut le succès que l'on sait. On l'acheta comme un évangile nouveau et, à la remorque, tous les chefs-d'œuvre de la littérature russe défilèrent aux étalages de nos libraires¹¹.

Nella prima fase della ricezione di *Guerra e pace* in Francia si imponeva fra l'altro il confronto con la rappresentazione della battaglia di Waterloo al principio della *Certosa di Parma* di Stendhal¹². Né ciò deve sorprendere se si considera che il racconto di un grande evento militare aveva costituito un arduo problema di tecnica narrativa ampiamente dibattuto nella cultura francese fin da metà Ottocento¹³. Per sua stessa ammissione, Tolstoj aveva trovato proprio in Stendhal un modello di descrizione della guerra e insieme l'idea che le ordinate strategie dei comandi militari non abbiano corrispondenza con l'urto caotico e imprevedibile dei combattimenti¹⁴. Stendhal era servito a Tolstoj per mettere in questione lo stereotipo romantico della battaglia in termini di eroismo individuale.

¹⁰ Cfr. H. LE ROUX, *À propos de la «Puissance des ténèbres»*, in «Revue Bleue», XXV, n. 7, 18 février 1888, p. 215.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. ad esempio É. DE CYON, *Un pessimiste russe: Lew Tolstoï*, in «La Nouvelle Revue», V, t. XXII, Mai-Juin 1883, pp. 619-657, alle pp. 622-625.

¹³ Cfr. F. FIORENTINO, *Sulla difficoltà di raccontare una battaglia. Balzac, Stendhal, de Maistre*, in *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori Internazionali Riuniti 2012, pp. 197-206.

¹⁴ Cfr. l'intervista di P. BOYER, *Chez Tolstoï. Trois jours à Isnaïa-Poliana*, in «Le Temps», XLI, n. 14687, 28 août 1901, pp. 1-2: «Relisez dans la *Chartreuse de Parme* le récit de la bataille de Waterloo. Qui donc avant lui avait décrit la guerre comme cela, c'est-à-dire comme elle est réellement? Vous rappelez-vous Fabrice traversant la bataille sans y comprendre "rien du tout" et comme lestement les husards le font passer par-dessus la croupe de son cheval, de son beau "cheval de général"? [...] Mais, je le répète, pour tout ce que je sais de la guerre, mon premier maître c'est Stendhal» (p. 2).

Nella primavera del 1882 Verga era a Parigi e il 23 maggio si recava a Medan ospite di Zola per due giorni. Verga frequenta così quegli ambienti in cui *Guerra e pace* di Tolstoj era già un *livre de chevet*. Un anno dopo, il 25 marzo 1883, usciva sul «Fanfulla della Domenica» la novella *Camerati*, poi raccolta in *Per le vie*. È qui evidente il modello stendhaliano della battaglia che nella *Certosa di Parma* diventa il luogo di rovesciamento ironico dell'eroe romantico. Fabrizio del Dongo a Waterloo, che Stendhal chiama sempre «il nostro eroe», si muove cercando il luogo in cui le cose accadono, la visibilità del grande avvenimento storico, ma si trova di fronte solo a una sequenza frammentata e incoerente di incontri momentanei, impressioni slegate, incidenti incongrui e inaspettati: un cadavere apparso d'improvviso in mezzo alla strada, le zolle di terra scagliate verso l'alto, le fronde di un salice recise come da una falce invisibile... Fabrizio non riesce a fare alcuna esperienza di Waterloo («il n'y comprenait rien du tout»), al punto che poi, per gran parte del romanzo, continuerà a chiedersi «Ai-je réellement assisté à une bataille?», «Ho davvero assistito a una battaglia?»¹⁵.

«Non si capiva nulla, né dove andavano, né cosa succedeva», si legge in *Camerati*¹⁶. Anche l'incontro di sfuggita con il re immaginato da Verga è simile a quello di Fabrizio con il maresciallo Ney o quello con Napoleone nella *Certosa di Parma*. Stendhaliane sono pure le nuvole di fumo prodotte dai colpi d'artiglieria fra la quiete della campagna:

Si vedeva il fumo di ogni colpo, come nuvolette dense, che si levavano appena al di sopra dei filari di gelsi, e si squarciavano lentamente. I prati scendevano quieti verso la pianura, con il canto delle quaglie fra le zolle¹⁷.

Del resto, già Leonardo Sciascia aveva collocato il Verga di *Camerati* tra le «esili vene» dello stendhalismo italiano:

Vi fa voce, per esempio, la novella di Verga *Camerati* – del Verga «milanese» (ed è coincidenza da tenere in conto) – di *Per le vie*, 1883; e non perché Stendhal vi sia nominato, ma perché nella descrizione della battaglia di Custoza indefettibile si intravede il ricordo della battaglia di Waterloo nella *Chartreuse*¹⁸.

¹⁵ Cfr. STENDHAL, *Romans et nouvelles*, vol. II, Édition établie et annotée par H. Martineau, Paris, Gallimard 1999, pp. 64, 82 e *passim*.

¹⁶ 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, p. 91.

¹⁷ Ivi, pp. 84-85.

¹⁸ L. SCIASCIA, *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Classici Bompiani 2004, p. 688. Sull'atmosfera stendhaliana di *Camerati* si veda N. SCALIA, *Giovanni Verga*, Ferrara, Taddei 1922, p. 110.

Eppure l'operazione di Verga risulta ben diversa rispetto a quella di Stendhal: Stendhal volge in parodia la figura romantica dell'eroe giovane irridendo l'entusiasmo ingenuo e sognante del suo personaggio; Verga invece getta nella battaglia tre tipi umani socialmente diversificati e tutti e tre con una particolare attitudine verso ciò che vivono. Era stata la mossa anche di Tolstoj in *Guerra e pace*: non l'aristocratico Fabrizio Del Dongo ignaro e smarrito, ma signori e contadini sui campi di battaglia che, combattendo insieme, vedono negli occhi degli altri un «fuoco» comune e diventano popolo.

È del tutto improbabile che nei primi mesi del 1883 Verga avesse potuto leggere anche solo qualche pagina di *Guerra e pace*, ma di fatto egli reinterpreta Stendhal in un modo per certi aspetti analogo a quello di Tolstoj, proprio in un momento in cui il culto di *Guerra e pace* si imponeva in una ristretta cerchia di scrittori francesi che Verga ammirava.

Camerati segue le vicende di tre personaggi: vi è un contadino del Sud, Malerba, «selvatico», «cocciuto come un mulo», estraneo alla realtà urbana, indifferente alla storia e alla cultura borghese, ma in contatto immediato con le cose, con i campi, la pioggia, il raccolto, tanto che «gli piangeva il cuore» a dover marciare «in mezzo al seminato»; vi è poi un operaio del Nord, Gallorini, che vuole farsi strada, essere promosso «ufficiale» e, nel finale, diventa un piccolo imprenditore, di vaghe idee socialiste, ma con un «capitaletto» da far fruttare sovrintendendo al lavoro dei suoi operai; vi è infine un giovane piccoloborghese, il Lucchese, superficiale, ironico, rubacuori, dalla battuta pronta, con un senso di superiorità sugli altri, ma che muore senza una parola al primo scontro, «come se inciampasse»¹⁹. È un racconto chiuso sui nudi dati di fatto, che simula stilisticamente l'accettazione passiva, ottusa della vita propria del contadino Malerba. Mentre in *Guerra e pace* l'incontro tra il nobile Pierre Bezukhov e il contadino Platon Karataev ha conseguenze decisive, in *Camerati* i tre personaggi combattono fianco a fianco senza capirsi, senza entrare davvero in rapporto, senza riconoscersi in qualcosa di comune ed essere appieno 'camerati'. Per Tolstoj sono i singoli percorsi di ricerca e le scelte individuali a definire via via la sostanza dei personaggi; per Verga vi è qualcosa di anteriore, di invariante che precede la possibilità di scegliere. È ancora De Michelis, con la consueta acutezza, a sottolineare questa fondamentale differenza:

Non per nulla il moralista Tolstoj si affaticò nel contraddittorio problema del

e L.F. BENEDETTO, *Arigo Beyle milanese. Bilancio dello stendhalismo italiano a cent'anni dalla morte dello Stendhal*, Firenze, Sansoni 1942, pp. 106-107.

¹⁹ Cfr. VERGA, *Per le vie...*, pp. 79, 85, 80, 92, 88-89 e *passim*.

libero arbitrio del singolo nel quadro degli accadimenti storici, in *Guerra e pace*; il Verga, al solito, non teorizza, ma più sicuro teorico del Tolstoj, poste quelle premesse, è come se rifiutasse fede al libero arbitrio²⁰.

Sta di fatto che il rapporto contadino-guerra – che non figura in Stendhal, ma diventa centrale in Tolstoj – trova un primo sviluppo nella novella *Camerati* del 1883; e poi nel 1885, quando già da un anno Hachette ha ripubblicato *Guerra e pace*, quel motivo appare riproposto nel bozzetto inedito *Un episodio del 31 maggio*, segnalato da Andrea Manganaro e oggetto di un puntuale intervento di Antonino Antonazzo al recente convegno messinese su Verga²¹. Come ha dimostrato Antonazzo, l'occasione è la miscellanea celebrativa *27 maggio 1860*, stampata a Palermo nel 1885 per raccogliere «memorie, documenti, scritti, versi su quanto poté in breve tempo l'eroismo di Garibaldi, la prodezza dei Mille e la virtù del popolo di Palermo»²².

Protagonista è Don Giacomo che, a dorso del suo asino e con un fucile a due canne, è sceso da Nicolosi a Catania insorta contro i Borboni alla notizia dello sbarco di Garibaldi. Don Giacomo è simbolo dell'ostinatezza del contadino: «Io non volevo, m'avete fatto venire per forza. Ora non torno a Nicolosi senza aver fatto le schioppettate», ripete più volte. Ma Don Giacomo è il contadino che si unisce ai garibaldini, che combatte, che entra nella storia fino a partecipare ai festeggiamenti per Garibaldi a Milano nel 1862: «E l'ultima volta a Milano, [vidi Garibaldi] colla camicia rossa, bianco come cera in mezzo alla piazza tutta nera di gente»²³. Don Giacomo è il contadino che si fa popolo, che *vede* la grande storia.

Anzitutto, vi è un rovesciamento di Stendhal; le metafore di caccia non hanno più qui un valore ironico o straniante, ma di semplice eroismo: «si mise a tirare come alle pance delle quaglie», «per infilarli come tanti beccafichi». In Stendhal, Fabrizio è appostato per tirare sul nemico e si sente come se fosse a caccia («il lui semblaît être à l'espère, à la chasse de l'ours, dans la montagne de la Tramezzina», «Notre héros se croyait à la chasse»);

²⁰ DE MICHELIS, *L'arte del Verga...*, p. 133.

²¹ Cfr. A. MANGANARO, *Il giovane Verga, il romanzo storico, il Risorgimento*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 21-31, a p. 26, e A. ANTONAZZO, «Un episodio del 31 maggio»: bozzetto inedito tra le carte di Verga, in *Le "miniature" di Verga: narativa breve e scena del mondo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il Centenario della morte di Giovanni Verga (Messina, 3-4 novembre 2022), a cura di A. Antonazzo, G. Forni, F. Galatà, M.M. Vitale, Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2023, pp. 71-87.

²² E. ALBANESE - F. MAGGIORE-PERNI - G. DAMIANI, *Per questo numero unico. Avvertenza*, in *27 maggio 1860. Numero unico. Palermo, 27 maggio 1885*, Palermo, Stab. Tip. Virzi 1885.

²³ Cfr. ANTONAZZO, «Un episodio del 31 maggio»..., p. 87

Don Giacomo invece aderisce semplicemente alla necessità delle cose. Fa quello che deve fare nell'interesse di tutti: «Io non volevo, m'avete fatto venire per forza. Ora non torno a Nicolosi»²⁴. Ma forse proprio a causa dell'idea del contadino che si fa popolo – «racconti meravigliosi», «sogni di bambino», dice la voce narrante nell'epilogo retrospettivo – quel primo abbozzo verrà scartato, mai più riutilizzato, e sostituito con un altro bozzetto, *Carne venduta*. Un episodio del 31 maggio è il massimo punto di avvicinamento alla prospettiva epica e populista di Tolstoj.

In *Carne venduta*, il protagonista non è più il contadino che porta ostinatamente a compimento le proprie scelte e da Nicolosi arriva fino a Milano, ma è la storia della morte di un giovane soldato borbonico nato sotto altri cieli, ignaro dei motivi della guerra e della situazione del paese in cui combatte. I contadini lo vedono passare e poi lo rivedono il giorno dopo «steso sotto il mandorlo colle braccia aperte, e cogli occhi azzurri spalancati verso l'azzurro del cielo che non era quello del suo paese»²⁵.

Si direbbe quasi un rovesciamento dello sguardo di Andrej agonizzante sul campo di Austerlitz in *Guerra e pace*: non l'individuo singolo che, tra le violenze confuse e indecifrabili della storia, scorge a un tratto sopra di sé il cielo alto e immenso che lo sovrasta, vi intravede un significato e sente di appartenere a qualcosa, ma solo l'arbitrio del caso e l'azzurro crudele e indifferente di un cielo vuoto. E nel finale di *Carne venduta* quel senso di vuoto è rafforzato da un'ellissi narrativa che mette a contrasto tumulto e silenzio. Al primo albeggiare scoppia la battaglia e la casa contadina si trova sul tiro dell'artiglieria:

In un momento irruppe come una tempesta sulla casa che il cannone scosse e fece tremare tutta all'improvviso. Erano degli uomini che correvano come briachi fra i mandorli, e scalcavano i muri, un'ondata densa di fumo in mezzo al quale serpeggiavano delle fiamme rapide, che crepitavano, e scoppiavano delle grida selvagge. Il pollajo rovinò ad un tratto, con un acciottolio sinistro di tegole. Poi, quasi subito, la porta, scossa furiosamente, si sfasciò lasciando passare un'ondata feroce²⁶.

²⁴ Cfr. STENDHAL, *Romans et nouvelles*, vol. II, p. 73, e ANTONAZZO, «Un episodio del 31 maggio»..., p. 86.

²⁵ G. VERGA, *Don Candeloro e C.*, a cura di C. Cucinotta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XX, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1994, p. 148.

²⁶ Ivi, pp. 147-148.

Poi subito lo scontro finisce, tutto ripiomba nel silenzio e i contadini, uscendo, vedono il giovane soldato morto sotto il mandorlo.

È un procedimento che si ritrova anche nella novella ... *e chi vive si dà pace* che fin dal titolo richiama il dualismo tra guerra e pace poiché ricalca parte di un proverbio, come ha ben visto Gino Tellini: «Chi muore giace e chi vive si dà pace»²⁷. È un testo scritto tra il 1886 e il 1887 e il primo abbozzo – contrassegnato α^1 nell'edizione critica curata da Matteo Durante²⁸ – appare ricco di elementi tolstoiani. Al centro vi è ancora la battaglia di Custoza del 1866, come in *Camerati*. Ma intanto nel 1884 erano stati ristampati da Hachette i tre volumi di *Guerra e pace*, e nel 1886 usciva anche l'antologia *La mort* con brani da *Guerra e pace* e dai *Racconti di Sebastopoli*. La morte in guerra era in quel momento un tema spiccatamente tolstoiano.

... *e chi vive si dà pace* è una novella composta di tre segmenti narrativi distinti: l'ultimo giorno del soldato Lajn Primo assieme alla fidanzata Anna Maria e la partenza delle truppe con la folla assiepata per assistere allo spettacolo e i soldati che marciano cantando; il posizionamento dell'artiglieria in cima a una collina e il cannoneggiamento nemico di quella postazione; la fidanzata che aspetta invano notizie e finisce poi col fidanzarsi con un altro. E per le prime due sequenze della novella non sarebbe difficile richiamare tante pagine analoghe di *Guerra e pace* con descrizioni di soldati che partono cantando e di battaglie d'artiglieria disciplinate e micidiali. Ma limitiamoci a considerare solo l'abbozzo scritto di getto con grafia affrettata e sommaria.

Anzitutto, in α^1 Verga fonde insieme il dato oggettivo e la reazione emotiva del personaggio. Non è un dato ovvio per Verga ed è una tecnica tipicamente tolstoiana. Ecco Lajn Primo in marcia:

Passarono città, passarono villaggi. Le donne sulle porte si affacciavano a vedere. Alle volte, in mezzo a un gruppo di donne, una ragazza coi capelli rossi, *che somigliava ad Anna Maria* – delle altre volte, lungo lo stradone polveroso, sulla china d'un poggetto, o dietro un gruppo di olmi, un cascinale *che ricordava quello dove era cresciuto, bel pezzo di giovanotto che l'aveva fatto prendere per la sua bella taglia, lasciata la sua vecchia, i panni sciorinati al sole, le galline a razzolare sull'aja*.

Anche Verga, per riprendere la formula critica del de Vogüé, si com-

²⁷ Cfr. G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1577-1578.

²⁸ G. VERGA, *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga – Interlinea 2018, pp. 299-303 e xxxix.

porta a un tempo da «naturaliste» e da «impressionniste»: al profilo esterno del paesaggio si mescolano i pensieri e le emozioni casuali del soldato che lo osserva e vi riconosce qualche tratto familiare sentendo nostalgia di casa e di affetti domestici.

Allora la testa andava, andava, al passo uniforme degli otto grossi cavalli, dietro il trabalzare pesante del pezzo. Per via, sotto il sole caldo di luglio, per le strade rotte dai carri pesanti, nel polverone denso. Lungo la via polverosa piena di sole, coi soldati in marcia²⁹.

Qui il gioco insistito delle ripetizioni («Per via-Lungo la via»; «sotto il sole-piena di sole»; «nel polverone-la via polverosa») restituisce la monotonia della marcia nell'ottica soggettiva del personaggio la cui testa «andava, andava». Sono elementi poi riassorbiti nell'oggettività rigorosa della redazione definitiva.

Ma è l'episodio centrale della novella che pare modellarsi sull'analogo episodio di *Guerra e pace* in cui Pierre Bezukhov giunge sul ripiano di una collina dove una squadra di artiglieri si appresta alla battaglia e sta per subire un violento cannoneggiamento³⁰. In *α'* c'è la collina, il ripiano, il sibilar dei colpi di cannone, la morte improvvisa rappresentata come se uno cadesse a terra «spazzato dal vento»:

Poi, sul ripiano, in mezzo al sibilar di un vento strano che schiantava gli arboscelli, i pezzi messi in batteria. I cavalli giù per la china, e dei soldati di guardia buoni sull'erba. Uno, due, tre, Attenti. – E il fuoco incominciò. Il sergente avanti al pezzo, i due soldati rigidi l'uno di qua e l'altro di là, caricando come automi. Il tenente, che andava e veniva, da un pezzo all'altro, col chepì sull'orecchio, e il pallore del viso tagliato dal sottogola nero, un pallore di biondo

²⁹ Ivi, pp. 300-301.

³⁰ Cfr. L. TOLSTOÏ, *La guerre et la paix. Roman historique traduit avec l'autorisation de l'auteur par une russe*, Tome troisième, *Borodino. Les français à Moscou. Épilogue*, Paris, Hachette 1885, pp. 42-49 (nelle edizioni recenti: libro terzo, parte seconda, § 31). Riconoscendo in *Camerati* un caso di «stendhalismo», già Aurelio Navarría poneva invece ... e *chi vive si dà pace* sotto il segno di Tolstoj: «In ... *E chi vive si dà pace* la morte dell'artiglieriere Lajn Primo avviene in un momento di lotta eroica contro il fuoco concentrato delle batterie nemiche. Ma viene in mente Tolstoj e non Stendhal. Viene in mente la batteria del capitano Tuscin in *Guerra e pace*, che riuscì a incendiare Schönggraben dov'era il centro dell'avanguardia francese al comando di Murat, disorientando i francesi sulle forze impegnate dai russi e sulla saldezza del centro russo, dov'erano invece solo i quattro cannoni del capitano Tuscin senza nessuna linea di truppe e di protezione» (A. NAVARRÍA, *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta - Roma, Salvatore Sciascia 1976, p. 210). L'episodio del capitano Tušin si legge in L. TOLSTOÏ, *La guerre et la paix. Roman historique traduit avec l'autorisation de l'auteur par une russe*, [Tome premier], *Avant Tilsitt 1805 - 1807*, Paris, Hachette 1885, pp. 207 e 213-217 (nelle edizioni recenti: libro primo, parte seconda, §§ 19-20).

che ha paura d'aver paura. Di tanto in tanto un vento passava, un vento acuto che fischiava anche nel rombo delle cannonate e schiantava gli arboscelli. – Prima fu Bertacchi, un giovanotto che andava a finir la ferma in ottobre che fu portato via, come un fascio di paglia spazzato dal vento – Ai pezzi ai pezzi. – Il tenente guardava col suo cannocchiale. Tutto un tratto, si piegò in due anche lui, colle braccia in aria, poi si arrovesciò com'era, col chepi in testa, gemendo sottovoce, mordendo il cuoio del sottogola. Solo il comandante della batteria era rimasto, in piedi sul ciglione in mezzo al fumo, col cannocchiale agli occhi come un gran diavolo nero. – A me, a me! Sergente.

Un altro s'aggrappava all'affusto, una mano sanguinosa. – Attenti al fuoco, attenti al fuoco! E Giannettoni³¹, col calciatoio in mano, le spalle rivolte al nemico, immobile, era alla manovra. Allora col rombo che gli muggiva alle spalle, pensò un momento al casolare dove l'avevano preso, all'osteria dove aveva desinato con Anna Maria. Un lampo – Via via, serrate.

La lettera non veniva mai.

Alla città il telegrafo mandava le notizie, l'una sull'altra.³²

Al principio della scena, il «sibilare di un vento strano che schiantava gli arboscelli» raffigura la prima percezione confusa dei soldati appena giunti allo scoperto «sul ripiano», ma quest'elemento sfuocato e soggettivo diventa subito un duro destino oggettivo di solitudine e di morte nel momento in cui il fuoco dell'artiglieria nemica annienta la vita di quegli uomini portandola via proprio «come un fascio di paglia spazzato dal vento». A ben vedere, tanto in *Guerra e pace* che nella novella di Verga la guerra non può essere rappresentata se non come oltrepassamento di una linea e come cruenta zona di fuoco in mezzo a una campagna fino a poco prima quieta e rigogliosa di «erba» e «arboscelli»³³. Sotto i colpi devastanti del nemico, gli artiglieri si attengono ai loro compiti con rigorosa disciplina:

Il sergente avanti al pezzo, i due soldati rigidi l'uno di qua e l'altro di là, caricando come automi. Il tenente, che andava e veniva, da un pezzo all'altro, col chepi sull'orecchio, e il pallore del viso tagliato dal sottogola nero, un pallore di biondo che ha paura d'aver paura.

³¹ È il nome originario del protagonista Lajn Primo.

³² VERGA, *Vagabondaggio...*, pp. 301-302.

³³ È uno schema descrittivo poi messo in rilievo ad esempio da S. SLATAPER, *Appunti e note di diario*, Milano, Arnoldo Mondadori 1953, p. 277: «La guerra non è in ciò che si crede da lontano la sua realtà tremenda e che da vicino è in fondo una povera cosa che fa pochissima impressione; ma è – come sentì bene il Tolstoj – in quel curioso spazio al di là della propria trincea, silenzioso, placido, col suo grano che matura senza scopo. È quel senso di sicura morte che c'è “più in là” dove pure c'è il sole e le strade secolari e le case dei contadini».

Né molto diverso è il comportamento dei soldati nella pagina di Tolstoj, mossi anch'essi «come da molle invisibili»:

Le petit lieutenant, les joues enflammées, donnait ses ordres avec plus de précision encore; les artilleurs présentaient les gargousses, chargeaient, et faisaient leur devoir avec une crânerie de plus en plus surexcitée. Ils ne marchaient pas, ils sautaient comme lancés par des ressorts invisibles³⁴.

Significativa è anche l'asciutta descrizione della morte del «tenente» subito travolto da un colpo d'artiglieria:

Il tenente guardava col suo cannocchiale. Tutto un tratto, si piegò in due anche lui, colle braccia in aria, poi si arrovesciò com'era, col chepì in testa, gemendo sottovoce, mordendo il cuoio del sottogola.

Una notazione analoga si legge infatti anche nel brano di Tolstoj dove il «piccolo luogotenente» è tra i primi a morire:

soudain le petit lieutenant poussa un cri, tourna sur lui-même, et s'abattit comme un oiseau tiré au vol³⁵.

In entrambi i casi non si descrive il proiettile che cade, ma lo si rappresenta soltanto tramite i suoi effetti visibili: la torsione insolita del corpo e lo spasmo della voce danno evidenza oggettiva a un'esperienza inafferrabile e istantanea («Tutto un tratto», «soudain»). È un destino che colpisce anche Giannettoni la cui morte viene però suggerita solo dal dissolversi dei suoi ultimi pensieri: «pensò un momento al casolare dove l'avevano preso, all'osteria dove aveva desinato con Anna Maria. Un lampo»³⁶.

³⁴ TOLSTOÏ, *La guerre et la paix...*, t. III, pp. 47-48. *Gargousse* è termine tecnico che indica la carica del cannone fatta di stoppa e di polvere esplosiva. Si noti che anche Verga ricorre in *a'* al lessico specifico dell'artiglieria («affusto», «calcatoio»).

³⁵ Ivi, t. III, p. 48.

³⁶ Per quanto l'appunto psicologico di Verga sia di estrema concisione, va tuttavia notato che il racconto degli ultimi pensieri e ricordi di chi sta per morire è una procedura inconsueta per Verga e molto presente in Tolstoj. Ecco ad esempio l'istante della morte del capitano di cavalleria Praskuchin colpito da una scheggia di bomba: «Une seconde encore s'écoula, une seconde, pendant laquelle tout un monde de pensées, d'espérances, de sensations et de souvenirs traversa son esprit. | [...] | Ici, il se rappelle les douze roubles qu'il devait encore à Mikhaïlov, et une autre dette de Pétersbourg qui aurait dû être acquittée depuis longtemps; un air tzigane qu'il chantait la veille lui revint à la mémoire. La femme qu'il aimait lui apparut, coiffée d'un bonnet à rubans lilas, et aussi l'homme qui l'avait offensé cinq ans auparavant et dont il n'avait pas tiré vengeance» (L. TOLSTOÏ, *La mort*, traduit et précédé d'une préface par M.E. Halpérine, Paris, Perrin et C^{ie} 1886, pp. 221-222). E il grande monologo di Gesualdo morente deve forse qualcosa a certe invenzioni narrative di Tolstoj.

E anche l'esplosione percepita come «lampo» figura in quest'episodio di *Guerra e pace*³⁷.

Non appena però si colgono le similarità, risulta subito evidente anche il rovesciamento di prospettiva. Non vi è in Verga quel senso di comunione e di fervore che anima la scena di Tolstoj, ma vi è solo la solitudine di chi muore e viene dimenticato. La guerra non è il luogo in cui si disegna a rovescio la pace come volontà collettiva di un popolo, ma è piuttosto il luogo della cancellazione del vinto, per cui «chi vive *si dà pace*», chi vive accetta una pace privata e inautentica senza più preoccuparsi di chi è caduto in battaglia. L'ellissi narrativa con cui si apre il terzo segmento della novella («La lettera non veniva mai») viene piegata a rappresentare proprio questa cancellazione di chi soccombe alla violenza indecifrabile della storia.

³⁷ TOLSTOÏ, *La guerre et la paix...*, t. III, p. 49: «une flamme immense l'aveugla tout à coup».

REALISMO IN NORDAMERICA

GIOVANNA SUMMERFIELD

Università di Auburn, Alabama

«IL MONDO È DI CHI HA DENARI»¹.
L'ARRIVISMO IN *THE RISE OF SILAS LAPHAM*
DI WILLIAM DEAN HOWELLS,
NEGLI STATI UNITI DELL'OTTOCENTO

Già all'inizio del 1800, il *self-made man* (ambizioso ed inarrestabile lavoratore, pioniere nella produzione, distribuzione e consumo di beni) minacciava le forme tradizionali di autorità e di classe, facendosi epitome del ceto medio che, seppur snobbato, continuò a crescere e a trovare uno spazio tutto suo sia nel campo commerciale che in quello politico. Gli autori e le loro narrazioni di quel tempo si concentrano su questi sconvolgimenti sociali: nella letteratura inglese, gli arrivisti sono rappresentati da personaggi come, Becky Sharp di *Vanity Fair* di William Makepeace Thackeray e Rosamund Vincy di *Middlemarch* di George Eliot; in quella francese, tra coloro che aspirano alla mobilità sociale ci sono Eugène de Rastignac di *Père Goriot* di Honoré de Balzac (addirittura il termine un Rastignac fu introdotto nel dizionario francese proprio per intendere un arrivista) e Jean Valjean di *Les Misérables* di Victor Hugo. Nella letteratura italiana e statunitense, rispettivamente, alcuni esempi sono dati da Gesualdo Motta di Giovanni Verga e Silas Lapham di William Dean Howells nei loro omonimi romanzi.

In questo saggio mi concentrerò su temi e linguaggi usati in *The Rise of Silas Lapham*² delineando degli importanti elementi letterari e civici del tempo. Tra questi, il linguaggio dei soldi e della 'roba' nella costruzione e manutenzione (nonché la distruzione) della casa in particolare, il 'galateo' del *social dining* e il personaggio chiave della scalata socio-economica, la figlia. Nell'ultimo tassello di questo complesso e interessante puzzle si rivela il mancato inserimento del patriarca di Howells: incastrato tra due mondi

¹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Mondadori 1973, p. 56.

² Il testo consultato per redigere il saggio è W. D. HOWELLS, *The Rise of Silas Lapham*, Cambridge, Houghton Mifflin Co. UP 1928 (accessibile anche su Internet Archive, <https://archive.org/details/dli.ernet.239557/page/n5/mode/2up>).

sociali, alla fine non sarà accettato da nessuno dei due. Laddove il progresso umano, secondo Walter Benjamin, proietta l'umanità nel futuro³, i vincitori di oggi sono i vinti di domani.

Nel romanzo *The Rise of Silas Lapham* [L'ascesa di Silas Lapham] pubblicato nel 1885, il protagonista è un produttore di vernici appena arricchito (il cui padre aveva scoperto una vernice minerale sotto un albero della loro tenuta agricola), dell'entroterra del Vermont che cerca di sfondare nella società alta di Boston. Questa è un'esperienza che avvicina l'autore al protagonista, in quanto Howells stesso si trasferì dal rurale stato dell'Ohio al Back Bay Boston, un dettaglio ben chiaro nel momento di transizione vissuto a quell'epoca nella società statunitense, passando da una cultura *post-Civil War* basata sull'agricoltura a quella di nazione industrializzata. Questo cambiamento di valori è rappresentato dagli oggetti materiali e dai possedimenti della famiglia Lapham. I Lapham abitano in una casa dal decoro orribile, con gli affreschi più costosi e abominevoli⁴:

the trim of the doors and windows was in light green and the panels in salmon; the walls were a plain tint of French grey paper, divided by gilt mouldings into broad panels with a wide stripe of red velvet paper running up the corners; the chandelier was of massive imitation bronze; the mirror over the mantel rested on a fringed mantel-cover...; the carpet was of a small pattern in crude green...In the panelled spaces on the walls were some stone-coloured landscapes, representing the mountains... In front of the long windows looking into the Square were statues, kneeling figures which turned their backs upon the company within-doors, and represented allegories of Faith and Prayer to people without. A white marble group of several figures, expressing an Italian conception of Lincoln freeing the slaves... with our Eagle flapping his wings in approval, at Lincoln's feet⁵.

³ W. BENJAMIN, *Illuminations*, a cura di H. Arendt, New York, Schocken Books 1969, p. 258

⁴ HOWELLS, *The Rise of Silas Lapham...*, p. 24.

⁵ HOWELLS, *The Rise of Silas Lapham...*, p. 223. «Il rivestimento delle porte e delle finestre era in verde chiaro ed i pannelli in salmone; le pareti erano di una semplice tinta di carta grigia francese, divise da modanature dorate in ampi pannelli con un'ampia striscia di carta di velluto rosso che correva lungo gli angoli; il lampadario era di massiccio finto bronzo; lo specchio sopra la mensola del caminetto poggiava su un copri-mensola sfrangiato...; il tappeto era di un piccolo disegno in verde grezzo... Negli spazi rivestiti sulle pareti c'erano alcuni paesaggi color pietra, che rappresentavano le montagne... Davanti alle lunghe finestre che guardavano sulla Piazza c'erano statue, inginocchiate figure che voltavano le spalle alla compagnia all'interno e rappresentavano allegorie della Fede e della Preghiera per le persone all'esterno. Un gruppo in marmo bianco di diverse figure, che esprimono una concezione italiana di Lincoln che libera gli schiavi... con la nostra Aquila che sbatte le ali in segno di approvazione, ai piedi di Lincoln». Tutte le traduzioni dall'inglese all'italiano sono dell'autrice del saggio.

La casa della famiglia Corey, quella aristocratica per intenderci, è l'opposto della casa dei Lapham. Questa è classica, senza troppi fronzoli, dove la semplicità dell'intento architettonico era stata rispettata⁶ ma che appare completamente nuda, vuota agli occhi dei Lapham quando la visitano per la prima volta. Quando la famiglia Corey invita i Laphams a cena, i lettori si ritrovano in

a handsome, quiet old street [where] the dwellings are stately and tall, and the whole place wears an air of aristocratic seclusion... The house has a wooden portico, with slender fluted columns, which have always been painted white, and which, with the delicate mouldings of the cornice, form the sole and sufficient decoration of the street front; nothing could be simpler, and nothing could be better. Within, the architect has again indulged his preference for the classic; an ample staircase climbs in a graceful, easy curve; a rug lay at the foot of the stairs⁷.

Insomma il contrasto tra queste case e questi due stili non può essere risolto meramente dall'ammontare di soldi posseduti dai loro proprietari e nemmeno dal tentativo del protagonista di cambiare quartiere, lasciando la sua casa di Nankeen Square per farsi costruire una casa signorile in Back Bay. Come ci ricorda Neil Browne⁸, Back Bay, nonostante la sua reputazione sia di allora che di oggi di una delle più costose zone residenziali della città, è una discarica:

it was found necessary to dig for the kitchen; at that point the original salt marsh lay near the surface, and before they began to put in the piles for the foundation they had to pump. The neighborhood smelt like the hold of a ship after a three years' voyage⁹.

⁶ HOWELLS, *The Rise of Silas Lapham...*, p. 194: «the simple adequacy of the architectural intent had been respected».

⁷ *Ibidem*. «Una bella, tranquilla vecchia strada (dove) le abitazioni sono maestose e alte, e tutto il luogo ha un'aria di aristocratica clausura... La casa ha un portico di legno, con esili colonne scanalate, che sono sempre state dipinte di bianco, e che, con le delicate modanature del cornicione, costituiscono l'unica e sufficiente decorazione del fronte stradale; niente potrebbe essere più semplice e niente potrebbe essere migliore. All'interno, l'architetto ha nuovamente assecondato la sua preferenza per il classico; un'ampia scala sale in una curva aggraziata, agevole; un tappeto giaceva ai piedi delle scale».

⁸ N. BROWNE, *Pivots, Reversals, and Things in the Aesthetic Economy of Howells's The Rise of Silas Lapham*, in «Connotations», vol. XV (2005/2006), pp. 1-16, alle pp. 6-7.

⁹ HOWELLS, *The Rise of Silas Lapham...*, p. 43. «Si è ritenuto necessario scavare per la cucina; a quel punto la palude salmastra originaria giaceva vicino alla superficie, e prima che cominciassero a mettere i pali per le fondamenta dovettero usare la pompa. Il quartiere puzzava come la stiva di una nave dopo un viaggio di tre anni».

È un odore mascherato dai trucioli di pini e da un fresco tocco di pittura proprio a richiamare questo camuffarsi dei Lapham. Insomma le fondamenta della casa come quelle dell'identità, della reputazione e del patrimonio di Silas sono instabili, maleodoranti ed intrattabili. Questa impossibilità di riconciliazione tra successo monetario e *finesse*, che ben si voglia, ci è ulteriormente confermata dal destino crudele e brusco di questa nuova costruzione. Nel momento cruciale della scoperta da parte dei lettori dei malefici passati di Silas Lapham che lo stanno portando pian piano alla bancarotta totale, lo vediamo avviarsi, insieme alla figlia Penelope, una sera di ritorno dal teatro, verso la sua nuova dimora in allestimento, in mezzo ad una folla di spettatori che guardano la casa in fiamme:

Lapham had no need to walk through the crowd, gazing and gossiping, with shouts and cries and hysterical laughter, before the burning house, to make sure that it was his¹⁰.

Tutti i suoi piani vengono così distrutti a causa dei trucioli di pini; erano stati utili per mascherare il fetido odore ma erano anche stati la cagione della distruzione della casa stessa. La perdita della casa corrisponde alla perdita economica e il fallimento della famiglia, ma sottolinea soprattutto che questa casa non era una dimora appropriata per la loro classe, nonostante tutti i loro tentativi; la sua distruzione è un chiaro manifesto da parte di Howells della presa in giro, della mancanza di gusto e dell'ignoranza intellettuale ed estetica del patriarca della famiglia Lapham.

Interessante è la presenza di Penelope accanto al padre, una ragazza come tante, come la verghiana Bianca, come le protagoniste di Hugo, ma diversamente da loro, una sognatrice, un'anima che vibra, che si diletta a raccontarsi e raccontare storie, che vede al di là delle apparenze. Penelope è la figlia letterata, che fa innamorare il rampollo di casa Corey, destinato alle nozze con la figlia minore dei Lapham, Irene, che si fa consigliare, a sua volta, dal promesso Tom Corey una lista di libri designati per la nuova biblioteca di casa, una presenza obbligatoria secondo l'architetto. Insomma il tutto è parte non ripristinabile del piano ambizioso dei Lapham, falsificatori di atteggiamenti da *upper class*, di una classe superiore alla loro.

The very strength of their mutual affection was a barrier to worldly knowledge; they dressed for one another; they equipped their house for their own satisfac-

¹⁰ Ivi, p. 327. «Lapham non ebbe bisogno di camminare tra la folla, che guardava e spettegolava, con grida e risate isteriche, davanti alla casa in fiamme, per assicurarsi che fosse sua».

tion; they lived richly to themselves, not because they were selfish, but because they did not know how to do otherwise¹¹.

Lo status quo e l'ambizione della famiglia Lapham (e soprattutto dei genitori Lapham) sono scossi dall'incontro, durante le vacanze, con la famiglia Corey. Mentre Persis, la moglie di Silas, descrive i Corey come «the nicest people» (le persone più simpatiche) con «the best manners» (le migliori maniere), riconosce immediatamente la sua ansia e il suo senso di inferiorità quando osserva

I can see – and feel it when I can't see it – that we're different from those people¹².

Made me feel as if we had always lived in the backwoods¹³.

La loro nuova presa di coscienza è schermata dalla bellezza e l'innocenza di Irene, offerta a Tom per ingraziarsi con la famiglia Corey, senza fare alcune avance da parte loro, aspettando e sperando di essere scelta. Il senso di indegnità di Irene insieme ad una gratitudine e ad un apprezzamento per quelle che sono le decisioni della famiglia Corey che alla fin fine si adegua all'immotivata passione di Tom per Penelope, la sorella maggiore, è reso ancora più ovvio quando si accorge di non sapere nulla del mondo di colui che si reputa di amare, di non avere neanche degli argomenti idonei di cui conversare con lui. La sicurezza di Tom è, come sottolinea Mary Manchar, un privilegio che neanche Penelope, una lettrice avida può pretendere¹⁴.

L'imbarazzo è protagonista assoluto della seconda parte del libro: lo vediamo chiaramente negli sguardi di Irene per Tom e per Penelope quando si accorge di non avere più speranza; lo sentiamo duramente nelle parole di Penelope che si trova a dover dichiarare il suo interesse, ricambiato, per Tom e nella voce tremula di Persis, la madre delle due figlie, quando Anna, madre di Tom, va a renderle visita per avere un quadro più completo della situazione. L'imbarazzo si infiltra anche nella casa dei Corey perché, come ci ricorda

¹¹ Ivi, p. 26. «La stessa forza del loro affetto reciproco era una barriera alla conoscenza mondana; si vestivano l'uno per l'altro; attrezzavano la loro casa per la propria soddisfazione; vivevano riccamente per se stessi, non perché fossero egoisti, ma perché non sapevano fare diversamente».

¹² HOWELLS, *The Rise of Lapham...*, p. 187. «Posso vedere – e lo sento quando non riesco a vederlo – che siamo diversi da quelle persone».

¹³ Ivi, p. 27. «Mi hanno fatto sentire come se avessimo sempre vissuto nei boschi».

¹⁴ M. MANCHARD, *Social Bluffing and Class Difference in Howells's The Rise of Silas Lapham*, in «The New England Quarterly», vol. LXXXIII (2010), pp. 283-312, a p. 298.

ancora Mancharad, «they are known but largely unknowable»¹⁵ [sono conosciuti ma in gran parte inaccessibili]. Nonostante la loro ambita privacy, tutti sanno di loro, della loro reputazione, del loro splendore. Al contrario, i Lapham sono «unknown but completely knowable»¹⁶ [sconosciuti ma completamente accessibili], sono invisibili al mondo fin quando non diventano così visibili da essere menzionati, additati, ridicolizzati, criticati. Pianificare il matrimonio tra Tom e Penelope è di un'urgenza vitale per la famiglia Lapham.

La tensione dovuta al senso di inferiorità e inadeguatezza giunge all'apice con l'invito a cena dei Corey, evento che sembra diventare per i Lapham un esame qualificante. Critici come Thomas Tanselle hanno notato che la cena è descritta nel capitolo quattordici; visto che il libro contiene ventisette capitoli questo rappresenta proprio il centro del libro (tredici capitoli da un lato e tredici dall'altro) – il capitolo tredici comprende l'invito, il capitolo quattordici la cena e il capitolo quindici le scuse per il pessimo atteggiamento di Silas. Tanselle ci fa anche notare che, secondo la struttura (capitoli da uno a quattro, ascesa materialistica; capitoli da cinque a dodici, ascesa sociale; capitoli da sedici a diciannove, caduta sociale; capitoli da venti a ventisette, caduta materialistica), il *dinner* è di certo un passaggio d'equilibrio tra la ricchezza fisica e quella morale, che si ribaltano¹⁷. I Lapham non avevano mai organizzato una cena a casa loro – la moglie aveva invitato qualche donna del vicinato per una tazza di tè e, come leggiamo dalle prime pagine del romanzo, la loro idea (nonché la loro esperienza) era quella di estendere degli inviti per la cosiddetta *potluck* americana:

Lapham's idea of hospitality was still to bring a heavy-buying customer home to pot-luck; neither of them imagined dinners¹⁸.

Nel ricevere l'invito Persis e Silas si dimostrano chiaramente confusi, preoccupati, orgogliosi di averla ricevuta ma anche sospettosi ma accettano, naturalmente, per obbedire alle norme sociali:

If we're ever going to be anybody at all, we've got to go and see how it's done. I presume we've got to give some sort of party when we get into the new house, and this gives the chance to ask 'em back again¹⁹.

¹⁵ Ivi, p. 307.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ T. TANSELLE, *The Architecture of The Rise of Silas Lapham*, in «American Literature», vol. XXXVII (1966), pp. 430-457, alle pp. 432-435.

¹⁸ HOWELLS, *The Rise of Silas Lapham...*, p. 24. «L'idea di ospitalità di Lapham era ancora di portare a casa per una pot-luck un cliente che comprava molto; nessuno di loro avrebbe mai pensato ad una cena».

¹⁹ Ivi, p. 186. «Se mai diventeremo qualcuno, dobbiamo andare a vedere come si fa. Presumo che

Silas si tormenta tutta la settimana:

all that dress-making in the house began to scare him with vague apprehensions in regard to his own dress. As soon as he had determined to go, an ideal of the figure in which he should go presented itself to his mind. He should not wear any dress-coat, because, for one thing, he considered that a man looked like a fool in a dress-coat, and, for another thing, he had none – had none on principle. He would go in a frock-coat and black pantaloons, and perhaps a white waistcoat, but a black cravat anyway. But as soon as he developed this ideal to his family, which he did in pompous disdain of their anxieties about their own dress, they said he should not go so²⁰ [...] giving thanks to God that he should have been spared the shame of wearing gloves where no one else did, but at the same time despairing that Corey should have seen him in them²¹.

Silas si dimostra completamente inadatto alla compagnia di gentiluomini come Bromfield, il padre di Tom, e i suoi amici. Lui stesso se ne rende conto, confessando il giorno dopo a Tom di aver dimostrato di non essere fatto per la compagnia di casa Corey, dopo aver fatto una figuraccia avendo abusato di vino per sentirsi più rilassato²²; tutte le sue inibizioni, insieme alle sue ambizioni dissipate insieme alla sbronza, risvegliano in lui la consapevolezza di essere non solo inferiore socialmente all'élite di Boston ma anche moralmente²³. Credette di essere al sicuro seguendo ed imitando tutte le azioni degli uomini seduti alla stessa tavola, poi cominciò a sentirsi confuso con tutto il susseguirsi di piatti e dal muoversi da una stanza all'altra per i diversi pasti della sera, risedendosi in una poltrona per un caffè con un sigaro in bocca e storie di guerra che lo resero spavaldo perché tutti cominciarono ad ascoltarlo. Si fece coraggio sorseggiando vino perché aveva sete e l'acqua era finita e non se la sentiva di chiederne dell'altra.

dovremo dare una specie di festa quando prendiamo possesso della nuova casa, e questo dà la possibilità di invitarli di nuovo».

²⁰ Ivi, pp. 188-189.

²¹ Ivi, p. 196. «Tutto quel lavoro di sartoria in casa cominciò a spaventarlo con vaghe apprensioni riguardo al proprio vestito. Non appena ebbe deciso di andare, gli si presentò alla mente un ideale della figura in cui avrebbe dovuto andare. Non doveva indossare alcun frac, perché, per prima cosa, riteneva che un uomo in frac sembrasse uno sciocco, e, per un'altra cosa, non ne aveva – non ne aveva per principio. Avrebbe indossato una redingote e pantaloni neri, e forse un panciotto bianco, ma comunque una cravatta nera. Ma non appena ha sviluppato questo ideale per la sua famiglia, cosa che ha fatto con pomposo disprezzo delle loro ansie per il proprio abbigliamento, hanno detto che non doveva andare così [...] ringraziando Dio che gli sarebbe stato risparmiato il vergognarsi di indossare guanti dove nessun altro li portava, ma allo stesso tempo disperarsi che Corey avrebbe dovuto vederlo con loro».

²² HOWELLS, *The Rise of Silas Lapham...*, capitolo XV, pp. 217-222.

²³ Ivi, capitolo XIV, pp. 194-216.

Il *trait d'union*, l'ultimo scalino di quest'ascendente scala sociale, è nella maggior parte di tutti i romanzi citati all'inizio della mia relazione la figlia; come nelle storie mondiali che conosciamo bene di corone e patti diplomatici, la figlia rappresenta il passo finale e necessario per garantirsi un'unione di classi e famiglie (vedi il caso verghiano di Gesualdo e Bianca), e/o un riscatto della reputazione dell'arrivista stesso (come nel caso di Jean Valjean de *Les misérables*), e quindi il successo di tale transizione o ambizione che si voglia dire. O il matrimonio come strumento di miglioramento delle condizioni familiari finanziarie e di status, come si vede bene dagli intrecci di *Middlemarch* (gli stratagemmi di Dorothea e Rosemund, in particolare) e dalle iniziative in *Vanity Fair* di Becky (match-maker primordiale). C'è da dire di più però sulla storia d'amore tra Tom e Penelope: oltre ad essere un'ancora di salvataggio per Silas Laphman e per la sua famiglia, per reinstaurare l'ambito rispetto sociale che non può essere acquisito in altro modo, è anche e soprattutto un'attanagliante lotta tra due tipi di donna, la romantica, debole, sognatrice, rappresentata da Irene e la mascolina da Wild West, come la chiama Hsin-Ying Li, rappresentata da Penelope²⁴; tra una donna di casta, raffinata e taciturna, come la madre di Tom e una visionaria in un mondo al di fuori delle classi sociali, una 'fuorilegge', con un senso dell'umor, che sembra non preoccuparsi minimamente di rimanere nubile e che preferisce la libertà di pensiero e di comportamento, alle convenzioni del tempo, come Penelope. Una ragazza che Paul Fussell identifica come 'type X' – l'individuo che si libera dalle categorie di classi sociali. L'esilio temporaneo degli sposini in America Latina dà una certa speranza ai suoceri (e chissà forse anche ai lettori) che Penelope ritornerà diversa:

As she is quite unformed socially, [Nanny] explained to her mother, "there is a chance that she will form herself on the Spanish manner, if she stays there long enough, and that when she comes back she will have the charm of not olives, perhaps, but tortillas, whatever they are: something strange and foreign, even if it's borrowed²⁵.

Giudicando dalle parole della stessa Penelope prima della partenza, «I do not think I shall feel strange amongst the Mexicans now»²⁶ [non credo mi

²⁴ H. LI, *For Love or Money: Courtship and Class Conflict in Howells' The Rise of Silas Lapham*, in «Studies in American Fiction», vol. XXIV (1996), pp. 101-121, alle pp. 111-112.

²⁵ HOWELLS, *The Rise of Silas Lapham...*, pp. 375-376. «Dato che è piuttosto informe socialmente, disse Nanny a sua madre, c'è la possibilità che si formi alla maniera spagnola, se rimane lì abbastanza a lungo, e quando tornerà avrà il fascino non delle olive, forse, ma delle tortillas, qualunque esse siano: qualcosa di strano ed estraneo, anche se preso in prestito».

²⁶ Ivi, p. 376.

sentirò strana tra i messicani] che riesce a dare una fine ben adeguata: la stranezza di Penelope avrebbe una giustificazione avendo delle influenze straniere al suo ritorno a Boston e lo sviluppo della giovane coppia non solo metterebbe a tacere i pettegolezzi sulle origini della famiglia Lapham e il suo parentato con i Corey ma anche l'esclusivismo socio-culturale dell'*upper crust* (l'élite, per saperci intendere) bostoniana rimpiazzandolo con una realtà pluralistica, il provincialismo rimpiazzato da valori come affetto, accettazione e un'apertura mentale, seppure ancora timida, tipica del post-Civil war statunitense²⁷. Ecco qui introdotto il caso del non conformismo che a prima vista è eccitante anche se inquietante, ma che pian piano, deve essere ristretto, ridiretto, incanalato in quelle che sono le norme del periodo.

Non siamo molto distanti dai parametri, schemi, parole coniate da altri scrittori del periodo come il siciliano Giovanni Verga, con il suo Gesualdo, con la figlia Isabella che sposa un nobile palermitano non molto savio e parsimonioso e con un arrivismo che lo fa odiare dai paesani suoi eguali da un lato e da un altro disprezzare dalla famiglia della moglie Bianca, nobili decaduti come nel caso del Tom di Howells²⁸. Come Verga e come tutti gli intellettuali dell'Ottocento, degli autori dei libri citati all'inizio del saggio, William Dean Howells, si trova ancorato nel suo contesto storico e nella sua missione di realista. Nato in Ohio nel 1837 (morto a New York nel 1920) e considerato il Dean (decano) della letteratura del tardo Ottocento americano, ha un background prospero: con un padre che da tipografo e quindi editore, assume una carica di governo, il *self-made* Howells, passa dalla tipografia paterna a giornalista ed editore di riviste importanti come *l'Atlantic Monthly*, dalla campagna elettorale di Lincoln a una posizione a Venezia, per quattro anni, come console americano, primo presidente dell'American Academy of Arts and Letters. Appoggia i naturalisti come Hamlin Garland, Stephen Crane e Frank Norris e promuove romanzieri europei come Ibsen, Zola, Verga, e Tolstoy visto che, a sua detta, l'autore non deve mai aggiungere niente alla realtà dando al contrario immagini di quello che davvero appare²⁹, insomma Realismo come «nothing more and nothing less than the truthful treatment of material»³⁰ [niente di più e niente di meno che la verità; lei sola, a sua detta, può esaltare e purificare l'umanità].

²⁷ LI, *For Love or Money: Courtship and Class Conflict in Howells' The Rise of Silas Lapham...*, p. 120.

²⁸ I personaggi nobili verghiani, in questo caso i fratelli di Bianca, con i loro valori e i loro modi di vita, confermano le parole dei Lapham di Howells, «we're country people and we've kept our country ways» [noi siamo gente di campagna e abbiamo mantenuto il nostro manierismo di campagna], p. 29.

²⁹ W. HOWELLS, *Criticism and Fiction*, ora in *Selected Literary Criticism*, vol. II., 1886-1869, a cura di D. Pizer e Ch. K. Lohmann, Bloomington, Indiana University Press 1993, p. 319 [da cui si cita].

³⁰ Ivi, p. 326.

Come nota lo stesso Henry James, Howells era

animated by a love of the common, the immediate, the familiar and vulgar elements of life, and holds that in proportion as we move into the rare and strange we become vague and arbitrary³¹.

Eppure descrivendo la sua amicizia con James e gli altri scrittori del New England, si riferisce alla sua fortuna di essere tra di loro, visto che non potrebbe mai essere uno di loro.

