





BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 8

---



La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della 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. ISTITUTIVO DEL MINISTRO DELLA CULTURA dell'11 maggio 2022, n. 201

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](mailto:info@eunoedizioni.it)

[www.eunoedizioni.it](http://www.eunoedizioni.it)

ISBN 978-88-6859-253-0

Finito di stampare nel dicembre 2023

da Photograph - Palermo

# Verga e la conquista della lingua

Atti del seminario  
(Università per Stranieri di Siena,  
14-15 febbraio 2023)

a cura di  
Daria Motta - Laura Ricci

Fondazione Verga - Euno Edizioni



## INDICE

DARIA MOTTA - LAURA RICCI	
Premessa	IX
ANDREA MANGANARO	
La ferinità umana nell'opera di Verga	1
ROSARIA SARDO	
«Fratelli d'arte». Il sodalizio Verga/Capuana	13
DARIA MOTTA	
In «forma schiettamente popolare»: lo scritto-narrato delle novelle di Verga	45
GABRIELLA ALFIERI-LAURA RICCI	
Conversazione intorno al volume di G. Alfieri, <i>Verga</i> , Roma, Salerno 2016 [ristampa 2023]	63
ANDREA MANGANARO-LUCINDA SPERA	
Conversazione intorno al volume di L. Spera, <i>Storia e destino nell'opera di Verga. Una nuova prospettiva etica</i> , Roma, Carocci 2022	77
DANIELA BROGI	
Lo spazio di Eva	91

STEPHANIE CERRUTO

La “conquista della lingua” di Giovanni Verga  
fra scrittura epistolare e scrittura letteraria 107

MONICA ALBA

Tra le carte di Artusi 125

ELENA FELICANI

I «cari caratteri». Clementina Biagini  
scrive a Policarpo Petrocchi 141



PREMESSA

Le due giornate di studio organizzate dall'Università per Stranieri di Siena il 14 e 15 febbraio 2023 hanno fornito l'occasione per celebrare anche nella città toscana il Centenario della morte di Verga e per approfondire da diverse prospettive alcuni aspetti centrali della poetica e della scrittura dell'autore dei *Malavoglia*. Si è così potuta delineare con maggiore chiarezza la natura della 'conquista' verghiana, che ha riguardato tanto una visione della realtà compatta e coerente alla nuova poetica quanto gli strumenti stilistico-linguistici atti a rappresentarla.

Sul primo aspetto si concentra Andrea Manganaro che, nel contributo di apertura del volume, ripercorre la linea critica che da Pirandello a Boine fino a Luigi Russo ha rilevato la stringente coerenza di Verga nel rendere palesi gli istinti più ferini connaturati all'uomo, rappresentando con piena amarezza l'irredimibilità del male. Nei testi che vanno dalla fine degli anni Settanta dell'Ottocento alla fine degli anni Novanta – da *Rosso Malpelo*, quindi, fino a *La caccia al lupo*, del 1897 – Manganaro rintraccia con precisione i tratti della "terribilità" di Verga. Malpelo, infatti, è colui che decifra e rende palesi le regole violente della società; di più, assumendo il punto di vista di chi lo maltratta e introiettando la condizione ferina, il giovane porta allo scoperto, machiavellicamente, i meccanismi su cui è imperniata la società. Meccanismi che non saranno alterati nemmeno dai grandi avvenimenti risorgimentali narrati in *Libertà*, ove anzi la rivolta rappresenterà la grande esplosione degli istinti ferini dell'uomo, palesi anche nel pubblico pagante – e proprio in virtù del potere economico, ancor più violento – di *Don Candeloro*. Con la *La caccia al lupo*, infine, i tratti che Verga ha fino ad allora fatto emergere – bestialità, egoismo, cattiveria – appaiono, finalmente svincolati da qualsiasi limite sociale o epocale, del tutto intrinseci alla natura umana.

Il tema della conquista di nuovi strumenti linguistico-stilistici diventa

poi centrale negli interventi di Rosaria Sardo e Daria Motta. In particolare, nell'articolo intitolato *“Fratelli d’arte”*: il sodalizio Verga/Capuana, la prima ricostruisce il peculiare contesto di germinazione delle novità stilistico-espressive di Verga, allargando lo sguardo anche agli altri scrittori veristi. Il sintagma “fratello d’arte”, infatti, usato in un primo momento da Verga in riferimento proprio al suo rapporto con Capuana, indica efficacemente il sodalizio artistico e umano che ha legato i due scrittori e che poi si è esteso a De Roberto, ma anche a Di Giorgi, nella comune ricerca linguistica ed espressiva portata avanti attraverso una pratica di scambio e di vicendevoli correzioni e consigli. Allineando i testi fondamentali della riflessione meta-linguistica verghiana, costituiti da un corpus – eterogeneo nella forma, ma compatto e coerente nei contenuti – di lettere (a Farina, a Filippi, a Torraca, a Rod) e dall’intervista rilasciata nel 1894 a Ugo Ojetti, Rosaria Sardo ripercorre le tappe della consapevole riflessione di Verga intorno al proprio stile. Ciò che spicca in tale percorso artistico e stilistico è il fatto che esso sia sempre stato il frutto di una riflessione sulla lingua del vero condivisa con i “fratelli d’arte”. Appartenendo a generazioni in parte diverse, però, diverse erano le urgenze di Verga e Capuana da una parte e di De Roberto dall’altra: per i veristi della prima generazione erano costanti la ricerca dell’adeguatezza diafasica e diacronica delle scelte linguistiche e la cura che veniva posta a evitare il dialettismo, soprattutto attraverso il ricorso alle fonti lessicografiche nel caso di Verga e al riscontro degli informatori in quello di Capuana; per il più giovane De Roberto, invece, era soprattutto la competenza idiomantica e fraseologica l’aspetto linguistico a cui prestare maggiore attenzione.