E questo è da sottolineare: è questa crisi, ben palese in tutti i componenti della famiglia Lapham, il non essere accettato, il non appartenere, che diventa tragedia o, peggio ancora, triste sopravvivenza. Howells sembra dunque soffrire, mentre si prende gioco del linguaggio (un inglese poco forbito) ed atteggiamento (rozzo e impacciato) del *self-made man*, lui stesso, un *self-made man* che non si sente a suo agio né nell'una né nell'altra classe, e si racconta come un medio borghese, con un'attenzione ed un'ammirazione per la classe più alta.

Howells dimostra spesso, nelle sue storie, una certa disposizione verso i personaggi che sono *nouveaux riches*, che sono superiori economicamente agli aristocratici ma che hanno umili origini. Ad esempio, proprio all'inizio del libro, vediamo Bartley, un giornalista, di basso ceto, che intervista il Signor Lapham, il tanto contestato ma segretamente corteggiato uomo d'affari. Durante la loro conversazione, Bartley si siede sul davanzale mentre Lapham, «standing before him, now put up his huge foot close to Bartley's thigh; neither of them minded that»³² [in piedi di fronte a lui, ora mette il suo piede enorme vicino alla coscia di Bartley; e nessuno dei due ci fece caso]. C'è da notare che Bartley lo intervista per includerlo in una serie del giornale locale, dedicata ai «Solid Men of Boston» [Gli uomini solidi di Boston], interessato alla sua storia 'rags to riches' [dalla miseria alla ricchezza], reiterando che «Silas Lapham is a fine type of the successful American»³³ [un perfetto esempio di americano di successo]. Verso i nobili, Howells nutre un altro sentimento, alquanto più complesso: mostra ammirazione per questi personaggi; questa ammirazione in certe occasioni è mista ad un certo risentimento, in alcuni casi chiaramente più forte del risentimento. Questa

³¹ H. JAMES, *William Dean Howells*, in «Harper's Weekly», vol. XXX, 19 June 1886, pp. 394-395. «Animato da un amore per gli elementi comuni, immediati, familiari e volgari della vita, e sostiene che in proporzione a quanto ci muoviamo verso il raro e lo strano diventiamo vaghi e arbitrari».

³² HOWELLS, *The Rise of Silas Lapham...*, p. 13.

³³ Ivi, p. 2.

ammirazione è pervasa anche dalla certezza che non si può ambire a certi atteggiamenti nobiliari, alla tradizione del *dining*, al *social set*, perché questi sono ereditari; gli aristocratici sono nati così, con una certa posizione sociale che non si può conseguire né con i propri sforzi né con i propri meriti. Gli aristocratici sono, quindi, dipinti da Howells come un gruppo elitistico che esclude gli altri sulla base della loro nascita; paradossalmente quelle qualità di eleganza, raffinatezza, e urbanità che li rende attraenti sono anche segni di questa esclusività – quest’attrazione e rigetto causano il risentimento di cui si parlava prima, rivelato frequentemente con enfasi da Howells sulla separazione e l’esclusività delle sue figure nobili³⁴.

Si potrebbe affermare, senza alcuna esitazione, che Howells è Silas, o come Silas, in questa sua forza di ripugnanza e di attrazione, di stima e di senso di ingiustizia, di disdegno ma anche di invidia, di voglia di essere con loro anche se non come loro. Alla fin fine Silas non è la vittima (ci è stato presentato in maniera pedante e rozza) ma neanche il carnefice (come si vede dalla fine del romanzo, dove pentito ed amareggiato per i suoi errori si reputa perdonabile, perché sa di aver fatto del suo meglio, sa di non poter andare controcorrente, pronto a ricominciare).

Il romanzo che ci offre Howells non è solo una finestra sulla lotta di classe ma una lotta di genere letterario, tra il Romanticismo ed il Realismo, tra personaggi come Irene e Penelope, tra Bromfield e Silas, tra Anna e Persis. Dall’architettura si passa alla letteratura, durante la conversazione della cena a casa Corey ed è qui che Howells, facendo parlare i suoi personaggi, contrappone l’eroismo e sacrificio vero della guerra raccontato dal Colonnello Lapham con il *self-sacrifice* puerile e rovinoso, irrealista e sentimentale dei libri romantici che il Reverendo Sewell classifica «psychical suicide» [suicidio psichico]. Howells ci offre un quadretto di vita quotidiana molto pratico e poco idealista, un’esperienza diretta dell’autore, una sfida a sé stante, un uomo contro il mondo («À nous deux, maintenant!», conclude Rastignac alla fine del celebre romanzo di Balzac, mentre brinda spavaldo con la sua Delphine). Il mondo è di chi ha denari. Il problema maggiore è che la felicità non si compra con i denari; non si diventa qualcun altro, non si sente una certa appartenenza a questo mondo contando i pezzi di argento e di oro in tasca. Jean Valjean, da sindaco, non si sentì mai padrone del suo mondo; Rosamund Vincy, pur riuscendo nel suo intento di mobilità sociale deve confrontarsi con un successo che è allo stesso tempo rovina del suo matrimonio e della sua felicità. Silas, durante la sua ascesa sa già di ritornare a terra

³⁴ A. BOARDMAN, *Social Point of View in the Novels of W. D. Howells*, in «American Literature», vol. XXXIX (1967), pp. 42-59, alle pp. 47-50.

con un tonfo forte e pesante, la sua casa come la sua carriera distrutta per sempre. All'inizio delle loro trame, questi personaggi sono estremamente preoccupati e presi dal riuscire nel loro inserimento sociale, compromettendosi e adattandosi a questo mondo che pare loro letteralmente un Eldorado ma alla fine niente più importa: alla fine, la lotta non è tra vinti e vincitori ma tra virtù ed irriverenza, onestà e corruzione, realtà ed idealismo.

LUCA SOMIGLI

Università di Toronto

L'OCCHIO DELL'UMORISTA: NOTA SULLA NARRATIVA
BREVE DEL GIOVANE WYNDHAM LEWIS



The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel: Spring, 1915, 1961-62, William Roberts. Tate, presented by the Trustees of the Chantrey Bequest 1962 © Estate of John David Roberts. By permission of the Treasury Solicitor.

Per iniziare ad inquadrare la figura del pittore e scrittore inglese Wyndham Lewis, vorrei partire da un dipinto del sodale (e rivale) William Roberts, *I vorticisti al Restaurant la Tour Eiffel, primavera 1915*, del 1960-61, in cui l'artista rievocava, a quasi mezzo secolo di distanza e con una non piccola dose di nostalgia, uno dei momenti iconici della breve avventura dell'avanguardia britannica, e cioè la pubblicazione del primo numero della rivista «Blast: Review of the Great English Vortex», come proclamava in tono

di sfida la prima pagina del corposo fascicolo. Ambientata in un ristorante all'epoca di moda, e, a dir delle cronache, luogo di ritrovo dei bohémien londinesi, la scena ritrae i membri del gruppo vorticista – forse l'unica vera formazione d'avanguardia del modernismo inglese – insieme a un cameriere e al proprietario del locale. All'estrema sinistra, seduto con nonchalance molto yankee, e reso più riconoscibile dalla folta chioma fulva e dal pizzetto, è il poeta americano Ezra Pound; sulla destra, con la rivista in mano, è lo stesso Roberts. Al centro, dove converge la *V* rovesciata formata dai convitati e proprio sotto alla rappresentazione di quel simbolo di modernità che è la Torre Eiffel, troviamo il vero protagonista della scena, Wyndham Lewis, che con la direzione di «Blast», il cui primo numero appare nel luglio 1914 (e non 1915, come scrive erroneamente Roberts nel titolo), intendeva assumere la leadership dell'avanguardia inglese, secondo il modello imposto da Filippo Tommaso Marinetti, vulcanico fondatore e teorico del futurismo e all'epoca frequente e acclamato visitatore della scena culturale londinese. Lo scoppio, un mese dopo, della Grande Guerra avrebbe sostanzialmente segnato la fine del movimento vorticista, ma il quadro di Roberts costituisce un significativo riconoscimento del ruolo di punta giocato da Lewis nel rinnovamento in senso avanguardistico dell'arte inglese. Parlare della sua opera nel contesto di un convegno sul realismo può quindi apparire una scelta a dir poco insolita. Ciò che spero di dimostrare con queste brevi considerazioni è che le prime prove narrative di Lewis in realtà costituiscono un importante momento di transizione da una poetica di matrice ancora in senso lato realista ad una pienamente modernista.

Nato nel 1882 su uno yacht ancorato presso la costa della provincia canadese della Nuova Scozia da padre americano e madre inglese, Lewis cresce in Inghilterra, dove la madre aveva fatto ritorno dopo il divorzio dal marito nel 1893. Il solido percorso accademico dalla prestigiosa Rugby School alla Slade Academy of Fine Arts, dove studia pittura sotto la tutela di Henry Tonks, si interrompe all'inizio del nuovo secolo quando Lewis, abbandonati gli studi, si trasferisce a Parigi e adotta uno stile di vita consona all'immagine di artista d'avanguardia che andava costruendo di se stesso, con lunghi periodi di viaggio tra Spagna, Francia e Germania. È però solo al rientro in Inghilterra nel 1908 che ha inizio per Lewis un momento di grande produttività artistica. In questo periodo, inizia ad affiancare alla pittura anche la scrittura, ispirandosi, per i testi brevi che pubblica in varie riviste a partire dal 1909, ad ambienti e personaggi dei suoi viaggi sul continente.

Ai fini dei temi affrontati in questo convegno, può essere interessante soffermarsi su una dichiarazione dello stesso Lewis riguardo alla sua tarda vocazione di scrittore. In una nota biografica del 1935, Lewis ricorda il proprio esordio letterario nei seguenti termini:

Fu il sole – un sole bretone piuttosto che britannico – che generò il mio primo racconto – mi pare che fosse *The Ankou* [...]. Stavo dipingendo un mendicante armoricano cieco. Il “racconto” fu la cristallizzazione di ciò che dovevo tener fuori dalla mia coscienza mentre dipingevo. [...] Mentre spremerevo via tutto quanto sapeva di letteratura dalla mia visione del mendicante, ciò si accumulava in un angolo della mia mente. Si impose su di me come creazione supplementare¹.

Pittura e scrittura formano dunque una struttura oppositiva – e che Lewis pensi «ovunque e a ogni livello in termini di strutture oppositive» è stato ben rilevato da SueEllen Campbell² – all’interno della quale alla scrittura spetta il ruolo subordinato e supplementare di fornire un ricettacolo per le scorie rappresentative la cui progressiva espulsione sarebbe una caratteristica se non del modernismo artistico tout court, almeno di quella tradizione modernista a cui darà la più chiara articolazione teorica Clement Greenberg negli anni Trenta, secondo la quale – e cito appunto Greenberg, che si esprime in termini che ricordano da vicino quelli di Lewis – il contenuto «deve dissolversi così completamente nella forma che l’opera d’arte non può essere ridotta in parte o nella sua interezza a nient’altro che se stessa»³.

Non a caso, nell’incontro e poi scontro con il futurismo, molto presente nelle gallerie londinesi tra il 1912 e il 1914, ciò che Lewis finirà per criticare degli artisti italiani è proprio la residua dimensione aneddótica delle loro opere, quello che chiamerà sarcasticamente ‘automobilismo’ in un feroce attacco al movimento italiano apparso proprio sul primo numero di «Blast»⁴. Per Lewis, l’aspetto più problematico del futurismo va identificato nell’incapacità di andare oltre la rappresentazione mimetica della percezione superficiale del reale, anche se tradotta in termini di movimento e dinamismo piuttosto che di oggetti distinti e isolati nello spazio come nel caso dell’arte realista più tradizionale. È istruttiva una osservazione sull’arte pittorica di Lewis fatta dall’amico T. E. Hulme, che, sulla scorta delle tesi del filosofo tedesco Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* (1908), propone una definizione dell’arte d’avanguardia in termini di astrazione geometrica. Scrive Hulme:

Ciò che si trova nei quadri di Lewis è ciò che sempre si trova in qualsiasi arte

¹ W. LEWIS, *Beginnings*, in *The Complete Wild Body*, a cura di B. Lafourcade, Santa Barbara, Black Sparrow Press 1982, p. 374. Salvo indicazione contraria, tutte le traduzioni sono a cura di scrive.

² S. CAMPBELL, *The Enemy Opposite. The Outlaw Criticism of Wyndham Lewis*, Athens (OH), Ohio University Press 1988, p. XIII.

³ C. GREENBERG, *Avant-Garde and Kitsch*, in ID., *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961, p. 6.

⁴ Cfr. W. LEWIS, *The Melodrama of Modernity*, in «Blast», n. 1 (1914), pp. 143-144.

geometrica. Ogni arte di questo genere trasforma l'organico in qualcosa di non organico, cerca di volgere il mutevole e il limitato in qualcosa di illimitato e necessario. [...] Mirando a tale scopo – è ovvio – si sacrificherà inevitabilmente il piacere derivante dalla riproduzione del naturale⁵.

La stilizzazione geometrizzante che caratterizza le opere vorticiste di Lewis finisce per dissolvere gli elementi narrativi residuali, come i soldati in primo piano nella copertina del secondo e ultimo numero di «Blast», in forme primarie quasi indistinguibili dagli schemi geometrici di linee e volumi su cui si sovrappongono.

Tra il 1909 e il 1911, dunque, Lewis scrive diversi racconti che appaiono in vari *little magazines* inglesi – in particolare «The English Review», «The Tramp», diretta da Douglas Goldring, uno dei primi estimatori di Marinetti in Inghilterra, e «The New Age», che sotto la direzione di Alfred Richard Orage costituì una sorta di incubatoio del modernismo angloamericano. Solo nel 1927, e in forma molto rimaneggiata, i racconti saranno poi raccolti nel volume *The Wild Body*. Basati su osservazioni e esperienze risalenti agli anni sul continente, questi brevi schizzi o bozzetti narrativi sarebbero stati definiti dallo stesso Lewis, in una lista dei propri scritti affidata a Ezra Pound nel 1915 prima di partire per il fronte, come *essays* piuttosto che *stories*⁶. In effetti, si tratta di lavori tra la fiction e lo studio di tipo para-sociologico o etnologico, con osservazioni di carattere generale su questo o quel fenomeno incontrato in Bretagna, luogo privilegiato della narrativa del giovane Lewis. L'autore interpreta la Bretagna come un luogo di «freschezza immacolata» – «pristine freshness» è il termine usato – in cui gli esseri umani vivono in una sorta di stato di natura più vicino a quello delle bestie che a quello del loro osservatore 'civilizzato'. Si tratta, scrive Lewis, di «creature primitive, immerse nella vita come gli uccelli o come qualche grande insetto ossessionato, ubriaco di sole»⁷. Se da un lato i personaggi di questi bozzetti sono dunque caratterizzati da un vitalismo brutale che – secondo la logica che sottende il fascino ambiguo per le culture cosiddette primitive di molto modernismo europeo – ne fa una sorta di alternativa salutare alla decadenza dell'Inghilterra borghese, dall'altro sono però figure mute, incapaci di articolare i propri desideri al di là delle reazioni istintive agli stimoli esterni forniti dalle altre figure con cui entrano in rotta di collisione. In un tale

⁵ T.E. HULME, *L'arte moderna e la sua filosofia*, in ID., *Meditazioni*, traduzione di E. Re, Firenze, Vallecchi 1969, p. 92.

⁶ La lista è riprodotta in LEWIS, *The Complete Wild Body...*, p. 383.

⁷ W. LEWIS, *Rude Assignment*, Santa Barbara, Black Sparrow Press 1984, p. 125.

contesto, sta al narratore dare forma comunicabile a queste esperienze aliene, come l'etnografo che raccoglie tradizioni e rituali di gruppi sociali cosiddetti primitivi e, cosa più importante, ne fornisce quella spiegazione secondo i canoni di oggettività e razionalità che non apparterrebbero alla cultura osservata⁸. Non a caso, diversi racconti, soprattutto nella loro prima stesura, sono articolati in due parti: una prima parte che potremmo definire teorica e che assume appunto i toni dello studio sociologico o etnografico dal quale desumere conclusioni più o meno generali sul fenomeno in questione, e una seconda più 'applicativa', in cui la teoria generale viene messa alla prova attraverso un caso di studio in cui però emerge con forza la presenza della figura del narratore-osservatore. È proprio l'attenzione prestata alla figura del narratore che permette di caratterizzare i racconti del giovane Lewis come opere di transizione tra un approccio naturalista fondato sulla fiducia che l'opera possa costruire linguisticamente un modello oggettivo del fenomeno osservato e una narrativa proto-modernista che pone piuttosto l'accento sui limiti di tale approccio. Nella trasformazione di questa figura, nel passaggio da un osservatore che registra e interpreta quanto vede a un testimone inaffidabile che per primo è oggetto del potere deformante dello sguardo, possiamo tracciare l'evoluzione della narrativa di Lewis in senso modernista.

Riflettendo sugli esordi letterari nel volume biografico *Rude Assignment* (1950), Lewis scrive:

In quegli anni iniziai a darmi una filosofia – una cattiva filosofia, temo. Come tutte le filosofie, si basava sulla volontà [...] Era militantemente vitalista. [...] Come ho detto, questa era una cattiva filosofia perché trascorrere deliberatamente così tanto tempo in contatto con la vita più grossolana è uno spreco di vita. Sembra comportare l'errore che solo la materia cruda sia *vita* autentica⁹.

Un esempio di questa immersione nella vita 'grossolana', nella materia cruda, è dato dal racconto *Some Innkeepers and Bestre*, apparso, nella sua prima versione, sulla «English Review» del giugno 1909. Il protagonista della seconda parte del testo, un breve bozzetto che segue una prima parte dedicata ad una analisi comparata del carattere inglese e francese, è appunto Bestre, il proprietario di una pensione in uno sperduto villaggio di pescatori in Bretagna. Straniero anche lui come gli ospiti della sua locanda – è un Bou-

⁸ Cfr. F. DE GIOVANNI, *Lo sguardo dell'etnografo tra travelogue e racconto: The Wild Body di P. Wyndham Lewis*, in «Testi e linguaggi», III (2009), pp. 123-135.

⁹ LEWIS, *Rude Assignment...*, p. 251.

lonnais di lontane origini spagnole – manifesta la propria ostilità verso gli altri abitanti del villaggio per mezzo di un atteggiamento aggressivo e rabbioso che trova espressione attraverso lo sguardo. Nel mondo brutale e primitivo di Bestre, l'occhio si trasforma in un'arma mortale, il luogo in cui tutta l'energia del corpo viene accumulata e scaricata passivamente, senza alcuna azione fisica esteriore. Per descrivere l'efficacia dello sguardo aggressivo di Bestre, Lewis racconta il duello che lo oppone alla moglie di un noto pittore, la cui famiglia è particolarmente sensibile all'energia animalesca e primordiale sprigionata dall'oste. La donna esprime la propria disapprovazione per Bestre lasciando che il proprio sguardo scivoli, apparentemente senza curarsene, sulla figura della sorella dell'uomo, Mademoiselle Marie, quando passa vicino alla sua casa e la vede seduta in cucina. Ciò ha un «tale effetto deprimente che la sorella maggiore di Bestre iniziò ad avere un aspetto piuttosto sciupato in capo a un giorno o due»¹⁰. Il quarto giorno, la donna non trova Mademoiselle Marie nella cucina ma, a sorpresa, il fratello:

E lì si ergeva lo stesso Bestre, solo, immobile, e la guardava: la guardava con un'intensità così nauseante da apparire espressiva, ma che in realtà non era nient'altro che il trasferimento nelle sue fattezze e nel suo sguardo, attraverso un immane sforzo di concentrazione, di tutto quanto di impuro c'era nella sua mente che non avrebbe fatto sentire la donna più disgustata se le avesse improvvisamente rivelato le viscere¹¹.

Va sottolineato che Bestre condivide il magnetismo animale con molti dei personaggi del teatrino bretone dei racconti del giovane Lewis, dei quali diventa un tratto caratterizzante. Ad esempio, in *A Breton Innkeeper*, del 1910, anche Roland, ennesimo oste incontrato durante le peregrinazioni dell'autore, influenza, come il collega Bestre, «in maniera prodigiosa [uncanny]»¹² e irrazionale, chi gli sta attorno in virtù della propria presenza fisica. I clienti sono attratti al suo locale dal fascino che emana dall'uomo e che non richiede «parole o sollecitazioni»; i suoi dipendenti «prendono qualcosa del *cachet* e dei modi di fare personali di Roland, adattandoli inconsciamente alle loro caratteristiche fisiche»¹³.

Ciò che a mio avviso fa di *Some Breton Innkeepers and Bestre* un testo cruciale, però, è l'enfasi sullo sguardo – o meglio, sui due tipi di sguardi a cui

¹⁰ W. LEWIS, *Some Innkeepers and Bestre*, in ID. *The Complete Wild Body...*, p. 230.

¹¹ *Ibidem*.

¹² W. LEWIS, *A Breton Innkeeper*, in ID., *The Complete Wild Body...*, p. 271.

¹³ *Ivi*, p. 272.

ci troviamo di fronte: da un lato, quello di Bestre, per il quale l'occhio è il punto in cui si concentra la fisicità animale, l'energia selvaggia – il titolo del volume in cui appariranno le storie, è bene ricordarlo, è proprio *The Wild Body* – di una figura che rappresenta uno stato di natura primitivo in cui la comunicazione razionale è subordinata a una vitalistica lotta per la sopravvivenza (l'oste «si considera sull'orlo di una sfida mortale ogni volta che si trova in presenza di uno dei suoi nemici»¹⁴). Bestre, ci dice il narratore, agisce in maniera impulsiva e pre-razionale. Il suo è un «dumb-passive method», descrizione in cui il termine *dumb* va inteso in entrambi i suoi significati: 'ottuso' e 'muto'. Dall'altro lato, abbiamo lo sguardo del narratore, un personaggio in questa prima stesura anonimo e identificabile con la figura autoriale, che rimane ai margini della vicenda e si limita a dare forma razionale al conflitto di forze primordiali di cui è testimone attraverso la strutturazione degli eventi in narrazione¹⁵.

Sullo sguardo di Bestre si soffermano anche le conclusioni del narratore, che ne rintraccia le origini nella discendenza spagnola dell'uomo, nella «stravagante fiducia»¹⁶ del *caballero* spagnolo nella potenza magnetica dell'occhio, nella «*mirada* delle belle spagnole»¹⁷, per concludere:

tutti gli spagnoli sono particolarmente sensibili a quel discorso di sguardi, gesti e azioni che non dipendono dal linguaggio. Gli spagnoli cercano costantemente di dominarsi l'uno l'altro attraverso il magnetismo del loro sguardo. Questa eredità, dobbiamo ammetterlo, deve avere qualcosa a che fare con il particolare metodo di combattimento che così tanto soddisfa Bestre¹⁸.

Il primitivismo dell'oste, insomma è il prodotto di una ereditarietà degenerata – «a degenerate Spaniard»¹⁹ è un'altra descrizione che ne dà il narratore – o forse, per dirla meglio, è il prodotto dello sguardo di un narratore nel quale convergono da un lato le fantasie del pubblico britannico riguardo alle gerarchie delle 'razze' secondo una versione popolare del darwinismo sociale, e dall'altro le ansie riguardo alla degenerazione della civiltà occiden-

¹⁴ LEWIS, *Some Innkeepers and Bestre...*, p. 231.

¹⁵ Non a caso, nel rievocare il proprio incontro con Bestre e gli altri personaggi dei racconti bretoni in *Rude Assignment*, Lewis descrive se stesso nel ruolo di osservatore: «Il mio era adesso un fermentare sonnolento riscaldato dal sole, mentre osservavo con piacere le grandi effigi comiche che erano esplose davanti al mio sguardo piuttosto sardonico ma meravigliato: Brotcotmaz, Bestre e tutti gli altri» (LEWIS, *Rude Assignment...*, p. 124).

¹⁶ LEWIS, *Some Innkeepers and Bestre...*, p. 232.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, pp. 232-233.

¹⁹ *Ibidem*.

tale di derivazione nietzschiana (il giovane Lewis, come molti suoi contemporanei, era un lettore di Nietzsche). Il racconto di Lewis, insomma, mostra i limiti della poetica dell'oggettività che sottende la narrativa realista in quanto mette in evidenza i pregiudizi culturali che sottendono lo sguardo che si vorrebbe neutrale dell'osservatore e cronista.

I racconti di ambientazione bretone vengono sottoposti ad ampie revisioni tra la prima edizione in rivista e quella in volume nel 1927. La più significativa ai fini del mio discorso riguarda, come già accennato, la trasformazione del narratore da testimone anonimo difficilmente distinguibile dall'autore implicito in personaggio ben delineato, il «soldato dell'umorismo» Ker-Orr, al quale viene dedicato il primo racconto intitolato appunto *A Soldier of Humour*²⁰. La versione di *Some Innkeepers and Bestre* pubblicata in *The Wild Body* e intitolata semplicemente *Bestre* si apre non più con l'ampio excursus para-sociologico del testo del 1909, ma mette invece al centro della narrazione il narratore stesso, il cui statuto di osservatore oggettivo ai margini degli eventi viene subito messo in discussione dal fatto che diventa anch'egli oggetto dello sguardo altrui: «Mentre camminavo lungo il molo di Kermanac, ecco il grazioso suono di passi dietro di me. Girandomi, vidi una francese di aspetto atletico, di classe borghese, che mi guardava»²¹.

La donna è l'avversaria di Bestre, e Ker-Orr si trova presto preso nel duello di sguardi tra i due. Di più, sotto l'occhio della donna, il narratore riflette su se stesso il proprio sguardo e ne diventa oggetto, ponendosi nello stesso stato degli altri personaggi. Lo sguardo di Ker-Orr non cerca più di rappresentare oggettivamente il reale ma, come ha appena fatto con la donna e come farà di lì a poco con Bestre, ne mette in luce la materialità grottesca, a cui nessuno, neanche il narratore, è immune:

Il *bidon* ammaccato che è il mio cappello – la barba irascibile – stivali ungheresi, le suole come la scorza di una fetta sottile di melone, le tomaie in severi segmenti calcificati; il mio cappotto blu di lana spessa come una veste talare (perché ero così? – le abitudini del viaggio indigente avevano prodotto questo guscio composto), questa rozzezza potrebbero averle evocato la questione della sfida e dell'offesa²².

²⁰ Come ha sottolineato Bernard Lafourcade, il racconto che apre il volume era in realtà l'ultimo del ciclo bretonne in ordine di pubblicazione in rivista. La prima versione era apparsa nei numeri di dicembre 1917 e gennaio 1918 di «The Little Review» (LEWIS, *The Complete Wild Body...*, p. 16).

²¹ W. LEWIS, *Bestre*, in ID., *The Complete Wild Body...*, p. 77.

²² *Ibidem*.

Il 'vitalismo' che aveva ispirato il giovane Lewis, il fascino ambiguo verso esperienze da un lato giudicate come primitive e dunque inferiori ma dall'altro provviste di una salutare forza materiale, viene qui messo da parte in favore di una visione del mondo in cui la dimensione fisica dell'esperienza, il corpo che dà il titolo alla raccolta, costituisce il comune denominatore che unisce personaggi di origini e culture diverse e mette in crisi il rapporto gerarchico tra osservatore e oggetto dell'osservazione che struttura la poetica realista. A questa, Lewis sostituisce una poetica che definisce in termini di humour²³. La revisione dei racconti procede infatti di pari passo con l'elaborazione di una teoria dell'umorismo di cui si trovano tracce già nel manifesto vorticista apparso sul primo numero di «Blast». Prendendo spunto da Bergson, le cui lezioni aveva frequentato sporadicamente durante il soggiorno parigino, Lewis individua nella risata la risposta alla percezione in un essere umano di forme di automatismo che lo rendono simile a una cosa. Scrive Bergson in *Le rire*:

Il comico è quell'aspetto della persona per cui essa assomiglia ad una cosa, quell'aspetto degli eventi umani che imita, per la sua rigidità di tipo tutto particolare, il meccanismo puro e semplice, il movimento senza vita. Esprime dunque una imperfezione individuale o collettiva che richiede la correzione immediata. Il riso è quella correzione²⁴.

La torsione peculiare che Lewis imprime alla teoria bergsoniana sta nel fatto che per lo scrittore inglese la dimensione materiale e meccanica dell'esistenza non può essere corretta o eliminata in quanto il 'corpo selvaggio' è esso stesso un meccanismo ed ogni operazione intellettuale, ogni osservazione sedicente oggettiva non può astrarsi dalla dimensione corporea che la caratterizza. In *The Meaning of the Wild Body*, il testo teorico con cui si chiude il volume del 1927, Lewis ribalta i termini della teoria bergsoniana scrivendo:

La radice del Comico va rintracciata nella sensazione che deriva dall'osservazione di una *cosa* che si comporta come una persona. Ma da quel punto di vista tutti gli uomini sono necessariamente comici: perché sono *cose*, o corpi fisici, che si comportano come *persone*. È solo quando viene negato che sono 'persone', o

²³ Per un esame più approfondito dell'umorismo di Lewis e della figura del *laughing observer* trattata più sotto, rimando al mio *Per una satira modernista. La narrativa di Wyndham Lewis*, Firenze, Cadmo 1995, da cui ho tratto anche alcune delle considerazioni su Bestre.

²⁴ H. BERGSON, *Le rire*, Parigi, Presses Universitaires de France 1940, pp. 66-67.

che non vi sia in essi alcuna ‘mente’ o ‘persona’, che il mondo delle apparenze è accettato come naturale e per niente ridicolo. Allora, con la negazione della ‘persona’, la vita appare immediatamente sia ‘reale’ che molto seria²⁵.

Lewis critica esplicitamente le poetiche realiste in quanto, prendendo per seria e naturale la condizione materiale dell’esistenza, ne negano la dimensione ridicola e umoristica che invece le è connaturata in quanto il conflitto tra mente e corpo non può essere ricomposto a favore della prima. Non è possibile una osservazione neutrale del mondo sociale in quanto nel momento in cui l’osservatore si astraie dal flusso della vita per osservarla da fuori diventa immediatamente conscio della propria natura materiale e umoristica, e reagisce non con la descrizione spassionata ma con la risata. Non a caso, la figura che si oppone al *wild body*, il corpo immerso nel flusso della vita, è quello che Lewis chiama *the laughing observer*, l’osservatore che ride. Nella riscrittura di *Bestre*, Ker-Orr mette in evidenza insieme la propria vicinanza all’oste per quanto riguarda l’uso dello sguardo come strumento di lotta feroce ma anche la propria differenza rispetto a quello che chiama uno dei suoi ‘maestri’ – differenza che consiste nel rivolgere su se stesso il proprio sguardo, nel rendere manifesto e auto-riflessivo ciò che in *Bestre* è inconscio e istintivo.

Sta, fra le altre cose, in questa dimensione auto-riflessiva che possiamo individuare la svolta modernista della prosa di Lewis. La riflessione sul *laughing observer* porterà lo scrittore e pittore non tanto a ricomporre quanto a tenere insieme senza risolverne la tensione i due termini dell’opposizione forma/vita che ne avevano orientato le prime prove e lo avevano portato a distinguere tra la dimensione astratta della pittura e quella rappresentativa della narrativa. Negli anni della guerra e dell’immediato dopoguerra, si assiste dunque ad un ritorno della rappresentazione (naturalmente non mimetica) nelle opere pittoriche e ad una crescente astrazione nel linguaggio dei testi in prosa. Ma questo è un discorso più ampio da rimandare a un’altra occasione.

²⁵ W. LEWIS, *The Meaning of the Wild Body*, in ID., *The Complete Wild Body...*, p. 158.

CARLO ARRIGONI

Università di Lisboa

IL PUNTO DI VISTA NARRATIVO
NEL NATURALISMO DI STEPHEN CRANE

Tra i critici della letteratura americana, il termine naturalismo è abitualmente usato per descrivere un gruppo di scrittori nati negli anni Settanta e attivi a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, tra cui Stephen Crane, Frank Norris, Theodore Dreiser, Jack London e Upton Sinclair. In nome della verità e della sincerità nell'arte, questi autori sfidarono le convenzioni letterarie, rivoltandosi contro un mercato editoriale prigioniero, a loro modo di vedere, della moderazione e del perbenismo della società del tempo. È celebre il giudizio di Norris, il più agguerrito tra loro, sul romanzo realista degli scrittori della generazione precedente, su tutti William Dean Howells: «è il dramma di una tazzina rotta, la tragedia di una passeggiata nel quartiere, l'emozione di una telefonata pomeridiana, l'avventura di un invito a cena»¹. Letteratura, insomma, a immagine e somiglianza della piccola e media borghesia. Seguendo più o meno dichiaratamente e consapevolmente il modello di Zola, i naturalisti americani rivolsero l'attenzione alle condizioni del proletariato e del sottoproletariato dei centri urbani e delle classi lavoratrici rurali, in un momento in cui gli Stati Uniti, lasciata alle spalle la Guerra Civile, si stavano rapidamente trasformando in un paese industriale, con un'estesissima rete ferroviaria e grandi metropoli che accoglievano enormi flussi migratori.

Nel confronto tra naturalismo europeo e naturalismo americano, la critica ha da sempre privilegiato un approccio tematico-ideologico – descrizione della povertà e di ambienti urbani degradati, rappresentazione di temi considerati scabrosi (alcolismo, prostituzione, sesso); determinismo (*milieu*, ereditarietà); influenza del darwinismo sociale – a scapito dell'analisi delle

¹ F. NORRIS, *Novels and Essays*, a cura di D. Pizer, New York, Library of America 1986, p. 1166. Quando non indicato altrimenti, le traduzioni dall'inglese sono mie.

componenti stilistiche. Alcuni testi chiave invitano senza dubbio a questo tipo di lettura tematico-ideologica. Un chiaro esempio è *McTeague*, romanzo di Norris del 1899, che racconta la storia di un dentista di un quartiere povero di San Francisco e di sua moglie, rovinati dall'alcolismo, dall'avidità, dagli appetiti sessuali, dalle tare ereditarie.

Tuttavia, la carenza di analisi comparate a livello stilistico si deve anche al persistere di vecchi cliché sul naturalismo europeo che la critica specialistica ha tentato di estirpare negli ultimi decenni, in particolare l'erronea equivalenza tra impersonalità e riproduzione oggettiva o fotografica del reale. Al contrario, il naturalismo, per lo meno nelle sue versioni più d'avanguardia, sperimentali, mette in rilievo tutte le distorsioni inerenti all'atto stesso di raccontare, i modi in cui gli esseri umani rappresentano la realtà secondo il proprio punto di vista, condizionato da interessi, sentimenti, desideri, pregiudizi. È il risultato di una catena di fattori. Tutto inizia dalla volontà di dare all'opera letteraria «l'impronta dell'avvenimento reale», di indurre il lettore a pensare che si sia «fatta da sé», come si legge nell'*Amante di Gramigna*². In altre parole, di creare l'illusione che il mondo rappresentato parli, per così dire, senza la mediazione dell'autore, che deve rimanere nascosto. Flaubert aveva indicato la via rinunciando a intervenire direttamente nel racconto, a servirsi, in altre parole, di un narratore-portavoce che, come in Balzac e Manzoni, giudica il comportamento dei protagonisti, esplicita i nessi causali tra gli avvenimenti e indica al lettore il senso della storia. Zola e, in seguito, Verga portano alle estreme conseguenze il metodo flaubertiano, sovvertendo la tradizionale gerarchia tra narratore e personaggi. Nel rappresentare la vita delle classi subalterne, si pongono il problema della distanza sociale, culturale e linguistica tra lo scrittore borghese e il mondo rappresentato, che, idealmente, dovrebbe esprimersi da sé. La narrazione viene così gestita da un punto di vista interno: dalla prospettiva di un narratore che pensa e parla come i personaggi, o dalla prospettiva dei personaggi stessi, a cui viene ampiamente delegato il compito di raccontare gli eventi attraverso l'uso del discorso diretto o del discorso indiretto libero. Si ottiene così una moltiplicazione di voci e opinioni, spesso conflittuali o addirittura incompatibili, ma poste sullo stesso piano – «una pluralità di coscienze equivalenti con i loro propri mondi», per usare le parole di Bachtin³. Quindi il lettore riceve spesso informazioni incerte o inaffidabili, in quanto filtrate dal punto di vista parziale di chi le riferisce. In assenza di un narratore onnisciente che ristabilisca l'ordine dall'alto, a volte è persino impossibile affermare con certezza la verità dei fatti. È forse

² G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2021, p. 92.

³ M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi 2002, p. 12.

un paradosso: prodotto del positivismo ottocentesco, il naturalismo, come scrive Pellini, «apre [...] la strada a una letteratura del dubbio radicale»⁴.

Tenendo presenti le strategie narrative appena delineate, nelle pagine seguenti analizzerò alcuni testi di Crane, da molti considerato il più grande scrittore naturalista americano, sicuramente il più sperimentale e influente sulla narrativa del ventesimo secolo, a partire da Hemingway, con il quale aveva in comune la professione di giornalista. Nato nel 1871, Crane morì di tubercolosi nel 1900, lasciando sei romanzi, diverse raccolte di racconti, due libri di poesie e un gran numero di scritti giornalistici. Per questo autore si può parlare di una vera e propria poetica del punto di vista, che è stata considerata da molti studiosi un superamento del naturalismo, ma che invece, a mio modo di vedere, crea un ponte tra la sua opera e quella di scrittori come Zola e Verga.

Dopo aver scritto i suoi primi racconti, nel 1893 Crane pubblicò a proprie spese *Maggie. A Girl of the Streets* (*Maggie. Ragazza di strada*), abitualmente considerato dalla critica il primo romanzo naturalista americano⁵. L'opera è ambientata nella famigerata Bowery, quartiere povero dell'area sud est di Manhattan, e racconta la storia di Maggie Johnson, ragazza di bell'aspetto, che lavora come operaia in una fabbrica di camicie. Vive con la madre, violenta e alcolista (come lo era il padre), e il fratello Jimmie. Un amico di Jimmie, Pete, seduce la giovane, provocando l'ira della madre, che la caccia di casa. Lontana dalle vessazioni domestiche, Maggie vive un breve periodo di felicità con l'amante, che tuttavia l'abbandona di lì a poco. Alla ragazza, respinta una seconda volta dalla famiglia, non resta che prostituirsi e, sul finire del romanzo, muore in circostanze non del tutto chiare. Si tratta insomma della storia, per niente originale, del progressivo declino della protagonista – un declino per molti versi inevitabile, determinato da fattori ambientali. Come scrisse lo stesso Crane, il romanzo «prova a mostrare che l'ambiente ha un impatto tremendo e spesso plasma le vite»⁶. *Maggie* è un esempio calzante del «modello tragico»⁷ descritto da David Baguley, quel filone della letteratura naturalista che ha come precursori *Germinie Lacerteux* e *Thérèse Raquin* e si afferma definitivamente con *L'Assommoir*, a cui il romanzo di Crane è stato ripetutamente ac-

⁴ P. PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Mondadori 2010, p. 28.

⁵ Il romanzo, con qualche ritocco, fu poi pubblicato da Appleton nel 1896.

⁶ S. CRANE, *Stephen Crane: Letters*, a cura di E.W. Stallman e L. Gilkes, New York, New York UP 1960, p. 14.

⁷ Cf. D. BAGULEY, *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*, Cambridge–New York–Melbourne, Cambridge UP 1990, pp. 97-119.

costato dalla critica, per temi, trama, ambientazione e mimesi del parlato popolare (seppur limitata al discorso diretto).

Il romanzo è composto da cento pagine scarse, distribuite in diciannove brevi capitoli, ognuno dei quali è solitamente incentrato su un personaggio, non solo, anzi sporadicamente, sulla protagonista (l'opera ha, infatti, un aspetto molto più corale di quanto il titolo suggerisca). Ai capitoli è dato un certo grado di autonomia e spesso tra di essi ci sono dei completi cambi di scenario e delle cesure temporali indefinite. In questi casi, spetta al lettore riempire gli spazi vuoti, ricostruire la trama, comprendere cosa sia successo tra un capitolo e l'altro, ma in molti casi il lettore può solamente formulare delle ipotesi. L'esempio più evidente è la morte di Maggie, che avviene fuori scena e sulla quale non è data alcuna informazione diretta. La ragazza appare per l'ultima volta nel capitolo 17. È una notte fredda e piovosa e la giovane vaga per New York nell'indifferenza generale, mentre cerca di attrarre possibili clienti con lo sguardo (è un rifacimento della camminata per Parigi di Gervaise nel capitolo 12 dell'*Assommoir*). Il capitolo si conclude quando Maggie raggiunge l'East River e sente i rumori della città in lontananza. Sappiamo che la ragazza in seguito muore, ma non possiamo determinare con certezza né come né quando. Si suicida, come molti ipotizzano, al termine della camminata, buttandosi nel fiume? O forse viene uccisa dalla losca figura che intravede e che sembra seguirla? Dai capitoli seguenti non otteniamo nessun dettaglio.

Oltre alla struttura frammentaria dell'opera, ci sono altri elementi che contribuiscono ad avvolgere nel dubbio i fatti narrati. Questi elementi mostrano i punti di contatto tra la poetica di Crane e le strategie narrative introdotte da Zola nell'*Assommoir* e rielaborate, in seguito, anche da Verga. Innanzi tutto, l'assenza di un narratore che interviene nella storia facendosi portavoce dell'ideologia dell'autore. Il narratore di *Maggie*, infatti, non esprime giudizi sul carattere e sui comportamenti dei personaggi. È una scelta di rottura all'interno della tradizione letteraria che racconta gli *slums*, ossia i quartieri più degradati dei centri urbani statunitensi. Come ha scritto Keith Gandall, «lo scandalo dell'opera di Crane» – e probabilmente la ragione per cui l'autore non trovò inizialmente un editore – «non riguarda l'ambientazione, ma piuttosto il suo rifiuto di giudicare la vita degli *slums* secondo i parametri della classe media»⁸. Questa era la prassi comune di opere come *The Evil That Men Do* (*Il male che gli uomini fanno*), romanzo del 1889 di Edgar Fawcett con una trama analoga a quella

⁸ K. GANDALL, *The Virtues of the Vicious. Jacob Riis, Stephen Crane, and the Spectacle of the Slum*, New York-Oxford, Oxford UP 1997, p. 39.

di *Maggie*, ma in cui il narratore esterno condanna apertamente la realtà morale rappresentata nel testo, i vizi del proletariato urbano, con un tono che ricorda quello degli scritti dei riformatori religiosi del tempo – scritti di carattere filantropico che lasciano trasparire i timori della borghesia nei confronti delle classi lavoratrici. Al contrario, in Crane, l'impersonalità (o, con un'espressione verghiana, l'eclissi dell'autore) garantisce una certa autonomia morale, psicologica e linguistica agli *slums*⁹. Infatti, gran parte delle vicende sono raccontate da un punto di vista interno al mondo rappresentato, quello dei personaggi.

In alcuni casi, Crane fa narrare i fatti, persino quelli di una certa rilevanza, ai suoi protagonisti attraverso l'uso del discorso diretto, in cui l'autore imita il parlato popolare della Bowery. Per esempio, i momenti di maggiore intimità tra Maggie e Pete sono raccontati a Jimmie e ai lettori da una pettegola vicina di casa, uno di quei personaggi che non casualmente popolano le opere di Zola e Verga. La notte precedente, l'anziana signora ha spiato la coppia da dietro la porta del suo appartamento e ride spietatamente dei sentimenti e dell'ingenuità della ragazza: «E lei, carina com'è, lei piangeva che sembrava che le si spezzava il cuore, tanto piangeva. Mai vista una cosa più buffa!»¹⁰. La scena – il pianto di Maggie, che sta per lasciare casa e abbandonarsi definitivamente a Pete, la sua richiesta di un'esplicita dichiarazione d'amore e la risposta affrettata dell'amante – sarebbe materiale perfetto per quelle pagine ricche di eccessi melodrammatici e riflessioni etiche sul valore della castità tipiche della letteratura degli *slums*. Ma la vicenda sentimentale passa per il filtro comico-grottesco della malevola vicina.

A volte le voci dei personaggi si intrecciano e confondono creando quell'effetto di narrazione corale che troviamo anche (con le dovute differenze) nell'*Assommoir* e nei *Malavoglia*. In questo passaggio, Jimmie sta scendendo dalle scale del palazzo, poco dopo aver ricevuto la notizia della relazione tra Maggie e l'amico Pete:

Nell'oscurità dell'ingresso, Jimmie scorse un crocchio di donne intente a parlotare. Quando le superò passando oltre, non gli badarono.

«Be', è sempre stata un po' sfacciata», senti esclamare una delle donne, con voce stentorea. «Bastava che di qui passava un tipo che quella gli si attaccava tutta

⁹ Secondo quanto raccontò l'amico Corwin Knapp Linson, Crane dichiarò: «non c'è nessuna predica in *Maggie*! Non è compito dell'artista predicare». C.K. LINSON, *My Stephen Crane*, a cura di E.H. Cady, Syracuse, Syracuse UP 1958, p. 18.

¹⁰ S. CRANE, *Maggie. Ragazza di strada e altre storie newyorkesi*, trad. it. di M. Maffi, Roma, Rogas Edizioni 2022, p. 61.

moine. La mia Annie dice che quella sfacciata ha anche cercato di rubarle il moroso, il suo moroso, che conoscevamo anche il suo padre».

«Guarda, te lo potevo dire due anni fa», fece un'altra, in tono trionfale. «Sissignore, sarà più di due anni fa che faccio al mio vecchio, gli dico, "Quella Johnson non riga dritto", gli dico. "Oh, va' là!", mi fa lui. "Oh, va' là!". E io: "D'accordo", gli faccio. "Ma so bene quel che so", faccio io, "e vedrai che poi salta fuori. Aspetta e vedrai", gli dico. "Vedrai!"»¹¹.

Non sappiamo chi parla, chi faccia parte di questo generico «crocchio di donne», né sappiamo se i pettegolezzi che queste persone raccontano abbiano qualche fondamento. È del tutto probabile che il tentativo di Maggie di soffiare il fidanzato a questa Annie (mai menzionata nel resto del romanzo) non sia altro che una maldicenza. Nondimeno, sappiamo talmente poco sulla protagonista e su quello che fa fuori scena che, in assenza di un narratore autorevole che stabilisca la realtà dei fatti o, quanto meno, fornisca il loro contesto, è impossibile comprendere le origini di questa storia o le ragioni che spingono la madre di Annie a raccontarla.

Questa impersonalità di marca teatrale, che delega la narrazione direttamente ai personaggi, è tuttavia minoritaria in Crane. La più importante strategia utilizzata per raccontare la storia da una prospettiva interna al mondo rappresentato è l'assunzione del punto di vista dei personaggi da parte del narratore, ossia l'uso di un personaggio-focalizzatore o personaggio-riflettore, per usare un'espressione di Henry James, un altro scrittore dell'epoca che usò (e teorizzò) questa tecnica narrativa¹². La narrazione si svolge in terza persona, ma si limita a riprodurre l'esperienza sensoriale e l'attività mentale dei protagonisti del racconto.

Il fenomeno è sistematico. Un esempio è il racconto della rissa tra i genitori di Maggie nel capitolo 3. L'azione si svolge all'interno dell'appartamento, in cui i Johnson, entrambi ubriachi, si stanno malmenando, ma la prospettiva da cui tutto è raccontato è quella di Jimmie, ancora bambino, che è fuori dalla porta di casa, ascolta i rumori e cerca di capire cosa stia succedendo: «Poteva sentire la madre muoversi pesante fra i mobili della stanza. Canticchiava con voce dolente, esplodendo ogni tanto in scoppi d'ira vulcanica contro il padre che, a quanto poteva immaginare Jimmie, doveva essersi lasciato andare giù, sul pavimento, o in un angolo»¹³. La scena continua con gli insulti furiosi che si scambiano i coniugi, fino a quando un violento colpo

¹¹ Ivi, pp. 63-64.

¹² Cfr. H. JAMES, *Literary Criticism*, New York, The Library of America 1984, vol. I, p. 806.

¹³ CRANE, *Maggie...*, p. 35.

contro la porta e il rumore di qualcosa che si frantuma spingono il bambino, terrorizzato, a scendere le scale. La narrazione riflette direttamente i limiti percettivi e conoscitivi del personaggio e, di conseguenza, anche del lettore. Infatti, ora la distanza impedisce di distinguere le parole dei Johnson, che diventano generici «urla e schiamazzi, strilli e grugniti», accompagnati al tram-busto della mobilia¹⁴. Poi, quando i rumori cessano, Jimmie si fa coraggio, entra in casa e osserva l'appartamento sottosopra e la madre stesa a terra:

Jimmie sostò e la guardò. Il volto era in fiamme e gonfio per il gran bere. Le palpebre erano blu sotto le sopracciglia giallastre. I capelli arruffati erano sparsi disordinatamente sulla fronte. La bocca era atteggiata alla stessa smorfia di odio vendicativo che forse aveva manifestato durante il litigio. Le nude braccia rosse erano stese al di sopra del capo in una posa di completo abbandono, come quella di un malintenzionato satollo¹⁵.

L'esperienza uditiva è sostituita da quella visiva, messa in risalto dalla grande attenzione ai dettagli della figura della signora Johnson. I colori netti (tutti colori primari), inusuali in una descrizione del corpo umano, riflettono probabilmente lo stato d'animo del bambino che osserva la madre malconcia e priva di sensi. È anche interessante l'ipotesi formulata su quella smorfia di odio ora visibile sul viso della donna che si pensa originata durante lo scontro: un tentativo (dall'esito necessariamente incerto) di ricostruire *a posteriori* un dettaglio della rissa. E poi: chi formula questa ipotesi, Jimmie o il narratore? E a chi si deve attribuire la similitudine che chiude il passaggio? La sovrapposizione tra i due punti di vista crea un'ambiguità che il lettore non sempre è in grado di sciogliere. La similitudine, inoltre, mostra una delle cifre della prosa di Crane, su cui torneremo: l'uso insistito di paragoni per comunicare ciò che i personaggi percepiscono attraverso i sensi e, soprattutto, le loro emozioni. In precedenza, infatti, i rumori del litigio raggiungono Jimmie «in un coro confuso come se infuriasse una battaglia» e, finito il parapiglia, il bambino si riavvicina all'appartamento «con la cautela di chi si avventuri nella tana d'una pantera»¹⁶.

L'enfasi è insomma sulla limitatezza del punto di vista del personaggio-focalizzatore. Non solo in *Maggie*, ma in tutte le maggiori opere di Crane, come vedremo, la rappresentazione del mondo esterno è spesso filtrata dalla prospettiva di un osservatore che non riesce a vedere chiaramente ciò che

¹⁴ Ivi, pp. 35-36.

¹⁵ Ivi, p. 36.

¹⁶ Ivi, p. 36.

ha davanti a sé, a volte per una serie di impedimenti al suo campo visuale, a volte perché travolto dalle emozioni, non di rado per entrambi i motivi. In primo piano non è la realtà, ma il modo parziale in cui l'osservatore la percepisce. Per questo motivo, già molti dei contemporanei, a partire dall'amico Joseph Conrad, descrissero Crane come «impressionista»¹⁷. È una definizione per molti versi calzante. Tuttavia, è stata generalmente utilizzata per minimizzare o addirittura negare possibili connessioni tra le opere dell'autore e la letteratura del campo naturalista, al di là dell'inevitabile presenza di temi comuni. Il caso più evidente è la citatissima monografia di James Nagel, per il quale il naturalismo sarebbe addirittura l'«antitesi ideologica e artistica» dell'impressionismo di Crane¹⁸. Tra gli elementi che renderebbero inconciliabili queste tendenze letterarie avrebbe un posto di rilievo proprio l'uso generalizzato della focalizzazione interna: «il naturalismo ricorre a un narratore onnisciente che, in passaggi ampiamente esplicativi, analizza i temi del racconto; le opere di Crane utilizzano una prospettiva narrativa limitata che adotta il punto di vista dei personaggi ed evita i commenti dell'autore»¹⁹. Basta leggere le prime pagine dell'*Assommoir*, la descrizione di Parigi dal punto di vista di Gervaise che aspetta Lantier alla finestra, per comprendere l'inattendibilità di questi assunti teorici, che non tengono peraltro in considerazione che l'accostamento tra il metodo descrittivo di Zola e di molti suoi seguaci e le pratiche dell'impressionismo è un *topos* critico consolidato, al pari dell'importanza attribuita da Zola alle percezioni sensoriali²⁰. Proprio il passaggio di *Maggie* che ho commentato (Jimmie che ascolta la rissa dei genitori dalle scale) sembra modellato sull'episodio della visita ai Lorrilleaux nel secondo capitolo dell'*Assommoir*, in cui Gervaise risale la scala dell'enorme caseggiato di Rue de la Goutte-d'Or e intravede o sente ciò che accade negli appartamenti, udendo a un certo punto proprio i rumori di una rissa²¹. La differenza (non da poco) tra i due romanzi è soprattutto quan-

¹⁷ Cfr. CRANE, *Stephen Crane: Letters...*, pp. 154-155.

¹⁸ Cfr. J. NAGEL, *Stephen Crane and Literary Impressionism*, University Park-London, Pennsylvania State UP 1980, p. 32. In linea con questa lettura è anche Agostino Lombardo: «le qualità più autentiche della sua [di Crane] scrittura sono molto più vicine al metodo "impressionistico" indicato da Conrad che a quello fotografico e documentario proprio di Zola e dei suoi seguaci». A. LOMBARDO, *Il grande romanzo americano*, a cura di S. Antonelli e L. Briasco, Roma, Minimum fax 2022, p. 188.

¹⁹ NAGEL, *Stephen Crane...*, p. 166.

²⁰ È curioso che Nagel, nel descrivere il naturalismo, faccia riferimento quasi esclusivamente ad autori americani e indichi come esempio di letteratura naturalista non un romanzo qualsiasi dei *Rougon-Macquart*, ma il racconto di Norris *A Deal in Wheat* (*Un acquisto di grano*, 1903). Cfr. *ivi*, p. 32.

²¹ «Al quarto piano, si stavano picchiando: passi rapidi che facevano tremare il pavimento, mobili che andavano a gambe all'aria, un frastuono spaventoso di bestemmie e di botte». É. ZOLA, *L'Assommoir*, trad. it. di P. Pellini, in *ID.*, *Romanzi*, a cura di P. Pellini, Milano, Mondadori 2010, vol. I, p. 318.

titativa: in Crane le descrizioni rimangono ridotte, non assumono le proporzioni pantagrueliche di quelle zoliane. Persino l'uso insistito delle similitudini (altro elemento che invaliderebbe per molti critici l'affiliazione di Crane con il naturalismo) è riscontrabile in molte pagine dell'autore francese.

Nel romanzo di Crane, inoltre, il narratore non adotta solamente il punto di vista percettivo ed emotivo dei personaggi, ma anche quello ideologico. Consideriamo ciò che accade in uno dei momenti cruciali, l'incontro tra Maggie e Pete. Il giovane è a casa dei Johnson e intrattiene l'amico Jimmie con storie di risse che l'hanno visto trionfare sui rivali. L'episodio è raccontato dalla prospettiva di Maggie, la quale osserva e ascolta in disparte, affascinata tanto dalla capigliatura arricciata, dalla giacca a doppio petto e dalla cravatta rossa di Pete, quanto dal suo modo di parlare spavaldo e dal suo fare sprezzante²². Appena i due giovani escono di casa, la ragazza si apposta alla finestra e li segue con lo sguardo: «Ecco un uomo che non si curava della forza di un mondo ribollente di pugni. Ecco un uomo che aveva disprezzo per il potere, un uomo i cui pugni potevano risuonare con sfida contro il granito della legge. Era un cavaliere»²³. Riproducendo i pensieri della protagonista, il narratore ne assume la visione del mondo, che esalta forza fisica, coraggio, virilità ostentata e disprezzo per la società, le sue leggi e chi le fa rispettare. È l'ideologia abbracciata dalle giovani generazioni della Bowery: uno sfrontato nichilismo che rifiuta la tradizionale etica protestante della classe media americana. Come ha sottolineato Gandal, Maggie è attratta da Pete «perché lui è, nel suo codice etico, un esempio morale»²⁴. Crane ricorre a una strategia analoga a ciò che Romano Luperini, parlando di Verga, chiama artificio di «straniamento»²⁵: si crea uno iato tra la prospettiva ideologica da cui è raccontata la storia e quella dei lettori, che vedono un giovanotto violento e un po' spaccone diventare addirittura «un cavaliere». Anche in questo caso, in primo piano è la relatività del punto di vista del personaggio, il filtro deformante attraverso cui osserva il mondo.

Sulla scia di *Maggie*, Crane scrisse altre storie in cui la rappresentazione della vita dei quartieri poveri newyorkesi si accompagna all'uso metodico

²² Il giovane è un cosiddetto *Bowery tough*, un duro della Bowery, una sorta di *dandy* dal pugno facile e dalla lingua lunga. Si tratta di un tipo sociale discusso in numerosi articoli e saggi, tra cui la famosa inchiesta sui quartieri poveri di New York di Jacob Riis, *How the Other Half Lives (Come vive l'altra metà)*, 1890), che presenta numerosi punti di contatto con il romanzo di Crane.

²³ CRANE, *Maggie...*, p. 46.

²⁴ GANDAL, *The Virtues of the Vicious...*, p. 51.

²⁵ R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Torino, UTET 2009, pp. 69-73.

della focalizzazione interna. Uno di questi racconti riveste un'importanza speciale. Si intitola *An Experiment in Misery* (*Un esperimento in tema di miseria*, 1894). Il racconto narra un frammento di vita di un giovane, vestito con abiti vecchi e laceri, che a tarda sera si aggira per i quartieri degradati di New York, mangia in un saloon una zuppa offerta ai poveri, passa la notte in una *flophouse*, ossia un albergo dove i senzatetto vanno a dormire per pochi centesimi, e la mattina seguente consuma una modesta colazione in una taverna. Nella versione uscita nell'aprile del 1894 sul *New York Press*, il racconto ha una cornice narrativa, che aiuta a spiegarne il titolo:

Due uomini stavano osservando un vagabondo.

«Mi chiedo come si senta», rifletté uno di loro. «Probabilmente non ha una casa, né amici, e ha, al massimo, pochi spiccioli in tasca. E se è così, mi chiedo come si senta». L'altro, che era più vecchio, parlò con fare autorevole. «Non puoi capirlo, a meno che tu stesso non sia in quella condizione. È inutile fare congetture da questa distanza».

«Suppongo che tu abbia ragione», disse l'uomo più giovane e poi aggiunse, come colto da improvvisa ispirazione: «Penso che lo proverò. Con abiti stracciati, qualche spicciolo in tasca e anche affamato, se possibile. Forse potrei scoprire il suo punto di vista o qualcosa che gli si avvicini»²⁶.

È dunque la storia di un travestimento: il giovane veste i panni del vagabondo per provare a comprendere la vita e la visione del mondo del sottoproletariato urbano. Alcune testimonianze spingono a pensare che il protagonista del racconto sia lo stesso Crane, il quale avrebbe davvero fatto questo tipo di esperimento per poi scrivere i suoi racconti newyorkesi²⁷.

Che si tratti o meno di un racconto autobiografico, mi sembra più che legittimo interpretare il dialogo introduttivo in senso metaletterario, come allegoria della poetica dell'autore: l'abolizione della «distanza» tra narratore e personaggi e l'assunzione del «punto di vista o qualcosa che gli si avvicini» di questi ultimi per raccontare la storia – un punto di vista lontano, sotto il profilo ideologico, da quello dell'autore e dei lettori borghesi. Non mi sembra per niente azzardato un paragone con *Fantasticherie* (1879) di Verga: in fondo, ciò che dicono i due personaggi di Crane è: «per poter comprendere [...] bisogna farci piccini anche noi»²⁸. L'espressione *an experiment in misery*

²⁶ S. CRANE, *Tales, Sketches and Reports*, a cura di F. Bowers, *The University of Virginia Edition of the Works of Stephen Crane*, Charlottesville, The University Press of Virginia 1973, vol. VIII, p. 862.

²⁷ Cfr. LINSON, *My Stephen Crane...*, p. 58.

²⁸ VERGA, *Vita dei campi...*, p. 5.

potrebbe essere il sottotitolo di opere come *Maggie*, in cui la rappresentazione della miseria in cui vivono le classi subalterne si accompagna allo sperimentalismo stilistico.

La sezioni del racconto dedicate alla vera e propria avventura notturna del giovane portano all'estremo la poetica del punto di vista che ho analizzato nel romanzo. Il metodo è lo stesso: la voce narrante assume l'angolo visuale del personaggio. La differenza è che il protagonista del racconto non è nato e cresciuto nella miseria della Bowery, ma entra a contatto diretto con la miseria per la prima volta e l'esperienza assume le caratteristiche dello *shock*. Vestendo i panni del vagabondo soffre di una forma di spaesamento in una città che in realtà dovrebbe conoscere bene. La narrazione è filtrata attraverso i sensi sovraccitati di una persona a cui tutto sembra nuovo. Di conseguenza, l'impressionismo della resa dell'ambiente diventa ancor più accentuato: colori scintillanti risaltano su sfondi grigiastri; ogni odore è nauseabondo e ogni suono stridente. Cresce a dismisura l'uso del linguaggio figurato: metafore e, soprattutto, similitudini, interpretabili forse come il tentativo di addomesticare una realtà perturbante:

Due *fiumi di persone* inondavano i marciapiedi schizzati di nero fango che lasciava sulle scarpe tracce *come di cicatrici*. Lassù in alto, con uno stridio acuto delle ruote, i treni della Sopraelevata fermavano alla stazione che con i suoi pilastri *simili a gambe assomigliava a un qualche tipo mostruoso di granchio, accovacciato sulla strada*. Si poteva udire il rapido e grasso sbuffare delle locomotive. Giù per un vicolo, si scorgevano tristi tendoni color porpora e nero, su cui i lampioni stradali mandavano brillii *come fiori ricamati*²⁹.

Una metafora e quattro similitudini nello spazio di poche righe mostrano una città che assume tratti mostruosi agli occhi del giovane. Osservato dalla prospettiva del vagabondo, l'ambiente urbano ha davvero «un impatto tremendo», per citare la frase di Crane su *Maggie*. Diventa ostile, minaccioso, sembra voler inghiottire le persone, come fanno le porte della taverna in cui il giovane entra, che sbattono in continuazione «come labbra ingorde»³⁰.

I risultati dell'esperimento sono espressi dal giovane nel finale del racconto, quando ritorna in compagnia di un senzatetto a City Hall Park, da dove era partito, e osserva i borghesi ben vestiti che si affrettano davanti a loro «senza degnare di uno sguardo i due vagabondi»³¹. Il giovane capisce

²⁹ CRANE, *Maggie...*, p. 124. I corsivi sono miei.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, 134.

che tutte le cose a cui la società attribuisce valore sono irraggiungibili quando contemplate dalla prospettiva di coloro che vivono ai margini. Questa consapevolezza porta a un'esplicita critica del progresso borghese. «La moltitudine di edifici» (i primi grattacieli newyorkesi) che vede davanti a sé è per lui «emblematica di una nazione che spingeva la testa regale su fra le nuvole, senza mai gettare uno sguardo in basso; e che, intenta a sublimi aspirazioni, ignorava i disgraziati che annaspavano ai suoi piedi»³². Il passaggio richiama alla mente la prefazione ai *Malavoglia*, l'idea di una civiltà che ha intrapreso un «cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile [...] per raggiungere la conquista del progresso», ma che non si interessa «ai deboli che restano per via»³³. Il giovane assume a pieno il ruolo dell'emarginato e manifesta un'aperta ostilità verso la società borghese: «Riconobbe d'essere un reietto e, da sotto la tesa abbassata del cappello, i suoi occhi presero a lanciare sguardi colpevoli, pieni dell'espressione criminale che s'accompagna a certe convinzioni»³⁴. L'accento è sul nuovo sguardo del giovane: l'esperimento ha cambiato il suo modo di osservare il mondo. È l'ultimo stadio del travestimento: l'originale inglese usa l'espressione «wearing the criminal expression», che contiene il verbo *to wear* (vestire)³⁵. E proprio sulla questione del punto di vista torna il veloce scambio di battute tra il protagonista e l'amico che chiude la versione del racconto del *New York Press*: «“Allora”, disse l'amico, “hai scoperto il suo punto di vista?” “Non lo so”, rispose il giovane, “ma in ogni caso penso che il mio sia cambiato notevolmente”»³⁶.

Mentre scriveva i racconti newyorkesi, Crane aveva già iniziato a dedicarsi a un altro grande tema del naturalismo francese, la guerra. È del 1895 la sua opera di maggior successo, *The Red Badge of Courage* (*Il segno rosso del coraggio*), romanzo sulla Guerra Civile americana dalla trama a dir poco essenziale. Racconta due giorni di battaglia di un soldato dell'esercito della Union, Henry Fleming, che scappa davanti alla carica dei nemici. Durante il suo vagabondaggio nelle retrovie, Henry viene colpito accidentalmente da un commilitone, provocandosi una ferita, che in guerra dovrebbe essere il segno rosso del coraggio, mentre per lui è il segno della diserzione. Quando ritorna al suo reggimento è terrorizzato dall'idea che qualcuno sappia

³² *Ibidem*.

³³ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, p. 12.

³⁴ CRANE, *Maggie*..., p. 134.

³⁵ CRANE, *Tales, Sketches and Reports*..., p. 293.

³⁶ *Ivi*, p. 863.

della sua fuga. Ma nessuno sospetta nulla e, il giorno dopo, si distingue per il valore in battaglia.

Crane racconta la guerra dalla prospettiva confusa di chi combatte e non capisce bene ciò che accade intorno a sé, come avevano fatto Stendhal e Tolstoj. Negli ultimi decenni dell'Ottocento, questa era una prassi comune nelle narrazioni di guerra, sfruttata ampiamente dagli autori dell'area naturalista, a partire da Zola nel suo romanzo sulla guerra franco-prussiana, *La disfatta* (1892), senza dimenticare la novella di Verga *Camerati* (1883), in cui la battaglia di Custoza è rappresentata dal punto di vista del soldato Malerba. La differenza è che Crane non si limita ad alcune scene: tutto il romanzo è occupato dalla guerra e tutto il romanzo è narrato dalla prospettiva del protagonista.

Si tratta di un altro *experiment in misery* – in questo caso, la miseria della guerra. In primo piano è l'esperienza sensoriale ed emotiva di Henry in un contesto che stimola sensi ed emozioni in modo violento e ininterrotto, con le consuete conseguenze sul piano stilistico, *in primis* la presenza copiosa di similitudini e metafore e l'uso marcato dei colori, evidente sin dal titolo e preso di mira da alcuni contemporanei dell'autore, tra cui Norris, che scrisse nel 1897 una breve parodia del romanzo di Crane³⁷. L'autore sceglie come protagonista una figura che permette di accentuare al massimo lo *shock* della battaglia. Henry non ha mai combattuto in precedenza e, per di più, è giovanissimo; infatti, il nome con cui il narratore lo chiama è «il giovane», lo stesso utilizzato per il protagonista del racconto newyorkese. Inoltre, il ragazzo è reso ancor più vulnerabile dalla sua vivace immaginazione, alimentata dalla lettura di libri e giornali che, celebrando eroismi antichi e moderni, hanno creato in lui una concezione della guerra da *epos* omerico: «La sua mente infervorata aveva dipinto vasti quadri rutilanti, vividi di gesta emozionanti»³⁸. Il bovarismo, si sa, finisce sempre per ingigantire l'urto con il reale: alla confusione delle pallottole e delle cariche del nemico si aggiunge la sorpresa per la natura per niente epica della battaglia, per quella «notevole assenza di pose eroiche» che confonde Henry sin dal primo scontro³⁹. Infine, il protagonista è un soldato – e i soldati non fanno quasi nulla della guerra. Non sanno se e quando l'esercito attaccherà, perché il reggimento si sposti verso destra o verso sinistra e neanche quale schieramento abbia vinto una volta cessato il fuoco (proprio come avviene nella novella di Verga). Non possono fare altro che affidarsi alle voci che passano di bocca in bocca tra i battaglioni, non più attendibili dei pettegolezzi che circolano tra le vicine di casa di Maggie.

³⁷ F. NORRIS, *The Green Stone of Unrest*, in *The Literary Criticism of Frank Norris*, Austin, University of Texas Press 1964, pp. 172-174.

³⁸ S. CRANE, *Il segno rosso del coraggio*, trad. it. di M. Mari, Torino, Einaudi 2021, p. 7.

³⁹ Ivi, p. 56.

Insomma, la vista di insieme, dall'alto, che hanno gli alti ranghi dell'esercito è preclusa a un soldato come Henry e, di conseguenza, ai lettori, a cui non è fornito alcun contesto. La Guerra Civile non è neanche nominata; capiamo che si tratta di questa guerra dal colore delle divise dei due schieramenti. Non ci sono date. L'unico riferimento geografico appare nel capitolo 16, quando è menzionato di sfuggita il fiume Rappahannock, nei pressi del quale si svolse l'importante battaglia di Chancellorsville nel 1863. Non ci sono neanche riferimenti alle cause del conflitto.

Crane rappresenta la guerra ad altezza d'uomo. Di nuovo, la sua strategia narrativa mette in risalto i limiti del punto di vista attraverso cui è narrata la storia. Consideriamo, per esempio, il capitolo 4. Il reggimento di Henry è ai bordi di un bosco. Una coltre di fumo impedisce di vedere chiaramente cosa succede; si intravedono solo alcune sagome di soldati in corsa e si sentono delle urla incomprensibili. Tra i commilitoni circolano voci sullo stato del conflitto, «dicerie arrivate come uccelli non si sa da dove»⁴⁰. Poi i rumori della battaglia crescono, nel fumo si scorgono nuovamente dei soldati e una bandiera, ma quali soldati e quale bandiera? Via via la confusione aumenta: bombe e proiettili volano nell'aria; ci sono i primi feriti. Solo a questo punto Henry capisce: l'intero contingente davanti al suo battaglione si sta confusamente ritirando. In un contesto di guerra, in cui la sopravvivenza dipende dalla comprensione di ciò che accade negli immediati paraggi, i limiti percettivi di Henry amplificano in lui l'ansia e la paura, creando al contempo *suspense* nel lettore, che non sa, al pari del protagonista, cosa possa emergere improvvisamente da quel fumo che offusca la visuale. Sarà proprio l'impossibilità di vedere a scatenare la sua fervida immaginazione, a fargli scorgere creature mostruose invece dei nemici, negli istanti che precedono la fuga.

Il narratore non riproduce soltanto le percezioni sensoriali del personaggio-riflettore, ma anche i suoi pensieri e i suoi ragionamenti, che mostrano in modo altrettanto evidente la parzialità del suo punto di vista. I pensieri di Henry sono manifestamente contraddittori e rivolti anzitutto a giustificare le sue paure e il suo senso di inadeguatezza e a placare provvisoriamente il suo senso di colpa. Un esempio lampante è il tentativo di giustificare la diserzione dopo aver tirato una pigna verso uno scoiattolo. Per Henry, la fuga dell'animale è una chiara dimostrazione della «legge» che regola l'esistenza: l'impulso all'autoconservazione, l'attaccamento alla vita che l'ha spinto *naturalmente* a scappare dai proiettili nemici⁴¹. Questo darwinismo dozzinale non può che far sorridere il lettore, il quale comprende che ciò che Henry

⁴⁰ Ivi, p. 45.

⁴¹ Ivi, p. 74.

pensa di sé e degli altri non può mai essere preso per buono. La famosa ironia del romanzo dipende in gran parte dalla discrepanza tra i pensieri e le azioni di Henry e dalla sua compulsiva elaborazione di teorie universali per giustificare la propria condotta. Tuttavia, il conflitto delle interpretazioni tra i critici di Crane riguardo il grado di comprensione di sé e del mondo da parte di Henry alla fine del romanzo mostra che non sempre il lettore, lasciato a confronto con i pensieri del protagonista, riesce a tirare facilmente le fila del discorso.

I limiti dell'osservazione sono il tema principale di un racconto del 1897, *The Open Boat* (*La scialuppa*), considerato da molti il capolavoro di Crane. È la storia di quattro persone che provano a raggiungere le coste della Florida a bordo di una scialuppa, dopo che la nave su cui viaggiavano è affondata. Trenta ore passate in mare aperto, stremati, con la barca percossa dalle onde e qualche squalo che mostra la pinna dorsale. È un racconto autobiografico: la nave su cui Crane si stava recando a Cuba, dove avrebbe lavorato come corrispondente in un periodo che già preannunciava la Guerra ispano-americana, naufragò il 2 gennaio del 1897. Non a caso, uno dei quattro personaggi del racconto è un giornalista.

Questo è l'incipit, che trasporta direttamente il lettore a bordo della scialuppa, *in medias res*:

Nessuno sapeva il colore del cielo. Gli occhi, fissi alle superficie delle onde, erano abbassati sui cavalloni color dell'ardesia, e bianchi di spuma sulle creste, che si precipitavano verso la barca. E ognuno sapeva i colori del mare. L'orizzonte si allargava, e si stringeva, sprofondava e s'innalzava, mentre le onde, balzando in alto, appuntite come scogli, ne frastagliavano il confine⁴².

Ritroviamo l'insistenza sui colori, l'uso delle similitudini e soprattutto, sin dalla prima frase, l'accento sulla limitatezza del punto di vista da cui la storia è raccontata, quello dei quattro naufraghi. Una frase ironica appare nel racconto: «A poterlo contemplare dal balcone, sarebbe stato uno spettacolo mirabile e pittoresco»⁴³. La poetica del punto di vista di Crane nega il pittoresco, l'osservazione distaccata, in tutti i sensi (la stessa visione della signora di *Fantasticherie* che osserva Aci Trezza come un quadretto, dallo sportello del vagone). Lo sguardo parziale, limitato, ostruito dalle onde indica il senso di

⁴² S. CRANE, *Romanzi brevi e racconti*, Milano, Feltrinelli 1963, p. 287.

⁴³ Ivi, p. 289.

questo racconto che mette in scena l'insignificanza dell'uomo davanti alla natura, all'universo. Così, infatti, pensa il giornalista a bordo della scialuppa: la «Natura [...] non appariva né maligna né benefica, né traditrice né saggia. Era indifferente, piattamente indifferente»⁴⁴. *Un esperimento in tema di miseria* mostrava l'indifferenza della borghesia verso i reietti; il *Segno rosso del coraggio* quella degli alti ufficiali verso i soldati, carne da cannone («posso senz'altro farne a meno», dice un ufficiale a cavallo a un generale, parlando del reggimento di Henry, il quale accidentalmente sente questo scambio e comprende di essere «del tutto insignificante»⁴⁵). Ora è l'indifferenza della natura verso l'essere umano, un tema che già appare nelle opere discusse in precedenza, ma che domina quelle degli ultimi anni della carriera di Crane. Forse siamo davanti a un caso di rimozione della storia, intesa come conflitto storico-sociale a favore di una universale critica all'antropocentrismo. Ma la negazione della vista dall'alto, «da un balcone», è anche il senso stesso della prosa di Crane, della sua poetica del punto di vista, inaugurata per scrivere il suo «primo romanzo sul popolo, che non menta e che abbia l'odore del popolo»⁴⁶, e che afferma, alle soglie del Novecento, l'impossibilità di rappresentare in modo oggettivo, fotografico la realtà.

⁴⁴ Ivi, pp. 317-318.

⁴⁵ CRANE, *Il segno rosso del coraggio...*, pp. 162-163. Amy Kaplan mostra in modo convincente come i rapporti tra soldati e ufficiali riflettano forti tensioni di classe. Cfr. A. KAPLAN, *The Spectacle of War in Crane's Revision of History*, in *New Essays on The Red Badge of Courage*, a cura di L.C. Mitchell, Cambridge-New York, Cambridge UP 1986, pp. 85-87.

⁴⁶ Zola, *L'Assommoir...*, p. 258.

SALVATORE MARANO

Università di Catania

FALLEN WOMAN E FEMME FATALE IN *MAGGIE: A
GIRL OF THE STREETS* DI STEPHEN CRANE

*The Bow'ry, the Bow'ry!
They say such things,
And they do strange things
On the Bow'ry!*

Charles H. Hoyt, *A Trip to Chinatown* (1891)

*I walked by a Guernsey cow
Who directed me down
To the Bowery slums
Where people carried signs around
Saying, "Ban the bums".*

Bob Dylan, *Bob Dylan's 115th Dream* (1965)

1. Il diavolo è nei dettagli

Maggie. A Girl of the Street. A Story of New York esce privatamente a firma Johnston Smith¹ nel marzo del 1893. Crane aveva ultimato la prima bozza

¹ Una variante di John Smith, il signor Rossi d'America, ma con una peculiare unicità. Sull'origine del nome i pareri sono discordanti. Post Wheeler dice di essere stato lui a suggerirlo all'amico scrittore, Crane dichiara invece di avere pensato a un nome anonimo come Johnson Smith, e attribuisce Johnston a un errore dello stampatore (cit. in T. BEER, *Stephen Crane. A Study in American Letters*, New York, Alfred A. Knopf 1924, p. 90). A complicare la faccenda, Corvin K. ("CK") Linson sostiene al contrario che sia stato Crane ad aggiungere una "t" al nome più comune nell'indirizzario di New York, Johnson, per fare in modo che nessuno potesse rintracciarlo (P. AUSTER, *Burning Boy. The Life and Works of*

nel dicembre del '91, a suo dire in soli due giorni a ridosso del Natale², ma per oltre un anno, insieme agli apprezzamenti di coloro che lessero le varie redazioni del manoscritto, aveva ricevuto invariabilmente due osservazioni: che fosse un testo magnifico, ma che nessun editore avrebbe osato pubblicarlo³. Non era servita nemmeno la calorosa raccomandazione di un maestro del naturalismo americano quale Hamlin Garland a Richard Watson Gilder, editore del *Century Magazine*, a cambiare le sorti del primo «grande manoscritto di Crane»⁴. Ci volle l'istantaneo successo di *The Red Badge of Courage* (1895) perché nel 1896 Appleton ne stampasse una seconda edizione, stupidamente espurgata ma sufficientemente vigorosa da fare esclamare a William Dean Howells che la novella era perfino superiore a *The Red Badge of Courage* perché aveva le caratteristiche della «fatale necessità che domina la tragedia greca»⁵.

Il testo viene maneggiato con cura dagli editori, anche se lo scrittore è ormai una celebrità, perché la protagonista è una ragazza che finirà i suoi giorni a battere il marciapiede; a ciò allude infatti il sottotitolo, ragione per cui l'edizione londinese è prudentemente emendata anche nel titolo: *Maggie. A Child of the Streets*⁶. La strada in questione è the Bowery, l'importante arteria newyorchese nel cuore dell'omonimo quartiere che, fra il 1830 e il 1860, viene dapprima devastato dagli incendi (drammatico quello del Bowery Theatre del 25 aprile 1845), e poi sventrato dai lavori per la costruzione della ferrovia sopraelevata; sicché, in una curiosa anticipazione di ciò che

Stephen Crane, New York, Henry Holt and Company 2021, p. 107), e c'è chi ritiene che "Johnston" sia un omaggio all'amico giornalista di Crane, Willis Fletcher Johnson (P. SORRENTINO, *Student Companion to Stephen Crane*, Westport, Connecticut, Greenwood Press 2006, p. 43). Come che sia, Paul Auster nota che fra i cognomi della sezione conclusiva di *Maggie* ad occorrere più di frequente siano Johnson e Smith (AUSTER, *Burning Boy...*, p. 107). A parte la cautela (perché uno scrittore esordiente, praticamente sconosciuto, avrebbe dovuto ricorrere a uno pseudonimo? Evidentemente, per evitare guai con la censura), sospetto è che Crane utilizzasse il paratesto e, a posteriori, fosse reticente, per esercitare la fulminante ironia che lo contraddistingue *ancor prima che il lettore apra il libro*.

² BEER, *Stephen Crane...*, p. 81.

³ *Ibidem*.

⁴ «great MS of Stephen Crane's making», cit. in AUSTER, *Burning Boy...*, p. 106. Auster ricorda che Gilder, benché sostenesse i progetti di riforma dei *tenements* di New York e fosse stato amico del padre di Crane, si fosse sentito offeso dal linguaggio usato nel testo (*Ibidem*).

⁵ «that quality of fatal necessity which dominates Greek tragedy». Così il prefatore di *The House of Medlar Tree* di Verga (1880), cit. in *Stephen Crane: The Critical Heritage*, a cura di Richard M. Weatherford, London, Routledge & Kegan Paul 1973, p. 47. Fin dal suo esordio, Crane è uno scrittore per scrittori, ammirato come sarà, fra gli altri, da Henry James, Joseph Conrad, che scrive una estremamente perceptive prefazione alla biografia di Thomas Beer, John Berryman e Paul Auster, i quali a sett'antanni di distanza l'uno dall'altro dedicano a Crane due eccellenti biografie (rispettivamente, J. BERRYMAN, *Stephen Crane*, New York, William Sloan Associates 1950; AUSTER, *Burning Boy...*).

⁶ S. CRANE, *Maggie. A Child of the Streets*, London, Heinemann 1896.

accadrà al Bronx fra il 1948 e il 1972 con la costruzione del Cross Bronx Expressway, da residenziale, si trasforma in una delle aree più degradate della città. Diventa uno *slum*, regno del gioco d'azzardo, dell'alcol e della prostituzione, paradiso (si fa per dire) dei delinquenti e, nell'ultimo quarto di secolo, meta privilegiata dell'immigrazione irlandese e tedesca⁷; circostanza niente affatto accidentale perché sia gli uni che gli altri, soprattutto i secondi, sono esperti distillatori.

La novella ha per protagonista una giovane sedotta e abbandonata la cui breve esistenza si conclude in modo tragico. A tutta prima si direbbe, dunque, che il testo si limiti a riprendere gli stilemi convenzionali dello *slum novel*, genere popolare in quegli anni, nel quale le asperità del naturalismo apparivano stemperate dal melodramma. Ma si tratta di un'impressione ingannevole, dal momento che *Maggie* è il frutto di una indagine, condotta in situ con l'intento non solo di esplorare il milieu del quartiere, ma di clonarne la lingua ibrida, mescidata, il cui accento risuonerà nella ortografia sapientemente distorta dei dialoghi. Il primo biografo di Crane ricorda come lo scrittore si fosse procurato un occhio nero quando era stato colpito da una bottiglia vagante nel corso di una rissa scoppiata in un saloon dove si era recato per documentarsi sulla vita notturna del quartiere⁸; una pratica replicata nel 1894 quando tornerà nella Bowery in preparazione di uno dei suoi migliori sketch newyorchesi, *An Experiment in Misery* (1894)⁹.

L'incipit di *Maggie* strappa i lettori della *upper middle class* alla quiete delle loro residenze per gettarli in strada, nel bel mezzo di una scena in tanto più violenta in quanto i protagonisti della sassaiuola che infuria nella immaginaria Rum Alley sono dei ragazzini:

A very little boy stood upon a heap of gravel for the honor of Rum Alley. He was throwing stones at howling urchins from Devil's Row who were circling madly about the heap and pelting at him.

His infantile countenance was livid with fury. His small body was writhing in the delivery of great, crimson oaths.

"Run, Jimmie, run! Dey'll get yehs," screamed a retreating Rum Alley child.

"Naw," responded Jimmie with a valiant roar, "dese micks can't make me run"¹⁰.

⁷ «The majority of the immigrants in this district were Irish. There were not a few Germans coming over, but in most cases they were not quite so poverty-stricken as the Irish, and were able to locate on slightly higher and better ground» (A.F. HARLOW, *Old Bowery Days. The Chronicles of a Famous Street*, New York and London, Appleton and Company 1931, p. 91).

⁸ BEER, *Stephen Crane...*, p. 60.

⁹ Uscito dapprima sul *New York Press* nel 1894.

¹⁰ S. CRANE, *Maggie, A Girl of the Streets. 1893 edition*, Lexington, Massachusetts 1968, p. 1.

Nel richiamare alla memoria la malavita organizzata dei Bowery Boys, una delle bande più temibili fra quelle che fino a pochi anni prima avevano terrorizzato il quartiere¹¹, la guerriglia urbana del *very little boy* e degli *urchins* descritta da Crane punta immediatamente il dito sul degrado nel quale vivono i minori nello *slum*. E non lo fa da sociologo bensì da scrittore dalla mano sicura, già formato malgrado la giovanissima età: con l'idiosincratca trascrizione del parlato e con le sottili strategie poetiche impiegate nel passo. La transizione linguistica da *rum* a *run* nella prima occorrenza del discorso diretto, con la parzialmente occulta pseudo omonimia portata in primo piano dalla ripetizione, sembra quasi anticipare gli artifici metagrammatici di Raymond Roussel al confine fra poesia e prosa¹². A rendere memorabile sul piano formale un esordio, che già colpisce come un pugno allo stomaco per il ritratto impietoso dei bassifondi, sono il chiasmo fonologico delle liquide che ricrea auralmente il fluido dinamismo dello scontro fra la banda di /ɪ'ʌm'æli/ e quella di /d'evəʔzɪ'oʊ/ (dove l'allitterazione *Rum/Row* e l'inversione grafica m/w creano una figurazione occulta dell'intrecciarsi dei corpi fra i membri delle due fazioni); le modificazioni ortografiche impiegate per creare parallelismi verbovisivi (l'evocazione di *Devil in Dey'll*, in luogo di *They will*, cosicché l'esclamazione "Ti prenderanno!" – "They will catch you"! – si trasforma nella ben più sinistra "Il diavolo ti porti!" – "Devil catch you"); la sequenza iscritta nel segno dell'aspirata nella prima parte (*heap... honor... He... howling... heap... him... His... His*) e della monovibrante nella seconda (*Run... run... Rum... roar... run*, segmentata dal rallentamento del respiro prodotto dai trisillabici *retreating* e *responded*), a suggerire l'affanno e il digrignare dei denti del ragazzino che, sanguinante per la gragnola in corso, esprime disdegno per la banda di *Devil's Row* con negazione ostentata (*Naw*, in luogo di *no*), dopo essere stato descritto con eleganza bifronte come *livid* nel medesimo paragrafo in cui occorre il paragramma *delivery*¹³.

2. Il realismo impressionista

La vita nell'inferno delle case popolari dove alloggiano i Johnson, i famigerati *tenements*, non lasciava molto spazio alla realizzazione del sogno americano, al punto che uno dei più sinistri casermoni newyorchesi si era gua-

¹¹ Cfr. H. ASBURY, *The Gangs of New York; An Informal History of the Underworld*, New York, Thunder's Mouth Press 2001 (1927).

¹² Cfr. R. ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre 1935.

¹³ Una sintetica ma estremamente efficace lettura stilistica del passo, che ne evidenzia le strategie retoriche, è in AUSTER, *Burning Boy...*, pp. 89-90.

dagnato il soprannome *Gates of Hell*¹⁴. Dopo la pubblicazione di *Maggie*, la situazione drammatica dei bassi di New York, prontamente documentata in *How the Other Half Lives* (1890)¹⁵, il celebre fototesto del giornalista riformatore Jacob Riis¹⁶, sarebbero tornate nelle tavole illustrate di William Fenton Outcault, creatore del primo fumetto moderno finito al centro di una controversia che dal 1896 opporrà per anni i magnati della carta stampata Joseph Pulitzer a William Randolph Hearst¹⁷. Il suo *Yellow Kid*, un ragazzino che non a caso è un immigrato irlandese di nome Mickey Dugan e fa parte della gang di *Hogan's Alley* fin dalla sua comparsa sul *Truth*, il 2 giugno del 1894¹⁸, ritrae le bande giovanili descritte da Crane nelle pose degli scatti di Riis. Emblematica la sintesi di “The War Scare in Hogan's Alley” (15 marzo 1896), dove l'esercito dei ragazzi di quartiere che campeggia in primo piano e la bambina piangente in basso a sinistra sono immagini speculari, rispettivamente di “Drilling the gang' on Mulberry Street” e “Girl of the Tenements”, due scatti della serie fotogiornalistica di Riis su Mulberry Street che spinse la municipalità di New York a trasformare, nel 1897, un'area dell'arteria stradale nell'attuale Mulberry Park¹⁹.

A differenza di Riis e Outcault, i quali per ragioni diverse mettono in luce la vitalità di un universo sociale potenzialmente in grado di trovare riscatto, Crane si mostra scettico sulle prospettive di riforma, circostanza che gli costò la potenziale collaborazione con Roosevelt. La sua visione delle sorti della Bowery è profondamente disincantata, come si legge in una lettera del 21 novembre 1896 indirizzata a Catherine Harris, un'amica della moglie di Howells che gli aveva scritto sul tema delle missioni per i bambini in quel quartiere: «Mrs. Howells was right in telling you that I have spent a great deal of time on the East Side and that I have no opinion of missions [...]. I do not

¹⁴ ASBURY, *The Gangs of New York...*, p. 11.

¹⁵ J.A. RIIS, *How the Other Half Lives. Studies Among the Tenements of New York*, New York, Charles Scribner's Sons 1890.

¹⁶ Il nome di Riis era noto a Crane fin dagli anni della sua attività di cronista presso il *New York Tribune* che precedono la pubblicazione del fototesto. I due si incontreranno nel 1896 grazie alla mediazione di Theodore Roosevelt, il quale in quegli anni contava di arruolare Crane nell'agenda sociale riformista che vedeva coinvolto Riis in qualità di consigliere.

¹⁷ Hearst strappa Outcault a Pulitzer, per via della immensa popolarità del personaggio, e la controversia fra i due magnati durerà anni e sarà al centro, fra le altre cose, della nascita dell'espressione “yellow press” per descrivere lo spregiudicato giornalismo scandalistico che non si cura della verifica delle fonti e usa titoli glamour.

¹⁸ I tratti somatici di Dugan, ben presto noto semplicemente come Yellow Kid, si fanno progressivamente sempre più orienteggiati al fine di evidenziarne l'origine migrante, aliena allo *old stock new-yorchese*.

¹⁹ Le foto sono disponibili su *History on the Net*. URL: <https://www.historyonthenet.com/authenticity/1898-1913/2-progressivism/2-riis/index.html> (ultima consultazione, 30 settembre 2023).

think that much can be done with the Bowery as long as the [*parola illeggibile*] are in their present state of conceit»²⁰. E aggiunge: «My good friend Edward Townsend – have you read his *Daughter of the Tenements?* – has another opinion of the Bowery and it is certain to be better than mine»²¹.

Non sfuggirà la sottile ironia dell'osservazione su Townsend, a conferma che il suo trattamento anti-sentimentalistico della materia vada letto come critica della *slum fiction*; un genere che l'autore non ama e, addirittura, prova a confutare quando per la sua storia sceglie la forma della novella. Grazie alla sua struttura flessibile, che gli permette di creare sofisticati parallelismi senza per questo dover ricorrere alla profondità di caratterizzazione e di intrigo del romanzo, lo scrittore oppone alla turgida prosa delle interminabili prove di genere un collage di bozzetti dalla sintassi secca, nervosa, ironica e ricca di dialoghi che conservano l'immediatezza dell'oralità in un socioletto vivace e attuale; tutte soluzioni stilistiche che fanno di *Maggie* un testo molto vicino al gusto dei lettori contemporanei, riprova, se mai ve ne fosse bisogno, del suo ruolo di antesignano del modernismo novecentesco.

Maggie presenta molti dei tratti distintivi dello *stark realism*, come in quegli anni, in polemica con Howell, definiva il naturalismo statunitense l'influente critico del *New York Sun*, Mayo Williamson Hazeltine. Il determinismo di matrice darwiniana del quale Crane appare un acceso sostenitore, ad esempio, emerge prepotentemente nella scena nella quale la famiglia Johnson è a tavola. Se i bambini affamati si ingozzano come animali e Maggie, nello specifico, è descritta come un cucciolo di tigre²², i genitori mangiano e bevono, da etilisti cronici, in modo se possibile ancora più selvaggio e bestiale:

The mother sat blinking at them. She delivered reproaches, swallowed potatoes

²⁰ *Stephen Crane Letters*, a cura di R.W. Stallman e L. Gilkes, New York University Press 1960, p. 133.

²¹ *Ibidem*. E. TOWNSEND, *A Daughter of the Tenements*, New York, Lovell, Coryell & Company 1895, è un *sentimental slum novel*. L'ironia di Crane si spiega anche in considerazione del fatto che la protagonista è una ragazza irlandese di nome Maggie, la quale alla fine troverà sicurezza nel matrimonio col ricco americano Jacob van Han, di famiglia olandese, come olandese era un tempo il Bowery.

²² «The babe sat with his feet dangling high from a precarious infant chair and gorged his small stomach. Jimmie forced, with feverish rapidity, the grease-enveloped pieces between his wounded lips. Maggie, with side glances of fear of interruption, ate like a small pursued tigress». CRANE, *Maggie...*, p. 6. Il passo occorre identico in *Id.*, *Maggie, 1896 edition...*, p. 16. C'è da chiedersi se, fra tutti gli animali da usare come termine di paragone, Crane non abbia scelto un felino allo scopo di evocare per antitesi la figura di "Hell-Cat" Maggie, una delle donne criminali del distretto di Five Point che doveva senz'altro essere nota ai suoi lettori perché, oltre ad essere stata una delle prime criminali d'America, mezzo secolo prima aveva combattuto ripetutamente i Bowery Boys, nelle fila dei Dead Rabbits. Cfr. ASBURY, *The Gangs of New York...*, pp. 27-28. Che Maggie fosse stato il nome più diffuso fra le poche ma efferate donne criminali newyorchesi e che il loro curriculum sembrerebbe tagliato apposta per il destino che attende la piccola Maggie non fa che dare forza all'ipotesi. Asbury ricorda "Gentle Maggie", una omicida da lui descritta come "street walker (p. 212), e "Wild Maggie" Carson, leader dei Forty Little Thieves (p. 222).

and drank from a yellow-brown bottle [...] The father wrenched the pail from the urchin. He grasped it in both hands and lifted it to his mouth. He glued his lips to the under edge and tilted his head. His hairy throat swelled until it seemed to grow near his chin. There was a tremendous gulping movement and the beer was gone²³.

Nondimeno, ciò che rende unica la novella nel panorama del naturalismo nordamericano *fin de siècle* e problematica la collocazione del suo autore non già nel canone, dove il suo posto è assicurato, bensì nelle maglie strette di una poetica, è il modo con cui nella testura della sua prosa d'arte il positivismo incontra un immaginario visuale, pittorico e a tratti precocemente cinematografico, dominato dalla costante tensione fra le accurate descrizioni di eventi ed esistenti e l'uso immaginativo del colore e del punto di vista²⁴. Indifferente alle istanze oggettivanti dei naturalisti, Crane non vede contraddizione nell'uso di strategie volte ad affermare la centralità del soggetto narrante e, consapevole di imprecare in un luogo sacro, liquida la genesi della novella come un esperimento in soggettiva: «I had no other purpose in writing 'Maggie'», scrive a Catherine Harris, «than to *show people to people as they seem to me*. If that be evil, make the most of it»²⁵. Si consideri, per tornare al capitolo iniziale, il seguente passo:

On the ground, children from Devil's Row closed in on their antagonist. He crooked his left arm defensively about his head and fought with cursing fury. The little boys ran to and fro, dodging, hurling stones and swearing in barbaric trebles.

From a window of an apartment house that upreared its form from amid squat, ignorant stables, there leaned a curious woman. Some laborers, unloading a scow at a dock at the river, paused for a moment and regarded the fight. The engineer of a passive tugboat hung lazily to a railing and watched. Over on the Island, a worm of yellow convicts came from the shadow of a building and crawled slowly along the river's bank.

A stone had smashed into Jimmie's mouth. Blood was bubbling over his chin

²³ CRANE, *Maggie...*, pp. 6-7, 8.

²⁴ Crane scopre giovanissimo la teoria dei colori di Goethe grazie alla sorella Agnes, pittrice e caricaturista, dalla quale eredita la passione per la pittura e le arti figurative. Il colore, più che il disegno, domina le sue pagine, e non è certo un caso se molte delle sue opere maggiori risultino essere policrome: si pensi a *The Red Badge of Courage*, ai racconti maggiori: "The Blue Hotel", "The Bride Comes to Yellow Sky", e al fulminante incipit, molto amato da Conrad, di "The Open Boat": "None of them knew the color of the sky" (cfr. J. CONRAD, *Introduction*, in BEER, *Stephen Crane...*, p. 31).

²⁵ Cit. in BEER, *Stephen Crane...*, pp. 140-141. Il corsivo è mio.

and down upon his ragged shirt. Tears made furrows on his dirt-stained cheeks. His thin legs had begun to tremble and turn weak, causing his small body to reel. His roaring curses of the first part of the fight had changed to a blasphemous chatter²⁶.

La battaglia che infuria fra le due bande è descritta nel primo e nel terzo paragrafo con distacco pari alla foga dei contendenti, come se il lettore si trovasse di fronte a una cronaca del *New York Tribune* anziché a un testo di finzione. Solo la presenza delle corrispondenze fonosemantiche già notata nell'incipit, una importante cifra stilistica della novella, ne segnala lo statuto di prosa d'arte al confine col testo poetico (due esempi su tutti: la quasi omofonica sequenza chiasmica *fought... cursing... fury/mouth... furrows... causing*, e il parallelismo semantico e prosodico dei tetrametri giambici «swearing in barbaric trebles», «changed to a blasphemous chatter»). Qui, a incorniciare come in un poemetto l'inizio e la fine dell'azione, il solo cromatismo osservabile è l'evocazione del rosso, colore araldico del diavolo (*Devil's Row*) e del sangue (*blood*) che stilla dal labbro di Jimmie. Ma è nella digressione fra il primo paragrafo e il terzo che la scrittura sospende la narrazione e, con tecnica pittorica e movimento cinematografico, si sbarazza del *camera eye* e produce una descrizione panoramica della scena che non ha nulla da inviare a una tela impressionista. Il moltiplicarsi delle focalizzazioni esterne, con l'introduzione di personaggi che osservano la scena a distanza, da diversi punti di vista, genera una inattesa fioritura di tropi (le stalle ignoranti, il rimorchiatore passivo, il verme dei detenuti in fila indiana); analogamente, l'evocazione diretta o obliqua di colori e noncolori (il blu del cielo, il verde acqua del fiume, il giallo della fila dei detenuti, il grigioverde delle sponde su cui incombe l'ombra nera del penitenziario di Blackwell's Island) allude, con prolessi ammirevole per l'economia dei mezzi impiegati, al destino che attende non solo gran parte dei giovani riottosi ma anche la protagonista. La prudente reticenza sul nome dell'isola che ospita il famigerato penitenziario, infatti, tradisce il riferimento indiretto a *The History of Prostitution* (1859) di William Wallace Sanger, un testo all'epoca notissimo, più volte ristampato, dove si riportano le conclusioni di una inchiesta condotta sulle duemila prostitute detenute nel carcere dell'isola di Blackwell (*the building*)²⁷.

²⁶ CRANE, *Maggie...*, pp. 1-2.

²⁷ Cfr. W.W. SANGER, *The History of Prostitution*, (1859), New York, Arno Press 1972, in particolare i capp. XXXII e sgg.

3. La traviata

Il destino della ragazza è dunque segnato ancor prima che la storia abbia inizio. Che sia quello di una *fallen woman* è suggerito dal nome; ingannevole a tutta prima, poiché ci si aspetta che Maggie sia il diminutivo di Margaret, il fiore sbocciato in una pozza di fango di cui si legge all'inizio del quinto capitolo («she blossomed in a mud puddle»)²⁸. Tale è la Madeleine preadolescenziale, giusta l'accezione di 'bambina' nella quale può intendersi il nome, ossia quando è pura come il fiore che ruba a un immigrato italiano per deporlo sul candido feretro di Tommie, il piccolo della famiglia morto presumibilmente di stenti. Ma non ha modo di opporsi alla trasformazione nella Maddalena quando un giovane vicino di casa si accorge che è diventata una bellezza ed esclama, «Dat Johnson goil is a puty 'good looker'»²⁹. Con *puty* il ragazzo intende ovviamente *beauty*, ma la notazione nonstandard intesa a riprodurre la pronuncia dialettale risulta in un vezzeggiativo dello spagnolo *puta*; similmente, se non fosse per il cambio di iniziale, *good looker* suonerebbe omofono di *good hooker*³⁰.

Nella fabula, la caduta di Maggie è il risultato di una traiettoria spirale verso il basso che ha inizio quando la ragazza incontra colui che scambia per un cavaliere («He was a knight»)³¹. La giacca bianca che indossa Pete, però, non è la livrea di un eroe senza macchia ma l'uniforme di un barman. In lui il biancore non è mai segno di purezza bensì di distacco e di assenza di empatia; come nella scazzottata con Jimmie, il fratello di Maggie, quando «Through their white, gripped teeth struggled hoarse whisperings of oaths»³². Oppure, è il biancore della schiuma sul boccale di birra, come nella scena del capitolo undecimo dove «Pete, in a white jacket, was behind the bar bending expectantly toward a quiet stranger. "A beeh," said the man. Pete drew afoam-topped glassful and set it dripping upon the bar»³³. A Rum Alley, la via maestra alla perdizione è infatti l'abuso di alcol. Per quanto

²⁸ «blossomed in a mud puddle», CRANE, *Maggie...*, p. 14.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Hooker* è termine colloquiale, peggiorativo, col quale si indica una *sex worker*. Crane non avrà a che fare con lo spagnolo prima della sua missione giornalistica a Cuba del novembre 1896; ma *puta* era termine che doveva essergli noto, come pure doveva esserlo alla maggioranza dei suoi lettori. Peraltro, l'uscita di *Maggie* coincide con gli anni in cui il settore del Bowery a maggioranza ebraica fin dal XVII secolo, buona parte della quale era di origine ispanica (HARLOW, *Old Bowery Days...*, p. 29), iniziava a diventare il più importante del quartiere.

³¹ CRANE, *Maggie...*, p. 18

³² *Ivi*, p. 33.

³³ *Ivi*, p. 31.

Maggie si sforzi di sfuggire al destino alcolista dei genitori, il quartiere in cui è nata non le lascia scampo.

Come sempre, la narrazione ellittica e allusiva di Crane trova un supplemento ideale nei sottotesti figurativi. Per creare il contesto della perdizione della ragazza di Rum Alley, più che la sequenza fotografica di “Bottle Alley” del libro di Riis, l’autore ha in mente due stampe di Hogarth, “Beer Street” e “Gin Lane” (1751), un dittico dove i due stadi della dipendenza dall’alcol sono descritti minuziosamente in tavole magnifiche e terribili, che sono peraltro fra le fonti più facilmente riconoscibili nella commedia a fumetti di Outcault. A integrare la scala di grigi di Hogarth interviene il sistema dei colori che Crane mutua dalle composite fonti pittoriche al quale a partire dal secondo ottocento è affidato l’immaginario della *fallen woman*. Due sono le tinte primarie nella tavolozza dello scrittore, il bianco e il rosso, che a seconda della loro collocazione nel testo attivano precise simbologie. Da ragazzina, l’incarnato di Maggie riflette candore dell’innocenza, e solo occasionalmente la bianchezza della paura o della denutrizione, allorché, dopo una terribile sfuriata della madre, suo fratello Jimmie vede sbucare dalla porta dell’altra stanza la «thin, white face of his sister»³⁴. Ma il biancore si trasforma in pallore non appena la giovane scopre con Pete la vita notturna in un locale della Bowery in un locale che, dalla pur nella scarna descrizione che ne fa il narratore, sembrerebbe lo storico Atlantic Garden al 50-54 di Bowery Street:

In a hall of irregular shape sat Pete and Maggie drinking beer. A submissive orchestra dictated to by a spectacled man with frowsy hair and a dress suit, industriously followed the bobs of his head and the waves of his baton. A ballad singer, in a dress offlaming scarlet, sang in the inevitable voice of brass. When she vanished, men seated at the tables near the front applauded loudly, pounding the polished wood with their beer glasses. She returned attired in less gown, and sang again. She received another enthusiastic encore. She reappeared in still less gown and danced. The deafening rumble of glasses and clapping of hands that followed her exit indicated an overwhelming desire to have her come on for the fourth time, but the curiosity of the audience was not gratified.

Maggie was pale. From her eyes had been plucked all look of self-reliance. She leaned with a dependent air toward her companion. She was timid, as if fearing his anger or displeasure. She seemed to beseech tenderness of him³⁵.

Non solo Maggie è pallida perché ha bevuto birra: Maggie è caduta nella spirale dell’alcol, come suggerisce il gioco di parole su *pale (ale)* che fa della

³⁴ Ivi, p. 10.

³⁵ Ivi, p. 35.

bevitrice una una sola cosa con la bevanda. D'altro canto il suo cavaliere, il quale ha quasi sempre un boccale di birra in mano ogniqualvolta occupa il centro della scena, inizia a trascinarla nel vortice della depravazione già al primo appuntamento, al rientro dal quale la ragazza si era rifiutata di baciarlo. Pete aveva ordinato «Two beehs!» e lei era arrossita, mentre sotto il suo sguardo sentiva risvegliarsi la passione erotica. «Her cheeks were blushing with excitement and her eyes were glistening.», dice il narratore, e per fugare ogni dubbio aggiunge: «She drew deep breaths of pleasure»³⁶. Da manipolatore incallito qual è, ora l'uomo torna a farla arrossire quando le dice:

“Mag, yer a bloomin’ good-looker,” he remarked, studying her face through the haze. The men made Maggie fear, but she blushed at Pete’s words as it became apparent to her that she was the apple of his eye³⁷.

Che Maggie arrossisca non è un bene perché il linguaggio del corpo l'avvicina pericolosamente alla cantante sul palcoscenico dalla veste scarlatta, la quale promette di intrattenere in privato quanti fra il pubblico fanno mostra di apprezzare il suo strip-tease. Fuori dal locale, dopo essersi sentita addosso gli occhi degli uomini che la fissavano mentre si faceva strada verso l'uscita, Maggie vede due donne sedute a un tavolo in compagnia di due uomini e si accorge che sono imbellettate («They were painted and their cheeks had lost their roundness»)³⁸. Quando le supera, solleva loro le gonne, in un gesto che è per metà derisorio e per l'altro scaramantico, invano. Abbandonata da Pete e gettata fuori di casa dalla madre («several months after the last chapter», nota ironicamente il narratore)³⁹, la giovane compie infine il destino che l'attende fin dal sottotitolo, sicché il narratore che la osserva incedere per strada può affermare che «A girl of the painted cohorts of the city went along the street»⁴⁰. A quel punto, probabilmente, è passata dalla birra al gin, come nella stampa di Hogarth; lo ha fatto senz'altro il fratello, Jimmie, poco prima della lite con Pete per l'onore di Maggie:

Jimmie and a companion entered. They swaggered unsteadily but belligerently toward the bar and looked at Pete with bleared and blinking eyes.