Anche il contributo di Daria Motta si sofferma sulla conquista da parte di Verga delle proprie più peculiari e innovative strategie linguistiche, concentrandosi in particolare su come le nuove forme rappresentative della realtà possano essere state ‘suggerite’ a Verga dalla coeva ricerca demo-etnoantropologica. L’affermazione della nuova disciplina, antesignana della moderna antropologia, aveva suscitato nell’opinione pubblica un ampio dibattito, la cui eco si distingue chiaramente nell’opera di diversi scrittori dell’epoca. E alla nuova scienza aveva certamente prestato attenzione anche Verga, a partire per esempio dal bisogno di documentarsi attentamente sulla realtà da descrivere attingendo ai repertori dei folkloristi, da Salomone Marino a Vigo a Giuseppe Pitrè. Ben oltre il dato documentario, però, dalle discipline antropologiche arriva alla letteratura soprattutto l’attenzione a temi nuovi e alle nuove modalità e tecniche di rappresentazione, che si sostanziano nel bisogno dell’osservatore di posizionarsi al di fuori del “campo di osservazione” e di rappresentare il mondo descritto senza alterarne il compatto sistema culturale. La soluzione verghiana, ricostruita in questo contributo ripercorrendo la lingua delle novelle di *Vita dei campi*, è quella – studiata già da Nen-

cioni e da Alfieri – dell’etnificazione linguistica, cioè del travaso, con innesti formali, della semantica dialettale all’interno del dato linguistico italiano. In questo modo l’elemento dialettale, così come in altri casi il dato folklorico e quello paremiologico, vengono riversati nella cultura nazionale, innervando la lingua e il sistema culturale dell’Italia appena unificata dell’apporto vivificante del dato locale.

Le due giornate senesi sono state animate anche da una conversazione tra Laura Ricci e Gabriella Alfieri in merito alla ristampa del volume di quest’ultima, *Verga*, la cui prima edizione, sempre per la Salerno, è del 2016. Si tratta di un testo che in pochi anni si è imposto come opera imprescindibile nel panorama critico intorno a Verga, di cui offre una visione completa che comprende dati relativi al contesto storico-culturale e un’importante apertura alle questioni filologiche e agli aspetti retorici e stilistici dei testi. La riletture di Laura Ricci ha permesso di ripercorrere le diverse parti in cui è organizzato il testo approfondendone i temi trattati. Si va così da un’iniziale quadro storico-culturale in cui, sullo sfondo delle teorie linguistiche manzoniane diverse proposte di rinnovamento letterario in senso popolare sembrano prefigurare le istanze del verismo, ai rapporti di Verga con la città di Firenze, centro culturale e linguistico che notoriamente attraeva l’intellettualità dell’epoca e che, nella diacronia umana e letteraria verghiana, ha avuto un valore di spartiacque, fino alle diverse fasi che hanno scandito la ricerca linguistica e stilistica dello scrittore.

Nel contributo a due voci sul volume *Storia e destino nell’opera di Verga*, Andrea Manganaro evidenzia – nel quadro delle più recenti linee della critica verghiana – le novità interpretative offerte dalla riflessione di Lucinda Spera. Senza tralasciare questioni legate alla discussa continuità/discontinuità dei *Malavoglia* con la produzione precedente, viene sottolineata soprattutto la dimensione etica del romanzo, anche in relazione al contesto storico e al modo con cui questo irrompe nelle vicende narrate. In particolare, la riletture qui proposta, incentrata sulle categorie etiche del «destino» e della «tenacia», favorisce l’emersione delle figure femminili del romanzo, portatrici archetipiche di coraggio e resilienza di fronte alla durezza della vita. Dal dialogo emergono approfondimenti peculiari sul tema dell’acquiescenza (o pretesa tale) delle donne di fronte al destino e al potere maschile: Spera osserva come invece, di là dall’apparente marginalità, esse si impongono con la solidità del loro sistema di valori e di priorità, stringendosi in un vincolo di solidarietà che non si allenta neppure nei momenti più drammatici. Si ribadiscono inoltre i tratti di modernità del capolavoro verghiano, e la sua salda collocazione nel contesto del più ampio orizzonte europeo.

Il saggio di Daniela Brogi illumina da più sorgenti di luce lo spazio di *Eva*: il suo posto nella produzione verghiana, l’ambientazione fiorentina, il luogo

di redazione – Milano – nonché di pubblicazione. Sono qui mostrati aspetti finora poco rilevati dalla critica come la moderna sensibilità nella descrizione del paesaggio socio-urbanistico della Firenze del tempo e la matura elaborazione della struttura testuale. Nonché, finalmente, il ruolo di Eva, soggetto protagonista della storia raccontata, e non solo riflesso e oggetto di desiderio dell'uomo che l'ama. Dall'analisi emergono interessanti rimandi alle fonti (tra cui Baudelaire, con cui sembra qui maggiormente dialogare il sentimento verghiano della modernità) e un'efficace valorizzazione della componente visuale del romanzo. Se per tutto il racconto Eva entra ed esce di scena con una perfetta capacità di gestire il potere della propria immagine, si deve alla consapevolezza di chi ha realizzato il suo ritratto, un maestro già padrone di tecniche dell'osservazione, in senso più visuale che documentario.

Le giornate senesi hanno inoltre offerto l'occasione di esporre gli esiti della ricerca di tre giovani studiose che hanno conseguito il Dottorato presso l'Università per stranieri di Siena con indagini rivolte all'epistolografia di fine Ottocento.

Evidentemente pertinente al tema verghiano è il contributo di Stephanie Cerruto, che propone qui un estratto dell'ampia e importante ricerca da lei condotta sulla lingua delle lettere di Verga. Oltre a descrivere nei diversi livelli di analisi i tratti linguistici dell'epistolario verghiano, opportunamente scandito per significativi intervalli cronologici, l'autrice evidenzia i rapporti tra scrittura privata e scrittura letteraria. Per questo aspetto, vale la pena notare come l'analisi smentisca alcune presupposizioni: non sempre la lingua delle lettere risulta meno sorvegliata dell'opera letteraria, dove le scelte apparentemente 'sgrammaticate' denotano una piena consapevolezza, ovvero una deliberata adesione ai moduli del parlato regionale. Attraverso l'esperienza linguistica di un grande scrittore è così possibile ricostruire la travagliata conquista dell'italofonia per i parlanti colti dell'Italia postunitaria. Gli epistolari rappresentano infatti un riflesso delle dinamiche socio-stilistiche e socio-comunicative dell'italiano in questo decisivo frangente della storia linguistica.

Il contributo di Monica Alba verte su un'altra figura rilevante nelle vicende dell'italiano postunitario, quel Pellegrino Artusi che ha meritato l'appellativo di "Manzoni della cucina", in virtù del ruolo unificante assunto dal suo fortunatissimo ricettario, ispirato a un ideale di lingua familiare e garbata, vicina al modello del toscano vivo ma senza affettazioni vernacolari e abbassamenti di registro. A trent'anni dall'Unità nazionale, la *Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* (I ed. 1891), capolavoro del linguaggio culinario, mostra l'efficace funzione di amalgama che svolge il fiorentino medio, in grado di ricondurre a uniformità usi e tradizioni regionali diverse, assai variegiate anche nella geosinonimia settoriale della lingua del cibo. L'esame linguistico delle lettere artusiane consente di verificare l'estensione all'uso privato di

quell'ideale manzoniano chiaramente perseguito nel ricettario. Anche qui si raggiungono naturalezza espressiva e medietà di tono: la compresenza di usi più letterari e forme moderatamente colloquiali denota la tensione verso un ideale di parlato-scritto spontaneo e colto al tempo stesso.