“Gin,” said Jimmie.

“Gin,” said the companion.

³⁶ Ivi, p. 22.

³⁷ Ivi, p. 36.

³⁸ Ivi, p. 36.

³⁹ Ivi, p. 39.

⁴⁰ *Ibidem*.

[...]

“Gin,” said Jimmie.

“Gin,” said the companion⁴¹.

Come che sia, la sola via d’uscita che resta a Maggie è la morte, dal momento che, osserva Nina Auerbach, «di solito la *fallen woman* deve morire alla fine della storia in quanto la morte, più che il matrimonio, è il solo implacabile cambiamento fra gli esseri umani, il solo simbolo onorevole della caduta è il potere che trasforma. La morte non si limita a punire o obliterare la *fallen woman*; la sua stessa comparsa rituale, le fa giustizia»⁴². Crane decide di non scegliere fra una delle due convenzioni del genere, l’omicidio o il suicidio, vuoi perché non vuole circoscrivere la storia dentro un pattern, vuoi perché per lui è più urgente chiudere con un’ultima pennellata la sua elegia in prosa. Nella scena dove il lettore immagina la giovane, novella Ofelia, cadavere trascinato dalla corrente del fiume, tornano i colori che si erano osservati nell’incipit: il riflesso giallo di una luce nella distanza che illumina per un istante le acque nere ai piedi degli edifici, a significare che il destino alternativo di Maggie sarebbe stato il carcere di Blackwell’s Island:

At the feet of the tall buildings appeared the deathly black hue of the the river. Some hidden factory sent up a yellow glare, that lit for a moment the waters lapping oilily against timbers. The varied sounds of life, made joyous by distance and seeming unapproachableness, came faintly and died away to a silence⁴³.

Nel sistema verbo-visivo della narrazione messo a punto dal poeta-pittore, il silenzio sul quale si chiude la scena è il corrispettivo aurale del bianco. Con la morte per acqua, Maggie perde ogni traccia di belletto e il biancore che si addice al cadavere, nel riscatto di cui parla Nina Auerbach, è il ritrovato candore dell’infanzia. A evocarlo è il peculiare avverbio “oilily”, un termine che suona incongruo, quasi fosse un lamento, a uno scrittore abituato ad ascoltare il testo come Auster⁴⁴. Vi si legge in paragramma la parola *lily*: il giglio della purezza ritrovata, lo stesso fiore, forse, che da bambina aveva deposto sulla bianca bara di Tommie.

⁴¹ Ivi, p. 31.

⁴² «Generally the fallen woman must die at the end of her story, perhaps because death rather than marriage is the one implacable human change, the only honorable symbol of her fall’s transforming power. Death not only simply punish or obliterate the fallen woman: its ritual appearance alone does her justice». N. AUERBACH, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Cambridge (Mass.), Harvard UP 1982, p. 161.

⁴³ CRANE, *Maggie...*, p. 50.

⁴⁴ AUSTER, *Burning Boy...*, p. 102.

4. La donna fatale

Osserva Paul Sorrentino che, in ultima analisi, «Maggie muore non perché lo meriti, ma perché non è sufficientemente forte dal punto di vista emotivo per esistere in un universo crudele»⁴⁵. In altre parole, la strada senza uscita di Maggie non è necessariamente quella della fallen woman. Una «woman of brilliance and audacity»⁴⁶, in grado di padroneggiare le tecniche dell'uomo di fiducia melvilliano, manipolatrice dei manipolatori; una che, più di ogni altra cosa, non si lasci tentare dal bere come la prostituta hogarthiana di «Gin Lane», ma faccia in modo che a bere smodatamente siano le sue vittime, può ben mutare la sorte che le riserva il genere e da traviata trasformarsi in donna fatale.

È ciò che accade a Nellie, nemesi di Pete ma non per questo moralizzatrice o riparatrice di un torto; del resto, *Maggie* non è una novella a tesi, ma un esperimento di prosa d'arte che ambisce al paradosso di presentarsi come tranche de vie. Nel ruolo di femme fatale, il suo primo passo è quello di sovvertire il sistema cromatico della fallen woman, da lei individuata a tutta prima come nemica perché non è in grado di padroneggiare le asperità del mestiere, ma peggio, a lungo andare potrebbe smascherarla. Alla vista di Maggie in compagnia di Pete, pertanto, Nellie bolla la ragazza come:

“A little pale thing with no spirit,” she said. “Did you note the expression of her eyes? There was something in them about pumpkin pie and virtue”⁴⁷.

Il pallore anemico di Maggie, sgomenta e incapace di reggere l'alcol (come suggerisce il gioco di parole su *no spirit*), in Nellie è l'incarnato della vamp. La quale veste impeccabilmente di nero, non colore che da non morta le si addice, laddove, al suo primo appuntamento con Pete, Maggie aveva indossato un «worn black dress»⁴⁸, per non dire che la «the blackness of the final block»⁴⁹ le risulterà fatale quando si avventura nella suburra. Come se ciò non bastasse, il belletto, lungi dal fare apparire Nellie come la donna di vita qual è, le conferisce un'aria di dama di classe. Quando la vede per la prima volta, Maggie è stupita dal fatto che gli uomini non la

⁴⁵ «There is no sense that Maggie feels bad about becoming a prostitute; she does it to support herself. Ultimately, Maggie dies not because she deserves to but because she is not strong enough emotionally to exist in a cruel universe». SORRENTINO, *Student Companion...*, p. 50.

⁴⁶ CRANE, *Maggie...*, pp. 40, 46, 51, 52, 53.

⁴⁷ Ivi, p. 46.

⁴⁸ Ivi, p. 19.

⁴⁹ Ivi, p. 50.

guardano come farebbero con una ragazza di strada, nonostante abbia un velo di trucco:

Maggie took instant note of the woman. She perceived that her black dress fitted her to perfection. Her linen collar and cuffs were spotless. Tan gloves were stretched over her well-shaped hands. A hat of a prevailing fashion perched jauntily upon her dark hair. She wore no jewelry and was painted with no apparent paint. She looked clear-eyed through the stares of the men⁵⁰.

L'intero universo di Maggie è stravolto e mutato di segno da Nellie, una *painted woman* "painted with no apparent paint" che della protagonista è doppio speculare. L'inferno dal quale la giovane Johnson vuole fuggire, sia esso quello di Rum Alley («What deh hell, Jimmie?», esclama Pete quando giunge in soccorso di Jimmie nel primo capitolo)⁵¹, di casa («My home reg'lar livin' hell!»⁵² Damndes' place! Reg'lar hell! Why do I come an' drin' whisk' here thish way? 'Cause home reg'lar livin'hell!», blatera sbronzo, dunque *in vino veritas*, il padre di Maggie), dello *sweat shop* dove si spezza la schiena per un lavoro pesante e mal pagato («Mag, I'll tell yeh dis! See? Yeh've edder got teh go teh hell or go teh work!», le dice a un certo punto suo fratello)⁵³, o il girone nel quale la costringe la madre quando la caccia di casa, una volta venuta a sapere della sua tresca con Pete («"Maggie's gone teh deh devil! Are yehs deaf?" roared Jimmie, impatiently. "Deh hell she has" murmured the mother, astounded.»⁵⁴), per Nellie è il focolare. Vi si trova talmente a suo agio che si appropria della lingua di Pete per sedurlo e derubarlo, servendosi della parola chiave del suo spasimante che, manco a dirlo, è *hell*.

Quando lo incontra all'Atlantic Garden in compagnia di Maggie, non esita a invitarlo ad andare a bere da Billie's. Alla richiesta, Pete appare turbato, lascia intendere perché deve trovare un modo per sbarazzarsi della ragazza, ma in realtà perché coglie oscuramente nelle parole di Nellie l'eco delle sue: «"let's go over to Billie's and have a *heluva* time."», dice Nelly. E all'obiezione di Pete («"Well, it's dis way! See?" said Pete. "I got dis lady frien' here."»), lei replica («"Oh, t'hell with her," argued the woman»). Ed è qui che, sentitosi rivoltare contro la lingua del confidence-man, «Pete appeared disturbed»⁵⁵. A tal punto la donna padroneggia le tecniche della ma-

⁵⁰ Ivi, p. 52.

⁵¹ Ivi, p. 2.

⁵² Ivi, p. 8.

⁵³ Ivi, p. 14.

⁵⁴ Ivi, p. 29.

⁵⁵ Ivi, p. 41.

nipolazione che, una volta da Billie's, dapprima lo fa ubriacare e poi completa l'opera quando sente ripetere a Pete l'infernale espressione che lei stessa gli ha messo in bocca:

Overwhelmed by a spasm of drunken adoration, he [Pete] drew two or three bills from his pocket, and, with the trembling fids of an offering priest, laid them on the table before the woman.

"Yehs knows, damn it, yehs kin have all got, 'cause I'm stuck on yehs, Nell, damn't, I—I'm stuck on yehs, Nell—buy drinksh—damn't—we're havin' heluva time—w'en anyone trea's me ri'—I—damn't, Nell—we're havin' heluva—time"⁵⁶.

Osserva Bram Dijkstra che fu l'insorgere del femminismo, nella seconda metà del XIX secolo, a determinare la diffusione di stereotipi e modelli femminili profondamente misogini quali la fallen woman e la femme fatale⁵⁷. È dunque un caso di giustizia poetica se colui che senza alcun rimorso ha causato la caduta di Maggie debba venire beffato dal Döppelgänger della ragazza della quale ha provocato la rovina. Approfittando del sonno da ubriaco in cui è caduto Pete, Nellie, letteralmente, gliela fa pagare quando ammassa le banconote che gli sottrae in una tasca dalla forma irregolare come la sala dove poco prima l'uomo era stato con Maggie. E lo guarda dall'alto in basso quando lo liquida, con un ultimo tocco infernale, come un idiota ("*damn fool*"), in un ennesimo sconvolgimento dei cliché di genere operato da Crane nella sua opera prima; quello per cui alla donna caduta nel peccato, anziché le virtù dell'angelo del focolare, oppone una figura di donna fatale alla quale è affidato il compito di decostruire l'idolo di perversità per trasformarlo in angelo vendicatore femminista:

Shortly he went to sleep with his swollen face fallen forward on his chest. The women drank and laughed, not heeding the slumbering man in the corner. Finally he lurched forward and fell groaning to the floor. The women screamed in disgust and drew back their skirts. "Come ahn," cried one, starting up angrily, "let's get out of here". The woman of brilliance and audacity stayed behind, taking up the bills and stuffing them into a deep, irregularly-shaped pocket. A guttural snore from the recumbent man caused her to turn and look down at him. She laughed. "What a damn fool," she said, and went⁵⁸.

⁵⁶ Ivi, p. 53.

⁵⁷ B. DIJKSTRA, *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti 1988, pp. 1-2.

⁵⁸ Ivi, p. 53.

FLORIANA PUGLISI

Università di Catania

REALISMO, REGIONALISMO E FEMMINISMO NEI RACCONTI DI KATE CHOPIN

Le parole chiave del titolo – «realismo», «regionalismo» e «femminismo» – suggeriscono fin dall’inizio la complessità di un’autrice come Kate Chopin, che non si lascia circoscrivere entro confini ben delineati; un’autrice che im-piega le convenzioni letterarie per destabilizzare le norme e i principi che le presiedono. È quindi tanto significativo quanto ironico che fra i suoi contemporanei, e a seguire, abbia acquisito e mantenuto la reputazione di scrittrice regionalista nonostante le sue stesse riserve sul provincialismo del colore locale¹. Prodotta negli anni Novanta dell’Ottocento, l’opera di Chopin si colloca nel panorama letterario più ampio del Realismo statunitense – in cui il Regionalismo rientra come genere ‘minore’² – e svi-

¹ Sebbene i termini «regionalismo» e «colore locale» siano solitamente usati in modo intercambiabile, Fetterley e Pryse suggeriscono una differenza fondamentale in termini di posizione e approccio nei confronti della materia trattata. In un testo regionalista, il narratore non prende le distanze dagli abitanti del luogo ma mostra e promuove empatia; non stereotipizza e ridicolizza ma restituisce autorità alla voce dei personaggi locali, che ritrae come agenti delle loro vite. Viceversa, la narrativa *local color* assume una prospettiva ironica che tradisce superiorità ed estraneità alla comunità locale, volta a intrattenere e soddisfare la curiosità di lettori cittadini accentuando l’aspetto ‘strano’ ed ‘esotico’ delle aree rurali. La distinzione si riassume nella differenza fra *looking with*, che preserva la specificità della località, e *looking at*, che inquadra la regione nella prospettiva universale e trascendente di chi osserva (J. FETTERLEY – M. PRYSE, *Writing Out of Place. Regionalism, Women, and American Literary Culture*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press 2003, pp. 29-30 e p. 36).

² Il regionalismo si distingue dal realismo mainstream per l’enfasi sulla località, l’interesse per gli elementi tipici o ‘esotici’ di una regione, la descrizione dettagliata dell’ambientazione, l’uso del dialetto e della forma breve (*sketch* o *short story* in opposizione al romanzo). Sundquist rileva altresì una distinzione di natura politica ed economica per cui rappresentanti della classe dominante (bianca, maschile, urbana) sono stati classificati come ‘realisti’ (si vedano William Dean Howells, Henry James e lo stesso Mark Twain) mentre individui non mainstream (neri, immigrati, donne) hanno ricevuto l’appellativo di ‘regionalisti’. Cfr. D. CAMPBELL, *Realism and Regionalism, in A Companion to the Regional Literatures of America*, ed. by Charles L. Crow, Malden, MA, Blackwell 2003, pp. 92-110, a p. 93; E.J. SUNDQUIST, *Re-*

luppa una certa sensibilità femminista sebbene la scrittrice non abbia mai sostenuto o partecipato ai movimenti sociali per l'emancipazione femminile che hanno animato la società americana di fine secolo. Questi tre diversi aspetti (realismo, regionalismo e femminismo) si intrecciano o rimandano fra di loro in modo complesso, esponendo e rivisitando le convenzioni letterarie e sociali. Pertanto, dirigendo l'attenzione sulla narrativa breve di Chopin, che le ha fatto guadagnare l'appellativo di *Local Colorist*, la mia lettura mira a interrogare il rapporto fra il genere letterario (*genre*) e questioni di genere (*gender*), realismo locale e scrittura femminile. Ovvero intende illustrare il modo in cui Chopin sfrutta la convenzione letteraria del regionalismo per riconfigurare ciò che è 'regionale' e insinuare, fra le pieghe del discorso, messaggi non convenzionali e destabilizzanti.

La scrittura regionalista statunitense si sviluppa nel periodo fra la Guerra Civile (1861-65) e i primi anni del Novecento. Se, da un lato, il conflitto interno aveva esposto una nazione divisa e frammentata, l'industrializzazione e l'urbanizzazione, dall'altro, avevano portato all'esodo dalle campagne alle città, dove si acuivano le differenze sociali e l'ansia provocata dagli immigrati stranieri, che minacciavano l'integrità linguistica e culturale. Il profondo cambiamento socio-economico determina l'interesse per una letteratura regionalista, dal carattere tipicamente nostalgico, che punta alla rappresentazione delle realtà locali o aree geografiche (il New England, il Sud, l'Ovest), prevalentemente rivolta a un'audience urbana remota non solo nello spazio ma anche nel tempo, poiché si ritrova a confrontare modi e stili di vita (comunità rurali e dialetti locali) superati o in procinto di svanire. Proprio in quanto 'minore', il genere diventa il luogo privilegiato per accogliere la differenza, ovvero entità marginali, sia come oggetto sia come soggetto della rappresentazione, garantendo l'accesso al mondo letterario di scrittori tradizionalmente emarginati come donne (Sarah Orne Jewett, Mary Wilkins Freeman, Grace King, Alice Brown, fra le altre) e minoranze etniche (Charles Chestutt, Alice Dunbar-Nelson, Sui Sin Far, Zitkala-Ša), che possono documentare la loro condizione³. Per la sua contraddizione intrinseca – quella fra produzione e materia (associate a individui non-normativi; dal potenziale sovversivo), da una parte, e attributi formali (prevedibilità e nostalgia; carattere conservatore), dall'altra – la narrativa regionalista non si limita pertanto a descrivere i luoghi ma sviluppa strategie volte

alism and Regionalism, in *Columbia Literary History of the United States*, ed. by E. Elliot, New York, Columbia University Press 1988, pp. 501-524, a p. 503.

³ S. FOOTE, *The Cultural Work of American Regionalism*, in *A Companion to the Regional Literatures of America*, ed. by Charles L. Crow, Malden, MA, Blackwell 2003, pp. 25-41.

a mediare le differenze culturali che precorrono alcune delle preoccupazioni al centro del multiculturalismo del XX secolo⁴.

Se una prima generazione di studiosi ha presentato il regionalismo letterario come una versione «femminilizzata» del realismo, inteso come «progenitore più serio, più tematicamente ampio e formalmente sviluppato»⁵, le studiose femministe ne hanno rivalutato la produzione femminile in particolare e le relazioni che essa intreccia con la critica sociale; hanno biasimato e riconsiderato alcuni elementi tipici (il carattere nostalgico, la rappresentazione della regione come una sorta di ‘rifugio’ della nazione urbana, la denigrazione subita come scrittura propriamente femminile), mettendo in rilievo il modo in cui sfida i pregiudizi di genere, classe e razza del canone americano⁶.

Millicent Bell, ad esempio, recupera e valorizza la «connessione speciale» fra donne scrittrici e «impulso» al realismo locale. Operando non solo sul piano realistico ma anche su quello simbolico, la scrittura regionalista ha reso possibile l’espressione dei loro desideri e delle loro necessità attraverso il punto di vista analogo di sottoculture lontane dai centri di potere – aree rurali, periferie etniche o geografiche – che condividono la situazione di debolezza e marginalità della condizione femminile; nel contempo, ha suscitato nelle donne la consapevolezza di possedere valori speciali e una forza ancora latente⁷. La modalità narrativa più consona è necessariamente quella del racconto o della narrativa breve perché là dove, in storie di marginalità, nulla di grandioso può accadere, la forma epica cede il posto a ciò che è frammentario⁸. Inoltre, se il romanzo, che godeva di maggiore prestigio letterario e attirava particolarmente il pubblico femminile, vincolava al rispetto delle norme sociali e a trame convenzionali che ribadissero una marcata differenziazione dei ruoli di genere, la forma marginale dello *sketch*, dal carattere aperto, discontinuo e indeterminato, consentiva maggiore libertà e suggeriva non già un’unica storia ma tante altre possibili; non già uno ma più punti di vista alternativi alla visione dominante⁹.

La migliore letteratura regionalista, scrive Bell, risiede quindi in insiemi di bozzetti e racconti vagamente collegati fra loro¹⁰. Riferisce di eventi non

⁴ Ivi, pp. 27–28.

⁵ Ivi, p. 32, traduzione mia. Là dove riportate in italiano, come nel caso presente, le successive citazioni da fonti in lingua inglese sono tradotte dalla sottoscritta.

⁶ Ivi, p. 33; S. FOOTE, *Regional Fictions. Culture and Identity in Nineteenth-century American Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press 2001, pp. 12–13.

⁷ M. BELL, *Female Regional Writing: An American Tradition*, in «Revue Française d’Études Américaines», n. 30 (Novembre 1986), pp. 469–480, a p. 469.

⁸ Ivi, p. 474.

⁹ FETTERLAY – PRYSE, *Writing Out of Place...*, pp. 169–173.

¹⁰ La narrativa di Kate Chopin, infatti, è caratterizzata dalla ricorrenza degli stessi personaggi, come

eccezionali e confida nell'uso del dialetto locale – il linguaggio di una socialità periferica, priva di autorità – come indice di realismo. A quelle scrittrici che ricercano una via alternativa al sentimentalismo e alla promozione del *culto della domesticità* (come affioravano nei testi di Lydia H. Sigourney, Susan Warner, Harriet Beecher Stowe), offre anche un simbolo della marginalità femminile e il terreno in cui concepire una potenziale sovversione del dominio maschile¹¹. Nella produzione delle donne, infatti, Bell legge «un ritorno a una tradizione più antica del patriarcato [...] una roccaforte matriarcale dove la forza femminile preserva i legami della comunità e la relazione vitale dell'umanità con la natura»¹². Ann Wood rileva, nell'attenzione dedicata alle virtù domestiche, l'espressione della ricchezza femminile¹³, mentre Marjorie Pryse individua nel regionalismo una fonte di autorità che offre alle scrittrici una dimora letteraria¹⁴.

Se la regione, in quanto parte di un territorio nazionale più ampio, è un luogo ristretto, nella scrittura regionalista femminile la regione come spazio ridotto si intreccia alla nozione di *sfera femminile* («woman's sphere»), dal momento che la narrazione verte di solito sulla vita quotidiana delle protagoniste, ovvero su vite limitate non già dal contesto fisico immediato ma da una cultura e una società patriarcali che ne hanno determinato l'ambito di appartenenza¹⁵. Come osserva Pryse, parecchie autrici contraddicono l'ideologia delle 'sfere separate' rappresentando personaggi femminili che non occupano il loro posto in quanto respingono i ruoli tradizionali di mogli e madri. Pryse distingue tra «sfera delle donne», ovvero la domesticità, e «cul-

per i fratelli Santien (Grégoire, Placide, Hector) o Madame Delisle (menzionata a seguire), che appare sia in «La Belle Zoraïde» sia in «A Lady of Bayou St. John». L'espedito produce la sensazione di attingere a frammenti di una storia che non è mai conclusa o definitiva, di cui pertanto non abbiamo che visioni esclusivamente parziali e per la quale occorre setacciare briciole di informazioni da racconto a racconto. Beer vi legge una strategia dell'autrice per trattare questioni «difficili». Nel caso dei fratelli Santien, ad esempio, la frammentazione della loro storia impedisce che si trasformino negli eroi di una saga familiare del Sud, una regione ormai in declino come la loro posizione di proprietari di piantagione. Inoltre attenua il senso di pericolo o minaccia che li avvolge: perché promotori di cambiamento nella vita delle donne che incontrano; perché dal comportamento violento o socialmente inaccettabile. Cfr. J. BEER, *Introduction*, in *The Cambridge Companion to Kate Chopin*, ed. by J. Beer, Cambridge, Cambridge University Press 2008, pp. 1-12, alle pp. 2-3.

¹¹ BELL, *Female Regional Writing...*, pp. 474-475.

¹² Ivi, p. 473.

¹³ A.D. WOOD, *The Literature of Impoverishment: The Women Local Colorists in America 1865-1914*, in «Women's Studies», I (1972), pp. 3-45, alle pp. 9-10.

¹⁴ M. PRYSE, «Distilling Essences»: *Regionalism and 'Women's Culture'*, in «American Literary Realism 1870-1910», XXV, 2 (Winter 1993), pp. 1-15, a p. 12.

¹⁵ K.M. SKREDSVIG, «Places of the Heart»: *Female Regionalist Writers in Nineteenth-Century U.S. Literature*, in «Filología y Lingüística», XXVIII (2002), 1, pp. 81-91, a p. 82.

tura delle donne», con cui intende «l'atto retorico di creare uno spazio invece di specificare come questo spazio debba essere»¹⁶. «Il concetto delle “sfere separate”» – scrive la studiosa – «segrega le donne: le *regionalizza*. Ma quando i personaggi femminili creano le loro regioni [...] e designano una particolare “sfera” come una propria costruzione, trasformano la “sfera della donna” in “cultura delle donne”»¹⁷. Quindi, andando al di là del significato denotativo di regionalismo come rappresentazione di luogo geografico, Pryse suggerisce di leggere, nella relazione fra ‘regione’ (geografica) e ‘regionalismo’ (discorso sulla regione) una relazione corrispondente tra ‘femminile’ e ‘femminismo’. Ad accomunare l’operato delle scrittrici regionaliste, a prescindere dall’area di riferimento, è «una costruzione retorica della categoria ‘regione’ che definisce la percezione di un valore e una posizione all’interno di una più ampia gerarchia [...] e di una scrittura in opposizione a quella gerarchia»¹⁸. In altri termini, dietro la facciata di un genere che passa per conservatore e tradizionalista, le autrici procedono a una riappropriazione sia dello spazio fisico della comunità sia dello spazio retorico della convenzione letteraria per «ri-creare un senso di comunità che sfida le costruzioni egemoniche di luogo e individuo»¹⁹; ovvero fanno del regionalismo letterario un luogo di analisi critica e contestazione del significato di regione, dove poter denaturalizzare il concetto e/o mostrarne il fondamento ideologico²⁰. È all’interno di questo contesto che segue la mia lettura di Kate Chopin.

Nata a St. Louis, Missouri, dove rientrerà alla morte del marito, Kate (Katherine) O’Flaherty Chopin (1850-1904), di padre irlandese e madre discendente dai colonizzatori francesi, bilingue e biculturale, ambienta la maggior parte dei suoi racconti e i suoi due romanzi in Louisiana – nel distretto di Natchitoches, a New Orleans, o in prossimità del Red River – dove trascorre gli anni del matrimonio. Alla maniera dei regionalisti, ritrae personaggi ancorati alla realtà specifica dei luoghi. Coglie dunque la ricca

¹⁶ PRYSE, «*Distilling Essences*»..., p. 6.

¹⁷ Ivi, p. 8, corsivo nella fonte.

¹⁸ Ivi, p. 9. Stando all’etimologia del termine, la parola “regione” non indica in sé confini naturali o geografici ma relazioni gerarchiche. Deriva dal latino *regere*, ovvero governare, sicché essere governati significa essere *regionali*, e viceversa. Come le categorie di genere, razza e classe, anche quella di regione denota una costruzione sociale, culturale e politica, e offre altresì uno spazio di opposizione e resistenza (ivi, pp. 7-9; FETTERLAY - PRYSE, *Writing Out of Place*..., pp. 5-7).

¹⁹ SKREDSVIG, «*Places of the Heart*»..., p. 90.

²⁰ FETTERLAY - PRYSE, *Writing Out of Place*..., p. 6. A differenza del segno rappresentativo del realismo, mascherato in quanto tale per l’illusione di una realtà ‘immediata’, il segno regionalistico attirerebbe invece l’attenzione su di sé svelando il suo carattere arbitrario e artificioso e rifiutandosi di naturalizzare la realtà sociale (ivi, pp. 132-133).

stratificazione sociale della comunità della Louisiana, costituita da creoli (bianchi di stato più elevato, discendenti dai colonizzatori francesi), *Cajuns* o acadiani (bianchi, di posizione inferiore; dal nome della regione canadese, Acadia, da cui, nel 1755, giunsero migliaia di esuli cacciati dagli inglesi), neri e mulatti (schiavi o liberi), nativi americani, su uno sfondo prevalentemente rurale fondato sull'economia della piantagione, o talora cittadino (New Orleans). A questo caleidoscopio sociale segue la diversificazione linguistica, con la riproduzione del francese creolo della Louisiana, dell'inglese acadiano (*Cajun English*) e dell'idioma dei neri, impiegati nei dialoghi per la caratterizzazione dei vari personaggi.

Strizzando l'occhio a un'audience urbana, Chopin ricorre spesso al motivo caratteristico della contrapposizione fra città e campagna, o per l'incurSIONe dall'esterno – di chi proviene dalla città – o per fuga dall'interno, dal modo rurale alla grande città, di un personaggio che aspira a evadere i propri limiti. Tuttavia, i racconti sono sprovvisti del carattere tipicamente nostalgico: non c'è interesse per una civiltà che sta scomparendo o per il recupero del passato. I temi – legati alla differenza di classe, razza e genere – insinuano piuttosto una prospettiva critica²¹. La realtà locale non è il fine ultimo ma veicola «pulsioni» che, pur essendo condizionate dalle variabili sociali, hanno valenza universale: «Le pulsioni umane» – scrive Chopin – «non cambiano ed ecco perché Eschilo è vero, Shakespeare è vero oggi, e perché Ibsen non lo sarà in un futuro remoto [...] i problemi sociali, gli ambienti sociali, il colore locale e il resto non sono in se stessi motivi per assicurare la sopravvivenza dello scrittore che li adopera»²². Criticando il provincialismo, l'adesione a modelli passati e convenzionali e il didatticismo

²¹ Cogliendo il Sud nel momento della sua trasformazione da una società pre-capitalistica, fondata sull'economia della piantagione, all'industrializzazione del lavoro agricolo, fra stasi e progresso, Chopin rifiuta la visione romantica di altri regionalisti; sebbene rappresenti tutte le tipologie sociali del Sud, ogni classe e colore, concentra il suo interesse sulla condizione femminile con particolare riferimento al ceto di appartenenza (medio-alto), sulla *New Woman* che emerge in antitesi al culto della *True Womanhood* (della donna che si definisce in relazione a/con l'uomo, educata alla pietà, alla purezza, alla passività) e della domesticità, sul risveglio del desiderio e della sensualità che la tradizione culturale di stampo patriarcale ha represso. Cfr. M.E. PAPKE, *Virging on the Abyss. The Social Fiction of Kate Chopin and Edith Wharton*, New York, Green Press 1990, pp. 31-32. Sul tema della Nuova Donna e dell'emancipazione femminile nei racconti di Chopin, cfr. C. RICH, *Kate Chopin*, in *A Companion to the American Short Story*, ed. by A. Bendixen e J. Nagel, Malden, MA, Blackwell 2010, pp. 252-170. In generale, sulla più ampia opera dell'autrice, cfr. anche BEER, *The Cambridge Companion to Kate Chopin ...*; P. SEYERSTED, *Kate Chopin. A Critical Biography*, Baton Rouge, Louisiana University Press 1980; P. SKAGGS, *Kate Chopin*, Boston, Twayne Publishers 1985.

²² K. CHOPIN, «*Crumbly Idols*» by Hamlin Garland, in EAD., *The Complete Works of Kate Chopin*, edited with an introduction by Per Seyersted, Baton Rouge, Louisiana State University Press 1997, pp. 693-694, a p. 693.

del colore locale, Chopin riteneva infatti che la narrazione letteraria dovesse rappresentare «l'esistenza umana nel suo significato sottile, vero e complesso, spogliata del velo con cui gli standard etici e convenzionali la hanno avvolta»²³. Fra i suoi modelli letterari più influenti, data anche la sua cultura francofona, ritroviamo Flaubert e soprattutto Maupassant, sulle cui storie commenta, «Qui c'era la vita, non la finzione [...] Qui c'era un uomo che era fuggito dalla tradizione e dall'autorità, che era entrato in se stesso e aveva guardato alla vita attraverso il suo essere e i suoi occhi; e che, in modo semplice e diretto, ci ha raccontato ciò che ha visto»²⁴.

Tuttavia, nonostante la sua vocazione realista, Chopin ha usato l'elemento popolare del colore locale per entrare nel mondo del mercato letterario. Le sue narrazioni di più ampio respiro, i romanzi *At Fault* (1890) e *The Awakening* (1899), sono precedute dalla pubblicazione di racconti nei periodici letterari d'élite – *Vogue*, *Century*, *Atlantic* – poi confluiti in due raccolte che enfatizzano il tema locale a partire dal titolo: *Bayou Folk* (1984) e *A Night in Acadie* (1897). Perché i racconti fossero pubblicati – ed alcuni dalle tematiche più audaci furono infatti rifiutati – occorre che si conformassero ai valori rappresentati e promossi dal gruppo editoriale egemonico, che vedeva nel regionalismo e nel colore locale la possibilità di promuovere l'unità nazionale, dopo la frattura della guerra civile, attraverso una rappresentazione indulgente delle differenze locali²⁵. A essere riunificata, per la verità, era piuttosto la classe bianca medio-alta sulla base dell'interesse e della curiosità suscitati per i gruppi marginali oggetto di rappresentazione. Se, da un lato, il regionalismo concedeva l'accesso al mercato letterario a gruppi tradizionalmente esclusi (ma relegati a un genere 'minore'), dall'altro i nuovi autori e le nuove autrici dovevano garantire conformità alle aspettative sociali e letterarie²⁶. Questo spiega la necessità, da parte di Chopin, di contenere gli elementi sovversivi delle sue storie, che, prediligendo modalità implicite – con l'ironia, la reticenza, parallelismi e suggestione simbolica – mascherano la polemica e si limitano a suggerire possibilità alternative, scuotendo dall'interno ma senza compromettere, in superficie, le convenzioni sia sociali sia letterarie. Per mostrare questi aspetti prenderò in esame due racconti, «La Belle Zoraïde» (*Bayou Folk*) e «Athenaïse» (*A Night in Acadie*), in cui questioni legate alla differenza di razza e genere, accomunate

²³ K. CHOPIN, *The Western Association of Writers*, in EAD., *The Complete Works...*, pp. 691-692, a p. 691.

²⁴ K. CHOPIN, *Confidences*, EAD., *The Complete Works...*, pp. 700-702, alle pp. 700-701.

²⁵ T.L. MORGAN, *Criticizing Local Color: Innovative Conformity in Kate Chopin's Short Fiction*, in «Arizona Quarterly», vol. LXX, 1 (Spring 2014), pp. 135-171, alle pp. 141-142.

²⁶ Ivi, pp. 136-137.

dalla necessità di emancipazione, autodeterminazione e autorealizzazione, sono velate dalle strategie narrative dell'autrice nonché dalla patina del colore locale, che inquadra contenuti potenzialmente pericolosi in una visione rassicurante.

«La Belle Zoraïde»²⁷ racconta la tragica storia di Zoraïde, schiava mulatta di Madame Delarivière, che gode di maggiori 'privilegi' per il colore più chiaro della pelle – «*café-au-lait*»: non solo le vengono risparmiati i lavori più duri ma può disporre di bimbi neri al suo servizio. Per preservare lo stato sociale di Zoraïde, Madame Delarivière ne pianifica il matrimonio con Ambroise, il servo mulatto del Dottor Langlé. Tuttavia, Zoraïde si invaghisce del bel Mézor, dal corpo colore ebano, suscitando l'indignazione della padrona («Quel negro!», p. 305). L'argomentazione di Zoraïde suggerisce l'ipocrisia di Madame Delarivière e dei suoi pari: poiché non è bianca («Tu bianca!», p. 305), poiché il Dottor Langlé può solo concederle in marito il suo schiavo ma non il figlio, reclama il suo diritto di amare e sposare chi desidera fra coloro che appartengono alla sua razza. Quando Zoraïde cede alla passione e rimane incinta, Madame Delarivière fa allontanare Mézor e sottrae la bambina appena nata alla madre, comunicandole che è morta. Dolore e disperazione conducono Zoraïde alla follia: la giovane donna finirà per cacciare la bimba che (per pietà) le sarà restituita dopo qualche anno, preferendole il cumulo di stracci che ha sempre accudito amorevolmente come fosse la sua creatura.

Diversi sono gli elementi sovversivi che circolano nel racconto. Innanzitutto Chopin porta in primo piano la discriminazione razziale sulla base del colore: la discriminazione non è solo fra bianchi e neri ma anche fra neri dalla pelle più e meno chiara, tant'è che Zoraïde gode di uno stato sociale più elevato. In secondo luogo, gli schiavi mulatti sono indice della violenza subita dalle donne nere, di cui il padrone può disporre come desidera. Infine, la libertà di scelta reclamata da Zoraïde, sebbene mitigata dal rispetto per la linea di colore (la sua richiesta è limitata al gruppo etnico di appartenenza), si fa portavoce dell'esigenza femminile di libertà e autonomia di scelta in tema di matrimonio.

La potenziale destabilizzazione dell'ordine sociale che emerge da questi elementi è tuttavia arginata dall'espedito narrativo della cornice, che separa ulteriormente la materia del racconto da un pubblico di lettori distante da molteplici punti di vista: geografico, sociale, culturale e linguistico. La vicenda di Zoraïde (livello diegetico) ci giunge attraverso la storia che la

²⁷ CHOPIN, *The Complete Works...*, pp. 303-308. Ogni citazione da questa fonte sarà accompagnata dal numero di pagina fra parentesi, immediatamente a seguire nel corpo del testo.

domestica nera Manna-Loulou narra alla padrona, Madame Delisle, per conciliarne il sonno (livello intra-diegetico). L'incipit del racconto (livello extra-diegetico) rievoca l'atmosfera calda e languida della Louisiana, la zona paludosa di Bayou St. John, dalle cui acque un uomo in transito canta una canzone. Il ritornello rievoca nella memoria di Manna-Loulou una vecchia storia creola (il lamento di un innamorato per la perdita della sua donna) che, a sua volta, le rievoca il ricordo della bella Zoraïde. L'atmosfera del luogo è catturata non solo attraverso gli elementi essenziali del paesaggio (il clima estivo caldo e afoso, la palude, il ritmo calmo e rilassato del Sud, rappresentato dalla lentezza dell'imbarcazione che avanza lungo la palude) ma anche attraverso la tradizione culturale e linguistica, con il riferimento alla storia d'amore creola e la citazione, nel dialetto creolo (di base francese) della Louisiana, del ritornello di cui sopra («Lisett' to kité la plaine, / Mo perdi bonhair à moué; / Ziés à moué semblé fontaine, / Dépi mo pa miré toué», p. 303). Il francese ricorre per il resto solo nel caso di pochi vocaboli (solitamente distinti dal corsivo) o brevi frasi proferite in momenti di enfasi emotiva per garantire verosimiglianza e colore locale²⁸, ma il narratore extra-diegetico, nei panni di un mediatore linguistico fra la comunità indigena e il pubblico di fruitori estranei a cui è rivolto il racconto, specifica che Manna-Loulou narra la sua storia nel «soffice patois creolo, il cui fascino e la cui musica nessuna parola inglese può trasmettere» (p. 304).

Se l'inglese accoglie e avvicina un pubblico più ampio di lettori estranei al contesto locale, il riutilizzo del dialetto francese al termine del racconto persegue l'effetto strategico di allontanarli dalla materia trattata. Il racconto termina con lo scambio di battute fra Manna-Loulou e Madame Delisle: rispondendo di non essersi addormentata perché rimasta a riflettere sulla vicenda, Madame Delisle conclude esprimendo pietà per la bimba di Zoraïde: «La poverina! Sarebbe stato meglio fosse morta!» (pp. 307-308). L'intero scambio è riportato prima in inglese e poi in francese, per l'intervento del narratore extra-diegetico che ribadisce l'estraneità del contesto rispetto ai potenziali lettori: «Ma questo è il modo in cui Madame Deslile e Manna-

²⁸ Cito ad esempio: «The summer night was hot and still; not a ripple of air swept over the *marais*» (p. 303); «Her soft, smooth skin was the color of *café-au-lait*. As for her elegant manners, her *svelte* and graceful figure, they were the envy of half the ladies who visited her mistress» (p. 304); «Your wedding gown, your *corbeille*, all will be of the best» (p. 304); «You white! *Malheureuse!*» (p. 305); «always clasping her bundle of rags—her 'piti' ['petit']» (p. 307). Il francese creolo viene altresì impiegato per gli appellativi («*ménaine*», «*Ma'zèlle Titite*») e in citazione del discorso («but when I heard le beau Mézor say to me, "Zoraïde, mo l'aime toi," I could have died», p. 305); nel caso di brevi frasi, è seguito dalla traduzione in inglese fra parentesi: «"Où li, mo piti a moin? (Where is my little one?)" she asked imploringly [...] "To piti à toi, li mourì ("Your little one is dead")», p. 306.

Loulou si sono veramente parlate: – “Vou pré droumi, Ma’zèlle Titite?” “Non, pa pré droumi; mo yapré zongler. Ah, la pauv’ piti, Man Loulou. La pauv’ piti! Mieux li mourì!” (p. 308). Una volta ripetute nella lingua straniera, le parole si tramutano in puro suono, o musica, come all’inizio; perdendo il loro significato, fanno ricadere nell’oblio le questioni sociali, o le annullano riconducendo – e riducendo – la storia appena narrata alla tradizione rassicurante del colore locale i cui elementi – linguistici, culturali e geografici – sono particolarmente impressi all’inizio e alla fine per creare e confermare le aspettative del genere.

Tuttavia, svolgendo anche una funzione metanarrativa, il racconto dirige l’attenzione sulla convenzione del regionalismo e del colore locale, ponendo in discussione la presunta funzione di intrattenimento leggero. Rappresentando il pubblico esterno di lettori a cui è rivolto il racconto, Madame Delisle intende ascoltare solo storie «vere», che siano però piacevoli e confortevoli. Che la donna non si addormenti al suono delle parole di Manna-Loulou, come d’abitudine, indica una frustrazione delle aspettative – la storia non è infatti né piacevole né confortevole. Questo strappo viene ricucito dalla reazione finale di Madame Delisle: il sentimento di pietà rivolto alla bambina ormai priva di madre invece che alla madre devia l’attenzione dei lettori dalle problematiche sollevate, evitando la critica diretta al sistema sociale che ha condotto Zoraïde all’insanità mentale e l’ha resa incapace a ricoprire il ruolo materno. Lo stesso espediente della cornice, inoltre, contribuisce a ‘contenere’ e ad arginare l’effetto destabilizzante dei temi affrontati perché li relega ad un ulteriore piano narrativo, più remoto nel luogo e nel tempo.

Infine, Chopin delinea spazi alternativi di emancipazione, per quanto precari. Per Zoraïde tale spazio è il cedimento all’amore e alla passione, con cui evade, sebbene temporaneamente, dalle imposizioni sociali e per i quali reclama il diritto di scelta. Per Manna-Loulou questo spazio è lo *storytelling*, lo spazio della narrazione, che ne eleva la posizione tanto quanto la comprensione della vicenda narrata (dal suo punto di vista interno), che manca invece a Madame Delisle. Se, come da convenzione del genere, l’uso dei dialoghi e del discorso diretto, con la riproduzione della voce dialettale, privilegia la dimensione orale e rende labile il confine fra scrittura e oralità²⁹, questo racconto accentua l’enfasi sull’oralità e sull’ascolto, conferendo maggiore potere, autorità e centralità a personaggi marginali (Madame Delisle compresa) nella società e nella cultura mainstream. Non solo il narratore extra-diegetico cede il potere della parola al suo personaggio, Manna-Loulou, e alla storia che racconta alla padrona (come ulteriormente

²⁹ FETTERLAY - PRYSE, *Writing Out of Place...*, pp. 184-185.

segnalato dalle virgolette di citazione che racchiudono l'intera narrazione); chi legge è predisposto fin dall'inizio all'ascolto: della canzone che arriva «alle orecchie» della domestica, del ritornello che Manna-Loulou «incominciò a cantare», del «suono di una delle storie di Manna-Loulou» che conciliavano il sonno di Madame Delisle (p. 303, corsivo mio), le quali storie non sarebbero «ascoltate» se non fossero 'reali'. A differenza della visione, che separa e allontana il soggetto dall'oggetto contemplato, l'ascolto avvicina: suggerisce uno spazio di partecipazione e condivisione (Madame Delisle, infatti, interagisce con Manna-Loulou in reazione ai fatti narrati) che elude, sebbene momentaneamente, le gerarchie sociali. Pertanto, l'insistenza sul ruolo subordinato della domestica di colore – come indicato nell'atto di lavare e baciare i piedi «bianchi» della padrona – o l'ironia della medesima, volta a compiacere e costruire intesa fra sé e Madame Delisle (e il pubblico che rappresenta)³⁰, non sono che espedienti tranquillizzanti, nei confronti dei lettori, per contenerne il potere di affabulazione.

Nel caso di «Athenaïse»³¹ Chopin sfrutta altri motivi convenzionali – il movimento dalla campagna alla città e il rientro alla campagna, l'ambientazione locale (Louisiana), sottolineata dalla stratificazione linguistica che emerge dai dialoghi fra i personaggi³², la presenza di un personaggio *outsider*, Gouvernail, che osserva e giudica dall'esterno – per sviluppare in realtà il tema della condizione femminile all'interno del matrimonio. Incapace di sopportare non già il proprio marito, il vedovo Cazeau (più grande di lei), ma l'idea stessa del matrimonio, Athenaïse è una giovane donna infelice e frustrata che abbandona il tetto coniugale per due volte: prima, per ritornare dai genitori; quindi, dopo essere stata ricondotta a casa dal marito, per partire alla volta della città, New Orleans, carica di speranze. Athenaïse riconosce di essersi sposata più per le aspettative sociali che per amore: perché è consuetudine che le ragazze si sposino quando arriva l'occasione; perché Cazeau avrebbe reso la sua vita più confortevole. Quando il marito la reclama per ricondurla a casa è assalita dallo sconforto e dalla «realizzazione istintiva della

³⁰ Per mitigare la trasgressione di Zoraïde e Mézor senza correre alcun rischio, Manna-Loulou assume il punto di vista dei bianchi e, cedendo al luogo comune, esclama: «Ma voi sapete come sono questi negri, Ma'zèlle Titite». Il contrappunto del narratore, che commenta, «aggiunse Manna-Loulou, *sorridendo un po' tristemente*» (p. 305, corsivo mio), coglie tuttavia l'ironia della battuta e l'atteggiamento accorto del personaggio.

³¹ K. CHOPIN, *The Complete Works...*, pp. 426–454. Ogni citazione da questa fonte sarà accompagnata dal numero di pagina fra parentesi, immediatamente a seguire nel corpo del testo.

³² Chopin ricorre al francese per caratterizzare Athénaïse e la sua famiglia (di ceto medio), solitamente intercalato all'uso dell'inglese, e la varietà del francese creolo per Pousette, la domestica della pensione di New Orleans, dove la protagonista alloggerà. Usa quindi anche differenti varietà della lingua inglese come il Cajun English, per Athénaïse e i suoi famigliari, e il vernacolo afroamericano, per Sylvie (l'affittacamere di colore di New Orleans).

futilità della ribellione contro un'istituzione sociale e sacra» (p. 432), un'istituzione, quella del matrimonio, che definisce «trappola» per ragazze inconsapevoli con la complicità e l'inganno della madre (p. 434). Poiché si ritrova privata della sua autonomia e identità – avendo anche assunto il cognome del marito – la condizione non è dissimile da quella di Zoraïde. Quando, lungo la strada del rientro, la vista di una quercia secolare ricorda a Cazeau lo schiavo fuggiasco Gabe, che anni prima, col padre, aveva alla fine ricondotto a casa, Chopin suggerisce in modo indiretto il parallelismo fra la condizione di Athenaise – e per estensione delle donne vincolate al culto della domesticità – e quella dello schiavo. Il nome stesso di «Cazeau», del resto, rimanda alla parola «casa» o «chateau» (castello), di cui l'uomo è il padrone e di cui Athenaise fa parte, 'proprietà' anch'essa del marito. Sperando che possa 'domare' il temperamento ribelle della ragazza, i genitori di Athenaise si riferiscono a lui con l'appellativo di «Master», «padrone», riconoscendogli «una forte determinazione che costringe all'obbedienza» (p. 434).

Il soggiorno a New Orleans, dopo la seconda fuga, offre alla donna la prospettiva dell'autonomia desiderata; la città si configura come spazio pregno di possibilità – positive o negative che siano (un lavoro? una relazione sentimentale con Gouvernail, che soggiorna nella sua stessa pensione e si invaghisce di lei? un futuro da *new woman*? da *fallen woman*?) – in cui nulla è stato ancora stabilito e tutto può accadere, in antitesi a quello domestico, dove il suo posto e i suoi ruoli sono invece già assegnati. Ciò nonostante, la vicenda si evolve in modo convenzionale. Il rientro definitivo e il riavvicinamento volontario al marito, suscitato dal sentimento di estasi provato alla scoperta di essere incinta, offre un lieto fine stereotipato in grado di soddisfare le aspettative sociali e compiacere i lettori. Sebbene il personaggio di Montéclin (fratello di Athenaise) insinui un velo di polemica nel ritenere che la vicenda assuma un risvolto deludente e ordinario, l'attenzione di Athénaise per il pianto di un bambino (non a caso) nero ristabilisce l'ordine atteso nel contesto sociale e letterario del tempo.

Il ritorno alla 'normalità' è altresì accompagnato – o piuttosto segnalato – dall'adeguamento esplicito alla tradizione del colore locale. Il racconto era iniziato *in medias res* (senza spiegazione né per il marito né ancora per i lettori, apprendiamo che Athénaise si reca dai genitori la mattina senza più fare rientro per la sera) e, concentrandosi sul sentimento di oppressione nutrito dalla protagonista, aveva lasciato poco spazio all'ambientazione, evocata quasi esclusivamente dai dialetti locali. Al termine, invece, il ripristino della convenzione sociale è scandito dalla convenzione letteraria della descrizione paesaggistica, che, come da consuetudine (dunque dall'effetto confortante, un «balsamo», tanto per Athénaise quanto per chi legge, vede e sente dal suo punto di vista), apre la visione alla campagna della Louisiana,

con i suoi tratti tipicamente locali: dalle piantagioni di zucchero e gli zuccherifici alle capanne modeste, da una parte, e le dimori imponenti, dall'altra; dal corso irregolare e intricato della palude (*bayou*) alle lunghe e monotone distese di boscaglia:

Athénaïse spent a day of supreme happiness and expectancy. The fair sight of the country unfolding itself before her was balm to her vision and to her soul. She was charmed with the rather unfamiliar, broad, clean sweep of the sugar plantations, with the monster sugar-houses, their rows of neat cabins like little villages of a single street, and their impressive homes standing apart amid clusters of trees. There were sudden glimpses of a bayou curling between sunny, grassy banks, or creeping sluggishly out from a tangled growth of wood, and brush, and fern, and poison-vines, and palmettos. And passing through the long stretches of monotonous woodlands, she would close her eyes and taste in anticipation the moment of her meeting with Cazeau. She could think of nothing but him (pp. 453-454).

Estrapolati da un più ampio panorama narrativo, i due racconti presi in esame riaffermano una località del Sud, quella della Louisiana, principalmente rurale, femminile, in declino e/o in trasformazione, e concorrono con gli altri a riconfigurare ciò che è 'regionale': in senso letterale, ovvero in quanto luogo geografico; dal punto di vista retorico, ovvero come genere letterario; in senso figurato, come simbolo di marginalità. Puntano a ristabilire nuovi equilibri con la creazione di un nuovo spazio culturale in cui le identità prestabilite, soprattutto quelle femminili legate alla sfera domestica, vacillano: uno spazio culturale indefinito e/o privo di soluzioni definitive – infatti le eroine di Chopin cercano la realizzazione in modi differenti, dalla propensione per ruoli tradizionali come la maternità all'emanipazione – che pertanto non accetta riduzioni; una regione che rifiuta di essere regionalizzata.

REALISMO IN SUDAMERICA

ELEONORA ZILLER CAMENIETZKI

Università Federale di Rio de Janeiro

MACHADO DE ASSIS, ALUISIO AZEVEDO
E IL NATURALISMO IN BRASILE¹

In Brasile il nome di Giovanni Verga rimanda subito al suo romanzo *I Malavoglia*. La mia generazione ha conosciuto Verga attraverso il regista de *La terra trema*, Luchino Visconti. Alla fine degli anni Settanta, quando si viveva sotto un regime militare autoritario, seppure in crisi, andare al cinema era un atto politico di resistenza. Nacquero in molte città – nelle sedi sindacali, nelle sale parrocchiali o nelle università – diversi cineforum, che colmarono lacune culturali, cercando di opporsi alla censura, mediante la creazione di intensi dibattiti e il coinvolgimento attivo di una gioventù formata in un silenzio forzato. *La terra trema*, *Roma città aperta* e *Ladri di biciclette*, nonché altri classici del cinema italiano, hanno contribuito a stimolare il dibattito sul linguaggio cinematografico e sulle trasformazioni apportate dal neorealismo al modo di guardare alla vita, ponendo l'accento su responsabilità etiche ed estetiche.

Nel 1993 Giovanni Verga torna al centro del dibattito culturale, grazie ad Antonio Candido, uno dei più importanti critici letterari brasiliani e al suo libro *O discurso e a cidade*², che raccoglie saggi pubblicati dall'autore nei decenni precedenti. Nel primo capitolo, Candido raggruppa testi che esaminano «il processo attraverso il quale la realtà del mondo e la realtà dell'es-

¹ In occasione dell'invito che ho ricevuto a partecipare alle celebrazioni del centenario della morte di Giovanni Verga ho riordinato e aggiornato alcuni spunti sparsi in pubblicazioni precedenti. Ringrazio la Fondazione Verga per l'opportunità di partecipare all'iniziativa. Le giornate di intenso lavoro, durante le quali mi è stato possibile apprendere molto, nonché entrare in contatto con moltissimi studiosi provenienti dalle più diverse parti del mondo, le conferenze stimolanti, le interlocuzioni pregevoli e l'ampia riflessione sulla letteratura e sul realismo hanno sicuramente contribuito a rendere più fondate, sul piano critico, queste mie riflessioni. La traduzione del testo in portoghese e dei brani dei testi critici e letterari è di Leandro Vidal Carneiro.

² Si mantengono i titoli delle opere – saggi, racconti e romanzi – nella loro lingua originale.

sere divengono, nella narrativa, base di una struttura letteraria da studiarsi in sé, come un qualcosa di autonomo»³. Con tale procedimento, definito «riduzione strutturale» da Candido, quest'ultimo si propone di superare la dicotomia presente nei dibattiti accademici degli anni Settanta tra il “sociale” e l’“estetico”, periodo in cui sono stati concepiti e pubblicati i primi contributi del libro.