Risale agli anni successivi all'Unità (1872-1875) anche il corpus epistolare oggetto dello studio di Elena Felicani. Tra le carte del Fondo Petrocchi, la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia conserva 142 lettere firmate da Clementina Biagini, gentildonna pistoiese e compagna del noto lessicografo Policarpo Petrocchi, compilatore del *Nòvo Dizionario Universale della Lingua Italiana*. Dal punto di vista biografico, le lettere testimoniano – dalla prospettiva della voce femminile, l'unica rimasta della corrispondenza – l'intensa unione, amorosa e intellettuale, tra i due interlocutori. Per la storia linguistica, le lettere consentono di esplorare la riflessione letteraria e la ricerca linguistica di una scrivente colta di fine Ottocento. Nel repertorio di rimandi ad autori classici e coevi – non manca un riferimento a Verga e alla sua *Storia di una capinera* –, sintomo di una relazione culturale oltre che affettiva, si segnalano i vivaci scambi di opinione su questioni di lingua, anche con appassionante difesa dei propri idiomi: mentre Clementina dichiara solidarietà e appartenenza alla sua cittadina, più ampia è la visione di Policarpo, che con Manzoni abbraccia l'obiettivo di una lingua parlata comune, espressione viva di quell'identità nazionale non raggiungibile senza una solida coesione linguistica.



ANDREA MANGANARO

*Università di Catania*

## LA FERINITÀ UMANA NELL'OPERA DI VERGA\*

Nella sua monografia verghiana Luigi Russo citava alcuni passi di *Rosso Malpelo*: «L'asino va picchiato, perché non può picchiar lui: e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi». E ancora: «- Se ti accade di dar delle busse, procura di darle più forte che puoi; così coloro su cui cadranno ti terranno per da più di loro, e ne avrai tanti di meno addosso»<sup>1</sup>. Erano, questi, per Russo, gli emblemi di un «istintivo machiavellismo», ossia di una concezione del mondo fatta di «logica belluina»: non dichiarata semplicemente «per aforismi», enunciandola, con intento pedagogico, di fronte a Ranocchio; il protagonista, infatti, la mette anche «in atto», applicandola consapevolmente nella prassi. In Verga, rilevava Russo, «il gusto ferino della lotta», la logica machiavellica, è colta nella sua essenza, «calata in un cervello elementare», regredita all'infimo livello sociale in cui si colloca Rosso Malpelo. Non si tratta assolutamente di «machiavellismo libresco», di cui «Verga sa poco o nulla»; non è infatti una proiezione autoriale. Ma proprio in quanto rappresentata come «germinale e istintiva dell'animo umano», tale «logica belluina» viene avvalorata da Verga<sup>2</sup>. E alle soglie stesse della modernità, tale logica riecheggia pertanto dalla sua opera come una terribile, inquietante affermazione.

\* Questo intervento al Convegno organizzato dall'Università per stranieri di Siena, in occasione del Centenario verghiano, ripropone in parte, con numerose modifiche, e in forma ridotta, quanto ho trattato estesamente in alcuni capitoli (il I, ma anche il II e il IX) del volume *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n.s. 4, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2021.

<sup>1</sup> L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1986 [I edizione Laterza è del 1934], pp. 97-98. Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo*, in *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, pp. 49-74, a p. 58.

<sup>2</sup> RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 98. L'esplicito richiamo a Machiavelli non appare nella prima edizione (*Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920, ma 1919), ma nella prima edizione Laterza, in cui, come si legge nell'*Avvertenza*, a parte il primo capitolo (*La fama del Verga*), «tutto il resto del volume è stato riscritto *ex novo*». Sin dagli inizi degli anni Trenta, con i *Prolegomeni a Machiavelli* (Firenze, Le Monnier

È una interpretazione, questa di Russo, che si emancipa già in parte da Croce, dal suo disconoscimento del materialismo di Verga, dalla sua riduzione dell'arte dello scrittore siciliano alla dimensione esclusivamente lirico-memoriale, ai «ricordi, vivi, diretti, immediati» del «suo paese natale, della sua fanciullezza e adolescenza», che, sotto la patina mondana della prima fase, «lavoravano» e «si agitavano» nella sua interiorità<sup>3</sup>. Rosso Malpelo viene invece riconosciuto da Russo come un vero e proprio 'Machiavelli popolare', per la sua capacità di guardare lucidamente, senza alcuna ipocrisia, alla «verità effettuale della cosa»<sup>4</sup>, e per la sua considerazione della «ferinità» come componente essenziale, costitutiva, e non antitetica, dell'umanità stessa<sup>5</sup>.

Il materialismo di Verga è totalmente antistoricistico. Gli «istinti ferini»<sup>6</sup> sono insopprimibili, le leggi di sopraffazione e di violenza sono immutabili. E però Verga non contempla regressivamente un mondo originario e intatto. Anche quello arcaico-rurale dei *Malavoglia* è collocato «dentro la storia» ed è colto proprio «nel punto in cui la temporalità si sta manifestando in esso»<sup>7</sup>. In questo mondo, e all'interno della stessa famiglia protagonista, è cioè già presente il conflitto tra due diverse concezioni della vita: una, propria della tradizione, omologa alla natura e al suo tempo ciclico; l'altra, quella propria del «progresso», seppur colto nelle «prime irrequietudini pel benessere»<sup>8</sup>, con il suo tempo lineare, in cui il miglioramento viene identificato non con la reiterazione, ma con il cambiamento. Esempio è in tal senso l'XI capitolo. La volontà di partire del giovane 'Ntoni nasce dal rifiuto della cultura tradizionale, omologa alla natura, di cui è sacerdote il nonno. L'opposizione di 'Ntoni a questa concezione è totale, ideologica. Non ne condivide più la staticità, il tempo ciclico, la fatica alienante. Il suo rifiuto è assoluto. Non vuole più vivere come un animale che compie sempre la stessa azione («Io non sono una bestia come loro! [...] - Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da

1931), Russo si era dedicato sistematicamente all'autore fiorentino. Esito di questi studi fu la monografia *Machiavelli*, Tumminelli 1945.