I testi che compongono il volume, se letti insieme, conferiscono sostanza a quello che è lo studio più importante e originale sul naturalismo in Brasile. Il riferimento è a *Degradação do Espaço* su *L'Assommoir*, di Emile Zola, *O mundo-proverbio*, riguardante *I Malavoglia*, di Giovanni Verga e *De cortiço a cortiço* centrato sull'analisi di *O cortiço*, di Aluísio Azevedo. Se il paragone tra Zola e Verga è una tappa obbligatoria per gli studenti italiani, lo stesso può dirsi – per quanto concerne gli studenti brasiliani – del raffronto tra Zola e Azevedo. Candido pone in relazione Azevedo, Zola e Verga, preoccupandosi di partecipare alla discussione sul naturalismo con un approccio lontano dagli equivoci di certa critica brasiliana vincolata a problematiche categorie quali quella di “regressione mimetica”. Candido è persuaso che Azevedo e Verga giungano a soluzioni estetiche molto diverse, rispondendo in modo originale all'ambiente sociale in cui vivono, malgrado la comune influenza di Zola e delle premesse della letteratura naturalista. Candido, nel suo sforzo critico, si rivela poco interessato a una prospettiva gerarchica tra Zola, Verga e Azevedo; egli, anzi, mandando in crisi il tradizionale senso di dipendenza culturale, valorizza l'opera di Aluisio Azevedo, registrandone la capacità di proporre qualcosa di più della semplice riproduzione del modello francese.

Aluisio Azevedo è il primo autore brasiliano a cui è stata riconosciuta un'influenza da parte della scuola naturalista di Zola. Con la pubblicazione di *O mulato*, nel 1881, egli ottiene un ampio riscontro da parte della critica, soprattutto a Rio de Janeiro, allora capitale del Brasile. Le novità che la sua scrittura portava, attraverso la crudezza del suo linguaggio, il modo in cui trattava la violenza razziale, la sua denuncia della mentalità schiavista e ultra-conservatrice del Maranhão, la sua terra natia, gli sono valsi un rilevante successo. Ha pubblicato numerosi romanzi, racconti brevi, novelle e testi teatrali, ma la sua opera più importante è *O cortiço*, il principale riferimento in merito al romanzo sociale in Brasile.

Le vicende del romanzo si svolgono a Rio de Janeiro, nella seconda metà dell'Ottocento. È la storia dell'ascesa di João Romão, un immigrato portoghese che fa ogni sforzo per accumulare quanto più capitale riesce, anche se

³ A. CANDIDO, *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades 1993, p. 9.

questo richiede grandi sacrifici, costringendolo a eccedere i limiti etici e morali vigenti nel suo tempo. Eredita una bettola e una piccola somma di denaro. Attraverso un imbroglio, riesce a comprare una cava. Secondo Candido, quell'incommensurabile sforzo per sfuggire a una vita di povertà si configura come una grande novità nella letteratura brasiliana, perché Aluisio Azevedo «è stato il primo dei nostri romanzieri a descrivere dettagliatamente il meccanismo di formazione della ricchezza individuale»⁴. Ciò che fino ad allora aveva predominato nella tradizione letteraria brasiliana erano le eredità o le doti. Ed è proprio dal *cortiço* – abitazione collettiva architettonicamente disordinata – che il protagonista otterrà tutti i profitti, sfruttando in ogni modo possibile quelli che vi abitano.

Nel corso della narrazione, il *cortiço* emerge come l'elemento che garantirà l'ascesa di João Romão. Prende la forma di un organismo vivente, il cui meccanismo «è governato da un rigido determinismo, che mostra la natura (ambiente) che condiziona il gruppo (razza) ed entrambi definiscono le relazioni umane nell'abitazione collettiva»⁵. Le sue tipologie sociali sono descritte con destrezza e vivacità, costituendo una galleria di personaggi indimenticabili.

Tuttavia, nonostante la somma accumulata, João Romão non ritiene sufficiente il possesso del denaro. Sente l'urgenza di allontanarsi da quel mondo, dal momento che intende essere ammesso all'alta società. Per svincolarsi dal suo passato, egli sposerà Zulmira, la figlia di Miranda, un portoghese ricco che abita vicino al *cortiço*. Il suo ultimo ostacolo è Bertoleza, una schiava fuggitiva, che aveva incontrato nel luogo dove consumava i pasti, all'inizio del suo viaggio. Bertoleza desiderava profondamente affrancarsi dalla schiavitù. Anche lei non risparmiava sforzi per realizzare il proprio sogno, lavorava fino al limite delle sue forze. Complice e amante di João Romão, quest'ultimo ritiene necessario liberarsene. João Romão, pertanto, la denuncia alla polizia. Nell'ultima scena del libro Bertoleza si rende conto di ciò che succede:

Con un colpo d'occhio, capì il pericolo della situazione; intuì tutto con la lucidità di chi si ritrova perduto per sempre: intuì di essere stata ingannata; che la sua emancipazione era una menzogna e che il suo amante, non avendo il coraggio di ucciderla, la riportò in prigione.

[...]

La nera, immobile, circondata da squame e intestini di pesce, con una mano ap-

⁴ CANDIDO, *O discurso...*, p. 130.

⁵ Ivi, p. 140.

poggiata al pavimento e l'altra che reggeva il coltello da cucina, li guardò terrorizzata, senza battere ciglio. Gli agenti di polizia, accorgendosi che lei esitava, sfoderarono le sciabole. Bertoleza allora, rialzandosi con lo slancio di un mammifero selvaggio, fece un salto indietro e, prima che qualcuno potesse raggiungerla, con un solo colpo, preciso e profondo, squarciò il proprio ventre da una parte all'altra. E poi cadde in avanti, sbraitando e graffiando, morendo in una pozza di sangue. João Romão era fuggito nell'angolo più buio del magazzino, coprendosi il viso con le mani. In quel momento una carrozza si fermò davanti alla porta. Si trattava di un comitato di abolizionisti che venne, indossando cappotto, a portargli rispettosamente il diploma di membro benemerito. Ordinò che fossero portati in soggiorno⁶.

La scena conclude la narrazione che consacra Aluisio Azevedo come rappresentante indiscusso del Naturalismo in Brasile. L'analisi di Candido porterà un elemento nuovo in questo contesto. Occorre rilevare il magistero di Zola nell'opera di Azevedo. Il *cortiço* è una narrazione contraddistinta da un notevole impegno sociale e politico, mostrando un serio coinvolgimento nel nation building post-coloniale. Le teorie scientifiche dell'epoca mettevano alla ribalta della nostra vita culturale le ossessioni profonde e i problemi reali vissuti dagli intellettuali brasiliani. L'ambiente e la razza costituivano così una forza imponente, che riceve in Azevedo nuovi significati, di carattere allegorico: «tra la particolare rappresentazione concreta (il *cortiço*) e la nostra percezione della povertà, il Brasile si pone come intermediario»⁷.

Non si può tuttavia parlare di realismo e di letteratura brasiliana ottocentesca, senza fare cenno a Machado de Assis. Quest'ultimo, infatti, è considerato il più importante scrittore della letteratura brasiliana e la sua è una letteratura autonoma rispetto a quella della scuola francese di Flaubert e Zola, che egli contestò in più occasioni. Nato nel 1839, collaborava già ventenne con giornali e riviste, nonostante le sue umili origini. Per molto tempo, alle sue opere di esordio venne attribuita una vocazione romantica, che durò fino al 1881, quando pubblicò le sue stimolanti *Memorias póstumas di Brás Cubas*⁸. Se si volesse classificare in modo schematico l'evoluzione della sua produzione, si potrebbe dire che a quella prima fase romantica sia seguita una fase realistica, caratterizzata da una successione di romanzi capolavoro come *Dom Casmurro*, *Quincas Borba*, *Esau e Jacó*. Tuttavia, per quanto strano possa sembrare, la sua connotazione quale principale rappresentante della prosa

⁶ A. AZEVEDO, *O cortiço*, São Paulo, Companhia das Letras 2016, p. 122.

⁷ CANDIDO, *O discurso...*, p. 152.

⁸ Nello stesso anno, Aluisio Azevedo pubblica *O mulato* e Giovanni Verga pubblica *I Malavoglia*.

realistica suscita ancora polemiche tra i critici brasiliani. Egli stesso – esplicitamente nella sua attività critica, e indirettamente attraverso le sue scelte estetiche – si opponeva a molti principi canonici della scuola francese.

Non sarebbe esagerato affermare che la sua carriera letteraria fu costruita in opposizione al realismo ingenuo e dottrinario, all’impegno piattamente documentaristico e, come egli stesso scrisse, la “riproduzione fotografica e servile di cose minime e ignobili”. La critica all’asservimento nei riguardi del modello scientifico positivista, che egli perentoriamente rifiutava, è uno dei suoi tratti più vistosi: anche la sua resistenza a una narrativa di ambientazione strettamente legata a temi nazionali si fondava sul rigetto del “colore locale”. A causa delle sue sconcertanti opere della maturità, Machado de Assis è stato a lungo considerato un autore “inclassificabile” e, celebrandone l’universalità filosofico-esistenziale, la critica lo ha lasciato lontano dai problemi del proprio tempo e del proprio Paese. Tuttavia, negli ultimi decenni, nuove indagini mettono in luce il modo particolare in cui Machado ha approfondito la vita sociale brasiliana e i suoi problemi tuttora aperti, recuperando così, in modo molto più complesso, la sua vocazione realistica. Lo scrittore “bizzarro ed europeizzato” divenne in pochi decenni uno dei pensatori brasiliani più incisivi.

Consacrato grande scrittore già in vita, Machado de Assis godette di così tanto prestigio che sul suo certificato di morte divenne ufficialmente bianco, nonostante la sua visibile ascendenza africana. La sua letteratura molto sofisticata, la sua straordinaria ironia e la sua potente strategia di seduzione e travestimento hanno fatto sì che la sfiducia nei confronti della narrativa di Bentinho abbia dovuto attendere più di sessant’anni prima di divenirci familiare. Nel suo celebre studio *A poesia envenenada de Dom Casmurro*, Roberto Schwarz così si esprime:

Adottando un narratore unilaterale, rendendolo l’asse portante della forma letteraria, Machado si colloca tra i romanzieri innovativi, restando in linea con gli autori più letterariamente scaltriti d’Europa, i quali sapevano che ogni *rappresentazione* contiene un elemento di *volontà* o di *interesse*, il dato occulto da esaminare, *l’indizio della crisi della civiltà borghese*⁹.

La sconcertante novità dei narratori dei suoi romanzi rispetto alla forma romanzesca tradizionale occupò per molto tempo i principali dibattiti alla base di nati studi su Machado, a cominciare da *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nondimeno, l’estensione della sua opera richiede un impegno mag-

⁹ R. SCHWARZ, *Duas Meninas*, São Paulo, Companhia das Letras 1997, p. 13.

giore per quanto riguarda la sua produzione di racconti, durata un cinquantennio, dal 1858 fino alla sua morte nel 1908. Oggi si stima che i racconti fossero circa duecento, dei quali solo settantasei furono da lui selezionati per la pubblicazione in un libro.

Il racconto *Pai contra mãe*, edito nel libro *Relíquias da Casa Velha*, nel 1906, è il suo testo più eloquente contro il regime schiavista, che per secoli ha plasmato la struttura sociale del Brasile. In esso si trovano alcune risorse stilistiche molto vicine alla tradizione naturalista, come l'esclusività dei protagonisti provenienti dalle classi popolari e la trama che si sviluppa all'interno delle loro precarie abitazioni. La descrizione attenta e diretta di tali condizioni, l'oppressione e la difficoltà dei personaggi a rompere il ciclo di miseria in cui si trovano e la forza della denuncia della violenza a cui sono sottoposti non si ritrovano, in modo così esplicito, in nessun altro momento della sua opera, soprattutto nella scena che conclude la narrazione.

Il lettore non avvertito, tuttavia, troverà questa lettura piuttosto inconsueta, poiché l'autore radicalizza le sue scelte precedenti e ricorre a un narratore che esprime il punto di vista delle classi possidenti e schiaviste, le quali sostengono l'orrore brasiliano. Così Machado inizia la storia:

La SCHIAVITÙ portò con sé mestieri e abitudini, come avvenne ad altre istituzioni sociali. Accenno ad alcune abitudini, perché legate a certi mestieri. Uno di essi era il ferro al collo, un altro il ferro al piede; c'era anche la maschera di stagno. La maschera faceva perdere agli schiavi il vizio dell'ubriachezza, poiché gli teneva coperta la bocca. Aveva solo tre fori, due per vedere, uno per respirare, ed era chiusa dietro la testa da un lucchetto. Perdevano così il vizio di bere e di conseguenza anche la tentazione di rubare, perché generalmente si ubriacavano con i soldi che rubavano al padrone. Quindi, risultavano estinti due peccati e restavano la sobrietà e l'onestà. Una maschera del genere era grottesca, ma l'ordine sociale e umano non sempre si raggiunge senza il grottesco e talvolta il crudele. Gli stagnai le tenevano appese, in vendita, sulle porte dei negozi. Ma non occupiamoci di maschere¹⁰.

La schiavitù viene presentata non come barbarie o deviazione dal processo di civilizzazione, bensì come parte integrante e "necessaria" alla vita sociale brasiliana. Lo schiavo, pertanto, aveva dei mestieri a lui riservati e li svolgeva con metodi che oggi ci sembrano inconcepibili. La forza del testo risiede nella banalizzazione degli strumenti di tortura esposti in vendita, sulle porte dei negozi, da parte di lattonieri, probabilmente uomini perbene,

¹⁰ M. ASSIS, *Obra completa*, vol. 2, Rio de Janeiro, Nova Aguilar 2006, p. 659.

onesti e laboriosi. Era, quindi, una società che conviveva con quegli strumenti di tortura, vedendoli per le strade e non sentendosi offesa o indignata dalla loro presenza. Il racconto continua e appare chiaro che ciò che interessa al narratore è spiegare un mestiere scomparso con la fine della schiavitù: «Mezzo secolo fa, gli schiavi scappavano spesso. Erano molti e non a tutti piaceva la schiavitù. Di tanto in tanto venivano picchiati, e non a tutti piaceva essere picchiato»¹¹. L'inclinazione alla fuga, da parte di coloro che non amavano la schiavitù, determinò la formazione di un operatore specializzato nella loro cattura, il cosiddetto *capitão do mato*, che ha un suo ruolo anche nell'ambiente urbano. Questo era il lavoro di Cândido das Neves, personaggio principale della storia. Ci sorprende la sfrontatezza di un narratore che afferma addirittura senza grandi timori che c'era allora una parte della popolazione di schiavi, alla quale piaceva la propria condizione e, ancor più, a cui piaceva essere picchiata.

Ecco qui la prima demarcazione rispetto alla tradizione realista-naturalista che, per rappresentare la vita delle classi popolari, si avvale del narratore in terza persona, con lo scopo di catturare e rappresentare la realtà in modo oggettivo. Nella storia narrata da Machado, c'è questo narratore che invece non nasconde né maschera la propria condizione sociale, ma descrive la schiavitù come un'istituzione sociale necessaria, banalizzandola. È persino capace di ritenere parte degli schiavi responsabili della loro condizione.

In breve, il narratore ci racconta come il protagonista Candinho rifiuta diversi lavori per dedicarsi alla caccia agli schiavi fuggitivi, che allora era un buon affare. Così non era costretto né a una sottomissione quotidiana né a lavori ripetitivi. Inoltre, il carico non gli richiedeva una maggiore specializzazione, che avrebbe richiesto un apprendimento più lento. Siccome non aveva un lavoro stabile con una paga regolare, doveva affrontare problemi con Mônica, la zia della sua fidanzata Clara. Ciò, tuttavia, non ostacola il loro matrimonio. La situazione si complica, quando l'impresa si fa più difficile, con molti concorrenti, e il personaggio del racconto non riesce più a guadagnare come in precedenza. Nel frattempo, Clara rimane incinta e aumentano i problemi in famiglia. Alla vigilia della nascita del bambino, quando stanno per essere sfrattati, Mônica interviene e porta a vivere Candinho e Clara nel retro di una casa. In quel momento potrà imporre le proprie condizioni: il bambino verrà dato in adozione. La madre rassegnata lo allatta per l'ultima volta e Candinho, seppure riluttante, è costretto a portarlo alla ruota degli esposti. Lungo la strada, vede una schiava fuggita dal proprio pa-

¹¹ Ivi, p. 659.

drone e, attratto dalla prospettiva di una grossa ricompensa, lascia il figlio a un farmacista, provando a catturare la giovane. La tensione del racconto raggiunge l'apice, quando Arminda, la schiava catturata, implora la sua libertà, poiché è incinta. Tentando a fare leva su un astratto amore paterno, Arminda nemmeno immagina che la sua cattura sia la condizione perché egli possa recuperare il figlio e non darlo in adozione. Dopo una lotta disperata per liberarsi dal suo rapitore, Arminda viene gettata nel corridoio della casa del suo padrone. La scena è descritta come segue:

Arminda cadde nel corridoio. Proprio lì, il padrone della schiava aprì il portafo-
glio e tirò fuori i centomila *réis* come paga. Cândido Neves tenne le due banco-
note da cinquantamila *réis*, mentre il padrone ordinava nuovamente alla schiava
di entrare. Distesa sul pavimento, dalla paura e dal dolore, dopo qualche mo-
mento di lotta, la schiava abortì.

Il bambino entrò senza vita in questo mondo, tra i gemiti della madre e i gesti
di disperazione del padrone¹².

Candinho riceve i suoi soldi, non perde e tempo recupera il figlio. Così
termina la storia:

Mônica sentì la spiegazione e accettò il ritorno del piccolo, poiché portava i
centomila *réis*. Disse, è vero, parole dure contro la schiava, a causa dell'aborto e
della fuga. Cândido Neves, baciando suo figlio, tra lacrime vere, benedì la fuga
della schiava, senza preoccuparsi in alcun modo dell'aborto.

– Non tutti i bambini ci riescono, gli batté il cuore¹³.

Spinti dalla “cecità della necessità”, come li descrive il narratore, i perso-
naggi di questo piccolo nucleo familiare cercano di sopravvivere in mezzo alle
disuguaglianze di una società oppressiva, utilizzando tutti i mezzi a loro dispo-
sizione. Sono liberi e poveri. Le donne lavorano senza sosta, cuciono giorno
e notte, senza però riuscire a raggiungere condizioni dignitose di vita.

Ci sono nel testo alcune soluzioni stilistiche, che a una lettura frettolosa
potrebbero sfuggire. Il narratore non accenna alla carnagione di Clara e
Cândido Neves, non ci vengono date indicazioni oggettive. Alcuni lettori
deducono dai loro nomi che si tratti di bianchi, ma questi nomi vengono
anche menzionati in forma ironica dal narratore, quando descrive il felice
stato d'animo della coppia: «i loro nomi erano oggetto di giochi di parole,
Clara, Neves, Cândido; non c'era da mangiare, ma c'era da ridere, e le risate

¹² Ivi, p. 667.

¹³ *Ibidem*.

si digerivano senza fatica»¹⁴. Il mestiere di *capitão do mato*, benché fosse necessario al sistema dello schiavismo, era uno dei meno prestigiosi nella gerarchia sociale, svolto soprattutto da meticci oppure da ex schiavi. Questi ultimi erano molto apprezzati, perché conoscevano bene gli itinerari e le abitudini dei neri in fuga. I nomi e i cognomi che rimandano al colore bianco non possono che funzionare come una beffa, come testimoniano le risate di entrambi i personaggi.

Ci è in tal modo possibile comprendere che il problema della schiavitù e della povertà estrema colpisce le persone, tanto quanto il desiderio di servire le classi dominanti, come nel caso di Candido Neves, ed è indipendente dalla loro origine razziale. In questo senso, ancora una volta l'autore contraddice i presupposti del naturalismo, principalmente per quanto riguarda l'esistenza delle "razze", considerate dagli autori naturalisti come i presupposti del comportamento umano. Rifiutando di presentarli esplicitamente come neri o meticci, Machado permette anche una lettura di tali personaggi secondo la quale essi sarebbero bianchi molto poveri, lettura naturalmente plausibile e addirittura ovvia, poiché ai bianchi poveri era consentito di cambiare il proprio destino. Alla schiava, invece, tutto questo era negato. In altre parole, la contrapposizione *padre contro madre* annunciata nel titolo prende contorni evidenti, in base a cui si distinguono il colonizzatore bianco e la schiava nera. Il primo, infatti, benché sia povero, riesce a prevalere sulla schiava, alla quale tutto è negato. Tuttavia, per essere sicuri che la giovane coppia sia bianca, bisognerebbe accettare una regola generale nell'ambito della letteratura brasiliana: tutti i personaggi sono bianchi, finché l'autore non dimostra il contrario, e questa è forse un'altra provocazione che il nostro celebre scrittore ci impone.

Non è facile affrontare questo tema in un Paese nel quale l'idea di meticcio e di democrazia razziale presenta contorni quasi mitici. Insistiamo quindi sulla tesi che il racconto sia un intervento forte di Machado de Assis in un ben determinato momento storico, cioè a dire un'epoca nella quale si cercava di garantire ufficialmente una lettura del nostro passato che consentisse l'assoluzione delle classi di possidenti e il loro riscatto di fronte a un presente che sorgeva senza alcuna proposta volta a superare i suoi segni di disuguaglianza e di sfruttamento estremo. Quindi, la violenza esplicita nelle scene finali della storia, inesistente nelle altre opere di Machado de Assis, era una necessità imperativa del presente, molto più che una denuncia del passato schiavista.

Un testo che può aiutarci a comprendere questo tema è *Porque me ufano*

¹⁴ Ivi, p. 662.

de meu país del conte Affonso Celso, monarchico e collega di Machado de Assis alla allora neonata Accademia Brasiliana delle Lettere. Pubblicato nel 1900, a distanza di solo dodici anni dall'abolizione della schiavitù in Brasile (1888), questo piccolo libro ebbe un enorme successo e in esso ritroviamo tutti i miti della grandezza nazionale brasiliana riuniti in un testo che supera i limiti del buonsenso. La sua popolarità era tanta che per decenni fu una lettura obbligatoria nelle scuole di tutto il Paese! A proposito dei neri e della schiavitù, segnaliamo i seguenti passaggi:

Si sono sacrificati però ai loro padroni, che non sempre erano benevoli, ma comunque meno barbari che in altri paesi, soprattutto negli Stati Uniti. Le donne nere erano generalmente le balie dei figli dei bianchi e, costrette ad abbandonare la propria prole per quella altrui, li trattavano con devozione e affetto straordinari¹⁵.

...

Una volta ottenuta la libertà, gli ex schiavi si sono uniti alla popolazione, in perfetta parità. A loro e ai loro discendenti si sono dispiegati i vasti orizzonti aperti a tutti gli abitanti del Brasile. Molti sono rimasti nei vecchi poderi, continuando a lavorare, senza risentimenti reciproci, al fianco dei loro ex proprietari.

In quale momento del mondo, in quale pagina della storia, si registra una rivoluzione sociale, economica e politica di tale portata, eseguita in modo così nobile?¹⁶

La mitologia nazionale dell'integrazione razziale e della cordialità degli uomini brasiliani ha rifiutato sistematicamente il doloroso scontro con gli schemi di dominio e i modi di riproduzione delle disuguaglianze. *Porque me ufano do meu país* non è solo un grande best seller e il manuale che ci racconta un passato lontano. Le sue argomentazioni ritornarono soprattutto nei cosiddetti *anni di piombo* della dittatura militare, quando i corsi di Educazione Morale e Civica erano obbligatori in tutte le scuole pubbliche. Supportato dal discorso "generoso" di una coesistenza pacifica e integrata, ci sono voluti decenni di lotta e organizzazione da parte del movimento nero per portare coerentemente al centro della vita nazionale il dibattito sulla discriminazione razziale. Anche se è corretto affermare che non è mai spettato allo Stato segregare o escludere ufficialmente i neri e i meticci come è avvenuto negli USA, la nostra discriminazione banalizzata è entrata come veleno inoculato in modo silenzioso e indolore nella popolazione bianca, che può quindi tranquillamente affermare che non è mai stata razzista.

¹⁵ A. CELSO, *Porque me ufano de meu país*, 3ed, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura 2001, p. 102.

¹⁶ CELSO, *Porque me ufano...*, p. 226.

Ancora, nel testo di Afonso Celso, troviamo un altro esempio di come quella concezione si insedia e prospera nelle nostre Lettere. Nel fare un elogio al nostro incrocio di razze, soprattutto tra bianchi e “selvaggi”, detti *mamelucos*¹⁷, e tra neri e “selvaggi”, detti *cafuzos*¹⁸, l'autore definisce così il loro contributo alla vita nazionale:

I *cafuzes*¹⁹ presentano le qualità dei *mamelucos*, insieme ai loro difetti, tra i quali il più evidente è quello della totale mancanza di preoccupazione per il futuro.

I meticci brasiliani hanno contribuito e continuano a contribuire efficacemente alla formazione della ricchezza pubblica. Solo loro svolgono determinati compiti. Non sono adatti al lavoro sedentario, ma sono ottimi nello sfruttamento dell'industria pastorale, importante in un paese come il Brasile, dove abbondano i campi²⁰.

Dopo averli ritenuti responsabili della mancata costruzione del proprio futuro, si crede di avere il diritto di determinare il posto che occupano i meticci nella produzione della ricchezza nazionale, senza che ciò susciti la minima commozione o accusa di discriminazione. Afonso Celso insiste sulla cordialità, come se cercasse di “equilibrare” il suo giudizio con un intenso elogio:

Il meticcio brasiliano non dimostra alcuna inferiorità fisica o intellettuale.

Egli sopporta facilmente i frutti di qualsiasi progresso. Sono nati grandi uomini in tutte le aree dell'attività sociale. San Paolo, dove ha avuto luogo il più importante incrocio con gli indiani, è all'avanguardia della civiltà²¹.

Se osserviamo la descrizione dell'abilità di Cândido Neves nel catturare gli schiavi, vediamo che questa è perfettamente in linea con quella che Afonso Celso indica come caratteristica principale del *cafuzo*: l'imprevedibi-

¹⁷ Mamelucco. In Brasile, il termine mamelucco acquisisce un significato particolare per designare il meticcio figlio di bianco e di indigena (<https://dicionario.priberam.org/mameluco>), anziché il “mercenario al servizio del sultano d'Egitto” (<https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=mamelucco>). È sinonimo di *caboclo*.

¹⁸ Zambo.

¹⁹ L'autore impiega la forma variante *cafuzes* anziché la forma standard *cafuzos*.

²⁰ Ivi, p. 113.

²¹ Ivi, pp. 114-115.

lità e la totale mancanza di preoccupazione per il futuro, la scarsa inclinazione per i lavori sedentari:

Cândido Neves, in famiglia *Candinho*, è la persona a cui è legata la storia di una fuga, uscì dalla povertà, quando ottenne l'incarico di catturare gli schiavi fuggitivi. Aveva un grave difetto questo uomo, non riusciva a gestire un lavoro, gli mancava stabilità; è quello che lui chiamava *caiporismo*. All'inizio voleva imparare l'arte tipografica, ma presto si rese conto che ci voleva del tempo per comporre bene, e che forse non avrebbe guadagnato abbastanza; è quello che disse a sé stesso. Il commercio attirò la sua attenzione, fu una buona carriera. Con un po' di fatica passò da commesso a padrone della merceria. Ma l'obbligo di assistere e servire tutti lo ferì nel profondo del suo orgoglio e dopo cinque o sei settimane si ritrovò per strada per volontà propria. Fece anche l'impiegato presso uno studio notarile, l'uscire presso un dipartimento annesso al Ministero dell'Impero, il postino e altri lavori, che furono lasciati poco dopo essere stati ottenuti²².

Persino la zia, che in tutta l'opera insiste nell'esprimere preoccupazione per il futuro di Candinho e sull'importanza per lui di avere un lavoro stabile, s'interessa alla coppia, quando riceve da Clara la risposta su come sarebbero sopravvissuti: «- La Madonna ci darà qualcosa da mangiare, disse Clara. Zia Mônica avrebbe dovuto avvertirli, o minacciarli, quando andò a chiedergli la mano della ragazza; ma anche lei amava la baldoria e il matrimonio sarebbe stato una festa, e così fu»²³.

L'unico personaggio di cui il narratore descrive il colore della pelle è la schiava Arminda, che non è nera, ma mulatta. Candinho, dal carattere e dalla professione, potrebbe essere un *cafuzo*. L'ovvio scontro tra bianchi e neri, padroni e schiavi, ricchi e poveri diventa più complesso attraverso la penna di Machado de Assis. Entrambi i personaggi sono miserabili e faticano per sopravvivere. Alla schiava invece viene negata ogni possibilità di successo.

Candinho, descritto come un marito devoto e un padre amorevole, una persona felice e onesta, poco abituata alla routine e alla disciplina, è un cacciatore gentile di schiavi, finché l'episodio con Arminda non rivela il suo carattere. Nel corso della narrazione emerge chiaramente ciò che il narratore intendeva esprimere con la sua descrizione: l'orrore della schiavitù come istituzione sociale e la violenza inerente al suo funzionamento. La denuncia più stridente di questa violenza è data dal silenzio di tutti sulla tragedia accaduta ad Arminda. Le uniche parole rivolte a lei erano di censura, sia da parte di Candinho che di Mônica.

²² Assis, *Obra completa...*, p. 660.

²³ Ivi, p. 662.

Nel complesso, Machado de Assis continua a spiazzare i suoi contemporanei. È quindi esagerata l'accusa di mancata adesione di Machado alla causa abolizionista, così come quella sul suo silenzio riguardo alla discriminazione razziale nel paese. A suo tempo e a modo suo, scrisse pagine non solo di contrasto diretto, ma di acuta riflessione e di impegno intellettuale.

Torneremo qui sulle scene finali dei testi di Machado de Assis e Aluisio Azevedo perché, nonostante la distanza in termini di progetto letterario e di inserimento sociale, esse sono molto simili: due donne che lottano per sfuggire alla schiavitù finiscono sul pavimento, bagnate dal proprio sangue, vittime di una società ipocrita, che non fa caso della loro soggettività, alla loro storia e ai loro desideri. I proprietari, maschi bianchi, sono padroni assoluti dei loro destini. Entrambe le donne non sono altro che oggetti da possedere e scartare secondo i meschini interessi di chi le circonda, sono l'anello più debole di una catena di oppressione e di enorme violenza.

Nella vita letteraria brasiliana, negli ultimi decenni, si è verificata una vera e propria lotta contro questa situazione, che riassetta il nostro canone e mette in discussione le vecchie strutture. Le donne nere ora sono protagoniste di nuove narrazioni, emergono voci un tempo silenziate, e la letteratura trova nuove strade.

Potremmo dunque festeggiare l'alba di un nuovo tempo, la nuova letteratura e il nuovo protagonismo che emerge da una battaglia lunga e secolare. Tuttavia, questo passato non molla la presa e persiste con tutta sua disuguaglianza e violenza. I corpi insanguinati di Bertoleza e Arminda sono ancora a terra, sotto i nostri sguardi stupiti. Fino ad oggi, non abbiamo nemmeno risposto a una domanda che ci muove e ci sfida profondamente. L'esecuzione di Marielle Franco, donna nera e consigliera comunale, a Rio de Janeiro, nel marzo 2018, rimane senza una risposta, nonostante siano stati fatti alcuni progressi recenti nelle indagini, ora eseguite dalla Polizia Federale. Chi è stato il mandante del delitto?

VALERIA ROSITO FERREIRA

Università Federale Rurale di Rio de Janeiro

LA FOTOGRAFIA E LA QUESTIONE DELLA MIMESI
NEL VERISMO E NEL REALISMO: GIOVANNI VERGA
E MACHADO DE ASSIS

Le riflessioni che seguono riguardano il ruolo della fotografia e del cinema come grandi forze estetiche nella produzione di Giovanni Verga e Machado de Assis, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. Le due tecnologie sono alla base di cambiamenti senza precedenti nei modi di vedere, scrivere ed essere, percepiti forse in modo ancor più forte nelle periferie del capitalismo. Le controversie relative alla mimesi e alla verosimiglianza, svelate dai principi del Verismo – soprattutto nell'Italia meridionale – e del Realismo e Naturalismo altrove, entrano a far parte dell'agenda moderna, arrivando fino a noi. Le preoccupazioni etiche relative a una rappresentazione «legittima» dei poveri e del proletariato sono sempre state questioni irrisolte. Nati a un anno di distanza l'uno dall'altro, l'italiano di Catania (n. 1840) e il brasiliano di Rio de Janeiro (n. 1839) formulano approcci piuttosto contrastanti rispetto a quelli dei giorni «moderni». Il primo – dietro la macchina da presa a cavallo del XX secolo, in una Sicilia rurale e tradizionale – aggiunge ulteriori interrogativi ai propri manifesti e capolavori sul Verismo, risalenti agli anni Ottanta dell'Ottocento. Il secondo, che incorpora nella sua narrativa il montaggio, l'inquadratura, le panoramiche e il lavoro con la macchina da presa della fotografia e del cinema – già nel 1879 – svela le contraddizioni delle classi dominanti del Brasile, ancora schiavista all'alba del XX secolo. Il corpus principale per la nostra discussione è quindi composto da [a] un campione di ritratti di Verga (1890-1900); [b] frammenti di «manifesti» di questi due scrittori (1880, 1878); e [c] campioni di *Curiosidade*, un racconto di Machado de Assis (1879).

Meanwhile I believe that the triumph of the novel, the most complete and the most humane of works of art, will be achieved when the affinity and cohesion of each of its parts will be so complete that the creative process will remain as much

a mystery as the unfolding of human passions; and that the harmony of its forms will be so perfect, the sincerity of its reality so evident, its manner and its reason for being so necessary, that the hand of the artist will remain absolutely invisible, and the novel will have the imprint of the actual event, and the work of art will seem to have made itself, to have matured and to have arisen spontaneously as a *facto natural*, without retaining any point of contact with its author¹.

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis [...] Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha².

1. Uno zoom dentro e fuori i tempi moderni: la questione del Verismo e del Realismo

Il particolare background di Giovanni Verga – di ambiente sociale elevato e geograficamente «periferico» in Europa – non poteva non giocare un ruolo significativo nella sua visione dei «tempi moderni», laddove i grandi cambiamenti economici in Europa si sommavano agli shock politici di un’Italia da poco unificata e ancor fortemente eterogenea. La minaccia che i nuovi mezzi di produzione rappresentavano per l’ordine esistente viene tradotta dallo scrittore in una realtà tormentata in cui contadini, pescatori e altre identità locali, tradizionali e prevalentemente meridionali, erano destinati a essere spazzati via. I personaggi collettivi de *I Malavoglia* (1881) sono raf-

¹ Tradotto liberamente da G. VERGA, *Dedica S. Farina nella novella L'amante di Gramigna*, disponibile sul https://www.utemilano.it/wp-content/uploads/2022/11/09_prefazione-amante-di-gramigna.pdf, p. 1-2 Accesso 4 Aprile 2023 (corsivo aggiunto); «Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana dell’opera d’arte, si raggiungerà allorché l’affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero come lo svolgersi delle passioni umane; e che l’armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dello artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l’impronta dell’avvenimento reale e l’opera d’arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato e esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore».

² Tradotto liberamente da M. DE ASSIS, *O Primo Basílio de Eça de Queirós*. Crítica de Machado de Assis publicada em «O Cruzeiro», 16 de abril de 1878.

Disponibile sul <http://fredb.sites.uol.com.br/primo.html> (Accesso 24 Luglio 2008); «Quella riproduzione fotografica e pedissequa delle cose più piccole e ignobili era sconosciuta nella nostra lingua [...] Perché cosa poteva fare la maggioranza se non ammirare la fedeltà di un autore che non dimentica nulla e non nasconde nulla? Perché è questo il senso della nuova poetica, che raggiungerà la perfezione solo il giorno in cui ci dirà il numero esatto di fili di un fazzoletto di cambra o di uno straccio da cucina».

figurati come i «vinti», in termini verghiani, poiché la questione di classe è un elemento fondamentale per la comprensione dell'insieme economico. L'appartenenza di Verga a questa vita contadina – presumibilmente «in via di estinzione» – è radicata nella sua stessa identità meridionale; dall'altra parte, però, l'affinità geografica con i vinti si oppone a quella di classe, in quanto i Verga e i contadini erano legati da un rapporto di lavoro di lunga data: quello di padrone-servo.

Il principio che sta alla base della teoria verghiana del nuovo romanzo, così come elaborata nei suoi manifesti, suggerisce un'ovvia (e trionfante) eclissi dell'autore come mediatore delle nuove realtà emergenti. Le meraviglie riprodotte operate dalla fotografia, naturalmente, rendono l'uso più ampio di tale tecnologia uno strumento privilegiato, che in qualche modo può operare una sorta di redenzione, per comunicare gli inquietanti e pressanti cambiamenti. Espressioni come «rendere la scena nettamente», «la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile» e «senza serbare alcun punto di contatto col suo autore» sono ricorrenti nella scrittura di Verga. Per dirla con Squarotti, «il “peccato originale” è, evidentemente, la letteratura stessa, che dovrebbe essere cancellata a favore del fatto così com'è»³. Se si guarda al contesto della scrittura europea del XIX secolo da un approccio intersezionale, tuttavia, bisogna ricordare che l'autore da «eclissare» è lo stesso e l'unico che è sempre stato ammesso e celebrato sulla scena della scrittura – in base alle credenziali di genere, classe sociale e – nel caso delle Americhe – colore. Le strategie fotografiche e cinematografiche, quindi, come vogliono le scuole del Verismo, del Realismo e del Naturalismo, finiscono per suggerire in anticipo «la morte dell'autore», e quindi per risparmiargli la re-

³ G. SQUAROTTI, *La finzione dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio 1982, pp. 13-14. Mia la traduzione di «Il “peccato d'origine” è, evidentemente, la letteratura: dal romanzo moderno dovrà essere del tutto cancellata a favore del fatto così com'è». In Brasile, un suggerimento simile sui processi mimetici acquista tono con la Rivoluzione del 1930, quando la cosiddetta “vecchia repubblica” lascia il posto alla “nuova repubblica”. I precetti del Realismo e del Naturalismo sono celebrati nella narrativa, così come lo è la resa descrittiva dei referenti immediati. Il noto romanziere Jorge Amado, ad esempio, legittima il suo romanzo *Cacau* (1933) sulla base dei suoi «scritti sulla vita dei lavoratori del cacao a Bahia, con un minimo di letteratura per il massimo di onestà». Il critico Antonio Candido non può evitare di sottolineare che «il lettore ha l'impressione che 'onestà' sia difficilmente compatibile con 'letteratura', e che quest'ultima (qui sinonimo di elaborazione formale) tenda ad essere una bufala, che ostacola un corretto approccio alla realtà» (A. CANDIDO, *A revolução de 1930 e a cultura*, in Id., *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática 2003, pp. 196-197 [corsivo aggiunto]). La critica letteraria moderna e modernista avallò i metodi impiegati nei cosiddetti ‘romanzi sociali’ che culminano con un rimprovero rivolto alla narrativa di Machado: «i nostri intellettuali hanno reso possibile la creazione di un mondo fuori dal mondo e il loro amore per le lettere si è affrettato a istituzionalizzare una pratica comoda all'orrore della nostra realtà quotidiana». E tra elogi e rimproveri, il critico dipinge Machado come «il fiore di questa pianta da serra» (S. HOLLANDA, *Raízes do Brasil*, 26 ed., São Paulo, Companhia das Letras 1995, p. 162 [corsivo aggiunto]).

sponsabilità dell'atto di «creazione» di fronte a un mondo «auto-regolato» e paradossalmente «de-soggettivato». In effetti, in un mondo e in un'epoca così nuovi, il «soggetto» – sia esso creatore o creatura – sembra essere sospeso tra il suo ambivalente status etimologicamente definito di sottomissione ed emancipazione. Tuttavia, le implicazioni di queste premesse filosofiche minacciano poco o nulla la scena della scrittura consolidata; i luoghi della scrittura sembrano saldamente ancorati e ben conservati a livello istituzionale, nonostante la (auto)dissoluzione dell'autore.

1.1. Di maghi, chirurghi e dello scudo di Achille: contributi inediti dell'Estetica alla controversia sulla mimesi tra le due guerre

Come è noto, gli anni tra le due guerre sono stati testimoni dell'ascesa del fascismo e del nazismo e dell'esplosione dell'industria culturale, caratterizzata dalla circolazione di massa delle immagini. La «coincidenza» tra questi due fenomeni ha suscitato accesi dibattiti in Europa, dove la Scuola di Francoforte ha svolto un ruolo centrale, facendo ulteriormente luce sulle inquietudini sulla *mimesi* che stiamo indagando qui. Nonostante la sua preoccupazione per lo «spettacolo» come *condizione generale di vita*, il filosofo tedesco Walter Benjamin differiva dai suoi colleghi «apocalittici». A differenza di questi ultimi, per i quali gli effetti deleteri delle tecnologie trionfanti erano quelli di un'ineluttabile «alienazione di massa», Benjamin sosteneva il contrario. Come sottolinea Benjamin, «molto è stato scritto in passato, in modo sottile e sterile, sulla questione se la fotografia fosse o meno un'arte, senza almeno porsi il problema di partenza se l'invenzione della fotografia non avesse alterato la natura stessa dell'arte»⁴. E continua dicendo che «il cinema non aveva realizzato il suo vero senso, le sue vere possibilità... Il suo senso risiede nella facoltà di esprimere *con mezzi naturali e con incomparabile forza di persuasione, la dimensione del fantastico, del miracoloso e del soprannaturale*»⁵.

Cioè, più di mezzo secolo dopo che la fotografia era divenuta un parametro importante per le arti e per le scuole emergenti del Verismo e del Realismo – mentre Verga e Machado si affannavano a sostenerla o a screditarla – Benjamin salva sia la fotografia che il cinema dalla loro apparente «funzione servile», come diceva Machado. La sua metafora raffigura le nuove relazioni umane con la «realtà» in termini spaziali, in cui la distanza e la prossimità sono

⁴ W. BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, in ID., *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura; obras escolhidas*, trad. S. Rouanet, vol. I, São Paulo, Brasiliense 1994, p. 176.

⁵ Ivi, p. 177.

centrali: «Il mago e il chirurgo stanno l'uno all'altro come il pittore e il cameraman. Il pittore osserva nella sua opera una distanza naturale tra la realtà data e se stesso, mentre il cameraman penetra profondamente nell'interno di quella realtà»⁶. La natura riproduttiva della fotografia e del cinema, prosegue, permette all'uomo moderno di esigere dalle arti «un aspetto della realtà libero da ogni manipolazione, proprio in virtù del procedimento di penetrazione, con gli apparecchi, nell'interno della realtà»⁷. Non a caso, non pochi dei suoi saggi erano entusiasti del ruolo reattivo delle avanguardie artistiche, come il Surrealismo, al dispiacersi della questione della mimesi.

Risale al 1936 anche il saggio di Lukács *Narrare o descrivere*, una critica al Naturalismo e un'acuta denuncia dell'«arte per l'arte». La motivazione, ovviamente, è ancora quella dei limiti della scrittura - in generale - e della narrativa - in particolare -, di fronte all'economia emergente. Secondo il saggista, il più ampio processo di alienazione in corso ha accecato alcuni scrittori del XIX secolo, che hanno finito per fare un uso alienato di strumenti letterari legittimi, come la tipologia descrittiva. Più precisamente, Lukács sostiene che la loro adesione al descrittivismo - un'urgenza di massima vicinanza, potremmo dire - esprimeva, da un lato, il privilegio di accedere «all'interno della realtà», secondo l'immagine del «chirurgo» di Benjamin; dall'altro, il rischio implicito era quello di perdere il contatto con il «corpo del paziente», ossia di non riuscire a ricucire le parti e il tutto. Estremizzando, il descrittivismo si sovvertirebbe la possibilità stessa di narrare.

A riprova della minaccia rappresentata da questo fenomeno letterario allora prevalente, Lukács si spinge fino alla creazione epica antica, per evidenziare la maestria di Omero nell'uso della tipologia descrittiva. La descrizione della meticolosa realizzazione dello scudo di Achille diventa uno dei suoi fulcri narrativi, in quanto rende conto del legame del guerriero sia con i suoi antenati sia con il mondo circostante; uno zoom, si potrebbe aggiungere, assolutamente eloquente per i principali conflitti dell'Odissea. Omero, quindi, incarna nell'argomentazione di Lukács *la magistrale associazione tra il funzionamento della descrizione e il potere della narrazione*. Secondo il pensatore, invece, nella fase del capitalismo vissuta alla fine del XIX secolo, la prossimità al dettaglio attraverso la descrizione esasperata (*primi piani estremi*) ha spesso forgiato «una biografia delle cose», ha cancellato i segni dei soggetti che le hanno prodotte e ha mancato le condizioni simboliche in cui quelle «cose» sono fatte o messe in uso - cioè, sono emerse come istanze di feticismo nella loro espressione più emblematica.

⁶ Ivi, p. 187.

⁷ *Ibidem*.

2. La fotografia di Verga: un requiem per i tempi andati?

L'attività di Verga come fotografo nell'ultimo decennio dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento può instaurare un dialogo proficuo con i temi principali dei suoi manifesti di un paio di decenni prima. Nella presentazione al catalogo fotografico di Verga⁸, Berchet sottolinea l'uso che Verga fa del lavoro fotografico per esplorare la vita di campagna «e per testimoniare l'attualità e il dispiegamento del manifesto 'verista' proprio nel mondo moderno»⁹. In effetti, si potrebbe riflettere sul fatto che, nel giro di un paio di decenni, il «Verga ritrattista» sembri aver fatto i conti – per non dire altro – con le sue precedenti tesi radicali sull'«eclissi dell'autore». La palese mano autoriale di Verga non sembra costretta a mostrare apertamente le sue «indicazioni sceniche» ai soggetti che hanno ispirato i suoi emblematici vinti.

Nella foto del 1897 [Fig. 1] si può facilmente notare che i contadini maschi che lavorano nella sua proprietà o in quella della sua famiglia non sono

Fig. 1 - Turi Modica detto «Culedda», Massaro Filippo con il fucile e un altro contadino, Tébidi, 1897.



⁸ G. VERGA, *Giovanni Verga – scrittore fotografo*, a cura di R. Mutti, Milano, DeAgostini, Fondazione 3M 2004.

⁹ Mia la traduzione di parte del passaggio «Come è rassicurante in tale contesto una pausa, quale quella che ci consente l'accostamento tra le moderne strumentazioni elettroniche e la primitiva macchina fotografica utilizzata da Giovanni Verga per esplorare, con il rispetto del neofita, il proprio mondo rurale e per testimoniare l'attualità e la spinta propulsiva al mondo moderno della propria proposta veristica».



Fig. 2 - Ragazzo con la Macchina fotografica di Verga

esattamente ritratti come vinti, ma probabilmente interpreti di copioni che hanno imparato. Turi Modeca, (Culeddo), Massaro Filippo e un anonimo contadino sono stretti l'uno all'altro in un'inquadratura in cui il chiaroscuro delle loro camicie accostate l'una all'altra conferisce ulteriori sfumature estetiche alla stampa. L'angolo di ripresa leggermente basso attribuisce ulteriore «dignità» al trio, esaltato dallo sguardo fisso e di sfida sull'obiettivo di Verga, con due di loro con le mani posate sulla vita. All'incirca lo stesso rapporto tra i soggetti «recitanti» e la macchina fotografica di Verga può essere apprezzato nella Fig. 2. Indubbiamente, l'adolescente è pronto a posare con la 'macchina fotografica' visibile agli obiettivi, tenuta in una mano, come recita il sottotitolo, mentre l'altra mano è accuratamente riposta in tasca. L'assenza del suo nome nel sottotitolo, a differenza del trattamento riservato ai membri della famiglia Verga, rende evidente la sua identità di ragazzo di campagna. Altri segni visivi, di cui parleremo più avanti, confermano quest'idea. Ci si potrebbe chiedere se il fatto che il ragazzo contadino tenga in mano una macchina fotografica - o forse è il caso della macchina fotografica che Verga tiene in mano? - possa tradire un desiderio di «responsabilizzazione» dei contadini da parte di Verga. Potrebbe infine anticipare le domande virtuali su un cambiamento dello status dei luoghi «d'autore» - i contadini responsabili della propria rappresentazione? In ogni caso, sospeso dalla sua mano e inerte, l'apparecchio fotografico non è esattamente in posizione di 'ripresa', o in una relazione dialogica e reciproca con la macchina fotografica 'master', quella che scatta l'immagine che possiamo vedere.

Esaminando la fotografia da una prospettiva di classe, Susan Sontag¹⁰ sottolinea la convergenza tra «verità nascosta e passato che scompare» come motore degli interessi dei fotografi «impegnati» nei confronti dei poveri e dei ricchi. La saggista americana sostiene che già nel 1890, quando uscì *How the Other Half Lives*, un libro fotografico sui «poveri» di New York, la natura documentaria e socialmente impegnata della fotografia si fosse rivelata «uno strumento di quell'atteggiamento essenzialmente borghese, al tempo stesso zelante e intrinsecamente tollerante, curioso e indifferente, chiamato umanesimo, che trovava nei bassifondi il più affascinante dei decori»¹¹. Certo, nel contesto dei «tour delle baraccopoli» del XXI secolo, essi sono diventati una parte centrale del turismo etnografico, praticato in larga misura a Rio de Janeiro, per esempio. I partecipanti sono testimoni oculari ai quali viene concessa la loro parte di «autenticità», non solo tra i «poveri» ma anche tra i «pericolosi» – o entrambi, in modo intercambiabile? Non sorprende che i block-buster cinematografici contemporanei seguano l'esempio, occupandosi di rivendicare la stessa esperienza «non mediata» – una versione contemporanea dell'«eclissi dell'autore», con la differenza che ora l'attenzione si sposta dai mezzi e dalla tecnologia, come ai tempi di Verga e Machado, al «luogo del discorso»¹².

La preoccupazione di «conservare un passato che sta scomparendo», riecheggiando Sontag, può aiutarci a guardare un secondo ritratto di gruppo della collezione Verga, intitolato *Le Tre Bambine*, datato 1900 [Fig. 3], in cui la «composizione scenica all'aperto» si sofferma sui segni siciliani della campagna – animali domestici accuratamente sistemati in grembo ai bambini di *campagna*. I due più piccoli in primo piano, evidentemente sollevati per sedersi e posare sulle alte basi, sono fatti per contenere due cani. Una gallina più ribelle, non addomesticata e fuggitiva, nell'angolo in basso a sinistra del quadro, tuttavia, viene segnalata nel sottotitolo per aver reso l'inquadratura «più dinamica». L'ambientazione di campagna, come suggerisce ancora Sontag, è forse *composta per parlare delle persone «scompare»*, «come se non si potesse supporre che esse abbiano il tipo di identità separata normalmente raggiunta nelle classi medie e alte»¹³?

Uno scatto di due bambini della famiglia, datato 1893, *Caterina e Giovannino* [Fig. 4], potrebbe fornire informazioni utili alla seconda parte della proposta di Sontag. Il testo aggiuntivo accanto all'immagine spiega che «To make the image with a more original set-up, Giovanni Verga brings along

¹⁰ S. SONTAG, *On photography*, New York, Rossetta Books LLC 1973.

¹¹ Ivi, p. 43.

¹² V. ROSITO, *Cinema cidadão e gênero 'denúncia': o caso Cidade de Deus*, in «Revista Rio de Janeiro», n. 12 (2004), pp. 175-193.

¹³ SONTAG, *On photography...*, p. 47.



Fig. 3 - Le tre bambine, Tébidi, 1900.



Fig. 4 - Caterina e Giovannino, Catania, marzo 1893.

a foldable screen and a white canvas. The latter will be put to use as background on adults' portraits, the open foldable screen on those of children»¹⁴. In verità, i paraventi sul retro possono essere osservati come un apparato compositivo ricorrente in numerosi altri ritratti di famiglia, sia in interni che in esterni. Quando viene utilizzato all'aperto, tuttavia, come un mobile sullo sfondo, riporta all'atmosfera domestica dell'interno, innegabilmente associata all'appartenenza dei «padroni». Coerentemente, né i paraventi né gli interni domestici si trovano mai come palcoscenici o decori per i contadini, ripresi davvero come parte del paesaggio.

La questione dei ritratti di Verga, va sottolineato, non può essere ridotta a una questione di «autenticità», come equivalente di «spontaneità» - ammesso che la «posa» e la «direzione di scena» siano indicate, come ho suggerito in precedenza. Si tratta piuttosto di una prospettiva del fotografo sui suoi soggetti, sulla «natura» - natura umana e paesaggio - e su quanto queste due «nature» possano essere intercambiabili nelle sue composizioni. Come si è visto, «oggetti di scena» significativi compongono l'arredamento, di solito in un gioco attivo con le basi della visibilità: primo piano e sfondo / figura-sfondo.

¹⁴ G. VERGA, *Giovanni Verga - scrittore...*, a cura di R. Mutti, Milano, DeAgostini, Fondazione 3M 2004, p. 64; p. 41; mia la traduzione di «Per realizzare delle immagini con un allestimento più originale, Giovanni Verga porta in strada un paravento e un telo bianco. Quest'ultimo verrà utilizzato come sfondo per ritratti di adulti, il paravento aperto per quelli di bambini».

L'osservatore potrebbe trarre ulteriore profitto dal funzionamento della composizione esaminando altre tre inquadrature nel cortile della casa di famiglia. Da un lato, l'interno della casa, spazio privilegiato della convivialità familiare, è anche il luogo in cui circolano le *domestiche*. Verga riprende Giovanna «Pampinedetta» sia da sola che in compagnia di Lucia Angelico. Le due in movimento attraversano il cortile della casa di famiglia in uno scatto del 1897 [Fig. 5]. Il loro movimento si contrappone alla maggior parte delle sue altre composizioni, dove i soggetti sono statici, in posa, come arrestati nel tempo, come mostra la prossima sequenza di due foto da esaminare.

Le donne di servizio ritornano nella sequenza di due immagini «di famiglia» [Figg. 6-7]. Gli scatti suscitano un particolare interesse tra quelli pre-



Fig. 5 - Giovanna «Pampinedetta» con Lucia Angelico a servizio di Ledda Verga, cortile della casa di Tébidi, 1897.



Figg. 6 e 7 - A sinistra: Ledda, Ersilia, Pietro con Caterina in braccio. Al fondo le donne della servitù: la portinaia Gna Peppa e in piedi la moglie del massaro di casa Concetta Gilistro.

senti nella collezione di Verga. Da un lato, risultano essere rari registri in cui padroni e servi sono inquadrati insieme. Dall'altro, riprendendo due volte la stessa scena nel giro di pochi secondi - sembra esserci una «necessità correttiva», da parte del fotografo, di bandire dall'immagine desiderata i movimenti spontanei o la composizione «inadeguata». Il bambino non scivola più

dalle ginocchia di Mario, Ersilia si concentra nell'inquadrare il viso con la mano sul mento e, la più interessante di tutte le «indicazioni di scena», Conchetta, all'estrema destra dello sfondo, viene fatta spiegare le braccia, come le teneva nel primo scatto «spontaneo». Le sue braccia e le sue mani sono ora fatte per reggere un piatto, pronte a svolgere il suo ruolo sociale di serva della casa. La famiglia Verga occupa il primo piano, mentre lo sfondo è riservato alla servitù. Vale la pena di notare che la composizione figura-sfondo (primo piano-sfondo) provoca diversi ordini di «visione», laddove il terreno è solitamente percepito come supporto alla figura.

Questa composizione dell'insieme familiare e delle relazioni di classe crea un curioso contrappunto con la scena d'apertura del racconto di Machado che si presenterà, soprattutto quando si tratta di mostrare la divisione sociale del lavoro, le gerarchie sociali e le dinamiche sociali.

2.1. La narrativa di Machado: un mondo reificato in pose e chiusure

Nel caso di Machado de Assis siamo di fronte a uno scrittore nero, di estrazione sociale subalterna, colto, *che si è fatto da sé*. Se questo non fosse sufficiente a caratterizzare il suo punto di vista particolare rispetto alle strutture di classe, egli ha vissuto quarantanove dei suoi sessantanove anni nella capitale dell'«Impero» brasiliano nell'epoca della schiavitù, ancora presente agli inizi del Ventesimo secolo. Ha pagato un prezzo alto come il «processo di sbiancamento» per essere ammesso nel pantheon dei classici brasiliani. Il recupero della sua maschera mortuaria ha reso evidenti i suoi inconfondibili tratti negri [Fig. 8], che si possono vedere anche nella sua foto del 1908¹⁵, [Fig. 9] recentemente ritrovata sulle pagine di una rivista argentina del suo ultimo anno di vita. Nella Fig. 10 si può osservare il suo volto trattato con filtri in uno scatto attribuito a Juan Gutierrez a sinistra, e un aspetto «senza filtri», con una tonalità di pelle più scura, in uno scatto realizzato presso lo Studio dei Fratelli Bernardelli, a destra.

I personaggi prevalentemente dell'alta società, le loro azioni e i loro conflitti dominano il repertorio di Machado. Essi agiscono per esporre in modo critico la disgregazione soggettiva e le fratture sociali derivanti dai cambiamenti della sfera produttiva globale e i loro risultati al di là dell'Atlantico. Ambivalentemente periferica rispetto all'Europa e centrale come capitale di un vasto territorio sotto uno Stato nazionale, Rio de Janeiro polarizza al

¹⁵ Le foto nelle figg. 8, 9 e 10 sono disponibili su <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/foto-inedita-de-machado-de-assis-reaquece-polemica-sobre-embranquecimento-do-autor-22860398> (ultima visita 02 Apr 2023).



Fig. 8 - Maschera mortuaria di Machado de Assis.



Fig. 9 - Machado in una foto trovata in un'edizione della rivista argentina «Caras y Caretas» del 1908.



Fig. 10 - Machado nella foto del 1893 attribuita a Juan Gutierrez.

meglio i dilemmi specifici sia dell'ordine economico che di quello simbolico, mostrando, all'epoca, una popolazione nera schiavizzata pari al 58% dei dieci milioni di abitanti totali¹⁶.

¹⁶ IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Memória IBGE, disponibile su <http://memoria.ibge.gov.br> (ultima visita 31 Mar 2023).

Nel racconto *Curiosità* (1879) la corrosione dei principali pilastri istituzionali dell'Impero, come i valori tradizionali della famiglia e dello Stato, è minacciata da questi cambiamenti imminenti. A livello linguistico, Machado incorpora nella caratterizzazione e nello sviluppo narrativo risorse fotografiche e cinematografiche come lo zoom, l'inquadratura, la panoramica e il montaggio, per citarne alcune, inaugurando così e poi consolidando nel suo repertorio un nuovo formato letterario - la prosa cinetica, come la chiamo io. L'ambientazione si divide tra il salotto della famiglia della protagonista e il teatro, dove Carlota, la protagonista, e il suo fidanzato assistono a una commedia di José de Alencar¹⁷ intitolata *Che cos'è il matrimonio*. Ecco la scena iniziale della storia:

- Non mi hai ancora concesso un pezzo della tua performance al pianoforte - disse Conceição.

- Ti piacerebbe?

- Ti prego.

- Eseguirò i tuoi ordini - rispose la giovane donna con infinita grazia.

Il fidanzato la seguì e si sedette ai suoi piedi. Dall'altra parte della sala da musica c'era il padre, che leggeva *Il Diario del Commercio*. La madre era sull'uscio e dava ordini a uno schiavo. Fu in quell'occasione che suonò il campanello ed entrò un'altra schiava con un biglietto da visita per il Dottor Cordeiro¹⁸.

Il palcoscenico del microcosmo domestico di una famiglia benestante rispecchia il funzionamento sociale del macrocosmo, svelando una gerarchia di genere, razza e classe che viene proposta dal dialogo e dalla narrazione. Vecchi e nuovi mezzi di produzione si sovrappongono. Le figure degli schiavi, da un lato, e il *Diario del Commercio*, dall'altro, confermano lo scontro tra forze produttive arcaiche e «naturalizzate», dipendenti dal lavoro degli schiavi, così come l'internazionalizzazione dei mercati in rapida crescita basati sulla manifattura, non a caso con una crescente pressione per l'abolizione della schiavitù.

Dal momento in cui l'eroina Carlota si prepara per andare a teatro, i suoi modi sono descritti come quelli di un vero personaggio drammatico, per essere lei stessa sul palco: «Si infilò i guanti senza impazienza e scese le scale senza fretta»¹⁹. A teatro, la «mercificazione» femminile, cioè la condizione

¹⁷ José de Alencar è considerato uno dei nomi principali della Scuola Romantica in Brasile ed è noto anche per essere un caro amico di Machado de Assis.

¹⁸ M. DE ASSIS, *Curiosidade*, in *Contos de amor e ciúme*, a cura di G. Krause, Rio de Janeiro, Rocco Jovens Leitores 2008, p. 127 [corsivo aggiunto].

¹⁹ Ivi, p. 111.

della donna come merce, è presto svelata quando si spiega l'interesse dell'eroina per lo spettacolo «non solo perché era una donna, ma anche perché era fidanzata»²⁰. Machado opera una panoramica descrivendo il movimento scorrevole degli occhi dell'eroina dall'annuncio della commedia al palco del teatro dove si trovava: «e continuò a leggere i nomi dei personaggi, il cast, l'orario dello spettacolo, e infine uscì a leggere le tavole sul soffitto e i fili di seta su uno dei pendenti dal divano dove era seduta»²¹. La struttura frasale è lunga, coordinata da virgole e congiunzioni additive, senza soluzione di continuità, come in una panoramica.

La lettura non è più limitata al linguaggio verbale stampato, ma a ulteriori segni visibili in rapida circolazione e mutazione, soprattutto in città. Come luogo di spettacolo per eccellenza, il teatro rivaleggia ora con lo spettacolo offerto dai moderni spazi all'aperto. I presunti spettatori, come lei, diventano oggetti di contemplazione nello spazio pubblico, qui delimitato dal teatro. E questa contemplazione è resa dalla penna di Machado attraverso l'elaborazione del linguaggio. I procedimenti di fotoritocco e montaggio in scorcio e sguardi ritraggono la soggettività moderna e il desiderio infranto. Raffinati effetti estetici raffigurano processi economici più ampi, come quello della reificazione e del feticismo delle merci²². Ancora una volta, lo spettacolo è generalizzato come nuova condizione dell'essere e lo spazio fuori scena ruba la scena al palcoscenico del teatro:

Durante l'intervallo, Carlota si è limitata a fissare il ventilatore, la sala, il lampadario e una o due volte il pubblico. In una delle occasioni in cui ha guardato il pubblico, i suoi occhi si sono soffermati più a lungo delle altre volte, e più di quanto fosse appropriato, dato il luogo e le circostanze. Fissò un unico punto, *che copriva un pince-nez d'oro, che copriva un paio di occhi che sembravano neri*, e in effetti lo erano. Il motivo per cui Carlota aveva fissato quel pince-nez piuttosto che altri era difficile da trovare, purché si ignorasse una circostanza, ossia che otto giorni prima aveva visto il suddetto pince-nez vagare sulla spiaggia di Gamboa. Ci sono pince-nez che si vedono e si dimenticano; altri, invece, si vedono e non si dimenticano mai. Quello di cui stiamo parlando apparteneva a questa categoria - non per il materiale, che era semplicemente oro - non per la forma, che era la più comune e formale, *ma perché si trovava davanti a occhi grandi, belli ed*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² G. LUCKÁCS, *Narrar ou descrever*, in *Id.*, *Ensaio sobre literatura*, trad. G. Konder, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira 1965.

*espressivi; i quali occhi ornavano una bella testa, la quale testa era la rifinitura di un corpo snello, vestito con una certa maestria*²³.

L'uso della metonimia parte-insieme è portato al parossismo. L'emancipazione del particolare dal tutto, una scissione che recide i legami umani, rende intercambiabili gli uomini e le cose, come abbiamo detto. La fissazione dello sguardo di Carlota è su un punto della platea, che scivola, senza tagli dal pince-nez al costume, agli occhi e infine alla testa, senza però mai riuscire a catturare l'intero volto dello spettatore maschile in platea. L'organizzazione del pubblico ottocentesco nei teatri di Rio prevedeva che i palchi fossero riservati alle famiglie, mentre i posti più bassi dell'orchestra erano destinati agli spettatori maschi. Pertanto, Carlota si trovava a un livello più alto e privilegiato di quello del «pince-nez» che stava guardando. Tra il pince-nez e l'uomo che lo indossa, lo zoom diventa un'ulteriore procedura cinematografica nella narrazione letteraria di Machado per mettere in atto il crescente processo di reificazione nei tempi moderni.

Sintatticamente, le clausole aggettivali successive stabiliscono il legame subordinato tra le parti di un 'presunto' insieme umano, identificato solo per frammenti e la cui piena identità sfugge al lettore e/o al personaggio-spettatore. Grammaticalmente, Machado spinge il pince-nez nella funzione di soggetto grammaticale alla fine del brano, invertendo così l'ontologia binaria tra soggetto e oggetto: «*Il pince-nez era in piedi*, di spalle al palco, e parlava con un amico»²⁴. La rifrazione del significato e il soggetto scisso sono anche condizioni del mondo spettrale che si dà alla contemplazione solo attraverso un'esistenza fantasmatica e/o frammentata. Nel pensiero di Lukács, il nuovo ordine è quello della «natura morta» e il dialogo possibile è quello tra le merci. L'effetto estetico prodotto è quello della riduzione dell'umano al rango di cosa, di feticcio, un processo ironicamente coronato dall'ascesa della cosa al rango di uomo.

3. Osservazioni conclusive

Di fronte alla produzione estetica nei ritratti di Giovanni Verga e nella narrativa di Machado de Assis, la fotografia e il cinema si impongono non solo come nuove tecnologie di riproduzione, ma come forme strutturanti di organizzazione dell'esperienza e della soggettività moderna e contemporanea.

²³ DE ASSIS, *Curiosidade...*, p. 119.

²⁴ Ivi, p. 120.

nea. Come ritrattista, Giovanni Verga dimostra di mettere in discussione alcuni dei principi enunciati nei suoi manifesti «veristi», il più esplicito dei quali è quello dell'«eclissi dell'autore». Le angolazioni della macchina da presa, la regia scenica, gli oggetti di scena e la dinamica figura-terra, osservati nelle stampe esaminate, sono alcuni degli aspetti produttivi della composizione generale di Verga. I potenti risultati estetici che ne derivano sono suggestivi di un tentativo di *preservare* un ordine precedente - in cui, naturalmente, l'immaginazione dell'artista ha sempre avuto un ruolo significativo. Certo, quelli erano tempi di rotture materiali e simboliche - e ancora - di un probabile riconoscimento dello «spettacolo» come condizione universale.

Per quanto riguarda la scrittura di Machado, egli mette *in scena* in modo critico la complessità dell'esperienza moderna in Brasile incorporando la fotografia e anticipando il cinema nel suo linguaggio letterario già nell'ultimo quarto del diciannovesimo secolo. Come si è detto, la trasmutazione estetica da lui guidata aggiunge dinamicità e slancio nel contesto della discussione contemporanea delle scuole europee del verismo e del realismo dominanti nel diciannovesimo secolo. Molto raramente egli ha fotografato se stesso e non ha mai detto di aver utilizzato una macchina fotografica o di averne avuta una; si può dire che lo scrittore nero brasiliano mostri importanti «primati» linguistici in un'ampia gamma di formati di genere sia nella narrativa che nella saggistica. In quanto scrittore nero della periferia del capitalismo, il punto di osservazione particolare di Machado può dirsi «privilegiato» nell'osservazione e nella comunicazione di realtà altamente contraddittorie, storicamente inerenti al Brasile e sempre più spettacolari a Rio de Janeiro, all'avvicinarsi del XX secolo.

Come spero che questa discussione abbia illustrato, le preoccupazioni etiche ed estetiche stabilite con l'istituzione delle scuole verista e realista sono ancora più forti nei giorni contemporanei e postmoderni. L'annosa questione della mimesi sollevata a quei tempi acquista spessore nel terzo millennio. Mentre un'economia più ampia e veloce di mezzi e forme di rappresentazione e autorappresentazione lotta per la visibilità sotto i riflettori, il luogo della *scena* dimostra di gonfiarsi in proporzione invertita. La presenza inquietante e tuttavia materiale dei vinti è inquietante e *oscena* allora come oggi. A questo proposito, le due inquadrature delle Figg. 11-12 mostrano una mendicante «anonima» e i suoi figli. La fotografia in Fig. 13 mostra una ragazza Yanomami nel territorio brasiliano a rischio di vita nel 2021 durante la pandemia COVID. La pubblicazione della sua foto che segnalava SOS alla tribù lontana e indigente è stata finalmente autorizzata dopo lunghe controversie tra la sua gente. In quell'etnia c'è la convinzione che un'immagine sia parte di una persona e farla circolare nei momenti di fragilità potrebbe indebolirla. Potrebbe ciò segnalare l'impossibilità ultima di comunicare la

verità dei vinti attraverso la loro sovraesposizione? Come hanno saputo comunicare eticamente l'incomunicabile le arti, dal verismo-realismo all'iperrealismo?



Figg. 11-12 - Vizzini, 1899: una mendicante coi due figlietti.



Fig. 13 - Bambina Yanomami.

FLORA DE PAOLI FARIA

Università Federale di Rio de Janeiro - UFRJ

IL VERISMO VERGHIANO E L'IMPULSO AL REGIONALISMO BRASILIANO

Esaminare il panorama culturale della seconda metà dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento rende possibile l'individuazione di una grande varietà di tendenze artistiche che rispecchiano le affinità esistenti tra situazioni drammatiche vissute dalla società italiana e da quella brasiliana, nel contesto della cultura occidentale. Questo confronto è plausibile, anche se i due paesi sono geograficamente e storicamente distanti. Di fatto, il primo affonda le sue radici nella cultura greco-latina, precedendo di secoli il debutto del Brasile nel Nuovo Mondo delle Americhe, sotto gli auspici del Portogallo.

Il proposito di identificare eventuali spunti tematici su cui far dialogare queste due culture, nel periodo storico in cui si sviluppa il realismo, non presuppone lo studio approfondito delle opere e degli autori scelti, ma piuttosto tende al riconoscimento dell'universalità dei drammi che affliggono gli esseri umani, indipendentemente dall'area geografica in cui vivono, che il più delle volte rimane impassibile alle vicende della vita quotidiana.

Il periodo epocale che fa da sfondo alle estetiche tardo-romantica, realista/naturalista e simbolista/decadentista, in Italia ha attinenza con il complesso processo di Unificazione del paese, mentre in Brasile riguarda gli anni successivi all'abolizione della schiavitù, avvenuta nel 1888, e la proclamazione della Repubblica del 1889.

Pertanto, soprattutto negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi del Novecento, molti scrittori, nell'ambito della letteratura italiana, hanno accompagnato con le loro produzioni l'iter di unificazione dell'Italia. Tra questi spicca Giovanni Verga, che dalla nascita, avvenuta nel 1840, fino alla morte verificatasi nel 1922, si è dedicato alla rappresentazione dei numerosi problemi non risolti dell'unificazione italiana, in special modo del dolore e della sofferenza della povera gente, come i contadini, i pescatori e i minatori

lontani dalla modernizzazione delle città, chiusi nel ciclo ineluttabile di miseria e ignoranza.

Per quanto riguarda il Brasile, tra i vari scrittori che hanno dato vita alle loro opere motivati dai presupposti realisti/naturalisti, ne abbiamo selezionati alcuni che, confrontati a Verga, ci hanno aiutato a riflettere sui temi predominanti, nell'ambiente letterario brasiliano, alla fine del diciannovesimo secolo e nei primi decenni del ventesimo. La nostra scelta iniziale ci ha portato a dare la preferenza al romanzo *O Cortiço* di Aloísio de Azevedo (1857-1913)¹, poiché quest'opera si occupa degli stessi problemi messi a fuoco dallo scrittore siciliano, sebbene ambientati in un contesto urbano.

Raul Pompeia (1863-1895) e Júlio Ribeiro (1845-1890) sono altri due esempi eccezionali di autori appartenenti alla corrente realista/naturalista brasiliana, per aver cercato nella scienza e nella filosofia il supporto necessario alla descrizione attenta e precisa di determinati comportamenti umani nella loro scrittura letteraria.

Certamente questo confronto con il Verismo verghiano potrebbe basarsi anche sulla produzione poliedrica di Machado de Assis (1839-1908), innanzitutto perché la sua attività letteraria si colloca nel periodo che ci interessa, e soprattutto perché è considerato da molti critici il massimo rappresentante dell'estetica realista nel contesto brasiliano. L'appartenenza di Machado al realismo si consolida dopo il suo allontanamento dai principi tipici dell'estetica romantica, dell'idealizzazione, del soggettivismo e del sentimentalismo, spingendolo ad adottare strategie stilistiche atte a rappresentare l'oggettività, come avviene, per esempio, nella strutturazione dei suoi romanzi *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Don Casmurro* (1889). In queste opere letterarie il lettore si trova di fronte a personaggi raffigurati nella loro quotidianità, sopraffatti dall'angoscia, dall'oppressione sociale, dalle menzogne, dalle falsità, dalle ipocrisie e dalla corruzione che hanno minato istituzioni fondamentali della società tradizionale, come il matrimonio e di conseguenza la famiglia.

Tuttavia, i temi che riteniamo essenziali alla nostra riflessione appartengono, maggiormente, alla produzione letteraria di autori allineati ai principi del naturalismo. Cercheremo di individuare nei testi selezionati alcune caratteristiche comuni alle esperienze narrative italiana e brasiliana, quali: il rapporto tra storia e letteratura, l'uomo come conseguenza dell'ambiente in cui vive; l'incomunicabilità tra gli abitanti di spazi trascurati dalla società, dovuta alla non conoscenza dei diversi codici linguistici e verbali; la necessità di nuove forme discorsive, capaci di facilitare la comprensione dell'immaginario popolare dei nuovi gruppi protagonisti delle storie; l'importanza

¹ A. AZEVEDO, *O Cortiço*, São Paulo, Companhia das Letras 2018.

dell'oralità attraverso proverbi, miti, superstizioni, credenze, come il ritorno del Messia; manifestazioni locali chiarificatrici di nuovi conflitti derivanti da recenti cambiamenti della società.

Sempre alla ricerca di presumibili prossimità narrative, cercheremo di comprovare la presenza di elementi comuni come la desacralizzazione della famiglia, lo sfogo del desiderio sessuale, il predominio degli istinti, l'animizzazione dell'essere umano e le avversità spaziali che allontanano l'uomo dalla sua umanità.

Nell'ambito del movimento realista/naturalista, vale la pena ricordare che gran parte della produzione letteraria brasiliana, soprattutto nei primi decenni del Novecento, difendendo tenacemente le principali caratteristiche di questo movimento, dà origine alla cosiddetta narrativa regionalista, la quale, attraverso un linguaggio crudo, recupera lo scenario di dolore e miseria dell'entroterra brasiliano, penalizzato dall'assenza di rappresentanti governativi, nei vari ambiti di competenza e, soprattutto, dalla scarsità di risorse idriche, frutto di pratiche nocive per il suolo, come il disboscamento della vegetazione arborea originaria e la monocoltura della canna da zucchero, predominante in quel periodo. I maggiori rappresentanti di questo fenomeno letterario sono José Lins do Rego (1901-1957) e Graciliano Ramos (1892-1953), le cui narrazioni hanno lo stesso scenario aspro e inospitale che dà vita ai testi di Verga e Azevedo.

La peculiare maniera utilizzata dagli autori selezionati per raccontare i disagi delle aree più povere e genuine dell'Italia e del Brasile sanziona la necessità di nuovi strumenti linguistici consoni alle vicende narrate. Questo nuovo modo di raccontare i fatti trasformerà il movimento realista/naturalista in un ottimo strumento di rappresentazione letteraria di una realtà di penuria e disperazione.

Sicuramente, questo nuovo processo creativo, caratteristico della letteratura regionalista, non è omogeneo, ma possiede sfumature diverse che esigono innovative forme discorsive. La rappresentazione di profonde trasformazioni avvenute nell'intimo di determinate realtà esistenziali private, si espande a tutta la società, inserendo nel testo letterario questioni sociali, politiche, linguistiche, filosofiche e scientifiche.

Il romanzo *I Malavoglia*, fin dalla prefazione, rivela la necessità di uno strumento linguistico efficace per la strutturazione della narrativa verghiana. Di fatto, Verga, oltre alla critica sociale che sottende il marchio del suo verismo, porta alla ribalta la lingua popolare siciliana attraverso la commistione dei livelli linguistici della tradizione letteraria colta e di quella popolare orale.

Il tema dello strumento linguistico del "discorso indiretto libero" usato da Verga è stato affrontato da vari critici, da Croce e Russo, fino al cosiddetto "Caso Verga", che ha avuto come protagonisti gli studiosi Alberto

Asor Rosa, Vitilio Masiello e Romano Luperini, la cui proposta è il superamento delle limitazioni «ideologiche nel senso dell’impegno sociale operate dai critici di sinistra del dopoguerra»².

Ancora nell’ambito degli studi riguardanti la struttura linguistica introdotta da Verga si ricordano, tra quelli più diffusi all’estero, l’interessante articolo di Corrada Biazzo Curry, intitolato *Illusione del dialetto e ambivalenza semantica nei «Malavoglia»*³ sull’importanza dei proverbi utilizzati da Verga e lo studio di Gabriella Alfieri intitolato *Innesti fraseologici siciliani nei Malavoglia* in cui l’autrice, oltre a recuperare l’origine dei modi di dire, costata che la struttura linguistica verghiana si basa sulla creazione di un italiano regionale letterario, distante dalla parlata genuina dei siciliani⁴.

Il posto di rilievo occupato da Giovanni Verga nell’ambito delle lettere italiane è indiscutibile e oltrepassa i confini della cultura nazionale, stimolando la sua lettura in tutto il mondo come nel caso di una tesi di laurea in storia, presentata all’Universidade Federal da Fronteira Sul, campus de Chapecó, Santa Catarina.

La studentessa brasiliana Eliane Carla Bacega, convinta dall’importanza dei 111 proverbi identificati nei *Malavoglia*, svolge la sua tesi di laurea sull’opera verghiana, intitolata *Os Malavoglia de Giovanni Verga: o provérbio na escrita literária*, partendo da una prospettiva storica⁵. Il punto di partenza dello svolgimento del lavoro accademico citato è il capitolo *L’Italia del positivismo e l’Italia umbertina* del libro *Sintesi di storia della letteratura italiana*, organizzato dal grande storico e critico italiano, recentemente scomparso, Alberto Asor Rosa (1933-2022), in cui si conferma l’originalità discorsiva della penna dello scrittore siciliano⁶.

La forza singolare del discorso verghiano sottolinea l’importanza della saggezza popolare presente nella rappresentazione della saga della famiglia Toscano con le sue leggende, i suoi miti, le sue superstizioni e soprattutto con i suoi proverbi. La famiglia Toscano, ovvero i Malavoglia, la cui onestà si fa presente sin dal primo capitolo della narrativa, trae la propria forza dall’unione familiare:

² G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2023, pp. 215-217.

³ In «Quaderni d’Italianistica», fascicolo 13, n. 1 (1992).

⁴ G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 14 (1980), pp. 221-295. Si veda anche G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 2, Catania, Fondazione Verga 1985.

⁵ E.C. BACEGA, *Os Malavoglia de Giovanni Verga :o provérbio na escrita literária do século XIX*, Tesina di laurea nel corso di Storia, Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Chapecó, dezembro 2017.

⁶ A. ASOR ROSA, *L’Italia del positivismo e l’Italiana umbertina (1870/1896). Il verismo e Verga*, in *Sintesi di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italiana Editrice 1981, pp. 376-377.

Diceva pure, – Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo. –

E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta come le dita della mano. Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore; poi suo figlio Bastiano, *Bastianazzo*, perchè era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «sòffiati il naso» tanto che s'era tolta in moglie *la Longa* quando gli avevano detto «pigliatela». Poi veniva la Longa, una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni, il maggiore, un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte; Luca, «che aveva più giudizio del grande» ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata «Sant'Agata» perchè stava sempre al telaio, e si suol dire «donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio»; Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno coluil; e Lia (Rosalia) ancora nè carne nè pesce. – Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'uno dietro l'altro, pareva una processione⁷.

Dal brano citato si osserva che la formazione familiare viene presentata sulla base del discorso orale usato nella vita quotidiana di quel villaggio siciliano, senza ricorrere a un pastiche del dialetto locale. In questo contesto sociale, ogni membro ha la sua funzione specifica e la deviazione di uno di loro porta alla disgregazione del gruppo.

L'importanza dei proverbi e la costruzione della letterarietà del testo verghiano è sottolineata anche dal celebre critico brasiliano Antonio Candido (1918-2017) nel suo saggio su *I Malavoglia*, quando riconosce la forza discorsiva che si cela nei detti popolari, nelle credenze, nei modi di dire e in altre risorse derivate dalla memoria orale dei suoi utenti. L'accesso a questo mondo arcaico, strutturato sull'esperienza degli abitanti di questo spazio geografico, è fornito dalla figura di un narratore anonimo, che compare solo in pochi istanti. Tuttavia, secondo Antonio Candido, la genialità di Verga sta nel fatto che egli trasforma il discorso orale popolare in discorso letterario, senza che questo artificio appaia artificioso, rendendo naturale nell'universo testuale ciò che è popolare⁸.

I proverbi nell'opera verghiana non sono usati come mera curiosità fol-

⁷ G. VERGA, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori Editore 1980, pp. 7-8.

⁸ A. CANDIDO, *O mundo do proverbio*, in *O discurso e a cidade de São Paulo*, Rio de Janeiro, Duas Cidades; Ouro sobre azul 2004, pp. 95-96.

cloristica o dialettale, ma servono a sottolineare il peso della tradizione popolare nel contesto regionale. I proverbi comprendono tutte le categorie che strutturano la vita quotidiana di questo villaggio di pescatori, spaziando dal rispetto per la famiglia, agli atteggiamenti che assicurano l'onestà dei suoi abitanti, oltre a decifrare le condizioni necessarie per lavorare in mare:

“Senza pilota la barca non cammina” (p. 8). “Quando assaggerà il pane degli altri, non si lamenterà più della zuppa fatta in casa” (p. 11). “L'uomo è fuoco e la donna è stoppa: viene il diavolo e la spazza via” (p. 13). “Luce di scirocco e oscuro settentrione, gettati nel mare sicuro” (p. 15). “Chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'impegno” (p. 36)⁹.

La situazione esistenziale del borgo siciliano rappresentato nelle sue peculiarità quotidiane attraverso le sue storie di vita, diventata particolarmente dura a causa delle trasformazioni sociali originate dal processo unitario, mette in risalto le contraddizioni tra situazioni nuove e tradizione, riaffermando l'importante funzione della famiglia nell'ambito di questo specifico ambiente sociale, la quale si incaricava di punire severamente chi non si conformasse alle rigide norme del gruppo.

Uno stato di cose simile può essere osservato anche in Brasile. Di fatto, questo paese, in quegli stessi anni, stava affrontando una congiuntura economica estremamente avversa, dovuta in particolare dall'estinzione della tratta degli schiavi, avvenuta nel 1850, e alla lunga durata della guerra con il Paraguay, prolungatasi per sei anni (1864-1870). La mancanza di manodopera in sostituzione degli schiavi, il dissesto finanziario e la massiccia immigrazione da diversi paesi europei, tra cui l'Italia, crearono le condizioni favorevoli al consolidamento del movimento repubblicano, sostenuto e interpretato letterariamente dall'estetica realista/naturalista, in opposizione al romanticismo conservatore che caratterizzava la monarchia brasiliana.

A questo riguardo, consideriamo la produzione letteraria di Aloísio de Azevedo particolarmente pertinente, perché, oltre a testimoniare la grave crisi finanziaria che affliggeva la società brasiliana, registra incisivamente anche la travagliata problematica linguistica esistente in Brasile in un'epoca in cui si affrontavano temi insoliti come la realtà quotidiana, tramite personaggi appartenenti agli strati più poveri della popolazione, le cui vite erano segnate da situazioni umilianti, quasi grottesche, di prostituzione, adulterio, promiscuità, pregiudizio razziale, fanatismo religioso e animalizzazione.

L'opera *O cortiço* di Azevedo è ambientata a Rio de Janeiro, una città afflitta da gravi problemi sociali causati dalla sua urbanizzazione e dal nuovo

⁹ VERGA, *I Malavoglia...*, pp. 8, 11, 13, 15, 36.

ordine politico. Come Verga, Azevedo ha dovuto adattare i suoi strumenti discorsivi al nuovo contesto da rappresentare, per poter raccontare la storia del portoghese João Romão e il suo desiderio smisurato di arricchirsi con mezzi più o meno leciti e strategie disoneste, per riuscire ad accedere a una classe sociale superiore, lontana dal mondo di miseria, di brutalità fisica e affettiva in cui viveva.

Sebbene in una misura diversa da quella usata da Verga, possiamo individuare anche nella costruzione discorsiva di *O cortiço* la presenza della parlata popolare nella maniera di esprimersi di João Romão, Bertoleza, Miranda, Pombinha, Jeronimo, Piedade, Rita Baiana e tanti altri sfortunati, vittime di vizi, lussuria e inganni, chiusi in un circolo vizioso di depravazione e miseria.

Questa situazione di oppressione e sofferenza viene espressa da proverbi, modi di dire, usanze e credenze, usati dai personaggi per indicare astuzia, malafede, ipocrisia, buona fede e tanti altri atteggiamenti, per mancanza di un vocabolario adeguato ad esprimerli diversamente.

“L’acqua passata non fa girare un mulino” (p. 175); “cautela e brodo di pollo non hanno mai danneggiato il malato” (p. 237); “fare le cose in modo nobile” (p. 102); “Non do la mia parte per i denti che ho in bocca” “parola di pietra e di calce” (p. 198)¹⁰.

La gente che abitava *O Cortiço*, con la sua pluralità etnica, offriva sporadici esempi di famiglie tradizionalmente costituite. La massa eterogenea dei residenti era formata da portoghesi, negri, brasiliani, italiani e da coloro che erano stati allettati da inverosimili promesse di aiuto per lavorare nei campi al posto degli schiavi. Un insieme di persone appartenenti alle classi sociali più basse, ammassate in uno spazio fisico angusto simile ad un alveare artificiale, privo delle minime condizioni di igiene e di privacy.

La serie di tipi bizzarri ed eccentrici che occupano questo alloggio collettivo rende palese il degrado e soprattutto lo sfruttamento a cui queste persone sono state sottoposte. Il legame di João Romão con la nera Bertoleza conferma la fragilità e l’insincerità dei rapporti, che provocano tragiche conseguenze. La donna, ancora schiava, deciderà di suicidarsi quando si renderà conto dell’intenzione dell’amante di liberarsi di lei per sposare legalmente Zumira, la figlia del suo ex nemico, Miranda, che abita nella villa di fronte al *Cortiço* dove vivono i due amanti.

Dopo tutta una serie di false promesse, fra cui il riscatto della sua libertà

¹⁰ AZEVEDO, *O Cortiço...*, pp. 102, 175, 198, 237.

dall'antico padrone, Romão propone alla nera Bertoleza di andare a vivere insieme, dando inizio all'inevitabile rovina della povera donna:

Le propose di vivere insieme, e lei acconsentì a braccia aperte, felice di mettersi di nuovo con un portoghese, perché, come tutti i cafusi, Bertoleza non voleva sottomettersi ai negri e istintivamente cercava un uomo di razza superiore alla sua. João Romão allora acquistò, con i risparmi dell'amica, qualche metro di terra sul lato sinistro della vendita, e costruì una casetta con due porte, divisa a metà parallela alla strada, la parte anteriore adibita a negozio di frutta e verdura e quella posteriore a camera da letto allestita con la chincaglieria di Bertoleza¹¹.

Fin dall'introduzione, João Romão è visto nella sua inarrestabile avidità, che aumenta man mano che *O cortiço* narra le storie di degrado, disonestà e vizi dei suoi abitanti, caratterizzandosi come un romanzo a tesi. I vari personaggi dimostrano attraverso le loro vicende di essere il risultato dell'ambiente in cui vivono, dove razze diverse si mescolano senza un supporto sociale che possa offrire loro una via d'uscita al conseguente degrado umano.

La questione del degrado umano rafforza la nostra tesi sulla dissoluzione della famiglia e sul circolo vizioso di certi comportamenti. I personaggi sono spesso rappresentati nei loro aspetti bestiali, come animali in calore.

Il disfacimento della famiglia può essere illustrato dal falso matrimonio di Miranda e Estela, genitori di Zulmira: una unione senza amore dettata dall'interesse, visto che il marito dipende economicamente dalla dote della moglie. La coppia vive sotto lo stesso tetto solo per salvare le apparenze, senza avere una vera e propria vita coniugale. Miranda ha raramente dei rapporti sessuali con la moglie che tradisce con altre donne o con le servette di turno. Ma quando gli appelli della carne diventano impellenti, vincendo la ripugnanza che sente per Estela si accoppia con lei in modo animalesco, dando sfogo alla sua libidine:

Una bella notte, tuttavia, Miranda, che era un uomo di sangue caldo e che all'epoca aveva circa trentacinque anni, si sentì in uno stato insopportabile di lubrificazione. Era già tardi e non c'era nessuna cameriera a casa che potesse aiutarlo. [...] Ma il suo sangue pulsava, reclamandola... Miranda non poté resistere, si lanciò contro di lei, che, in un piccolo sussulto, più sorpresa che arrabbiata, si girò rapidamente, concedendosi al marito. E si lasciava trasportare dalle reni, con gli occhi chiusi, fingendo di dormire ancora, senza la minima consapevolezza di tutto. OH! dava per scontato che il marito, non avendo il coraggio di

¹¹ Ivi, pp. 13-14.

uscire di casa, prima o poi l'avrebbe cercata di nuovo. Conosceva il suo temperamento, forte nel desiderare e debole nel resistere al desiderio¹².

Tutti i personaggi, siano essi provenienti dal *Cortiço* o dalla palazzina di fronte, sono vittime del desiderio sessuale e della smania di vivere. Con i loro comportamenti dimostrano inoltre che l'ipocrisia e la menzogna sono attributi dell'essere umano e che la disonestà e il degrado stanno sempre in agguato, senza via di uscita.

O *cortiço*, come spazio fisico, illustra la dissoluzione fisica e morale dei suoi abitanti e dei suoi vicini, uno spazio in cui convivono lavandaie e coloro che usano questo spazio per guadagnarsi da vivere. Il *cortiço* è come un essere vivente che divora o espelle questi esseri viziosi e degradati.

E in quella terra fradicia e fumante, in quell'umidità calda e fangosa, cominciò a sgorgare, a ribollire, a crescere un mondo, una cosa viva, una generazione, che sembrava germogliare spontaneamente, proprio lì, da quel pantano, e moltiplicarsi come larve nel letame¹³.

Il processo di degrado prodotto da questo pantano sociale può essere testimoniato dalla traiettoria del personaggio della giovane Pombinha, unica figlia della vedova Isabel andata a vivere nel *cortiço* dopo il suicidio del marito che non è riuscito ad affrontare la bancarotta.

La descrizione della ragazza immacolata aiuta a gerarchizzare i personaggi. Le regole della società stabilivano la verginità come requisito essenziale per la costituzione di una nuova famiglia, così, la castità angelicale della ragazza è rappresentata da una colomba, simbolo della purezza. La giovane aiutava l'intera comunità locale a scrivere delle lettere senza far pagare nulla per il servizio. Pombinha aspettava la pubertà per poter sposare un ragazzo appartenente a una classe sociale agiata, che le consentisse di uscire da quel luogo promiscuo e degradato. Isabel, madre della giovane, vedeva nel matrimonio la fine delle sue sofferenze. Aspettando la maturazione fisica della figlia, la madre lavorava dall'alba al tramonto perché nulla mancasse alla giovane.

La fanciulla, come già abbiamo accennato, era considerata pura come un giglio dagli abitanti del caseggiato ed era chiamata Pombinha ('colombella') proprio a causa della sua purezza, ma anche per il suo aspetto malaticcio e sensibile. I suoi modi erano quelli di una ragazza di buona famiglia. Ma questa purezza verrà profanata dalla prostituta Leonie, che la inizierà ai piaceri carnali, con una relazione lesbica:

¹² Ivi, pp. 17-18.

¹³ Ivi, p. 27.

Ora lei si contorceva tutta, stringeva i denti, la carne le tremava in convulsioni di spasmo, mentre l'altra, in alto, pazza di lussuria, irragionevole, feroce, si contorceva come le gobbe di una giumenta, sbuffando e nitrendo¹⁴.

Pombinha, dopo la scoperta del piacere e le prime mestruazioni, si sposa e va ad abitare fuori dal *Cortiço*. Il matrimonio, ansiosamente aspettato però non avrà lunga durata. Due anni dopo, Pombinha, con i primi adulteri, distrugge la sua immagine di purezza e innocenza. Immersa nel mondo del sesso e dei vizi, non rispetterà il vincolo del matrimonio, abbandonandosi definitivamente alla lussuria. Lasciato il marito, si rifugia in un albergo, optando per la prostituzione, con costernazione della madre, che aveva lottato tanto per tirarla fuori dalla vita degradata del *Cortiço*:

Dona Isabel quasi muore di dolore. Dove sarebbe andata la figlia?... «Dov'è? dove non è? Cerca di qua! Cerca di là!» Lo scoprì solo settimane dopo; viveva in un albergo con Léonie. Il serpente ha vinto alla fine. Pombinha andò con i suoi piedi, attratta, a mettersi nella sua bocca. La povera madre pianse per sua figlia come se fosse morta, ma siccome il dolore non le aveva tolto la vita una volta, la povera donna per non morire di fame, perché non aveva più la forza di lavorare, accettò a capo chino i primi soldi che Pombinha le inviò. E da allora ha sempre accettato, facendo della ragazza il suo unico sostegno della vecchiaia, mantenendosi con i guadagni della prostituzione¹⁵.

Le peripezie vissute dall'innocente Pombinha si ripeteranno nelle tristi vicende della portoghese Piedade, che si rifugerà nell'alcool dopo essere stata abbandonata dal marito Jeronimo, innamoratosi di Rita Baiana, un'affascinante mulatta che lo porterà alla totale perdizione, fino a commettere l'omicidio di Firmo, ex compagno di Rita.

È importante ricordare che tutti questi personaggi vengono presentati attraverso un discorso dinamico, vicino all'oralità che, imprimendo un ritmo intenso alla narrazione, sottolinea la forza divorante del *Cortiço*, visto come un essere vivente e vibrante, come nel caso di Rita Baiana, che con la sua danza di medusa, distrugge matrimoni, provoca delitti in nome del piacere:

Ma nessuno come Rita; solo lei, solo quel demone, aveva il magico segreto di quei maledetti movimenti di serpente; quei guizzi che non potevano esserci senza l'odore che emanava la mulatta e senza quella voce dolce,

¹⁴ Ivi, p. 165.

¹⁵ Ivi, p. 283.

spezzata, armoniosa, arrogante, dolce, supplichevole. E Jeronimo vedeva e ascoltava, sentendo tutta la sua anima uscire dagli occhi innamorati [...] lei era il serpente verde e infido, il serpentello viscido, la donnola pazza che svolazzava da un pezzo intorno al suo corpo, agitando i suoi desideri, svegliando le sue fibre intorpidite dalla nostalgia della terra, pungendo le sue arterie, per sputargli nel sangue una scintilla di quell'amore nordico, una nota di quella musica fatta di gemiti di piacere, una larva di quella nuvola di cantaridi che ronzava intorno a Rita Baiana e si diffondeva nell'aria in una fluorescenza afrodisiaca¹⁶.

La passione di Jeronimo per Baiana lo porta ad abbandonare la sua famiglia, a trascurare il lavoro nella cava di cui era tanto orgoglioso e a fare l'amore con il serpente, simbolo del peccato, lasciando da parte la vita esemplare che aveva condotto fino a quel momento. Lo spaccapietre, un tempo lavoratore serio e giudizioso, assume caratteristiche antropomorfe, iniziando a comportarsi come un animale infuriato, sempre attorno alla sua femmina, come se il calore dell'eccitazione non dovesse mai finire.

L'elenco di personaggi che illustrano il quotidiano del *Cortiço* potrebbe procedere a lungo per molte pagine, ma è bene ritornare all'obiettivo principale della nostra riflessione, che è evidenziare la permanenza di queste tematiche nell'articolazione letteraria del regionalismo nel contesto culturale brasiliano.

Come è stato detto in precedenza, è opportuno esaminare la permanenza e la persistenza dei temi caratteristici dell'estetica realista/naturalista in opere appartenenti ai primi decenni del Novecento, attuata nell'approccio regionalista, che si inserisce nella seconda fase del cosiddetto Modernismo brasiliano, il cui scenario sarà, principalmente, l'entroterra nord-orientale.

La nostra avventura regionalista avrà come punto di partenza il romanzo *Pedra Bonita* (1938)¹⁷, di José Lins do Rego che racconta un fatto vero accaduto nel 1838, quando una folla impazzita provocò un bagno di sangue, uccidendo molti innocenti che credevano nel ritorno del Messia: un mito proveniente dalla scomparsa del re portoghese Don Sebastião, avvenuta nel XVI secolo. Il mito di Don Sebastião rimane fino ad oggi vivo nel nordest brasiliano, confermando così la persistenza nell'immaginario popolare di storie cantate in versi e prosa dai cantanti ciechi che girano nei mercati popolari di questa parte del Brasile.

La narrativa non si limita però al solo tema del messianismo, ma porta

¹⁶ Ivi, pp. 94-95.

¹⁷ J.L. DO REGO, *Pedra Bonita*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora 1961.

con sé la credenza di una maledizione legata alla famiglia Vieira, rappresentata dalla figura del vecchio Aparício, fuorilegge, appartenente al *cangaço*¹⁸. Il gruppo dei *cangaceiros* era costituito da contadini insubordinati che si ribellavano contro l'abbandono in cui viveva la maggior parte della popolazione del Nord Est brasiliano, dominata dai grandi proprietari terrieri. I *cangaceiros* erano nomadi e conoscevano benissimo i posti in cui si nascondevano, protetti dalla *caatinga*, una vegetazione spinosa caratteristica di questo territorio.

La saga della famiglia Vieira si snoda tra il percorso del *cangaço* e le credenze religiose. L'opera di José Lins do Rego è divisa in due parti. La prima si concentra sulle vicende avvenute nel villaggio di Açú, dove il parroco locale accoglie il piccolo Antônio Bento, detto Bentinho, portato lì dalla madre, in occasione della grande siccità del 1904. Il ragazzo porta con sé il peso di essere il discendente di una famiglia coinvolta con il *cangaço* e con la tragica vicenda di Pedra Bonita, una storia che fino ad oggi è presente nei libri di storia, negli sceneggiati televisivi e in altri mezzi di rappresentazione artistica destinati al racconto di questo fatto veritiero.

Il padre di Bentinho, Bento Vieira, è rappresentato come una creatura arida, incapace di un gesto d'affetto nei confronti dei figli e della moglie Sinhá Josefina. L'aridità della piccola fattoria di famiglia nella città di Araticum, la sua rada vegetazione di *caatinga*, la mancanza di pioggia, e la consueta siccità si riflettono nella personalità del capofamiglia, nel suo disamore per Sinhá Josefina, e per i figli. Aparício, il figlio più grande, eredita il carattere violento e rissoso dei suoi antenati e diventa *cangaceiro*, l'altro figlio Domicio, calmo e sognatore, finirà però di entrare anche lui nel *cangaço*, e il pacifico Bento cerca di liberarsi della maledizione della famiglia Vieira, sedotta dal fanatismo religioso e dal coinvolgimento nel banditismo.

Tuttavia l'immagine del villaggio di Pedra Bonita continuerà ad ossessionare la famiglia Vieira, con le sue due pietre che ricordano le torri del mito di Don Sebastião, palcoscenico dello spettacolo terribile offerto dalla presenza di malati miserabili, storpi e dementi che cercano la cura di tutti i loro mali per intermedio dell'operato menzognero di falsi santi.

L'opera di José Lins mostra la strutturazione delle città nell'entroterra nordorientale, i cui abitanti, non assistiti dalla legge e dai loro rappresentanti sono in balia delle credenze popolari e dell'ignoranza, trasformati in strumenti al servizio dei grandi latifondisti e dei loro partiti politici, usati da banditi, che l'immaginazione del popolo trasforma in eroi.

¹⁸ Si rimanda alla voce Cangaço, che descrive il fenomeno come un movimento di banditismo ativo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, nella regione del Nordeste del Brasile. Le bande erano formate dagli abitanti dell'arida regione del Nord Est che si organizzavano in gruppi armati commettendo delitti, rapine, sequestri, assassini e stupri. Il movimento fu avversato violentemente dal governo brasiliano dell'epoca. emhttps://brasilecola.uol.com.br/brasil/cangaco.htm

In questa prospettiva, i piccoli villaggi dell'entroterra brasiliano non offrono nessun miglioramento alla loro popolazione, forte come una bestia da soma, sfruttata dai suoi padroni e dalle leggi locali, impossibilitata di poter superare le barriere delle strutture sociali per recuperare un'umanità che gli è sempre stata negata.

La violenza e l'aggressività fisica e morale contraddistinguono l'azione dei *cangaceiros* e della polizia, variando a seconda della condizione sociale delle persone. Nell'invasione della casa del vecchio Bentão, la crudeltà della forza pubblica è evidente nell'aggreddire l'intera famiglia, che non sapeva dire dove fosse andato Aparício, accusato di aver ucciso un poliziotto in una rissa:

Il giorno dopo, di notte, hanno sentito dei rumori intorno alla casa. Il vecchio Bentão si alzò in mutande e camicia. E la vecchia, tremante, si avvicinò ai suoi figli. Il maresciallo era già dentro casa con le squadre di diligenza. [...] Vecchio bastardo, diceva l'uomo. Siamo qui per il bandito di tuo figlio, che ha ucciso un soldato alla fiera. Devi prenderti cura di lui o sarà peggio per voi [...] Sinhá Josefina cadde ai piedi dell'autorità. Bento e Domicio erano già inchiodati da una parte... Stavano picchiando il vecchio. Il ragazzo se n'era andato, non sapeva dove. Allora Domicio gridò al sergente: - Bandito! Picchi un vecchio perché non potresti farlo con Aparício [...] Allora bastonarono Domicio sul viso, sulla schiena e sulle gambe. Scopri cos'è il potere del governo, figlio di una giumenta¹⁹.

La violenza e la mancanza di rispetto saranno presenti in tutti gli scontri tra la polizia, i *cangaceiros* e le loro famiglie. Lo spazio sacro della casa, viene invaso senza alcun rispetto, provocando durissime vendette da parte dei perseguitati, segnati dalla bestialità di queste azioni. In queste condizioni, gli esseri umani assumono l'irrazionalità degli animali, sfogando tutta la loro rabbia e frustrazione, costruendo scenari di orrore e tragedia.

Gli spazi di abbandono e miseria che fungono da scenari per narrazioni realistiche/naturaliste, o meglio, regionalistiche, creano le condizioni favorevoli alla nascita di gruppi caratterizzati dalla violenza che cercano al di fuori della legge una soluzione per la sopravvivenza delle persone più bisognose come il *Cangaço* in Brasile e il brigantaggio nel meridione italiano.

Perciò, se vogliamo pensare a possibili confronti tra l'opera di José Lins do Rego e quella di Verga, basta ricordare la scena di orrore e stupore che scaturisce dalle azioni dei contadini impazziti del villaggio di Bronte, protagonisti del racconto *Libertà*, pubblicato nel 1883, nella raccolta *Novelle ru-*

¹⁹ DO REGO, *Pedra Bonita...*, pp. 262-263.

sticane²⁰, o ancora *L'amante di Gramigna* (1880), in *Vita dei campi*²¹, che ci propone lo stesso scenario ostile dell'entroterra nordorientale brasiliano e la figura di un brigante/bandito che, agli occhi dell'allucinata Peppa, assume le caratteristiche di un eroe, provocando un'attrazione fatale, che trascinerà la giovane donna verso una vita di dolore e sofferenza.

La nostra breve incursione nell'ambiente realistico/naturalista e nella narrativa regionalista brasiliana si concluderà con l'aiuto di Graciliano Ramos e del suo romanzo *Vidas Secas* (1938)²², che offre una sintesi di tutti i disagi subiti dagli abitanti dell'entroterra nordorientale del Brasile, mettendo in luce tra l'altro le difficoltà di comunicazione, derivate dall'alto tasso di analfabetismo della regione. L'incapacità di decodificare i discorsi e le spiegazioni di persone appartenenti a dei ceti sociali più evoluti, porta con sé una serie di equivoci, come il malinteso che metterà Fabiano, il protagonista della storia, dietro le sbarre, senza la possibilità di far valere i propri diritti.

La tematica dell'incomunicabilità predomina nella narrazione di Graciliano, avvicinandoci, ancora una volta, all'opera di Verga. Lo scrittore brasiliano, in questa sua opera, sottolinea anche il tema del determinismo sociale, che vede l'essere umano come prodotto dell'ambiente in cui vive, ricorrendo frequentemente allo zoomorfismo quando descrive degli esseri umani dominati da istinti animaleschi. Nel romanzo *Vidas Secas* abbiamo, inoltre, la singolarità della personificazione della cagna di famiglia, chiamata *Baleia*, che riesce a esprimere i propri sentimenti in modo più espressivo di quanto non facciano Fabiano, la moglie e i suoi figli deperiti, i quali non hanno nemmeno un nome, designati sempre come il più piccolo e il più grande.

Baleia con i suoi sogni e le sue fantasie mostra tutti i suoi sentimenti, al contrario della moglie di Fabiano, *Sinhá* Vitoria, il cui unico e povero sogno è avere un letto di cuoio come quello che aveva visto nella casa del padrone. «Scappa!» *Sinhá* Vitória non stava bene. Era infastidita dal letto di legno, voleva un letto di cuoio, come Seu Tomás di Bolandeira»²³.

Il linguaggio utilizzato da Graciliano Ramos per illustrare i disagi della continua peregrinazione dei suoi personaggi è asciutto, privo di sentimenti, composto di poche parole, che non riescono quasi mai a trasformarsi in un vero dialogo; i vocaboli non hanno una connessione chiara tra di loro per

²⁰ G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, pp. 151-161.

²¹ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in ID., *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, pp. 91-99.

²² G. RAMOS, *Vidas Secas*, Rio de Janeiro, Editora Record 2001.