<sup>3</sup> B. CROCE, *Note sulla letteratura della nuova Italia nella seconda metà del secolo XIX. IV. Giovanni Verga*, in «La Critica», I (1903), pp. 241-263, a p. 249.

<sup>4</sup> Cfr. N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, a cura di R. Ruggiero, Milano, BUR 2017, cap. XV, p. 147.

<sup>5</sup> Cfr. G.M. ANSELMI, *L'altro Machiavelli*, in *Humana Feritas. Studi con Gian Mario Anselmi*, a cura di L. Chines, E. Menetti, A. Severi e C. Varotti, Patron, Bologna 2017, pp. 35-45; ID., *Bene e male*, in *Enciclopedia machiavelliana*, diretta da G. Sasso e G. Inglese, vol. I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2014, pp. 158-161; ID., *Il Principe*, ivi, vol. II, pp. 362-378.

<sup>6</sup> Cfr. G.M. ANSELMI - S. SCIOLI, *Machiavelli*, Acireale-Roma, Bonanno 2013, pp. 86-87.

<sup>7</sup> G. GUGLIELMI, *Il mito nei «Malavoglia»*, in ID., *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi 1974, p. 79.

<sup>8</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, p. 11.



bindolo, sempre a girar la ruota»<sup>9</sup>). La modernità alla quale cede 'Ntoni è comunque anch'essa regolata, egualmente, dalla ferinità, da spietate leggi di violenza e «sopraffazione economica», che sono sì connesse al progresso, ma che sembrano avere dalla loro «anche una forza antica, di natura antropologica e storica»<sup>10</sup>. E però a queste leggi, nella modernità, non si può più contrapporre alcun solidale vincolo di comunità<sup>11</sup>.

L'animalità dell'uomo è elemento centrale della visione di Verga. Non si tratta solo di contiguità e simbiosi tra mondo animale e mondo umano, come nel caso esemplare di Jeli il pastore, o di una sopravvivenza dell'«uomo animale», proprio della cultura arcaica, «in mezzo ai trionfi della moderna civiltà», come notava Capuana recensendo *Vita dei campi*<sup>12</sup>. La profonda omologia tra «vita degli uomini» e «vita animale» va anche oltre il relativo «metaforismo»<sup>13</sup> proprio di una civiltà rurale, ed è costituita, nella sua essenza, dall'immodificabilità, dalla necessità, dalla ripetizione tautologica, proprie di entrambe le vite. Le metafore zoomorfe, il lessico che rinvia insistentemente all'animalità, ribadiscono, come già prima in Machiavelli, il convincimento di un «radicamento profondo ed ineliminabile dell'uomo»<sup>14</sup>. Lo stesso ideale dell'ostrica, con la sua «concezione statica della società», è d'altra parte desunto dalla vita animale, ed è il riflesso di un materialismo biologico, quasi leopardiano<sup>15</sup>. Più che con idealizzazioni romantiche, *Fantasticherie* andrebbe infatti spiegata con la *Ginestra*, come ha suggerito Giancarlo Mazzacurati<sup>16</sup>. Nella prospettiva 'naturalistica' propria di Verga, vita umana e vita degli animali sono allo stesso modo determinate dall'ambiente, dalla reiterazione dei cicli biologici.

*Rosso Malpelo* è la più esplicita affermazione, in Verga, di una concezione machiavelliana della ferinità umana. Se Jeli il pastore, vivendo al di qua di ogni società, rapporta la civiltà alla sua «esperienza della vita animale»,

<sup>9</sup> Ivi, p. 221.

<sup>10</sup> R. LUPERINI, *Verga moderno*, Bari, Laterza 2005, p. 45.

<sup>11</sup> Z. BAUMAN, *Voglia di comunità*, Roma-Bari, Laterza 2001, pp. 49-51.

<sup>12</sup> L. CAPUANA, *Recensione: Giovanni Verga, Vita dei campi*, nuove novelle, Milano, fratelli Treves editori 1880, in «Il Corriere della sera», Milano, 20-21 settembre 1880; cfr. in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino 2016, pp. 216-222, a p. 219. Cfr. anche L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, II serie, Catania, Giannotta 1882, pp. 117-144, a p. 126.

<sup>13</sup> Cfr. G. OLIVA, *Premessa*, in ID. (a cura di), *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, Roma, Bulzoni 1999, pp. 9-13.

<sup>14</sup> ANSELMINI, *L'altro Machiavelli...*, p. 40.

<sup>15</sup> R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1981 (Letteratura Italiana Laterza diretta da C. Muscetta, 54), p. 45.

<sup>16</sup> G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, introduzione di M. Palumbo, Torino, Einaudi 1998, p. 51.

Rosso Malpelo, al gradino più basso della scala sociale, mostra invece una straordinaria comprensione e assimilazione delle leggi di forza e sopraffazione che regolano la società in cui vive e, con essa, il mondo intero. È l'«ultimo uomo del mondo»<sup>17</sup>, Rosso Malpelo, ma anche l'attestazione tangibile e inquietante di una alterità, quella ferina, che il suo mondo vorrebbe rimuovere, emarginandolo, ma anche sfruttandolo senza pietà: tutti lo «schivavano come un can rognoso», era «torvo, ringhioso, e selvatico»<sup>18</sup>, la sua voce «non aveva più nulla di umano»; egli «aveva il cuoio duro a mo' dei gatti»<sup>19</sup>, «lavorava al pari di quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso»<sup>20</sup>, appariva «come un asino che stesse per dar dei calci al vento»<sup>21</sup>. Conosce la forza e la violenza che regola il mondo, Rosso Malpelo, ma lui stesso le fa proprie, assumendo l'ottica di chi lo maltratta («Sapendo che era *malpelo*, ei si acconciava ad esserlo il peggio che fosse possibile»<sup>22</sup>). Introietta la «condizione bestiale»<sup>23</sup> a cui è ridotto, adotta lui stesso la «cattiveria» costantemente patita dagli uomini, sfogandola sull'«asino grigio», divenendo «addirittura crudele» sui ragazzi «deboli», per vendetta e risarcimento<sup>24</sup>. Diversamente dal mondo che applica le leggi dello sfruttamento e dell'interesse economico, edulcorandole ipocritamente, Rosso, anche in questo vero e proprio 'Machiavelli popolare', ha però la capacità di enunciarle e, così facendo, di demistificarle. Suo padre, morto sul lavoro, vittima dello sfruttamento del padrone, ma ancora prima oggetto delle continue «sopercherie» dei compagni, era chiamato «Misciu Bestia» perché considerato forza lavoro naturalmente sottomessa («era l'asino da basto di tutta la cava»), fino alla conclusione della sua esistenza, nel luogo di lavoro (non «ci morì nel suo letto, tuttoché fosse una buona bestia»)<sup>25</sup>.

Non dimentico di «tutti i maltrattamenti ed i soprusi che avevano fatto subire a suo padre», Rosso Malpelo riconosce con terribile lucidità come alla legge della violenza, alla sua reiterazione generazione dopo generazione, non ci si possa sottrarre. Ignorare le regole della prepotenza e della sopraffazione, non adeguarsi a esse, equivale a divenirne vittime passive, ine-

<sup>17</sup> A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, in ID. (a cura di), *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo 1975, pp. 11-85, alle pp. 47, 60.

<sup>18</sup> VERGA, *Rosso Malpelo...*, pp. 49-50.

<sup>19</sup> Ivi, p. 55.

<sup>20</sup> Ivi, p. 56.

<sup>21</sup> Ivi, p. 63.

<sup>22</sup> Ivi, p. 56.

<sup>23</sup> Cf. C. MUSCETTA, *Rosso Malpelo*, in ID., *Il giudizio di valore. Pagine critiche di storicismo integrale*, Roma, Bonacci 1992, pp. 55-75, a p. 69.

<sup>24</sup> VERGA, *Rosso Malpelo...*, p. 56.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 51-52.

vitabilmente soccombenti («e a mio padre gli dicevano Bestia, perché ei non faceva così!»)<sup>26</sup>. Rosso Malpelo ha appreso, alla scuola terribile della vita, e nel mondo della miniera, che il destino è segnato per chi vuol essere solo e sempre «buono» fra i tanti che non lo sono<sup>27</sup>: «Mio padre era buono e non faceva male a nessuno, tanto che gli dicevano Bestia. Invece è là sotto<sup>28</sup>». Rosso Malpelo ora sa, e così ragiona della vita e della morte, con amarezza, ma senza neanche cercare possibilità di consolazione o conforto, senza nutrire illusione alcuna. Per lui la morte, aveva notato già Russo, consiste nella «distruzione totale senza sopravvivenza alcuna nell'al di là»<sup>29</sup>, come testimoniano allusioni ed esplicite riflessioni («quando sarebbe divenuto come il *grigio* o come Ranocchio, non avrebbe sentito più nulla»<sup>30</sup>). L'emblema della «terribilità» di Verga, Rosso Malpelo, è però anche un generoso, straordinario insegnante. Vuole trasmettere tutto ciò che ha appreso, i suoi più profondi convincimenti: «a questo mondo bisogna avvezzarsi a vedere in faccia ogni cosa bella o brutta»<sup>31</sup>. (Gli uomini, tutt'altro che «tutti buoni», sono, al contrario, «tristi», scriveva Machiavelli<sup>32</sup>; sarebbe ovviamente preferibile non discostarsi dal bene - aggiungeva -, ma è inevitabile confrontarsi col male<sup>33</sup>). Rosso Malpelo non riesce a dimostrare la propria vicinanza al povero Ranocchio se non tormentandolo: non per piacere del male, ma perché solo così, nel suo codice rozzo ma essenziale, Rosso pensa di esortarlo a essere più forte, a sapersi difendere. E a Ranocchio espone con terribile efficacia le proprie considerazioni sulle leggi ferine che governano il mondo, davanti al «carcame» del «*grigio*», concludendo che «se non fosse mai nato sarebbe stato meglio»<sup>34</sup>. In questa consapevolezza, sia pur rozza e primitiva, di Rosso Malpelo, si manifesta in modo speculare il materialistico pessimismo dello stesso autore, Giovanni Verga, che riesce pienamente a proiettare lontano da sé il suo eroe, in un luogo che lo coinvolge esistenzialmente e antropologicamente, la Sicilia, ma in una condizione sociale di assoluta diversità<sup>35</sup>.

<sup>26</sup> Ivi, p. 57.

<sup>27</sup> Cfr. MACHIAVELLI, *Il Principe...*, p. 148.

<sup>28</sup> VERGA, *Rosso Malpelo...*, p. 69.

<sup>29</sup> Cfr. RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 101: rileva la «molta discrezione» con cui Verga tratteggiava «l'ateismo di Malpelo».

<sup>30</sup> VERGA, *Rosso Malpelo...*, p. 73.

<sup>31</sup> Ivi, p. 67.

<sup>32</sup> MACHIAVELLI, *Il Principe...*, cap. XVIII, p. 164.

<sup>33</sup> Ivi, p. 166: «non partirsi dal bene, potendo, ma sapere entrare nel male, necessitato».

<sup>34</sup> VERGA, *Rosso Malpelo...*, pp. 66-67.

<sup>35</sup> Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1993, pp. 415-419.

*Rosso Malpelo* è il massimo emblema di quella «cattiveria rappresentativa»<sup>36</sup> che alle soglie del Novecento non sfuggì ai critici della «Civiltà Cattolica», anche per i risvolti conoscitivi, etici, che andavano ben oltre lo specifico letterario<sup>37</sup>. L'«aforisma» ferino («l'asino va picchiato, perché non sa picchiar lui») simboleggiava per Russo (già nella prima edizione della sua monografia) l'«ingenua e schematica terribilità» della «logica morale» dei personaggi verghiani<sup>38</sup>. Rosso Malpelo riduce a livello popolare un terrificante convincimento del *Principe*, incarnato nei soli simboli che vi appaiono. Tutti ferini: il centauro Chirone, la volpe e il leone. Il centauro, soprattutto. Già nei suoi *Prolegomeni* Russo aveva ovviamente insistito su tale figura, sulla sua «ferinità»<sup>39</sup>. Occorre non trascurare la terribile potenzialità di significato implicita nella figura del centauro, il «senso autentico di questa figura» allegorica, più che simbolica, e l'effettivo valore della «parte ferina» rispetto a «quella umana». Uno dei più autorevoli interpreti moderni di Machiavelli, Gennaro Sasso, ha così marcato tale implicita significatività: «a chi fosse stato disposto a capire Machiavelli lasciava intendere che il tratto saliente e l'impegno più profondo della sua reinterpretazione consistevano in un tale restringimento dell'ambito dell'umano nei confronti di quello ferino che, a guardar bene, il primo non aveva una parte nella quale consistere e affermarsi»<sup>40</sup>.