²³ Ivi, p. 84.

sottolineare una ristrettezza verbale proveniente da un vocabolario ridotto, consono alla durezza della vita quotidiana.

Nell'esercizio del suo antropomorfismo Baleia assume la figura di una madre protettrice che esprime i suoi sentimenti con tenerezza e attenzione, cercando di distrarre i più piccoli e trovare da mangiare per tutta la famiglia, quando la stanchezza interrompe le lunghe e faticose camminate di una dura peregrinazione, dovuta alla siccità, in cerca di luoghi per riposare. I poveri migranti periodicamente devono spostarsi per trovare delle migliori condizioni di vita, in un movimento continuo segnato dal dolore e dalla fame. Ed è esattamente in questo contesto che l'amore di Baleia per la famiglia di Fabiano si fa presente, quando va a caccia di piccoli animali per sfamare i suoi padroni:

Si stavano addormentando e furono svegliati da Baleia, che portava una cavia tra i denti. Si alzarono tutti urlando. Il ragazzo più grande si strofinò le palpebre, asciugandosi i pezzetti di sonno. *Sinhá* Vitória baciava il muso di Baleia e, poiché il muso era insanguinato, ha leccato il sangue e ha approfittato del bacio. Era una caccia piuttosto meschina, ma avrebbe rimandato la morte del gruppo. E Fabiano voleva vivere²⁴.

L'attaccamento amoroso di Baleia alla sua famiglia non scompare nemmeno al momento della sua morte, quando Fabiano è costretto a ammazzarla perché sembrava affetta da idrofobia:

La cagna Balena stava per morire. Era dimagrita, la sua pelliccia era caduta in più punti, le sue costole si stagliavano su uno sfondo rosa, dove le macchie scure si deterioravano e sanguinavano per le mosche. Le piaghe in bocca e il gonfiore delle labbra le rendevano difficile mangiare e bere²⁵.

Comincia così il calvario del sensibile animale che cerca di ripararsi nel suo spazio preferito dove spesso giocava con i figli di Fabiano:

Si diresse verso i juazeiros. Sotto la radice di uno di loro c'era una buca morbida e profonda. Gli piaceva rotolarsi lì: si copriva di polvere, evitava mosche e zanzare, e quando si alzava aveva foglie secche e rametti appiccicati alle ferite, era un animale diverso dagli altri²⁶.

²⁴ Ivi, p. 14.

²⁵ Ivi, p. 85.

²⁶ Ivi, p. 88.

Nemmeno l'avvicinarsi di Fabiano con il fucile in mano per metter fine alla sua sofferenza riesce a far reagire il povero animale che si mantiene fedele al padrone con cui aveva imparato a vivere fin dalla nascita:

Non conosceva l'oggetto, ma iniziò a tremare, convinta che contenesse spiacevoli sorprese. Fece uno sforzo per schivarlo e rimboccò la coda. Chiuse le palpebre pesanti e pensò che la sua coda si fosse rimpicciolita. Non poteva mordere Fabiano: era nata accanto a lui, in una cuccia, sotto il letto di tralci, e aveva consumato la sua esistenza sottomessa, abbaiando per radunare il bestiame quando il suo custode batteva le mani²⁷.

E così il povero animale si rifugia nel sogno, nel profondo della sua anima umanizzata, cercando di riunire nel sonno eterno le cose più gradevoli del suo mondo di sentimenti e immaginazione:

Baleia voleva dormire e svegliarsi felice, in un mondo pieno di cavie. E leccava le mani di Fabiano, un Fabiano enorme. I bambini ci sguazzavano dentro, si rotolavano con esso in un enorme cortile. Il mondo intero sarebbe pieno di grose, enormi cavie²⁸.

La descrizione del lungo calvario vissuto da Baleia rafforza la presenza di uno stile asciutto privo di sentimentalismi, concepito con un vocabolario limitato che non ammette nella oralità discorsiva dialoghi conclusivi costituiti da una connessione precisa, visto che Fabiano, la moglie e i figli non hanno la padronanza degli strumenti linguistici necessari per superare le barriere sociali della comunicazione. Così i sentimenti più chiari e precisi delle riflessioni vengono espressi dalla cagna Baleia, che con i suoi discorsi amorosi, sembra più umana dei suoi padroni.

Il romanzo di Graciliano Ramos si distingue dai testi narrativi analizzati finora, in cui abbiamo constatato la presenza frequente di proverbi, credenze, leggende, miti e superstizioni che ritraggono il dolore e la sofferenza dei suoi personaggi, illustrandone l'aspetto animalesco.

Nella narrativa di Graciliano la durezza dello spazio fisico e la mancanza di regole sociali ci viene presentato da un discorso asciutto e scarno con cui vengono illustrate plasticamente immagini animalesche di esseri umani che giustificano le loro azioni aggressive, violente e dissolute come un modo di contrastare l'ambiente da cui provengono.

²⁷ Ivi, p. 89.

²⁸ Ivi, p. 91.

In tal senso, è opportuno ricordare che negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento, il popolo brasiliano era, e continua ad essere costituito da varie etnie, le quali sono state assorbite da questo paese in via di sviluppo senza una struttura di base che fosse capace di organizzare questa nuova società. Se in Italia il tramonto dell'Ottocento denuncia l'assenza di una lingua comune da contrapporre alla ricchezza dei suoi dialetti, in Brasile ci troviamo di fronte ad una minoranza che a malapena padroneggiava la lingua portoghese, poiché la corte mandava i propri figli a studiare all'estero, soprattutto in Francia. Il bassissimo livello di istruzione della popolazione, anche nei centri urbani più sviluppati, induceva la grande massa a utilizzare un linguaggio eterogeneo che mescolava il portoghese con parole delle popolazioni indigene originarie e vocaboli di origine africana usati dai vari gruppi di schiavi negri provenienti da diverse regioni dell'Africa. Questa lingua eterogenea alla fine del XIX secolo venne arricchita maggiormente dalle diverse ondate migratorie provenienti da svariati paesi europei. Così, in Brasile la lingua ufficiale portoghese, parlata da una minoranza alfabetizzata nei grandi centri urbani, conviverà con le varie lingue regionali presenti in molti testi appartenenti all'estetica realista/naturalista, persistenti fino alla prima metà del ventesimo secolo.

Nel nostro tentativo di identificare possibili prossimità tra la cultura brasiliana e quella italiana, ricordiamo che nello stesso periodo, troviamo una situazione simile anche in Italia, quando nella fase postunitaria, solo il 2,5% della popolazione parlava correntemente l'italiano. Questa percentuale, come afferma Albani Alves Guimarães, nella sua tesi di Master²⁹, apparteneva all'élite. La lingua italiana era usata solo in determinate situazioni, mentre in casa si parlava il dialetto.

Da quanto detto, possiamo sottolineare ancora una volta l'importanza del discorso verghiano che davanti a questa molteplicità dialettale riesce a costruire un discorso dinamico, potenziato dalla ricchezza dei numerosi proverbi presenti nei *Malavoglia*, il cui uso non ha una funzione folclorica, ma il compito di mettere in risalto la tradizione popolare nel contesto regionale³⁰.

Se con l'aiuto di Antonio Candido è stato possibile seguire il percorso di trasformazione del linguaggio popolare in linguaggio letterario, con la raccolta curata da Gianni Oliva, *Animali e metafore zoomorfe in Verga*³¹, è possibile esaminare la tematica della zoomorfizzazione, o meglio, del pro-

²⁹ A.A. GUIMARÃES, *Marcas Sicilianas no Romance «I Malavoglia» de Giovanni Verga*, 96 f, Dissertação (Mestrado em Literatura Italiana) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2007.

³⁰ F. FARIA, in sua tesi di Master intitolata *A estruturação do regionalismo em Giovanni Verga*, Dissertação (Mestrado em Literatura Italiana) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1983.

³¹ G. OLIVA, *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, Roma, Bulzoni 1999.

cesso di animalizzazione, argomento ricorrente nei testi naturalistici italiani e brasiliani.

A questo riguardo ci rimettiamo anche agli articoli firmati da Marilena Giammarco, *La lupa e il lupo*³² e Paola Paoletti, *I Malavoglia: di molti animali e di qualche uomo*³³. Queste letture critiche si occupano del processo di animalizzazione, non solo nel romanzo *I Malavoglia*, ma anche nella maggior parte dei testi veristi dello scrittore siciliano, mettendo in luce la rappresentazione a volte paradossale dei personaggi femminili visti come *femmes fatales* che seducono e vampirizzano gli uomini, oppure come animaletti dolci e pacifici, sottomessi al potere maschile.

Sempre nell'ambito del processo di zoomorfizzazione dei personaggi naturalisti, vale la pena ricordare la posizione dello studioso brasiliano Alfredo Bosi, secondo il quale la trasformazione di creature in animali è dovuta soprattutto all'esigenza di opporsi all'estetica romantica che esaltava le loro caratteristiche umane. Di fatto, la corrente realista/naturalista tratta le persone più come animali che come esseri umani: «Il naturalista finisce fatalmente per estendere l'amarezza della sua riflessione alla fonte stessa di tutte le sue leggi: la natura umana gli appare come una giungla selvaggia, dove il forte mangia il debole»³⁴.

La nostra proposta di esaminare un possibile dialogo tra la letteratura brasiliana e quella italiana nel periodo storico compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, ha preso in considerazione soprattutto delle situazioni estreme, che oltrepassano i limiti di una società minimamente organizzata. In queste narrazioni, gli esseri umani sono visti in momenti di grande tensione e in circostanze cariche di aggressività e violenza, quando si abbandonano completamente ai loro istinti, rinnegando ogni tipo di sentimento razionale. Gli atti di violenza sono causati soprattutto dalla miseria e dallo stato di abbandono in cui si trovano i borghi sperduti del meridione italiano, mentre in Brasile, queste stesse circostanze si concentrano nell'entroterra nordorientale e negli spazi urbani dove gli abitanti sono abbandonati a se stessi.

L'incomunicabilità, i fraintendimenti e l'incuria della società organizzata danno vita a gruppi di fuori legge visti come una possibile via di uscita da uno stato di penuria totale, come abbiamo visto nel caso dei *cangaceiros* in

³² M. GIANMARCO, *La lupa e il lupo*, in *Animali e metafore zoomorfe*, a cura di G. Oliva, Roma, Bulzoni 1999, p. 47.

³³ P. PAOLETTI, *I Malavoglia di molti animali e di qualche Uomo*, in *Animali e metafore zoomorfe...*, pp. 109-118.

³⁴ A. BOSI, *Aluisio Azevedo e os principais naturalistas*, in *História Concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cutrix 2006, pp. 187-194.

Brasile e dei briganti in Italia, gruppi che rappresentano una via d'uscita dalla situazione. La narrazione delle gesta di questi gruppi è fatta a forti tinte, con scene forti, in cui il sangue colora l'intero scenario attraverso tagli di testa, pugnalate, fucilate, bastonate e ogni tipo di aggressione, e gli esseri umani si comportano come bestie.

In questa atmosfera di lotte e scontri armati spiccano le figure del bandito e del *cangaceiro*, ammirati da alcuni e temuti da molti altri. In questo spazio la fantasia popolare colloca insieme eroi, colonnelli, santi, mistici, fanatici e persino i cantastorie che di generazione in generazione tramandano le fantastiche avventure di questi personaggi.

Abbiamo visto che lo scenario della narrativa verista è costituito dalla caotica situazione politica creatasi nel Meridione italiano in seguito all'unificazione, quando la maggior parte della popolazione non si era resa conto appieno dell'annessione dello Stato Borbonico al Regno d'Italia. In questo periodo di grande confusione sorgono le "bande di briganti" in tutto il sud del territorio italiano, in molti casi ammirate dalla popolazione oppressa, che vedeva in loro la possibilità di una nuova vita, come accade nel già citato racconto *L'amante di Gramigna* di Verga.

Il percorso letterario che abbiamo proposto ci ha permesso di osservare come l'essere umano può diventare il frutto dell'ambiente in cui vive e viene allevato, principalmente, quando non dispone di opportunità per uscire dal circolo vizioso di miseria e ignoranza che lo imprigiona, negandogli l'accesso a quella scolarizzazione tramite la quale potrebbe impossessarsi dei codici linguistici necessari alla sua efficace umanizzazione. L'ostacolo sociale dell'analfabetismo crea il problema dell'incomunicabilità comune a personaggi di Verga, Azevedo, Lins do Rego e del proprio Graciliano Ramos. L'osservazione dei meccanismi discorsivi utilizzati dagli scrittori scelti ravvisa la costruzione di uno strumento linguistico efficace che abilita l'inclusione di personaggi in grado di rappresentare tutti i livelli sociali con i loro pregi e difetti, comprovando la presenza di eccessi in tutte le classi sociali. Eccessi che costringono l'essere umano ad affrontare situazioni estreme, gettandolo in un flusso infinito di sofferenza.

Le storie narrate da scrittori appartenenti alla corrente realista/naturalista, i cui temi sopravvivono nel regionalismo brasiliano, indicano le difficoltà spaziali derivate dalla deforestazione incontrollata che ha praticamente distrutto la copertura verde del nostro entroterra, come responsabili dell'emergere di bande di fuorilegge, che, protette dalle difficoltà climatiche, diventano un'alternativa unica alla loro disillusione e disperazione che si moltiplicano quotidianamente nello scenario aspro e inospitale del nostro entroterra.

Per concludere possiamo affermare che questo stesso scenario aspro e

inospitale, pieno di sofferenza e dolore presente nelle narrative realiste/naturaliste e regionaliste brasiliane e in quelle veriste di Verga ci ha permesso di esaminare i punti di contatto tra la cultura italiana e quella brasiliana sotto una nuova prospettiva, in cui il dramma umano non si limita ad un unico spazio fisico o storico ma riguarda tutta l'umanità.

CARLOS DA SILVA SOBRAL

Università Federale di Rio de Janeiro - UFRJ

MACHADO DE ASSIS E L'INAUGURAZIONE DEL REALISMO IN BRASILE¹

La tradizione letteraria in Brasile ha le sue origini nei primi scritti dei viaggiatori e missionari europei ed è intrinsecamente legata alla letteratura portoghese. L'emancipazione dal modello letterario del paese colonizzatore avviene solo a partire dal romanticismo, nel 1836, quando la letteratura brasiliana guadagna autonomia e ha manifestazioni proprie.

Successivamente, come reazione allo stile romantico, in Brasile, la letteratura non ha più soltanto finalità di intrattenimento artistico, ma comincerà a criticare le istituzioni, come la Chiesa Cattolica, o schemi socio-comportamentali, come l'ipocrisia borghese. La schiavitù, i pregiudizi razziali e la sessualità diventano i principali temi trattati in forma chiara, diretta e oggettiva. La società è quindi divisa tra operai e borghesia. Compare un atteggiamento diverso da quello che caratterizzava la produzione letteraria del Romanticismo. Pure il progresso tecnologico è presente in questo nuovo quadro. La base filosofica che influenza la nascita del Realismo è il Positivismo, che analizza la realtà tramite una prospettiva razionale.

Di conseguenza le principali caratteristiche del Realismo brasiliano sono la riproduzione della realtà osservata, l'oggettività e impegno per rispecchiare la verità e rappresentare gli individui comuni, nonché le loro condizioni sociali e culturali con un linguaggio di facile comprensione.

¹ Per gli approfondimenti si vedano: [Joaquim Maria] MACHADO DE ASSIS, *Obra completa. Organizada por Afrânio Coutinho*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar 1997, 3 voll.; A. BASTOS, *Machado de Assis: a poética da moderação*, Rio de Janeiro, Batel 2018; CASTELAR DE CARVALHO, *Dicionário de Machado de Assis: língua, estilo, tema*, Rio de Janeiro, Lexikon 2010; J.G. MERQUIOR, *Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas*, in *Crítica 1964-1989*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira 1990; J.P. SILVA, *Revista Philologus*, Ano 23, n. 69, Rio de Janeiro, CiFEFiL, set./dez. 2017; C.E.F. UCHÔA, *Apresentação*, in CARVALHO, *Dicionário de Machado de Assis...*, p. 7-8.

Il contesto storico del Realismo in Brasile erano per l'appunto la Guerra del Paraguay, l'Abolizione della Schiavitù e la Proclamazione della Repubblica, ma le manifestazioni letterarie erano spesso impregnate di ironia, e una parte dominante nelle scelte tematiche riguarda l'analisi psicologica dell'adulterio.

In Portogallo, che allora rappresentava il portavoce dei fenomeni artistici culturali europei, il Realismo si sviluppa alcuni anni prima, alla fine degli anni 60 del XIX secolo, con la *Domanda di Coimbra*, movimento socio-culturale in cui l'élite portoghese manifesta la sua insoddisfazione verso il clero e la monarchia, e in cui si riscontra una forte agitazione politica, sociale e culturale, specie nell'Università di Coimbra.

In Brasile, il massimo rappresentante del Realismo è stato Machado de Assis che, con *Le Memorie Postume di Bras Cubas*, del 1881, inaugura il movimento. Il romanzo, anche se rovescia l'ordine logico e non osserva il principio della verosimiglianza, tratta dei problemi reali dell'uomo di allora e si rivela pieno di ironia, scetticismo, scherno, digressioni letterarie, filosofiche, che si esprimono nei dialoghi con il lettore, e nell'emblematica dedica di un borghese defunto ai vermi che mangeranno il suo corpo.

Comunemente si adotta il criterio discutibile di suddividere i nove romanzi di Machado de Assis in due fasi distinte: una prima, «romantica», che andrebbe da *Resurrezione* (1872), il suo esordio nel romanzo, a *Iaiá Garcia* (1878); e un'altra, «realistica» (a volte detta anche di «maturità»), iniziata con le *Memorie postume di Brás Cubas* (pubblicato a puntate, nella *Revista Brasileira*, dal 15 marzo al 15 dicembre 1880, e in libro, nel 1881) e conclusasi con il *Memorial de Aires* (1908), pubblicato nell'anno della morte dell'autore. Diverse sarebbero state le cause di questo cambiamento di tono (e, per molti, di qualità), a partire da una crisi personale nel 1879, connotata da disincanto per la direzione della vita politica nel paese. Secondo altre ipotesi la causa della "conversine" sarebbe stato il semplice desiderio dell'autore di dare nuove direzioni alla sua narrativa, adottando una dizione non convenzionale, «la forma libera di un [Lawrence] Sterne o di uno Xavier de Maistre», come egli stesso afferma nel Prologo alla quarta edizione del libro. Altri critici non riconoscono che ci sia stato un cambiamento così marcato, e ritengono che la narrativa *machadiana* abbia attraversato un continuo processo di miglioramento, sicché i cambiamenti osservabili nella sua arte appaiono relativi al livello artistico, più che a fattori costitutivi della sua produzione letteraria.

D'altra parte, come dichiara Alcmenno Bastos, non mancano voci che preferiscono vedere nelle *Memorie postume di Brás Cubas* un evento singolare, anche in relazione ai romanzi che sarebbero stati scritti dopo, non solo rispetto all'opera machadiana nel suo complesso, ma rispetto a tutta la letteratura brasiliana. In proposito, Capistrano de Abreu, in una lettera a Machado de Assis

datata 10 gennaio 1881, rilancia la domanda che gli avrebbe posto Valentim de Magalhães: «Che cos'è Brás Cubas in ultima analisi? Romanzo? Tesi morale? Testo umoristico?» In risposta, Machado de Assis, nel *Prologo* alla quarta edizione, dice che Brás Cubas stesso aveva già risposto alla domanda, quando affermava «che sì e no, che era romanticismo per alcuni e non lo era per altri»², e nella dedica «Al lettore» ribadisce che «le persone serie troveranno nel libro alcune apparenze di puro romanticismo, mentre le persone frivole non vi troveranno il loro solito romanticismo»³. Delegando al personaggio immaginario la responsabilità di risolvere il dubbio, Machado de Assis chiarisce che non ha alcun interesse che le memorie siano imprigionate in una forma di romanzo, ma allo stesso tempo ammette che si tratta di un'opera singolare, essendo comprensibile, quindi, la perplessità del lettore.

Comunque, l'aspetto sempre evidenziato come segno dell'eccezionalità di questa opera che inaugura il realismo brasiliano è l'insolita attribuzione della 'paternità' del testo non a un «autore defunto», ma a un «defunto autore», lo stesso Brás Cubas. Il memorialista riafferma nella «Dedica» la sua condizione di uomo morto, rivolgendosi non a una persona che potrebbe avere bei ricordi dei suoi tempi di vita sulla terra, ma, come si è accennato, «al verme che per primo ha rosicchiato la carne imperfetta del mio cadavere». Un particolare ruolo nel cuore del protagonista ha Virgilia: fallito il fidanzamento, grazie al quale si sarebbero dovute realizzare le ambizioni politiche del giovane, la ragazza sposerà Lobo Neves, e diventerà l'amante di Bras. A parte Virgilia, nessun'altra figura nel mondo dei vivi merita la dedica che l'«autore defunto» farà al verme che ha avuto il privilegio di essere il primo a rosicchiare le sue viscere.

L'ordine dei termini costitutivi dei sintagmi «autore defunto» o «defunto autore» non è solo un gioco di parole sostenuto dall'inversione, ma è un invito al lettore perché accetti come una verità che l'autore del racconto è morto, è stato debitamente sepolto, forse pianto da coloro che lo hanno conosciuto in vita (se non da tutti, almeno da alcuni, come l'amico che ha pronunciato parole di commiato emotivo sulla tomba, lo stesso a cui Brás Cubas, senza rimpianti, secondo le sue parole, ha lasciato venti polizze...). Dall'al di là, dalle dimensioni inaccessibili ai vivi, «dall'altra parte del mondo», si è dedicato a scrivere le sue «memorie postume».

Attribuendo la paternità delle memorie a una persona morta, c'è una flagrante violazione del precetto della verosimiglianza, uno dei pilastri del realismo. Pertanto appare davvero singolare che le *Memorie postume di Brás Cu-*

² Cultrix, p. 21.

³ Ivi, p. 23.

bas siano inquadrare nella tipologia del romanzo realistico. È necessario allora soffermarsi brevemente sul concetto stesso di realismo letterario. Almeno Bastos sostiene che in primo luogo, bisogna ammettere che non si tratta di un concetto univoco, e la prova più evidente di ciò è il fatto che, soprattutto nel XX secolo, diverse correnti hanno aggiunto al termine *realismo* alcuni termini determinanti che sembravano, in linea di principio, semanticamente opposti, come *magico*, *fantastico*, *assurdo*, *surreale*, oltre all'epiteto ormai consacrato di *meraviglioso*. Tale fatto ha creato un notevole disagio agli studiosi, costretti ad adottare una nuova terminologia che spiegasse ciò che non si adattava più alla definizione tradizionale di *realismo*, vale a dire termini ibridi come *realismo magico*, *realismo fantastico*, *realismo assurdo* e addirittura *surrealismo*. In queste formulazioni, come elemento comune, la permanenza della nozione consacrata di *realismo* sta quasi ad attestare una vocazione mai tradita di impegno nella rappresentazione della realtà, vocazione che però viene relativizzata dall'aggiunta di termini che puntano, come già detto, in una direzione apparentemente opposta. Se è *realismo*, come può essere anche *magico*? Se è *realismo*, come può essere anche *fantastico*? Se è *realismo*, come può essere anche *assurdo* (o *strano*, in senso freudiano)?

Nelle *Memorie postume di Brás Cubas*, nonostante l'evidente rottura della verosimiglianza iniziale, la narrazione non si discosta dai principi concettuali dell'estetica realistica sanciti dal Realismo, che è evidente, ad esempio, nella visione critica della società brasiliana nel momento in cui attraversa la storia (XIX secolo), descritta senza pietà «dall'interno verso l'esterno», non da un *io* risentito perché non riesce a farne parte, in quanto una vittima di questa società piena di disuguaglianze, ma descritta da uno che occupava una posizione privilegiata in quella società e ne aveva ampiamente goduto i benefici. Brás Cubas non ha mai dovuto lavorare per provvedere a sé stesso («è toccata a me la fortuna di non comprare il pane con il sudore della fronte»)⁴, ha condotto una vita piena di agi, fin quasi a dissipare la fortuna di suo padre. Tale dinamica si manifesta anche nella prospettiva temporale assunta dal narratore, vale a dire la contemporaneità in relazione ai fatti narrati, pur con l'infrazione retrospettiva di raccontare la propria storia dalla fine, dopo la sua morte. L'allontanamento dai dettami realisti avviene non nel contesto degli eventi, tutti rientranti nella sfera del credibile, senza la minima aderenza al soprannaturale, ma nell'ordine del discorso. Brás Cubas non ritorna dal mondo dei morti, non si muove tra i vivi e, in senso stretto, solo i lettori diventano consapevoli di questa sua modalità di prolungare la propria esistenza dopo la morte. Nessun altro personaggio ha alcun contatto con l'autore delle memorie, scritte con «la penna ridanciana e l'inchiostro della malinconia».

⁴ Cultrix, p. 199.

Il capitolo VII, intitolato *Il delirio*, esemplifica questa procedura. Narra una sorta di sogno, in cui Brás Cubas afferma di essere stato un pioniere in questo tipo di narrazione: «Finora, che io sappia, nessuno ha ancora raccontato il proprio delirio, lo faccio io», e, nel tipico modo *machadiano* di dialogare con il presunto lettore, gli propone, se lo desidera, di «saltare il capitolo».

L'«irrealismo» di una narrazione di un «autore defunto» è, infatti, la cornice appropriata per l'enunciazione sfrontata e schietta del narratore-protagonista, che per un ulteriore elemento è indistinguibile da un narratore convenzionalmente 'vivente'. Nessuno degli eventi narrati, né il delirio stesso, esplicitamente caratterizzato dalla momentanea privazione della ragione, sfugge alla più stretta verosimiglianza, affinché la soprannaturalità non vada oltre, fungendo da soglia per un'esposizione rigorosamente realistica delle azioni del narratore-protagonista e degli altri personaggi. In questi termini, se non ci aggrappiamo a una concezione ristretta del *realismo* – che peraltro sarebbe meglio chiamare *naturalismo*, in quanto rappresentazione dell'aspetto superficiale della realtà sociale – le *Memorie postume di Brás Cubas* sono davvero un romanzo realistico, di un realismo selettivo, che non inventa la realtà sociale, ma la mostra nella sua essenzialità. Se dimentichiamo le circostanze, che egli scherzosamente denunciò, di essere un «autore defunto», le *Memorie* non differiscono in alcun modo da qualsiasi altro grande romanzo realistico, dallo stesso Machado de Assis o da un altro grande maestro della scuola realista.

Le memorie postume di Brás Cubas sono un romanzo realistico e costituiscono un punto fermo per la maggioranza dei grandi studiosi del tema in Brasile. Per il senso strettamente credibile delle vicende narrate dall'«autore defunto»; per l'integrità dei personaggi umani che si muovono nel mondo narrato; per l'accettazione da parte del lettore della 'verità' che Brás Cubas visse effettivamente in Brasile durante gran parte del XIX secolo (nato nel 1805 e morto nel 1869) all'interno di una società iniqua e ingiusta, di cui era un vero e proprio rappresentante e di cui godeva i benefici; per l'assoluta sincerità del memorialista, che non si vanta, non nasconde le sue mancanze comportamentali, non attribuisce il suo fallimento esistenziale al 'mondo ingiusto'; per tutto ciò che viene presentato come accettabile al lettore, non ci sarebbe stata nessuna differenza essenziale se queste memorie fossero state scritte da un «autore defunto», o da un autore ancora molto vivo, da uno che si trovasse nell'età in cui i memorialisti in genere si rivolgono al loro passato. Il dettaglio irrealistico del narratore morto al momento della narrazione non è un semplice trucco, equivalente a quello di assegnare la funzione a un terzo fattore, come la finzione di aver trovato un manoscritto, o di un narratore da cui si ascolti un resoconto completo e coerente. Il distacco esistenziale del narratore dalla materia narrata è proprio ciò che gli consente l'assoluta libertà di elaborare un'analisi spietata, di cui, come già notato, egli

è il bersaglio principale. La schiettezza integrale del racconto è resa possibile, e amplificata, proprio perché è un «autore defunto».

Secondo Bastos, per imperativo etimologico, il Realismo tende ad assumere il reale, cioè la realtà come suo inevitabile riferimento, cercando di darle una rappresentazione il più fedele possibile, come nella formula consacrata, anche se semplicistica: «la vita così com'è». La rappresentazione della realtà, tuttavia, è un processo che precede un altro processo, altrettanto rilevante: la cattura della realtà, e allora si constata che nessuna modalità di cogliere la realtà riuscirà a rappresentare esattamente «la vita così com'è».

Tra gli altri titoli di Machado de Assis, vale la pena di ricordare *La Messa del Gallo*, del 1893, in cui il narrato è svolto in prima persona sulla base dei ricordi di un ragazzo; *Dom Casmurro* del 1899, incentrato su possibili tradimenti e il dubbio; *Papéis Avulsos* ('Carte sciolte') (1882) in cui l'autore usa grande ironia e un po' di pessimismo per affrontare la contraddizione tra l'essere e l'apparire, tra vita pubblica e vita intima; *Quincas Borba* (1891) che racconta la storia di un insegnante che eredita i beni di un suo amico; *Várias Histórias* ('Diverse storie') (1896) che è una raccolta che riunisce sedici dei suoi racconti pubblicati nella «Gazeta de Notícias» tra il 1884 e il 1891 e *Relíquias da Casa Velha* ('Reliquie della Vecchia Casa') (1906), un libro di racconti e opere teatrali, pubblicato nel 1906.

Come varianti stilistiche nelle sue opere sono da evidenziare l'aggettivazione compensatoria (*Castelar de Carvalho*) e l'abbondanza delle figure retoriche.

Il Realismo brasiliano inaugura e ha come suo massimo rappresentante Machado de Assis, che supera ogni barriera sociale e culturale, perché nato in un'umile famiglia, prova di mezzi per farlo studiare, autodidatta. Basti dire che all'età di 14 anni pubblica il sonetto *All'Ill.ma Sig.ra. D.P.J.A.*, sul «Giornale dei Poveri» del 3 ottobre 1854, e, nonostante fosse un mulatto, privo di una laurea, tra molte difficoltà continuò a scrivere su giornali e riviste in una società ostile e razzista. Va a suo onore che insieme ad altri intellettuali, fondò nel 1896, l'Accademia Brasiliana di Lettere, di cui fu acclamato primo presidente.

CONCLUSIONI I SESSIONE
«VERGA NEL REALISMO EUROPEO
ED EXTRAEUROPEO»

(5-7 DICEMBRE 2022)



COMITATO NAZIONALE E REGIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELLA MORTE DI GIOVANNI VERGA 1922-2022



"VERGA NEL REALISMO EUROPEO ED EXTRAEUROPEO"

CONVEGNO INTERNAZIONALE - I SESSIONE - CATANIA, 5-7 DICEMBRE - MONASTERO DEI BENEDETTINI, AULA MAGNA "SANTO MAZZARINO"

5 DICEMBRE

APERTURA DEI LAVORI

Presiede MARINA PAINO

Ore 9.00
Saluti delle autorità accademiche e istituzionali

Presiede GIORGIO LONGO

Ore 10.00
YVES CHEVREL
Università di Paris-Sorbonne
L'œuvre de Giovanni Verga: un dialogue existant avec la culture européenne

Ore 10.30
FLORENCE GOVET
Università di Grenoble
Verga, novelliste européen

Ore 11.00 Coffee Break

Ore 11.30
GABRIELLA ALFIERI
Università di Catania - Fondazione Verga
Una poetica disseminata:
idee di Verga sul realismo

Ore 12.00
ATTILIO SCUDERI
Università di Catania
Realismo e darwinismo: incroci ed equivoci nelle letterature occidentali ottocentesche

Ore 12.30
ANDREA MANGANARO
Università di Catania - Fondazione Verga
Il realismo di Verga nella storia della critica letteraria

Ore 13.00 Lunch Break

Presiede SERGIO CRISTALDI

Ore 14.30
ALAIN PAGÉS
Università di Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Un moment du naturalisme. Acteur d'une correspondance entre Verga et Zola

Ore 15.00
JEAN-SEBASTIEN MACKÉ
CNRS Paris
Genèse photographiques chez les écrivains réalistes et naturalistes: le cadre et la lumière

Ore 15.30
PIERRE DUFIEF
Professore emerito Università di Paris Nanterre
Réalisme et pitie chez les Goncourt

Ore 16.00
JEAN LOUIS HAQUETTE
Università di Reims
George Sand et la question du pittoresque rural

Ore 16.30
GIORGIO LONGO
Università di Lille - Fondazione Verga
Il realismo in Belgio tra novella, teatro e musica: da La Louve a la Chasse au Loup

Ore 17.00
ANTONIO SORELLA
Università di Chieti-Pescara
Primi sondaggi sul realismo in lingua estone

Ore 17.30 / Discussione

Ore 18.00 / Conclusione dei lavori

Ore 19.00
Caccia al lupo
bozzetto scenico di Giovanni Verga
Messa in scena a cura del Teatro Stabile di Catania - CUT, Palazzo Sanguillano
Piazza Università 13, Catania

6 DICEMBRE

Presiede ANTONIO SICHERA

Ore 9.00
HENNING HUFNAGEL
Università di Zurigo
Uccellini e uccellacci in Verga, Heyse e Flaubert

Ore 9.30
GIOVANNI TATEO
Università del Salento
Lontano dalla metropoli: Ferdinand von Saar fra realismo e naturalismo

Ore 10.00
BARRY McCREA
Università di Notre Dame - Indiana
Islanda Siciliana: l'indietro libero e la questione della lingua

Ore 10.30
DAVIDE CONRIERI
Scuola Normale Superiore di Pisa
Due novelle per un anno: *Nedda* e *Singularidades de una rapariga loura* di Eça de Queiroz

Ore 11.00 Coffee Break

Ore 11.30
GUIDO CARPI
Università Orientale di Napoli
«Il nudo realismo è funzione»: Ivan Turgeniev come linea mediana della prosa russa

Ore 12.00
MIKHAIL VELIZHEV
Visiting professor
Sapienza Università di Roma
Il realismo nella letteratura russa del XIX secolo: che cos'è e come si può studiare?

Ore 12.30 / Discussione



Il ritorno delle barche da pesca, Etrétat - Giovanni Boldini (1842-1931), 1879

Ore 13.00 Lunch Break

Presiede ROSA MARIA MONASTRA

Ore 15.00
GIUSEPPINA GIULIANO
MARTINA LEMBO
Università di Salerno
Traduzioni vere, traduzioni false: Cuore e *Malavoglia* in Russia (1880-1900)

Ore 15.30
ANTONIO SCIACOVELLI
Università di Turku
Kalmán Mikszáth, lo scrittore romantico-realista dell'Ungheria del Compromesso

Ore 16.00
RIIKKA ROSSI
Università di Helsinki
Naturalismo in Finlandia: M. Canth, J. Lehtonen e F.E. Silfverpää

Ore 16.30
GIOVANNA SUMMERFIELD
Università di Auburn - Alabama
«Il mondo è di chi ha denari».
L'arrivismo in *The Rise of Silas Lapham* di William Dean Howells, negli Stati Uniti dell'Ottocento

Ore 17.00
CARLO ARRIGNONI
Università dell'Oklahomma
«An experiment in misery»: il punto di vista narrativo nel naturalismo americano

Ore 17.30
GIUSEPPE POLIMENI
Università di Catania - Fondazione Verga
La California di Francis Bret Harte e il Klondike di Jack London: realismo nordamericano e ricezione italiana

Ore 18.00 / Discussione

Ore 18.30 / Conclusione dei lavori

7 DICEMBRE

Presiede GAETANO LALOMIA

Ore 9.00
CARLOS SOBREAL DA SILVA
UFPR - Università Federale di Rio de Janeiro - Visiting professor Università di Chieti-Pescara
Machado de Assis e l'introduzione del realismo in Brasile

Ore 9.30
ELEONORA ZILLER CAMENIETZKI
UFPR - Università Federale di Rio de Janeiro
Machado de Assis, Aloisio Azevedo e il naturalismo in Brasile

Ore 10.00 / Discussione

Ore 10.15 Coffee Break

Ore 10.30 / Conclusioni

GABRIELLA ALFIERI
Università di Catania - Fondazione Verga
Verga nel realismo

GIORGIO LONGO
Università di Lille - Fondazione Verga
I realismi e Verga

Ore 12.00 Lunch



Comitato Scientifico: Gabriella Alfieri, Yves Chevrel, Andrea Manganaro, Giorgio Longo, Gaetano Lalomia, Olivier Lumbruso, Alain Pagés, Giuseppe Polimeni, Luca Sotomigli, Giovanna Summerfield, Paolo Tortonese



Comitato organizzatore: Gabriella Alfieri, Giorgio Longo, Andrea Manganaro, Carmelo Tramontana, Daria Motta, Stephanie Cerruto, Ottavia Branchina, Valentina Puglisi, Maria Teresa Sciabetta

II SESSIONE: CATANIA 20-22 APRILE 2023

ANDREA MANGANARO

Ringrazio Giorgio Longo per avere chiaramente esplicitato l'intento originario di queste giornate di studio. A Gabriella Alfieri va il mio più sincero ringraziamento per l'incessante coordinamento nella ideazione, organizzazione, realizzazione di questo importante Convegno internazionale. Dei risultati complessivi siamo debitori a voi tutti, colleghe e colleghi, che siete convenuti qui, a Catania, da tante università europee ed extraeuropee, aderendo al tema e ai criteri indicati nella nostra proposta. Tema e criteri certamente innovativi, così come assolutamente originale, nel suo complesso, sta risultando il contributo agli studi letterari offerto da queste intense giornate. Il confronto tra Verga e la narrativa europea ed extraeuropea, dalla seconda metà dell'Ottocento agli inizi del Novecento, come abbiamo potuto constatare, non è stato qui trattato secondo le prospettive, consuete, della ricezione dell'opera di un autore in un altro paese, o degli influssi diversamente esercitati e ricevuti. Ne eravamo consapevoli, sin dall'idea ispiratrice di questo Convegno: oggi non è più possibile interpretare uno scrittore di prospettiva europea, come Giovanni Verga, solo in relazione allo svolgimento di una letteratura nazionale, intesa come un sistema chiuso. Né Verga può essere più studiato seguendo il metodo, anch'esso limitativo, della "partita doppia", del dare e dell'avere, dei debiti e dei crediti tra scrittori e letterature delle diverse nazioni. Deve invece essere studiato tenendo conto dell'interazione con le istanze, le questioni, le opzioni, le forme, espresse dagli altri autori del realismo letterario occidentale.

In questi tre giorni, 25 relatori, provenienti da 14 università europee ed extraeuropee e da 8 università italiane, si sono interrogati non solo sul realismo letterario, argomento già di per sé multiforme e problematico, ma anche, necessariamente, sul rapporto, tanto complesso quanto avvincente, fra letteratura e realtà. Lo hanno fatto declinandolo nelle diverse culture e nei

differenti contesti sociali e politici di tanti paesi, e in rapporto alle letterature francese, belga, tedesca, austriaca, ungherese, estone, finlandese, russa, portoghese, brasiliana, nordamericana, e, ovviamente italiana. È già questo un risultato di cui non possiamo non essere, tutti noi, lieti.

Una celebre frase, di un grande intellettuale, concisa quanto significativa, mi sembra possa compendiare emblematicamente il senso profondo di questo nostro Convegno. Una espressione che potremmo forse porre come ideale epigrafe degli Atti che pubblicheremo. È una frase che mi piace citare anche come messaggio destinato soprattutto alle nuove generazioni, a coloro che proseguiranno i nostri studi: «La nostra casa filologica è la terra, non può più essere la nazione». Questo Convegno sta mostrando alle università europee, alle università del mondo, il tentativo, speriamo fruttuoso, di adempiere, nel campo dei nostri studi, all'affermazione pronunciata da Erich Auerbach¹ all'indomani della grande cesura, nella storia dell'umanità, determinata dal Secondo conflitto mondiale. Una massima, riflessione e auspicio, che va rammentata in particolare in questo momento storico, di rinnovati, tragici conflitti tra i popoli, all'interno stesso dell'Europa. Il compito, profondo, ineguagliabile, che la letteratura ha sempre assolto, è stato di fare entrare ognuno di noi nel grande dialogo tra gli uomini, senza confini di spazio e di tempo; quel dialogo a cui ciascun essere umano, per piccolo che sia, non può non continuare, ancora, a prender parte. Se la letteratura non può, essa, da sola, garantire la pace, può però certamente costituire un antidoto verso la ferinità conflittuale; può predisporre gli animi alla conquista della pace stessa, alla convivenza civile, al dialogo tra i popoli.

«La nostra casa filologica è la terra»: è, questo, un monito contro ogni egocentrica miopia nazionale, contro ogni pericolo autoreferenziale, contro ogni tentazione di supremazia nazionalistica. «[...] cadiamo troppo facilmente in questa forma di presunzione, quando non guardiamo al di là del cerchio ristretto che ci circonda. A me piace perciò guardarmi intorno e osservare le nazioni straniere, e consiglio gli altri a fare altrettanto». Così affermava Goethe, già nel lontano 1827, nelle *Conversazioni* con Eckermann, nel celebre passo sulla *Welt-Literatur*².

Come italianista, come studioso della storia della letteratura italiana, so bene quanto sia importante, nella formazione stessa dell'identità di un popolo, la ricostruzione storiografica della sua letteratura. Lo è stato per gli ita-

¹ E. AUERBACH, *Filologia della Weltliteratur* (1952), in ID., *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato 1970, p. 191.

² Cfr. J.W. GOETHE, *Sämtliche Werke*, a cura di F. Apel, H. Birus et al., Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag 1986-99, II, 12, pp. 224-225; cfr. la trad. italiana del passo in G. BENVENUTI - R. CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino 2012, p. 42.

liani, nel momento fondativo della moderna storiografia nazionale, con la narrazione compiuta, a conclusione del Risorgimento, da Francesco De Sanctis, con la sua *Storia della letteratura italiana*. Sappiamo però tutti come sia oggi improponibile uno studio della storia letteraria che non tenga conto, così come è stato fatto in questa occasione, delle interazioni fra le forme letterarie al di là di ogni confine nazionale; delle intersezioni fra i generi; dei rapporti tra la storia della cultura, degli intellettuali, e i grandi temi dell'immaginario; tra la produzione e la ricezione delle opere.

Le celebrazioni del Centenario verghiano sono iniziate quest'anno, qui, all'Università di Catania, con un convegno, a marzo, su *Verga a scuola*. Mai, a mia conoscenza, le celebrazioni nazionali di un classico, di un autore del canone letterario, sono partite con giornate di studio organizzate specificamente per rileggere un autore pensando alla scuola, alle nuove generazioni. Una novità, questa, che l'Università di Catania, che ho l'onore di rappresentare nel Comitato per le celebrazioni, e la Fondazione Verga, hanno voluto fortemente, nella piena consapevolezza che quanto noi facciamo con i nostri studi assume un senso solo se si risolve in un passaggio di testimone tra le generazioni.

Mi sembra che quest'altro importantissimo evento del Centenario verghiano, questo Convegno internazionale su *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, segnerà una tappa importante non solo per quanto riguarda gli studi su Verga, sul verismo, sul naturalismo letterario. Allargando gli orizzonti oltre ogni confine nazionale, questo nostro Convegno ha guardato alla letteratura e al mondo, superando ogni particolarismo geografico o linguistico. Credo che chi studierà letteratura nel prossimo futuro non potrà ignorare l'ampliamento di prospettive e gli stimoli metodologici provenienti da questo Convegno. Sono particolarmente lieto che questo confronto tra studiosi, questa esperienza intellettuale collettiva sia avvenuta qui a Catania, nella città in cui Verga nacque, in cui visse la sua giovinezza, in cui tornò dopo gli anni milanesi, e in cui morì, un secolo fa, nel 1922, nello stesso palazzetto di via Sant'Anna in cui era nato, nel 1840.

Nel ringraziare tutti voi, che avete accolto il nostro invito, a discutere del realismo letterario qui, nella città di Verga, permettetemi di concludere con una considerazione che va al di là della letteratura stessa: «Il nativo capisce meglio la propria realtà a contatto con l'estraneo». Così scrisse Francesco Orlando, invitando a guardare «l'altro che è in noi»³. Assumere il punto di vista di chi è estraneo, non omogeneo al nostro contesto, può consentirci di suggerire nuove interpretazioni, di ridare nuova vitalità alle opere. Ma

³ F. ORLANDO, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Torino, Bollati Boringhieri 1996, p. 18.

non solo: il confronto con l'altro offre, a ognuno, nuove possibilità di conoscenza e di comprensione di se stesso. Grazie, davvero, a ognuno di voi.

GABRIELLA ALFIERI

Inizio col ringraziare relatrici e relatori per il contributo ricchissimo che hanno dato al nostro lavoro. Già in questa prima sessione emergono risultati di grande spessore e di sicura innovatività¹. Quando abbiamo ideato questo convegno e io ho insistito per organizzarlo, ho seguito il mio istinto; posso dire adesso, con gioia e con un certo orgoglio, che avevo visto giusto. Con questo convegno possiamo dire di avere aperto un nuovo filone negli studi, non solo su Verga ma sul Verismo come forma del Realismo, e direi anche sul Realismo, sugli incroci, sulle intersezioni dei Realismi. E penso anch'io che questo convegno rimarrà, proprio per questa sua apertura di nuovi orizzonti, nella storia della critica.

Giorgio Longo ce lo ha mostrato efficacemente da una prospettiva esterna. Andrea Manganaro ha storicizzato, già nella sua relazione introduttiva, il ruolo di Verga nel realismo dal punto di vista della ricezione critica. Entrambi mi fanno cadere il microfono di mano, come Zola faceva cadere la penna di mano a Verga. Io proverò a verificarlo dall'interno delle dinamiche testuali, in base a tutte le belle, importanti e innovative cose che abbiamo sentito in questi giorni: detto più semplicemente, proverò a tratteggiare rapidamente i risultati effettivi della riforma linguistica e stilistica verghiana in modo da raffrontarla in concreto, sempre sulle linee generali, con intenti e risultati del realismo europeo ed extraeuropeo, come sono emersi dalle relazioni che abbiamo ascoltato.

Innanzitutto riprendiamo la famosa formula della «forma inerente ai sog-

¹ Si pubblicano le conclusioni così come erano state pronunciate, alla fine di ciascuna sessione. Si avverte che, rispetto al programma originale, che qui si allega, le relazioni sono state aggregate in base all'appartenenza geo-culturale, per cui interventi che nel programma figuravano nella prima sessione si trovano adesso nel vol. II, e viceversa.

getti», che Verga ripete più volte e che applica con acribia in tutta la sua produzione, dai romanzi giovanili – il primo scritto a 16 anni e ancora inedito – fino alla produzione post verista. Verga, come ha sottolineato Chevrel, ha praticato con assertività un Realismo militante, configurandosi, come Maupassant, un grande sperimentatore che passava da un genere all'altro. Potremmo addirittura dire che è stato un realista se non altro perché è stato un grande e instancabile sperimentatore di modalità diegetiche e stilistiche sempre nuove: basti pensare all'artificio della regressione, al «vedere le cose coi loro occhi e dirle colle loro parole» per cui seppe farsi traduttore, interprete, mediatore del sentire dei suoi personaggi per il pubblico dell'Italia umbertina; e abbiamo visto che molti autori e autrici del Realismo hanno incarnato questo stesso ruolo.

Ancora, il grande mandato che Verga si assume è di *etnificare* la lingua, non *etnografare* come i demologi che trascrivevano i dialetti così com'erano, ma filtrarne e riprodurne i connotati in un italiano 'colorato' di tratti locali. Viene in mente a questo proposito la metafora di Zola dello schermo, dello schermo realista, che è trasparente ma non limpido, e comunque deforma l'immagine, proprio come la lingua del «press'a poco» con cui Verga riferisce a Salvatore Farina il racconto de *L'amante di Gramigna* – «press'a poco» come l'aveva sentito dalle persone del popolo, ma non con le stesse parole del popolo –.

L'altro mandato fondamentale che Verga si assume e incarna in maniera personalissima è quello della narrazione multiprospettica: c'è un caleidoscopio di punti di vista, per cui il narratore delegato interno di *Vita dei campi* e de *I Malavoglia* diventerà, dopo le *Rusticane*, un narratore plurimo che via via come un regista passa la macchina da presa da un personaggio all'altro. E tutto questo naturalmente porta a una domanda relativa alla mimesi e alla simulazione del parlato popolare (*popolare* non vuol dire siciliano, mi raccomando, lo abbiamo visto: Verga è autore interdialettale non 'monodialettale'). Quindi il *popolare* va inteso come riproduzione narrativo-teatrale del discorso degli eroi piccini, e non solo siciliani, e non si deve identificare univocamente col colore locale e quindi solo con la componente regionale, né col parlato *tout court*, con l'oralità, ma con una convergenza di entrambe le dimensioni. Verga ha creato una lingua media interregionale in cui il suo dialetto nativo, il siciliano, il super dialetto toscano che impara a Firenze e i vari italiani regionali (milanese e piemontese) che assorbe a Milano grazie alle sue compagne e ai suoi più cari amici, si fondono, si amalgamano in un italiano interregionale che dell'oralità riprende i tratti più caratterizzanti (sintassi marcata, dislocazioni, anacoluti) e li innesta nella sintassi dialettale. L'epico-lirico insomma, per dirla con Russo, non esclude l'oggettivazione rappresentativa.

In definitiva Verga – e sembra questa la caratteristica fondamentale che ci dà le coordinate e i parametri per rapportarlo a un Realismo europeo ed extraeuropeo – ha creato una popolarità universale e interscambiabile per ogni realtà geoculturale, ha gestito l'idiomaticità in una maniera originalissima e personalissima ibridando, come diciamo noi linguisti, diamesia e diatopia, cioè la regionalità e il parlato. È riuscito a innestarli perfettamente, tanto che questa lingua oggi è un modello sociolinguistico, lo è stato per il teatro e lo è stato anche per la commedia all'italiana, come ha dimostrato il linguista Alberto Raffaelli nei suoi studi sulla storia dell'italiano cinematografico.

Vi faccio solo due esempi per cercare di concretizzare: il modo di dire *farne tonnina* ('squartare', 'fare a pezzi', 'ridurre in poltiglia'), diffuso nel parlato dei popolani nelle opere di Verga, non è solo siciliano, ma si trova in Goldoni, ed è un'espressione attestata in milanese. Così le insolite ma efficaci espressioni *acchiappare il colera*, *acchiappare le febbri*, non c'entrano nulla con il siciliano, in cui *acchiappare/acchiapparsi* vuol dire 'accapigliarsi', ma risalgono al milanese *ciappà la fevr/la fortuna*. Come Manzoni aveva valorizzato nell'italiano dei *Promessi Sposi* le coincidenze tra i regionalismi milanesi e quelli toscani, Verga costruisce il suo italiano interregionale ibridando modi di dire siciliani, toscani, piemontesi e milanesi.

Al di là di questa personalissima soluzione, resa possibile dalla multiforme realtà dialettale italiana, la strategia fondante dello stile verista di Verga è l'innestare i moduli della cultura popolare in questa lingua straordinaria, ed è il codice di Thomas Hardy, il codice di Bertholt Auerbach, il codice, come oggi abbiamo visto, anche di altri autori brasiliani, nord-americani, sud-americani, di tutti gli autori di cui ci avete parlato. Quali sono gli ingredienti? I soprannomi popolari (ci sono dovunque), i paragoni proverbiali, il codice gestuale, i modi di dire e i proverbi; queste strutture etnolinguistiche sono quasi degli universali stilistici che attraversano e creano il codice del Realismo.

In conclusione il modello e il metodo di Verga, la *sincerità dell'arte* – ricordate cosa aveva scritto al suo amico Salvatore Paola «il realismo io l'intendo così, [...] la sincerità dell'arte, in una parola» – si realizza proprio in questa rappresentazione del popolare che rispecchia moduli internazionali. Questa se non altro è già un'acquisizione in questa prima sessione del nostro convegno.

Più in generale, riferendomi alle risultanze delle modalità diegetiche e stilistiche di questo convegno, vorrei rifarmi anch'io a Chevrel che aveva evidenziato come la modalità di rappresentazione tipicamente realista consista nel rappresentare la vita reale con una struttura verbale autonoma: ed è quanto, a loro modo, tutti gli autori e le autrici che abbiamo qui esplorato o sondato, hanno fatto.

Florence Goyet ci ha anche rivelato le potenzialità dell'editoria comparata, mostrandoci come nella novella, in questa invenzione modernissima della forma breve nel consumo culturale, gli autori realisti (che erano giornalisti e novellieri insieme) realizzano una rivoluzione che è anche linguistica.

Vediamo rapidamente di caratterizzare i risultati del convegno area per area, iniziando da quella francofona. Naturalmente la Francia rimane il polo principale di irradiazione del Realismo, con una complessa evoluzione interna che dal pittoresco della Sand va al Realismo tutt'altro che empatico dei Goncourt, al Naturalismo scientifico di Zola, con la sua maestria fotografica. E in tal senso va sottolineato il ruolo fondamentale degli scambi epistolari. Le propaggini belghe dell'area francofona ci rivelano spiccate individualità e una innovativa rimodulazione di generi e stili, con la fondamentale, direi epocale scoperta di Giorgio Longo del melodramma *Chasse ou loup*, tratto dalla verghiana *Caccia al lupo*, che sarà rappresentato nella sessione di aprile.