Di fronte a quella che definiva, già nel 1918, «artistica terribilità» di Verga, Giovanni Boine confessava, non casualmente, di essere arretrato, atterrito<sup>41</sup>. Era sconcertato, stupefatto, di fronte a una tale fermezza e coerenza nella volontà di rappresentare il male del mondo. «È troppo terribile l'arte di Verga: ci vuol troppo coraggio a stare con lui: letteralmente: ci vuol troppo coraggio». L'ammissione di Boine è estremamente schietta, lucida. «Stare con lui», con Verga, comporta il voler guardare fino in fondo al «male che non si vince», assimilare la consapevolezza del carattere irredimibile del male. Il suo «mondo è come sotto una condanna: non si potrà sollevare». Non c'è redenzione possibile, non è concesso nessuno «spiraglio» con-

<sup>36</sup> Cfr. LUPERINI, *Verga moderno...*, p. 83.

<sup>37</sup> Cfr. [GAETANO ZOCCHI] *Genesi storica del decadimento del romanzo*, in «Civiltà Cattolica», LI (1900), (serie XVII, vol. IX), pp. 170-187, 399-416, a p. 413: Verga scrisse «cose sconcie, [sic] per voler essere vero»; e a p. 416: Verga si è «follemente incapricciato di un metodo, seguendo il quale, [...] o s'impaluda nel sudiciume, ovvero perde il suo carattere di componimento ideale per diventare una biografia od una storia».

<sup>38</sup> RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 76. E cfr. ID., *Giovanni Verga (1920)...*, pp. 60-61.

<sup>39</sup> ID., *Machiavelli...*, pp. 17-18.

<sup>40</sup> G. SASSO, *Il Principe*, in ID., *Su Machiavelli. Ultimi scritti*, Roma, Carocci 2015, pp. 56-99, a p. 93.

<sup>41</sup> Cfr. G. BOINE, *Plausi e botte*, in *Frantumi; seguiti da Plausi e botte*, a cura degli Amici, Firenze, Libreria della Voce 1918, p. 122.

solatorio, il «disprezzo per l'elegia» è assoluto: «Verga non vuole: cioè la *verità* non vuole: le cose che finiscono bene sono le cose dei romanzi». La «terribilità» di Verga consiste nel suo dirci la ferinità dell'uomo, la sua irrilevanza nell'universo («esce fuori come un lupo la bestialità avara che rompe ogni parvenza d'acquetamento» [...] «Gli uomini sono poveri bruti ed il male è la lor legge»). C'è in Boine la dolorosa percezione che Verga guardi proprio alla verità, spaventosa, ma oggettiva, «effettuale». E proprio per questo può risultare terribile, inaccettabile: «Ora Verga dice delle cose ch'io non posso sopportare. Se lui ha ragione, allora andiamocene, allora venga presto, questa notte, la morte, che tanto è inutile. Altro che Cecof!»<sup>42</sup>. Verga dice «cose», avrebbe detto Pirandello; e per Verga, come per Machiavelli, «dobbiamo convenire che può riuscire perfino crudele, troppo difficile, insopportabile» il «loro sforzo lucido» nel voler «esprimere nudamente delineando le dure sagome delle cose: cose e non parole, cose prepotenti che esigano da noi un assoluto rispetto»<sup>43</sup>. Le «cose» che Verga si sentì chiamato necessariamente a esprimere sono quelle «difficili», non le «facili», oggetto del «desiderio del pubblico»<sup>44</sup>. Per Pirandello, come per Boine, i tratti ritenuti caratterizzanti l'opera di Verga sono tutt'altro che lirici o elegiaci: «altro che pace serena! altro che sentimenti miti e semplici in calme vicende inalterate di generazione in generazione!»; così, nel 1920, da Catania, ammoniva Pirandello<sup>45</sup>. Era, la sua, una interpretazione già distante da quella idealistica, dalla prospettiva segnata dal saggio di Croce sulla «Critica» del 1903. E fu, quella di Croce, ben altro che una incomprendimento dell'opera di Verga. L'incontro dello scrittore siciliano col «verismo» non avrebbe, secondo Croce, rappresentato una svolta, un mutamento sostanziale (di poetica e di punto di vista ideologico), ma soltanto «una spinta liberatrice», una conferma delle «immagini» più autentiche che covavano nell'autore, «al di sotto della crosta formata dalle esperienze della vita delle grandi città e del bel mondo»<sup>46</sup>. Così facendo, Croce destoricizzò Verga, amputandolo dell'ideologia materialista, tacendone la visione critica della modernità e della nuova Italia. Liricizzandolo, legittimò Verga come artista, ma lo fiacò anche, pri-

<sup>42</sup> Lettera di Giovanni Boine da Porto Maurizio ad Alessandro Casati dell'11 febbraio 1911, in G. BOINE, *Carteggio*, a cura di M. Marchione e S. E. Scalia, I-IV voll., III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, III, 1977, n. 392, pp. 572-573. E cfr. G. BENVENUTI, *Introduzione (Cor meum inquietum est, Domine!)* a G. BOINE, *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*, Bologna, Pendragon 1997, pp. 37-38.

<sup>43</sup> L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori 1960, pp. 391-428, alla p. 393 (dal *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, 1931).

<sup>44</sup> Ivi, p. 405.

<sup>45</sup> Ivi, p. 423 (dal *Discorso di Catania*).

<sup>46</sup> CROCE, *Giovanni Verga...*, p. 249.

vando di consistenza oggettiva le sue rappresentazioni, annullandone il rapporto mimetico con la realtà storica, di rispecchiamento o di interpretazione critica. Croce muoveva dall'assunto dell'unitarietà di temperamento tra il Verga romantico e quello verista. Ci presentava pertanto un Verga 'senza conversione', rivelando, dietro l'impersonalità narrativa, la sua «personalità», definita (con giudizio entrato nel senso comune) come «fatta di bontà e di malinconia»<sup>47</sup>. Ne risultava ovviamente del tutto sconosciuto l'aspetto della «terribilità».

Essa, come violenza bestiale degli uomini sugli altri uomini, è la protagonista della novella *Libertà*. L'incontenibile rivolta della folla è rappresentata come un 'fatto' naturale che tutto travolge, e che, come il mare in tempesta («spumeggiava e ondeggiava»), non può essere arginato<sup>48</sup>. L'orrenda strage dei «galantuomini», dei «cappelli», scatenata dall'odio nei loro confronti per lo sfruttamento e la sopraffazione, per le secolari ingiustizie subite, è rappresentata, nonostante il grido di «Viva la libertà!»<sup>49</sup>, come priva di finalità consapevolmente politiche, ma unicamente come irrazionale, feroce, primordiale («Se quella carne di cane fosse valsa a qualche cosa, ora avrebbero potuto satollarsi»<sup>50</sup>). La rivolta è solo un'irrefrenabile esplosione di istinti ferini: «Anche il lupo allorché capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia»<sup>51</sup>. È animalità pura, ferocia di belve attratte ed eccitate dal «sangue che fumava ed ubbriacava»<sup>52</sup>. Le donne «più feroci ancora» degli uomini in rivolta<sup>53</sup>, in quella sospensione del tempo, in quel «carnevale furibondo del mese di luglio»<sup>54</sup>, dilanano le vittime in modo belluino, 'armate' «soltanto delle unghie»<sup>55</sup>. Le smisurate sopraffazioni subite, la «libertà» proclamata con il «fazzoletto a tre colori» sciorinato dal campanile<sup>56</sup>, non giustificano l'indiscriminata ferocia bestiale che si scatena anche sui meno colpevoli, sugli innocenti, sui più deboli (come il «ragazzo di undici anni, biondo come l'oro», il «figliolo del notaio»,

<sup>47</sup> Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, Bari, Laterza 1915, pp. 5-32, a p. 28. Nel saggio originario, in «La Critica», I (1903), cit., p. 260, la definizione è meno incisiva: «fatta di malinconia e nostalgia».

<sup>48</sup> Cfr. G. VERGA, *Libertà*, in *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, a p. 151.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Ivi, p. 152.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Ivi, p. 151.

<sup>53</sup> Ivi, p. 154.

<sup>54</sup> Ivi, p. 155.

<sup>55</sup> Ivi, p. 151.

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

che orribilmente calpestato dal «torrente» umano, «chiedeva ancora grazia colle mani»<sup>57</sup>). Quando però ormai «si avevano le mani rosse di quel sangue», un bisogno illogico, non giustificato da nessuna finalità, se non da un ferino istinto primitivo (proprio come il lupo che «non pensa» a saziarsi, ma «sgozza dalla rabbia») spinge la folla a «versare tutto il resto» del sangue<sup>58</sup>. L'intromissione di un giudizio, per nulla impersonale, da parte del narratore esterno, suggerisce, in questo punto cruciale del racconto, una terrificante motivazione: «Non era più la fame, le bastonate, le sopercherie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente»<sup>59</sup>. La natura umana per Verga è inequivocabilmente ferina; l'uomo è animale. Se i suoi istinti bestiali non sono contenuti, si scatena inevitabilmente la sua insensata, brutale ferocia («senza soldati ci mangeremmo come lupi fra di noi», vien detto nei *Malavoglia*)<sup>60</sup>. La verità rivelata in *Libertà* lascia sgomenti, ci atterrisce. L'uomo non è affatto buono, non è stato mai redento. L'animalità, nella sua accezione peggiore, è ancora intatta, e può sempre riaffiorare. L'uomo è lupo all'uomo e ogni prospettiva di miglioramento è illusoria. Ogni ribellione, seppur scatenata da innegabili ingiustizie subite, determina a sua volta una violenza fine a se stessa, senza senso, un gretto scatenarsi degli egoismi individuali («Ciascuno fra di sé calcolava colle dita quello che gli sarebbe toccato di sua parte, e guardava in cagnesco il vicino»<sup>61</sup>). Non c'è alcuna possibilità di ridurre a positività la natura dell'uomo, nessun riscatto politico è attuabile. Il «sangue» versato dalle vittime non ha avuto alcun senso. Il fatto che *Libertà*, pur rappresentando l'uomo come natura, e non come storia, riesca però a rispecchiare artisticamente una delle contraddizioni più profonde del nostro Risorgimento, l'incolmabile separazione tra contadini e patrioti, è un altro aspetto dell'altissimo valore estetico di questa novella<sup>62</sup>.

Nel mondo dominato dalla logica economica per Verga l'autenticità è bandita, per sempre e da ogni luogo. Anche chi ha creduto nei valori superiori dell'arte, come don Candeloro (protagonista dell'omonima novella che dà il titolo all'ultima raccolta verghiana), è costretto a piegarsi alle logiche del mercato, a vendere la propria anima. Il povero artista, per mantenere la propria famiglia, deve offrire la moglie e la figlia agli sguardi vol-

<sup>57</sup> Ivi, p. 153.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 154 e 152.

<sup>59</sup> Ivi, p. 154.

<sup>60</sup> VERGA, *I Malavoglia...*, p. 277.

<sup>61</sup> Ivi, p. 156.

<sup>62</sup> Cfr. N. MINEO, *Per una rilettura di «Libertà» di Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. X (2017), pp. 63-102; A. MANGANARO, *I «fatti di Bronte» (1860) e un «monumento» del realismo letterario: «Libertà» di Giovanni Verga*, in «Italianistica Debreceniensis», XXVIII (2022), pp. 60-72.

gari degli spettatori, inequivocabilmente «porci» e «bestie», mossi unicamente da appetiti brutali<sup>63</sup>. Il pubblico appare sempre più divenuto «tale e quale come le bestie»<sup>64</sup>: mosso da istinti ferini, non razionali, meno che mai estetici. È identico alle «bestie». È esso stesso macroscopicamente ferino, una sua incarnazione: è, senz'altro, «quella gran bestia del pubblico»<sup>65</sup>, spinto da istinti primordiali, eccitato dal desiderio di possedere, almeno con lo sguardo, i corpi delle attrici. Ma a questo istinto ferino si aggiunge un'altra, nuova, volontà di sopraffazione. È l'idea di onnipotenza determinata dal denaro mediante il quale il pubblico ha ottenuto l'accesso allo spettacolo. A entrare in campo, nel teatro, non è solo la naturalità, non sono solo le pulsioni irrazionali, i sensi. A rendere gli uomini come le bestie è ora proprio il denaro con il quale il pubblico “compra” lo spettacolo, e con esso, almeno per un certo tempo, anche la vita e i corpi di chi va in scena.