Nell'area iberica abbiamo visto la storicizzazione dell'intellettualità portoghese in cui matura la fondamentale esperienza di Queiroz, coi temi enunciati quasi bruscamente sin dall'*incipit* della narrazione, secondo modalità a loro volta riconducibili ad Auerbach.

Nell'area anglofona è emersa inevitabilmente l'attualizzazione testuale del darwinismo, e, in area irlandese, si è prospettato il ruolo identitario del gaelico, facendo affiorare la possibilità di un raffronto tra l'esperienza del Verismo siciliano e il Realismo irlandese, valorizzandone le specificità politiche e sociali ed evitando gli stereotipi.

Nell'area germanofona vanno distinti l'ambito austriaco, anch'esso suscettibile di raffronti col Verismo da molti punti di vista: il rifiuto della crudeltà zoliana, l'importanza delle riviste, la mimesi socio-stilistica con varianti regionali e il racconto orale interno. Così in ambito tedesco Heyse rivela raccordi capillari con le soluzioni verghiane. Anche da questi semplici spunti si conferma che questi autori, come si è detto più volte in queste giornate, non avevano idea l'uno dell'altro però seguivano le medesime istanze, respiravano una stessa aria.

L'area ugrofinnica appare un ambiente culturalmente dinamico, con una poliedricità di soluzioni tematiche e stilistiche, un fervore culturale inospettabile, da cui è venuto un esempio di Realismo al femminile, l'unico che finora abbiamo avuto. In questa autrice realista c'è sicuramente una cuppezza nordica, ma anche una grande rabbia, storicizzabile dal punto di vista sociale.

Anche l'area estone si segnala come un universo da scoprire e da esplorare a fondo, di cui abbiamo intravisto le potenzialità e sicuramente confronti testuali più approfonditi lo confermeranno.

In area slava colpisce la penetrazione massiccia di Turgenev, con un im-

patto teorico, estetico e stilistico-diegetico. Il canale di tale diffusione furono le innumerevoli traduzioni francesi, immediatamente coeve ai testi dell'autore russo, che non a caso era presente nella biblioteca verghiana. Sul piano strettamente linguistico-stilistico, questo autore si distingue come possibile modello per altri autori realisti grazie alla rappresentazione attendibile della differenziazione diastratica del russo.

L'area nord-americana ci ha mostrato, attraverso convincenti confronti tematico-diegetici, la ricerca pertinace di un mimetismo stilistico-ambientale, e la diffusione del darwinismo negli autori di un ambito geo-culturale strettamente dipendente da quello britannico. Inoltre altamente caratterizzante si è dimostrata l'ironia, che si direbbe pertanto un tratto trasversale del Realismo.

Infine l'area brasiliana, che abbina efficacemente realismo, ironia e oggettivazione dell'esperienza individuale. Si è aperto uno scenario per noi europei del tutto alieno: lo schiavismo, che in Brasile ha costituito il mondo degli umili, dei vinti e, come abbiamo visto, con pesanti ricadute nel presente. E quindi la crudezza, la *ferinità*, per usare un termine di Andrea Manganaro, e la fecondità di temi e soluzioni stilistiche con l'oggettivazione e la mimesi stilistico-diegetica che si dilata addirittura, per diventare bifocale all'interno dei testi.

In definitiva dagli interventi di questa prima sessione è emersa una dimensione militante del Realismo: quindi, come avevamo ipotizzato e come avrebbe preferito Verga, saranno i testi, non le teorie, a fornirci le chiavi di lettura del Realismo.

È emersa altresì una circolazione di idee e di testi assai più ampia e articolata di quel che si potesse immaginare, e si è configurato un lessico reticolare, con aggettivi connotanti le tecniche, e con sostantivi che non solo attraversano tutti i movimenti e tutti i testi e i metatesti, ma che addirittura etichettano i generi. Li potremmo assimilare a quelli che Leopardi chiamava gli *eupeismi* del lessico intellettuale europeo, *eupeismi* metaletterari che andranno definiti e storicizzati nel loro valore culturale e storico-critico.

Questa prima rassegna di autori e della loro testualità ha confermato che la categoria stilistico-diegetica che attraversa tutti i realismi è l'indiretto libero, istituto stilistico-sintattico che neutralizza la tensione tra lingua standard e lingua popolare. In tal modo gli scrittori realisti si fanno mediatori di lingua, di varietà diatopicamente o diastraticamente connotate in una società moderna che ha bisogno di una lingua media; e si qualificano tutti costruttori di una lingua calcata sul parlato reale, che essa filtra e ci restituisce deformata, come lo schermo consapevolmente menzognero di Zola.

Infine costituisce una novità assoluta, che va indagata in maniera trasversale, la circolazione della forma testuale della novella che ha rivoluzionato il

consumo culturale. Sono certa che la seconda sessione del convegno lo confermerà al di là delle etichette: Realismo, Naturalismo, o, *Realismo-Naturalismo*, una sorta di ibridazione storico-critica che pare si stia affermando.

«Parole, parole, parole» avrebbe detto Verga. Però tutte queste opere, come ci ha fatto vedere Andrea Manganaro con le sue bellissime citazioni, portano alla ribalta l'umanità, l'uomo. Quando Verga nella magnifica prefazione di *Dal tuo al mio* dice di non essere né socialista né altro e di aver voluto scrivere un'opera d'arte *umanitaria*, ci fornisce la parola chiave del suo Realismo: un Realismo umanitario, ma non buonista, né soprattutto giudicante.

CONCLUSIONI II SESSIONE
«VERGA NEL REALISMO EUROPEO
ED EXTRAEUROPEO»

(20-22 APRILE 2023)



COMITATO NAZIONALE E REGIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELLA MORTE DI GIOVANNI VERGA 1922-2022



“VERGA NEL REALISMO EUROPEO ED EXTRAEUROPEO”

CONVEGNO INTERNAZIONALE - II SESSIONE - CATANIA, 20-22 APRILE 2023

20 APRILE

APERTURA DEI LAVORI
AULA MAGNA RETTORATO
Presidente **GABRIELLA ALFIERI**

Ore 8.30 **Saluti istituzionali**
Prof. FRANCESCO PROLO
Magnifico Rettore dell'Università di Catania e Presidente della Fondazione Verga

Prof.ssa MARINA PIRNO
Direttore del DIDUM

Ore 10.00
BORIS LYON-CAEN
Università Sorbonne Paris 4
Balzac réaliste? Retour sur une question érilige

Ore 10.30
PAOLO TORTONESE
Università Sorbonne Nouvelle Paris 3
Educativo naturalista

Ore 11.00 **Pausa**

Ore 11.15
BERTRAND MARQUER
Università di Strasbourg
La fiction, une figure du réalisme européen?

Ore 11.45
GIORGIO LONGO
Università di Lille
MARIA ROSA DE LUCA
Università di Catania
Dalla Cocci al lago e La Chiave au feu: tra letteratura, teatro e melodramma

Ore 12.15
ANNA TYLUSINSKA-KOWALSKA
Università di Miravet
Ritratto-din Genesio di Giovanni Verga e La Bambola di Boleslaw Prus: due "volenti", polacco e italiano, a confronto

Ore 13.00 / **Discussione**

Ore 13.30 **Lunch Break**

FONDAZIONE VERGA, VIA S. AGATA 2
Presidente **GAETANO LALOMBA**

Ore 15.00
FELICE RAPPAZZO
Università di Catania
"Trattazione allegorica" e retorica della dislocazione verista in Le pere Gorioli di Balzac

Ore 15.30
ANTONIO DI SILVESTRO
Università di Catania
Considerazioni su Manegattani, Verga e i veristi italiani

Ore 16.00
CARMELO TRAMONTANA
Università di Catania
Margine del reale: Fantasticherie, sogni, ossessioni: Balzac/Verga

Ore 16.30
VICENTE GONZALES MARTIN
Università di Salamanca
Temi veristi nella letteratura del realismo spagnolo da Basin a Iturriz

Ore 17.00
ASSUNTA SCOTTO DI CARLO
Università Federico II - Napoli
Santo Pirez Galdo e la "moderna novela de costumbres" spagnola

Ore 17.30
ANITA FABIANI
Università di Catania
Realismi all'abissino medio: la narrazione e i temi di Fondo Calabrese

Ore 18.00 / **Discussione**

Ore 18.30 / **Conclusione dei lavori**

Ore 19.30
La Chiave au feu (1915), prima esecuzione per pianoforte, violino e voce, del giovane lirico in arte di A. Guffo, in teatro di L. Hoyman (dal libretto di G. Verga)
CUIC Palazzo Sanguineto
Piazza Università 13, Catania

21 APRILE

FONDAZIONE VERGA, VIA S. AGATA 2
Presidente **ATTILIO SCUDERI**

Ore 9.00
MARIO ZANUCCI
Università di Friburgo
La novella naturalistica tedesca (Weymann, Holz-Schie) e l'influenza di Zola

Ore 9.30
DAVIDE FINCO
Università di Genova
Dalla "broccia moderna" alla "broccia popolare": Naturalismi nordici, tra fotografici tendenziali e coscienza critica.

Ore 10.00
ENRICA VELLARI
Università Ca' Foscari, Venezia
Dai contadini del Cumberland ai pescatori di Aci Trezza. Verga e l'Ottocento inglese

Ore 10.30 **Pausa**

Ore 10.45
LUIGI GUSSAGO
Università La Trobe, Australia
Verga e Gissing due "realisti" a confronto

Ore 11.15
MARIA CONCETTA COSTANTINI
Università di Chieti-Pescara
Stile narrativo a un tabù di genere: il desiderio femminile tra verismo italiano e romanzo sensazionale vittoriano

Ore 11.45
FLORA DE PAOLI FARIA
Università Federale di Rio de Janeiro UFRJ
Il verismo meglio e la spinta al regionalismo brasiliano

Ore 12.15
VALERIA ROSTO
Università Federale di Rio de Janeiro UFRJ
Machado de Assis davanti al microscopio "realista"

Ore 12.45 / **Discussione**

Ore 13.00 **Lunch Break**



«Ritorno delle barche da pesca, Eretat» - Giovanni Boldini (1842-1931), 1879

Presidente **ANDREA MANGANARO**

Ore 15.00
LUCA SONGI
Università di Torino
Ecochiro dell'umorista: la narrativa breve del giovane Wyndham Lewis tra realismo e modernismo

Ore 15.30
LINDA PENNING
Università di Amsterdam
Il mare amaro del Nord: Hejlsmand e il naturalismo olandese

Ore 16.00
MANUELA D'AMORE
Università di Catania
Il mondo degli umili nei periodici vittoriani: da «The Athenaeum» a «The English Illustrated Magazine»

Ore 16.30
SARA SEVERINI
Università di Milano
"Bastore in breccia": La via del realismo in Thousine Gyllenborg e Steen Steensen Blicher

Ore 17.00
DARIUS BURE
Università di Vilnius
Il sorgere del realismo nella narrativa II: i romanzi I cari di Zimatis (1845 - 1921) e di Gabrielis Petkevicius-Bita (1861 - 1942)

Ore 17.30
FLORIANA PUGLISI
Università di Catania
Realismo, regionalismo e femminismo nei racconti di Kate Chopin

Ore 18.00
SALVATORE MARANO
Università di Catania
Fallen woman e femme fatale in Maggie, a Girl of the Streets di Stephen Crane

Ore 18.30 / **Discussione**

Ore 19.00 / **Conclusione dei lavori**

22 APRILE

FONDAZIONE VERGA, VIA S. AGATA 2
Presidente **GIORGIO LONGO**

Ore 9.00
ROSY CIUPO
Università di Ferrara
Il teatro naturalista europeo: Zola, Tolstoj e Verga

Ore 9.30
ROBERTA SALVATORE
Università di Messina
A. Erati e la rappresentazione dell'oralità popolare nel romanzo I Giardini

Ore 10.00
KRISTINA REBANI
Università di Tulle
Alcuni aspetti del realismo rurale nella letteratura spagnola di fine Ottocento, sull'esempio di August Klugeberg e Eduard Vilde

Ore 10.30 **Pausa**

Ore 10.45
OLAF PLOOM
Università di Tullin
Alcuni aspetti del realismo rurale nella letteratura estone di fine Ottocento, sull'esempio di Ernst Peterson Sargava e Johan Liv

Ore 11.15
GIORGIO FORNI
Università di Messina
Contadini e borghesi sul campo di battaglia. La rappresentazione delle guerre in Tolstoj e Verga

Ore 11.45
DONATELLA SIVERO
Università di Messina
Realismo letterario e scienza nella narrativa spagnola di fine Ottocento e inizi del novecento

Ore 12.15 / **Conclusione**

Ore 13.00 **Lunch**

Comitato Scientifico: Gabriella Alfieri, Yves Chevrel, Andrea Manganaro, Giorgio Longo, Gaetano Lalomba, Oliviero Lombardo, Alain Paglia, Giuseppe Polimeni, Luca Songi, Giovanna Summerfield, Paolo Tortonese

Comitato organizzatore: Gabriella Alfieri, Giorgio Longo, Andrea Manganaro, Carmelo Tramontana, Daria Motta, Stephanie Cerruto, Ottavia Branchina, Valeria Puglisi, Maria Teresa Scibetta

GIORGIO LONGO

Vorrei associarmi anch'io ai ringraziamenti rivolti alle numerose istituzioni che hanno sostenuto e permesso questo convegno. Vorrei soprattutto esprimere la mia riconoscenza a tutti gli organizzatori con i quali ho avuto il piacere di collaborare in questi mesi, per avermi coinvolto nella preparazione di questo convegno. Vorrei anche farmi interprete, a nome di tutti, esprimendo un enorme ringraziamento a Gabriella Alfieri che ha fortemente voluto questo incontro, che lo ha ideato e strutturato in maniera innovativa, con la passione ed energia che l'ha animata nel corso di questo lungo anno di celebrazioni, che non è ancora terminato.

Siamo giunti alla fine della prima sessione di questo confronto internazionale che proseguirà in primavera, continuando a dipanarsi attraverso le analisi che giungeranno da nuovi paesi come la Svizzera, la Polonia, l'Olanda, la Danimarca, la Norvegia, la Lituania, ecc. O continuando a indagare e approfondire l'osservazione di orizzonti letterari già esplorati in questi giorni, per lo spessore e l'abbondanza di stimoli provenienti da paesi come la Francia, Gran Bretagna Germania, Russia, Nord e Sud America, e via dicendo, ancora una volta con il contributo di alcuni tra i più importanti specialisti di grandi scrittori stranieri come G. Eliot, Dostoevski, Balzac, Tolstoj, Flaubert, Strindberg e tanti altri.

Ma mi accorgo di non aver ancora pronunciato il nome che è al centro del nostro incontro. Non possiamo non ricordare infatti che il confronto con l'altro, il dialogo e la riflessione comune con lettori e scrittori di altre sfere culturali e letterarie, è stato sempre al centro del genio creativo di Giovanni Verga e degli altri veristi, costituendo uno degli elementi vitali della sua ispirazione e del suo itinerario letterario.

Permettetemi di citare brevemente un brano di una lettera di Verga, che sottolinea efficacemente come questo genere di stimoli e di preoccupazioni

siano stati veramente sin 'dal principio' al centro della sua visione e della sua carriera di letterato, spesso a disagio o insofferente all'interno dell'orizzonte nazional-regionalistico con il quale per lo più veniva identificato. Nel febbraio del 1874, in una lettera indirizzata alla famiglia, (citata nell'ultimo libro di Gabriella Alfieri), Verga riferiva di un incontro avuto col letterato Tullo Massarani, il quale, parlandogli di Paul Heyse, lo scrittore tedesco, premio Nobel nel 1910, di cui ci ha parlato ampiamente Henning Hufnagel, gli confidava:

Le dirò una cosa che forse non sa e che le farà piacere, l'illustre romanziere tedesco Heyse mi ha scritto da Monaco perché gli mandassi la Storia di una Capinera, e questo le fa molto onore e perché la domanda viene dall'Heyse, e perché prova che il suo libro, cosa rara per un libro italiano di quel genere letterario, è conosciuto nella dotta Germania. Vi confesso – soggiunge Verga – che realmente questa notizia mi fece assai più piacere di tutte *le cortesie che ricevo giornalmente* qui, e se lo credete questa potete anche dirla, perché è seria ed onorifica¹.

In queste poche frasi di Verga, in queste decise sottolineature di suo pugno, sono racchiusi e rivelati alcuni dei nodi critici da cui siamo abbiamo preso avvio ideando questo convegno. In queste poche frasi vengono in effetti illuminati e precisati una serie di topoi teorici sui quali si sono esercitati intiere schiere di studiosi e recensori, sin dai primi vagiti della scuola verista, marcandone in qualche sorta il destino. Voglio riferirmi naturalmente alla grande corrente di ricerche sulle affinità e i rapporti, tra Realismo francese, Naturalismo e Verismo. Non possiamo far a meno di ricordare a questo punto, che soprattutto nella prima fase della diffusione della scuola italiana, sia in Italia che oltralpe, questo fardello critico, oltre alle accuse di imitazione, hanno pesato duramente sulle spalle di Verga e compagni.

Aggiungiamo qualche parola per definire meglio questi concetti. Stiamo parlando di due nozioni pregiudiziali intrinseche all'idea stessa di critica, costituendo spesso o quasi sempre, la base di alcune delle premesse teoriche su cui hanno insistito per molto tempo i nostri manuali: quella di «evoluzione» e quella di «imitazione»². Alla prima è legata l'idea che le opere d'arte pos-

¹ G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca – A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011, p. 233. Cit. in G. ALFIERI, «La vita più spensierata del mondo» – *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga 'milanese' (1872-1891)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 3, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni, p. 21.

² Facciamo qui riferimento alle pertinenti analisi di A. FONTANA et J.-L. FURNEL, contenute nel saggio *Piazza, Corte, Salotto, Caffè*, in *Letteratura italiana*, Vol. V, «Le questioni», Torino, Einaudi 1986, pp. 635-636.

sano o debbano scaturire da una filiazione interna, secondo i principi-chiave di sviluppo e adattamento: sviluppo da forme semplici a forme complesse e adattamento alle richieste di gusto e ai requisiti della situazione storica e sociale. D'altra parte, in virtù della nozione di «imitazione», le opere si costituirebbero attraverso la rappresentazione mimetica di una realtà già consolidata, secondo i principi di specularità e verosimiglianza. Poste tali premesse, un'obiettiva analisi di questo genere di fenomeni interculturali, dovrebbe anche sceverare quanto nell'analisi anteriore sia rimasto legato a principi costitutivi di questi pregiudizi: nella fattispecie il mito dell'autonomia dell'opera o, al contrario, il classico mito del debito infinito, secondo il quale «l'opera sarebbe sempre tributaria a qualcosa che esiste al di fuori di essa»³.

E, in effetti, nel bene e nel male, nel corso di un secolo quasi tutto è stato detto e scritto, a proposito di filiazioni, somiglianze, punti di contatto, influenze dei veristi italiani nei confronti della cultura d'oltralpe. Della loro attrazione fatale soprattutto verso i grandi maestri francesi o viceversa della loro pretesa indipendenza ideologica e poetica. Proprio di fronte a questi assiomi inossidabili, sulla scia di alcuni studi tra i più stimolanti degli ultimi decenni, ci interessava invece affrancare la corrente dall'angusto gioco delle contrapposizioni o comparazioni al Naturalismo, per inserirla in un quadro molto più ampio e articolato di respiro europeo e mondiale.

Quel che sapevamo con certezza è che Verga e compagni, al di là di ogni pretesa autonomistica, guardavano a Londra, a Berlino, Pietroburgo e soprattutto a Parigi, come alle capitali della letteratura moderna, con ammirazione e fiducia. Dopo tanti anni di attese e di delusioni in patria, esse rappresentavano ai loro occhi quel pubblico e quel milieu letterario ideali, capaci di apprezzarli, assicurando loro un'eco internazionale, un autentico e profondo riconoscimento critico. Ci interessava sapere, così come abbiamo già cercato di approfondire in altre circostanze o in precedenti incontri, se le loro speranze erano state ricompensate; se i loro libri fossero stati letti, le loro pièces messe in scena nei teatri europei. Ma, soprattutto, se gli amati autori francesi, inglesi, tedeschi o russi onnipresenti nelle letture e nella biblioteca di Verga e compagni, avessero conosciuto le opere veriste, e se a loro volta ne avessero tratto ispirazione. O semplicemente, come abbiamo sottolineato, se esistesse una reale circolazione di sguardi, in grado di far emergere una serie di 'collimanze', come le abbiamo definite, tematiche, linguistiche e stilistiche tra i vari autori del realismo, al di là dell'effettiva e reciproca conoscenza. Per dirla in altri termini, se questo processo di riflessione sulla propria poetica attraverso quella altrui, avesse prodotto dei risul-

³ Ivi, p. 635.

tati; o se al contrario questo specchio interculturale fosse rimasto opaco. Proponendo, come aveva fatto più di un secolo fa Georges Eekhoud, uno scrittore belga di cui ho parlato in questi giorni, la nozione di «analogia di visione», molto più articolata e aperta, rispetto ai presupposti teorici a cui abbiamo accennato pocanzi, ed adatta a analizzare tramite una molteplicità di registri e di punti di vista, la straordinaria ricchezza di questo materiale letterario. Ecco come Eekhoud si esprimeva nel 1906, anticipando alcune delle istanze su cui abbiamo insistito in questi giorni:

J'ajouterais, et je crois de l'avoir déjà constaté, que le réalisme de nos conteurs de langue française ou flamande s'apparente beaucoup plus à celui des véristes italiens qu'à celui des naturalistes de l'école de Zola. C'est notamment le cas de Styn Streuvels, quoique ce délicieux conteur n'ait jamais lu une ligne du grand écrivain italien. Cette analogie de vision et de sensibilité contribua pour beaucoup sans doute à valoir à Verga de chaleureuses sympathies en Belgique auprès de ceux qui le lurent en Italie⁴.

Queste giornate hanno permesso, grazie al grande interesse di tutti gli intervenuti di chiarire molti di questi interrogativi, aprendo una serie di prospettive critiche inedite, e consentendo, in perfetta armonia coi nostri auspici, di inaugurare una nuova fase di riflessione critica su Verga e il realismo internazionale. Tutte le relazioni, nessuna esclusa, meriterebbero un'attenta analisi e non un superficiale e rituale richiamo in queste rapide conclusioni. Quello a cui tengo soprattutto oggi è ringraziarvi per aver risposto con entusiasmo e intelligenza ai nostri quesiti, indicando dei sentieri critici a volte poco o del tutto sconosciuti. Per quel che mi riguarda, s'è trattato di una potente getto di ossigeno in un clima critico, l'abbiamo ripetuto tante volte in queste sale, troppo spesso legato o imprescindibilmente debitore di una tradizione manualistica inossidabile.

Mi limiterò a richiamare solo pochi esempi tra le decine di riferimenti emersi in questi giorni. Vorrei, per esempio, ricordare gli autori russi che hanno letteralmente cristallizzato il mio interesse, forse anche per una sorta di flusso empatico che li lega ai nostri scrittori, per un'«analogia di visione e di sensibilità», per citare ancora il belga Eekhoud. A cominciare da Nikolaj Firsov, che per primo, come ci hanno riferito Giuseppina Giuliano e Martina Lembo, nel 1881, traduce *I Malavoglia*, pochi mesi, cioè, dopo l'uscita del romanzo in Italia, nella rivista «Knižki nedeli», letta da tutti i grandi scrittori del tempo, insieme ad altri racconti di Verga e Capuana pubblicati su «Otečest-

⁴ G. EEKHOU, Chronique de Bruxelles - M. Verga et la «Jeune Belgique», in «Mercure de France», Tome LXIII, 7^e Année, 15 octobre 1906, p. 614.

vennye zapiski». All'interno del contesto circolare a cui abbiamo appena accennato, è stato interessante scoprire come Firsov, poco dopo traduce anche *La joie de vivre*, di Zola cioè il romanzo (come ha ricordato opportunamente Alain Pagès) con forti affinità verghiane, e tra le cui fonti primarie vanno annoverati la novella *Fantasticherie* e alcuni passi dei *Malavoglia*, tradotti in maniera estemporanea in una memorabile *soirée de Médan*, dal giovane Rod al venerato maestro⁵. Abbiamo scoperto inoltre che un altro gigante della letteratura russa, cioè Michail Saltykov-Ščedrin fu editore e direttore di una rivista zeppa di traduzioni verghiane; ancora più interessante mi è sembrato il caso di Anna Oulianova, ovvero la sorella maggiore di Lenin, che fu non solo traduttrice di Verga, ma anche di due racconti di Federico De Roberto tra cui una novella poco conosciuta, cioè *L'orgoglio e la pietà*, dove sotto le spoglie dei protagonisti, tre *flâneurs* spinoziani dai complicati nomi tedeschi si celano appunto Capuana, Verga, e lo stesso De Roberto⁶.

Per cambiare un istante angolo di visione, vorrei riferirmi a quella particolare categoria interculturale, quel che, alcuni anni fa, abbiamo definito insieme agli amici francesi del Centre Zola, il «dagherrotipo letterario», anello di congiunzione ideale tra scrittori lontani fra loro e appartenenti a scuole diverse, dipanando tra Naturalismo, Realismo e Verismo, una riflessione su temi e modelli poetici attraverso l'obiettivo fotografico. In questo contesto, scopriamo che negli stessi anni in cui Verga, Zola, Capuana si scambiavano una serie di sguardi incrociati fotografici, e De Roberto pubblicava il primo volume compiutamente fotoletterario, il celeberrimo Jack London dava alle stampe, a brevissima distanza, *Il popolo dell'abisso*⁷, scritto e fotografato dall'autore durante alcuni mesi, è il caso di dire, di immersione naturalista nell'East End di Londra.

E naturalmente potremmo andare avanti in quest'elenco che attraversa veramente tutti i continenti, arrivando diacronicamente sino a noi. Basti citare per esempio lo scrittore Roy Jacobsen che soltanto pochi mesi fa è stato protagonista del festival scandinavo di Iperborea con la saga degli *Invisibili*⁸, storia di una famiglia di Malavoglia norvegesi, ancora drammaticamente at-

⁵ Si veda a questo proposito G. ALFIERI - G. LONGO, *Vues et voix de l'étranger dans le Verisme italien*, in *Les mondes naturalistes*, (Atti del congresso «Naturalismes du Monde: les voix de l'étranger», Collège de France - École normale supérieure, Paris, 23-24 maggio 2019), in «Cahiers Naturalistes», n. 94 (2020), pp. 385.

⁶ Rispettivamente Ludwig Kopfliche, Fritz Eisenstein e Franz von Rödrich; F. DE ROBERTO, *L'orgoglio e la pietà*, in *Documenti umani*, introduzione di A. Di Grado, Roma, Bel-Ami edizioni 2009, pp. 149-155.

⁷ J. LONDON, *The People of the Abyss*, New York, The MacMillan Company 1903.

⁸ R. JACOBSEN, *Gli invisibili*, Milano, Iperborea 2022.

tuale, ultimo anello di questa lunghissima catena realista in cui «idealmente» abbiamo voluto inserire Verga come elemento centrale:

Nel libro si narra la storia di tre generazioni di una famiglia di pescatori che cercano di sopravvivere nei primi decenni del XX secolo su una piccola isola, sperduta e brulla, una delle migliaia che si trovano al largo delle coste norvegesi dello Helgeland, a sud delle Lofoten. Lì vivono i Barroy, che hanno lo stesso nome dell'isola: il vecchio Martin, i figli Barbro e Hans, la moglie Maria e la figlia di quest'ultimo Ingrid, in quel fazzoletto di terra minacciato da burrasche e uragani con «tre salici, quattro betulle e cinque sorbi», dove le case che abitano «dall'alto sembrano quattro dadi lanciati per caso»⁹.

Permettetemi a questo punto di ringraziare nuovamente i primi due relatori di questo convegno, per aver accettato il nostro invito e per il loro contributo speciale, tracciando in maniera per così dire programmatica, le linee guida di queste giornate, cioè Yves Chevrel e Florence Goyet. Quest'ultima, come ho avuto modo di dire negli scorsi giorni, incarna per molti versi lo spirito stesso del nostro discorso. Nel suo noto saggio sulla novella a cavallo tra Otto e Novecento¹⁰ (che la Fondazione Verga pubblicherà nei prossimi mesi), F. Goyet circa trent'anni fa, si prendeva il lusso di leggere le opere di Verga finalmente «insieme», cioè al di fuori di ogni sguardo filiativo ed evolucionista, studiandole accanto a quelle dei grandi scrittori di tutto il mondo, come Maupassant, Mori Ogai, Checov, H. James e tanti altri. Nel saggio, – certamente uno degli studi di più ampio respiro mai dedicati a Verga all'estero –, l'autrice, sin dall'introduzione, si sbarazzava del problema delle influenze, capovolgendo in maniera drastica i termini della questione. Se in Verga vi è Naturalismo, dice la Goyet, in lui è spinto al limite finale: «il Verismo ne è forse la forma meglio compiuta, e la più estrema diranno certuni»¹¹.

Voglio ricordare, in particolare, il rilievo dato in quell'occasione alle definizioni del genere-novella fornite da autori del calibro di Checov e Tolstoj, chiarendo come quella fornita da Verga è certo la più interessante, al punto da divenire archetipo di ogni dichiarazione autoriale; è l'esame del racconto moderno come è presentato nell'introduzione dell'*Amante di Gra-*

⁹ A. FERRACUTI, *Le meravigliose storie norvegesi di Roy Jacobsen*, in “Azione”, 23 agosto 2023. https://www.azione.ch/cultura/dettaglio?tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Bnews%5D=13385&cHash=35d9ef67e6d52d3e4e856c4fc3ecdff6

¹⁰ F. GOYET, *La nouvelle: 1870-1925: description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses Universitaires de France 1993.

¹¹ Ivi, p. 10.

migna. La Goyet scopriva, dunque, che a dispetto delle dichiarazioni programmatiche verghiane (semplicità, schiettezza, assenza di retorica) la struttura della novella – nello scrittore siciliano come nei suoi grandi omologhi, James, Checov, Maupassant o Stevenson – procede attraverso un accumulo sistematico di elementi parossistici o antitetici «che occultano il resto e fanno dimenticare tutto quel che non ruota attorno ad essi». Così, come è stato sottolineato nello splendido intervento iniziale, analizzando la struttura e le principali caratteristiche del racconto di fine secolo secondo un'organizzazione narratologica, (breveità, esotismo, diffusione e ricezione, distanza e monologismo, squalificazione del personaggio etc.) l'esempio di Verga assume un inedito rilievo, accanto ai grandi nomi della letteratura mondiale del suo tempo, anzi come ribadito da F. Goyet, un posto preminente.

Yves Chevrel, invece, come ha ricordato lui stesso, è una figura per noi familiare, perché fu presente nel 1986, cioè 36 anni fa, al primo, grande convegno su Verismo e Naturalismo¹², in cui specialisti di tutto mondo si incontrarono per confrontarsi su questi temi. Come ci ha ricordato Chevrel, fu tra i primi se non il primo incontro, a mettere in discussione una concezione troppo ristretta dei due movimenti, spesso considerati all'epoca come una semplice emanazione di un realismo dai contorni incerti, e a richiamare l'attenzione sull'originalità e sulla dimensione europea, se non addirittura globale, di questi movimenti.

In realtà, anche se può apparire strano, fino a oggi, gli incontri di questo tipo sono stati abbastanza rari, pur rimanendo quali importanti tappe di questo itinerario. A memoria vorrei ricordare, per esempio, un convegno svoltosi all'università di Lille¹³, in cui di nuovo si incontrarono, per confrontarsi sulla «visione fotografica» del realismo, specialisti italiani come Remo Ceserani, Giancarlo Pellini, Paolo Tortonese, ecc.; e i migliori studiosi zoliani come Alain Pagès, Olivier Lumbroso, Jean-Sébastien Macke. Naturalmente a questi fece seguito, nel 2017, qui a Catania, il bel convegno su *Verga e gli Altri*¹⁴, a cui erano presenti alcuni di voi. Devo ricordare anche il monumentale congresso sul «Naturalismo mondo», tenutosi nel 2019 al Collège

¹² *Naturalismo e Verismo*, Atti del congresso internazionale (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1988.

¹³ *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, a cura di P. Tortonese e G. Longo, Atti del convegno «Naturalistes et Veristes - Écriture et photographie» (Université de Lille-3, 20 avril 2012). Cuneo, Nerosubianco 2014. xs

¹⁴ *Verga e «gli altri» – La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, Atti del Convegno (Catania, 27-29 settembre 2017), a cura di A. Manganaro e F. Rappazzo, «Annali della Fondazione Verga», n. s. 11 (2018).

de France di Parigi¹⁵, in cui insieme a Gabriella Alfieri e i membri del centro Zola abbiamo cominciato a mettere a fuoco i temi fondanti di questo incontro: a partire, cioè, da una serie di tangenze tematiche stilistiche e linguistiche che emergevano tra autori come Zola, Verga, Hardy, Fontane Auerbach, ecc. Infine, il nostro convegno, che, ripetiamo, seguendo lo schema di Chevrel, non costituisce l'episodio finale o la conclusione di questa parabola, ma deve esser considerato la prima tappa di un percorso o di una nuova fase degli studi su Verga e il realismo. Continuiamo dunque, per qualche istante, a seguire la traccia proposta da questo grande studioso, che ho trovato veramente stimolante; e per certi versi rigenerante, ripercorrendo attraverso il suo sguardo straniato e straniante, – per riprendere la categoria evocata a varie riprese da Andrea Manganaro –, la parabola della fortuna italiana e soprattutto internazionale di Verga in un'ottica di circolazione globale e di ricezione comparata con i grandi scrittori dell'epoca. Voglio ricordare che il quadro che ne deriva – e che avevo già davanti agli occhi quando cominciai a studiare queste cose – risulta per molti versi paradossale; cioè, quello di una diffusione del Verismo fuori dalla penisola piuttosto profonda e positiva per il periodo che va fino al 1940. In maniera abbastanza sorprendente invece scopriamo che lo stesso non può essere detto dell'epoca più vicina a noi; essa appare infatti molto più lacunosa e povera, se non poverissima di risonanze critiche, fatte naturalmente le solite felici eccezioni.

La seconda parte del suo percorso è ancora più interessante, perché Chevrel ci presenta una grande lezione di stile comparatista, proponendo una ridefinizione della nozione di realismo, alla luce delle principali tappe critiche che negli ultimi settant'anni hanno costituito dei veri pilastri teorici e storiografici (Ricoeur, Hauerbach, Nelson, ecc.) analizzando in un'alternanza di clamorosi bagliori e di coni d'ombra come debba esser collocato Verga all'interno di questo dibattito. Ancora più straniante, seguendo qui Jonathan Smith, è la sua sottolineatura sui *black holes*, ovvero i «buchi neri» nella vulgata della letteratura italiana, in particolare nella storiografia del romanzo italiano moderno, a cui veniva rimproverato «di passare direttamente da Manzoni a Svevo». La tappa successiva di questo percorso comportava invece la ricollocazione di Verga nell'alveo dei grandissimi autori della letteratura mondiale così come è stato fatto soltanto da alcuni grandi maestri del comparatismo mondiali, tra cui lo stesso Yves Chevrel e Florence Goyet.

In questo modo, giungiamo a un punto di arrivo essenziale, che tocca in pieno il nucleo del dibattito di queste giornate, ribadendo ulteriormente l'idea di una parabola cominciata trentasei anni fa. Chevrel, magistralmente, si

¹⁵ *Vues et voix de l'étranger dans le Verisme italien...*

guarda bene dal chiudere quel cerchio ipotetico, ridisegnando la geometria del sistema iniziale, mutando invece le risposte ai suoi interrogativi e il punto finale del suo discorso, nell'esordio di un nuovo percorso teorico. Attraverso il confronto tra l'*erlebte Rede* di Virginia Woolf e quello del maestro catanese – e nel continuo richiamo dell'inesplicabile nell'incomparabile ricorso di una corallità anonima – che Chevrel ci invita ad approfondire ulteriormente, egli scorge degli elementi di modernità che bastano da soli a dichiarare l'unicità e il primato di Verga nel panorama del realismo occidentale, che nello scrittore trova, cito, «un compimento ideale».

Arrivo alla fine di questo breve discorso, supportato naturalmente dalle vostre idee e soprattutto dalle letture, dagli sguardi diversi di tanti scrittori che abbiamo ritrovato insieme in questa barca comune del realismo globale. A questo proposito, vorrei fissare la vostra attenzione sull'immagine che illustra il nostro programma e la copertina di questo volume; un quadro di Boldini, un artista straordinario e spesso mal conosciuto, identificato com'è al ritrattista dell'alta società «fin de siècle». Ma che in realtà ha un percorso, anche se in maniera speculare, molto simile a quello di Verga, e quello di tanti altri artisti e scrittori realisti di quel periodo, muovendosi con grande disinvoltura tra la descrizione dei milieux popolari e i ritratti cosiddetti «mondani». Tutti questi artisti hanno usato, a ben vedere, gli stessi semplici, elementari strumenti, gli stessi colori, le stesse terre, le stesse ocre, lo stesso carminio (a dire il vero meno carminio e più ocre per i nostri veristi). Ognuno di loro è stato capace, mescolando o combinando questi poveri elementi, di creare una propria forma e espressione personale, che, come nel caso di Verga, l'hanno reso unico. Il quadro di Boldini non ritrae una spiaggia qualsiasi, una povera spiaggia spazzata dalla burrasca come quella di Trezza o dello Helgeland di Jacobsen; si tratta di Étretat, in Normandia, cioè una delle stazioni balneari più esclusive e cosmopolite dell'epoca. Il dipinto ritrae comunque l'approdo o il ritorno di un peschereccio; sembra, se lavoriamo un po' di fantasia, una folla curiosa in procinto di accogliere la barca dei Malavoglia, sbarcata per così dire fuori dai confini italiani nel cuore dell'Europa. Non ci sono solo popolani, a circondarla, ma anche uomini in paglietta e bombetta, donne benvestite, un raduno multicolore e interclassista. Mi sembra un'immagine adatta a concludere questi lavori che vorrei accompagnare ad alcune frasi di Zola, – un grande scrittore che forse abbiamo un po' trascurato o snobbato in questi giorni – che suggellano perfettamente questi appunti. Si tratta di un brano della lettera a Valabrègue già citata da Gabriella Alfieri, sullo schermo o lente realista, scritta da un ragazzo ventiquattrenne, che alcuni anni dopo sarebbe stato l'unico scrittore, come è stato detto in questi giorni, «a far cadere la penna di mano» a Verga. Si tratta di una lettera che leggo ogni qualvolta sento il bisogno, non di rin-

chiudere il realismo in una formula o una definizione, ma appunto di eliminare ogni possibile distanza tra uomini, correnti, scuole nazionali e paesi diversi. Per fare emergere, dice alla fine lo scrittore, l'uomo «in un'immagine della creazione».

L'œuvre d'art, ce me semble, doit embrasser l'horizon entier. Tout en comprenant l'Écran qui arrondit et développe les lignes, qui éteint les couleurs et celui qui avive les couleurs, qui brise les lignes, je préfère l'Écran qui, serrant de plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour me faire sentir un homme dans une image de la création¹⁶.

¹⁶ «L'opera d'arte, mi sembra, deve abbracciare l'intero orizzonte. Compreso lo schermo che arrotonda e sviluppa le linee, che smorza i colori, ovvero quello che accende i colori, e viceversa che spezza le linee; preferisco lo Schermo che, stringendo la realtà più da vicino, si accontenta di mentire quel tanto che basta per farmi sentire "un uomo in un'immagine della creazione"»; lettera d'Émile Zola a Antony Valabrègue, 18 agosto 1864, Correspondance, éd. B. H. Bakker, Presses de l'Université de Montréal / Paris, Éditions du CNRS 1978, t. I, p. 381.

ANDREA MANGANARO

Grazie prima di tutto a tutte voi, tutti voi, colleghe, colleghi, amiche, amici. Siete stati anche in questi giorni qui con noi consentendo di realizzare questo Convegno unico non solo nella storia degli studi su Verga ma, per quanto mi risulta, nel panorama degli studi di italianistica. Un Convegno che, a partire da uno scrittore ancora fondamentale nel canone della letteratura italiana, Verga, ma senza pretendere di assegnargli una indebita centralità, ha offerto prospettive inedite sulla letteratura europea ed extraeuropea, tra metà Ottocento e primi del Novecento, e in particolare su quel realismo letterario, diffusosi tra secondo Ottocento e inizio Novecento, di cui Verga è stato il più grande rappresentante in Italia. Gli interventi dedicati direttamente a Verga sono stati ben pochi, per nostra deliberata scelta. Ma Verga, per il Convegno nel suo insieme, è stato assunto come uno degli interlocutori ineludibili del grande dialogo attuatosi nella cultura europea ed extraeuropea di fronte all'esigenza di rappresentare la realtà.

Ad opera ormai compiuta, nel porgermi le nostre scuse per la fatica e l'attenzione che vi abbiamo imposto con i ritmi intensissimi di lavoro del nostro Convegno, ritengo doveroso fornirvi qualche dato numerico, che potrà contribuire a dare un'idea di quanto, tutti insieme, abbiamo realizzato. Questo Convegno si è articolato in due diverse sessioni, per complessivi sei giorni (5-7 dicembre 2022; 20-22 aprile 2023), con un campo d'indagine di amplissima estensione spaziale (il realismo in Europa e nelle Americhe), solo in parte riequilibrato da un arco temporale tutto sommato circoscritto.

Nel corso della prima sessione si sono avvicendati 25 relatori; nella seconda 31. Sono state pertanto presentate, complessivamente, 56 relazioni in seduta plenaria. I relatori della prima sessione provenivano da 14 diverse università straniere; in questa seconda, da 12 atenei stranieri; da 8 università italiane sia nella prima che nella seconda sessione. Sono state presentate re-

lazioni centrate su scrittori rappresentanti del realismo di quasi venti paesi: Austria, Belgio, Brasile, Estonia, Finlandia, Francia, Germania, Inghilterra, Irlanda, Lituania, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Russia, Spagna, Stati Uniti, Svizzera, Ungheria. E dell'Italia di Verga, naturalmente.

I risultati di queste nostre giornate di studio saranno consegnati agli Atti. Ma un'altra testimonianza di quanto è qui avvenuto, con questo Convegno, è affidata alle registrazioni delle sedute, in diretta, che sono già reperibili su YouTube. La prima sessione e la seconda sessione del Convegno sono infatti state interamente riprese, e hanno già avuto un numero elevato di visualizzazioni. L'attività della Fondazione Verga e dell'Università di Catania in occasione del Centenario verghiano è così, già adesso, di pubblico dominio. L'esperienza della pandemia, la clausura a cui siamo stati costretti in questi ultimi anni, la forzata didattica a distanza, ci hanno costretto ad apprendere modalità diverse, necessarie, di lavoro, e di confronto. Hanno imposto modi diversi per fare circolare i nostri contributi, per renderli ampiamente e immediatamente fruibili, al di là delle distanze di spazio: non solo le registrazioni degli interventi, dei Convegni, on-line, ma anche delle nostre scritture.

La rivista «Annali della Fondazione Verga», che, indipendentemente dalla sua valutazione in classe A da parte dell'Anvur, rappresenta ormai un indiscutibile punto di riferimento per gli studi su Verga e il Verismo, è ormai fruibile in *open access*, scaricabile liberamente da chiunque e ovunque. Chi oggi, in qualsiasi parte del mondo, intende studiare Verga e gli altri autori del Verismo, non può disconoscere i contributi scientifici consultabili liberamente, gratuitamente e immediatamente, on-line, sugli «Annali della Fondazione Verga». E contiamo di poter mettere presto a disposizione di tutti, in *open access*, anche gli Atti che realizzeremo di questo Convegno come degli altri, numerosi, organizzati in occasione del Centenario verghiano.

Consentitemi infine di esprimere, a nome di tutti, il nostro sentito ringraziamento a Paolo Tortonese che, nella sua relazione conclusiva, ha lucidamente chiarito, interpretato, quanto avevamo percepito ascoltando le molteplici voci che, da diversi punti di vista, si sono susseguite durante tutto questo Convegno. Avvertivamo l'assenza di una riflessione che orientasse sulla pluralità di esperienze del realismo in Europa e nel mondo, esposte durante in queste giornate, ma che mettesse anche in evidenza le questioni fondamentali, qui sollevate, i problemi storiografici e metodologici, che sono stati aperti, e su cui bisognerà continuare a riflettere. Concludendo riprendo, in estrema sintesi, le questioni rilevate da Paolo Tortonese, per rilanciarle ulteriormente:

1. quella, enorme, del realismo, che implica, necessariamente, per evitare semplificazioni eccessive o arbitrarie, la relazione, difficile, anche «con-

flittuale», tra teoria e storia¹. Con la parola «realismo» si indica infatti sia il rapporto tra letteratura e realtà (questione immensa, sollevata già da Platone e Aristotele, e che non riguarda una sola epoca dell'umanità), sia il realismo storico, “programmatico”, degli scrittori, soprattutto della seconda metà dell'Ottocento, che si definivano realisti, con una propria, coerente, poetica. Affrontare tale realismo, storico, ignorando del tutto la teoria, comporta il rischio di eccessiva frammentazione fenomenica, il perdere di vista i problemi generali ed essenziali. Auerbach, in *Mimesis*, aveva affrontato questi nessi scegliendo alcune «idee direttrici»², che è ormai il caso di sviluppare e integrare per lo specifico realismo di secondo Ottocento;

2. la questione del rapporto tra Naturalismo e Romanticismo. I naturalisti, e Zola soprattutto, hanno fornito una loro interpretazione, polemica, del Romanticismo, raffigurandolo negativamente ed esclusivamente come convenzionalismo, sentimentalismo, enfasi; hanno, cioè, ignorato, o taciuto, che il Romanticismo è stata una rivoluzione enorme nella cultura europea. Gli storici della letteratura e cultura europea non possono accontentarsi di una raffigurazione parziale, né possono dimenticare che la letteratura, anche quando dichiara la propria novità, implica sempre un rapporto con la tradizione, con le scritture e gli scrittori precedenti.

3. la questione dell'“influenza”. Con la sua indagine multiprospettica questo Convegno ha provato, di fatto, a sostituire all'idea gerarchica di influsso di un autore su un altro, di rapporto unidirezionale tra centro (la Francia) e periferia della cultura europea, quella, più aperta, di «dialogo», o «circolazione». Un'idea, quella prospettata nel Convegno, maggiormente pluralista, che tiene conto della molteplicità delle influenze, degli scambi reciproci, delle traduzioni, della specificità delle tradizioni letterarie e dei contesti storico-sociali; e che, pertanto, tende a ridimensionare le pretese di supremazia perenne, e a situare, storicizzare. E però, senza mai volere ignorare l'emergere, in determinati momenti, di soluzioni formali egemoniche (Zola, ad esempio), anche per evitare il rischio, in controtendenza, di ricadere in localistiche forme di presunzione, con autoreferenziali, e ingiustificate, rivendicazioni.

¹ Cfr. P. TORTONESE, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, Roma, Carocci 2023, p. 9 (trad. ital. di *L'Homme en action, la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier 2013).

² Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi 1964, p. 339.

GABRIELLA ALFIERI

Le coordinate interpretative fornite da Tortonese hanno confermato la validità dell'approccio, pur indubbiamente empirico, adottato nel convegno. L'andamento dei lavori anche in questa seconda sessione e l'autorevole avallo di due Maestri della letteratura comparata, come Chevrel e Tortonese, dimostrano che l'ipotesi di uno studio trasversale di poetica e stilistica del Realismo può funzionare, e ne siamo davvero lieti. Ovviamente non possiamo ignorare la complessità di un simile approccio che dobbiamo 'complessificare' – come dicono i filosofi – estendendo nel contempo il nostro ambito di osservazione. Molte aree geoculturali sono rimaste ignorate, e l'osservazione di altre andrà incrementata, ma l'essenziale era cominciare.

Sono molto appagata, e non alludo solo all'appagamento intellettuale, ma anche a un appagamento sul piano della convivenza nella comunità scientifica, lo dico senza alcuna retorica, perché siamo riusciti veramente a confrontarci spassionatamente, con grande rispetto reciproco e con grande sensibilità e attenzione, e questo mi sembra un aspetto che assolutamente non si può sottovalutare.

Non si può negare che sono stati centrati gli obiettivi che ci eravamo posti. L'obiettivo di fondo, è stato appena sottolineato, è quello della stilistica comparata; andava assicurata un'adeguata attenzione ai confronti testuali, perché è importantissimo il confronto delle istanze teoriche, dei nuclei tematici, dei metodi, ma è altrettanto importante osservare e analizzare la testualità che attua quei tratti ispirativi. L'intertestualità, le concomitanze, le collimanze, erano state le parole chiave del nostro invito a partecipare a questo convegno. Penso a una parola che il mio grande maestro Giovanni Nencioni aveva rifunzionalizzato: a partire dalle *agnizioni* del teatro classico aveva teorizzato le *agnizioni di lettura*, cioè quegli affioramenti inconsci nella scrittura poetica o letteraria di testi interiorizzati.

Altre due cose importanti, un auspicio: che, come abbiamo visto in al-

cune relazioni, si presti adeguata attenzione, oltre che ai rapporti intertestuali, alle modalità enunciative del discorso realista. Mi auguro che da questo convegno possano nascere, con il rapporto più ravvicinato tra Fondazione Verga e singole istituzioni di ricerca e singoli studiosi, giornate di studio in cui si possa approfondire più adeguatamente il rapporto tra Verga e gli autori che sono dei capisaldi del Realismo europeo ed extraeuropeo, per praticare un confronto più caratterizzante. Questa prospettiva di studi, che per la prima volta abbiamo cercato di lanciare in maniera sistematica, potrà funzionare soprattutto se si approfondiranno confronti che qui abbiamo potuto solo abbozzare.

In questo convegno, volutamente, Verga era – non dico il invitato di pietra perché sarebbe esagerato – ma una presenza era sempre latente, come il titolo *Verga nel realismo* ribadisce. E la vasta e articolata panoramica di autori e autrici e di testualità afferenti al Realismo, che anche questa seconda sessione del Convegno ci ha generosamente offerto, conferma – sulla base di dati oggettivi e trasversali – ciò che il primo grande interprete di Verga aveva intuito in astratto con la sua genialità di critico. Luigi Russo, nel rilevare la prerogativa verghiana di “fiutare il nuovo” rispetto alla statica e retriva cultura accademica del suo tempo, che riduceva il Realismo a mero descrittivismo fotografico, sottolineava la lungimiranza e la «maturità morale e artistica» dell'autore de *I Malavoglia* nell'aderire a quel nuovo e rivoluzionario movimento letterario extranazionale, perché «il realismo, più che una moda di scuola, era tutto il generale orientamento dello spirito europeo, e tutte le forme originali e vive non vi si potevano sottrarre». Orientando in direzione del Realismo la propria arte, Verga «si ritrovava cittadino di un'arte europea», e nel contempo imprimeva al Verismo italiano una cifra etica e stilistica inconfondibile, perché radicata nella cultura popolare, qualificandosi come «poeta europeo e universale», ma insieme ancorato alla realtà del proprio ethnos. Rimodulando spiriti e forme della letteratura realista francese ed europea, Verga – come solo Manzoni aveva saputo fare – riportava la letteratura italiana «alle tradizioni del nostro più alto umanesimo» e le restituiva il respiro europeo perduto dopo il Rinascimento¹.

¹ Le espressioni citate tra virgolette sono tratte da L. RUSSO, *Realismo europeo e verismo italiano*, in «Corriere della sera», 26 novembre 1933.

Ringraziamenti

Passo subito ai ringraziamenti: prima i ringraziamenti istituzionali, non nomino persone ma le istituzioni proprio perché ci tengo nuovamente a sottolineare che questo congresso ha avuto sin dall'inizio il patrocinio del Ministero Italiano della Cultura e del Ministero degli Affari Esteri che in via eccezionale ha patrocinato, per il suo respiro internazionale, un evento che si svolgeva in Italia. Ringrazio ancora l'Università di Catania e il mio Dipartimento che sono stati l'anima gemella di questa iniziativa. Ringrazio anche il Comitato Nazionale per il Centenario delle celebrazioni verghiane che da poche settimane ho l'onore di presiedere. Ringrazio il pubblico, il pubblico presente, e i tanti che si sono collegati a distanza. Ringrazio naturalmente i relatori e le relatrici che hanno consentito di realizzare con contributi di altissima levatura questa iniziativa, e gli artisti che hanno contribuito alla rappresentazione di *Chasse au loup*. Ringrazio tutti i componenti del comitato scientifico, in particolare Giorgio Longo, che si è speso moltissimo, snocciolando tutte le sue importanti relazioni internazionali; Paolo Tortonese che veramente ci ha dato un contributo straordinario, e Andrea Manganaro che è stato fondamentale per i contatti col Nord America. Ringrazio il comitato organizzatore, in particolare: Carmelo Tramontana e Daria Motta, Stephanie Cerruto, che ha risolto problemi e urgenze con dedizione ed efficienza; Teresa Scibetta che ha curato l'apparato amministrativo e, non ultima, Valentina Puglisi, che si è prodigata e continua a prodigarsi oltre misura su tutti i fronti.

Grazie a tutte e a tutti e arrivederci alla prossima occasione.