La «cattiveria rappresentativa» dell'ultimo Verga, priva di qualsiasi istanza consolatoria, non si limita però a demistificare la condizione di mercimonio e inautenticità necessitata dalla modernità. In uno dei suoi ultimi testi, *La caccia al lupo*, scritto nel 1897 come racconto, poi rappresentato nel 1901 come «bozzetto scenico»<sup>66</sup>, i personaggi di un ambiente premoderno, rurale, hanno perso ogni residua umanità. La natura dell'uomo si rivela, in ogni epoca e in ogni contesto sociale, in quella che appare la sua sola essenza: bestialità, egoismo, cattiveria. Non è possibile ignorare l'essenza ferina e irredimibile della natura umana. *La caccia al lupo* appare come l'esito coerente della parabola del grande Verga: qui la «terribilità» conoscitiva e critica, l'inquietante crudeltà rappresentativa, disperata, priva di qualsiasi istanza consolatoria, raggiunge uno dei suoi vertici. Il pastore, il marito tradito che entra in casa all'improvviso non ha più nulla dell'ingenuità e dell'autenticità di Jeli il pastore. È diventato avveduto, scaltro, lungimirante, crudele. Il lupo, alla fine, si rivela per Verga meno peggiore degli uomini, e diventa esso stesso, paradossalmente, vittima della loro cattiveria. I veri lupi, le vere belve, per la ferocia non necessaria, sono gli uomini. Il lupo non ha qui nessuna ferocia: è solo preda, vittima dell'uomo-volpe. Siamo di fronte a una palinodia totale di ogni visione romantica, all'antifrasi di ogni concezione

<sup>63</sup> G. VERGA, *Don Candeloro e C.*, in ID., *Don Candeloro e C.*, a cura di C. Cucinotta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XX, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1994, pp. 3-12, a p. 12.

<sup>64</sup> Ivi, p. 9.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016, pp. 186-188. Cfr. G. VERGA, *La caccia al lupo*, in *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, II, pp. 522-528; ma cfr. anche ID., *La caccia al lupo. Bozzetto scenico*, in *Tutto il teatro, con i libretti d'opera e le scritture cinematografiche*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti 1987, pp. 325-339; ID., *Caccia al lupo. Scrittura cinematografica*, ivi, pp. 535-542.



idealizzata della vita e delle relazioni tra gli uomini, quelle proprie del giovane Verga e di tanta letteratura romantica. Le relazioni tra gli esseri umani si manifestano come scontri insanabili di egoismi, come una serie di reazioni determinate da istinti primordiali. Verga guarda alla «verità effettuale» implacabilmente, con imperterrita volontà di conoscere e rappresentare, con l'ostinazione di chi non vuole distogliere lo sguardo dalla natura umana, senza nutrire illusione alcuna. La prospettiva negativa supera anche l'orgogliosa e al tempo stesso «rassegnata disperazione» di Rosso Malpelo<sup>67</sup>; è interamente chiusa a ogni possibilità di mutamento e di speranza.

Nessuna speranza, nessuna illusione, nel mondo di Verga. E però anche per questo, per questo lucidissimo riconoscimento, per questa amara consapevolezza, per le sue 'negazioni leopardiane'<sup>68</sup>, altre istanze, altre affermazioni possono sorgere proprio in chi, fino alle estreme conseguenze, riesca a «stare con lui», con il 'terribile' e grande Giovanni Verga<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Cfr. VERGA, *Rosso Malpelo...*, p. 60; cfr. R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, Roma, Savelli 1974.

<sup>68</sup> Cfr. F. DE SANCTIS, *Schopenhauer e Leopardi*, in *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza 1965, II, pp. 115-60, alla p. 159.

<sup>69</sup> Cfr. la lettera di Giovanni Boine ad Alessandro Casati..., p. 573.



ROSARIA SARDO

*Università di Catania*

## «FRATELLI D'ARTE»: IL SODALIZIO VERGA/CAPUANA

### 1. Premessa

Rispetto ad altre intense relazioni amichevoli che Verga ebbe con Boito, Giacosa, Gualdo, Cameroni, testimoniate dagli epistolari, il sodalizio con Capuana ebbe connotati peculiari e portò frutti letterari interessanti, all'interno di quella che è stata definita a posteriori "officina verista"<sup>1</sup>.

Nella lettera scritta da Verga a Capuana il 18 agosto 1887 si ritrova la locuzione emotivamente connotata, "fratello d'arte", che tornerà in altre occasioni nei carteggi verghiani, ma che qui riassume profondamente il senso di un'amicizia che è insieme sodalizio artistico, ricerca linguistico-stilistica condivisa e solidarietà d'intenti artistici di lunga durata:

Carissimo Luigi,  
ti scrivo a botta calda, appena finito di leggere i tuoi *semiritmi* che De Roberto ti ha fatto il tradimento di prestarmi a tua insaputa, ancora sotto l'impressione forte e profonda di cotesta lettura, nella commozione di questa poesia vera. Sono contento, ti abbraccio, e vorrei vederti subito per dirti tante carissime, e rovesciarti addosso tutta la piena della mia felicità artistica. Ti scrivo come viene [...] *perché sei mio fratello d'arte*, e carne della mia carne, come si fa fra letterati ammodo. Io non ho l'entusiasmo molto espansivo, né molto comunicativo. Ti dico solo che rarissime volte ho provato una soddisfazione, un piacere morale, spirituale, mentale, corale, chiamalo come vuoi per non cascare un'altra volta nell'artistico, come alla lettura dei tuoi *semiritmi*. [...] Questa è poesia vera, profonda e potente. [...] io non ho commesso

<sup>1</sup> Cfr. R. SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde...*». *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 11, Acireale-Roma, Bonanno 2010, p. 27.

mai un sol verso in vita mia [...] ma ci ho anch'io le orecchie per sentire l'armonia arcana [...]. In questo tuo nuovo tentativo, ardito, originalissimo, l'anima canta con l'idea, in un sogno luminoso di luci e di suoni [...]. Io sono entusiasta specialmente di *Sub umbra*, *Dormire*, *Poesia musicale*, *Intus*, *O voi che desta il fine*, *Altitudo*, *A Fasma*, *Passio Domini nostri*. Tutte, tutte, quelle stupende visioni, *Sub umbra e Fasma*, *me le sento ancora che cantano*<sup>2</sup>.

E proprio nel manoscritto dei *Semiritmi*<sup>3</sup> Antonio Di Silvestro ha rintracciato alcune postille a matita, dichiaratamente opera di Verga (alla carta 1v si legge «n.b. Le postille scritte col lapis sono di G. Verga quando lesse il manoscritto. L. Cap.» e poi, «Bello» in *Poesia musicale*, c. 9 r, «Bellissima» per *A Fasma*, «Stupenda» per *Sub umbra*). Sono presenti, inoltre, segni circolari che indicano la necessità di interventi sostitutivi, puntualmente accolti da Capuana, e alcuni interventi di sostituzione lessicale diretti come «suonavan» invece di «parevan» nel verso «via per la selva, che parevan di fiere»<sup>4</sup>.

Si tratta di un significativo esempio di quel lavoro collaborativo di lettura attiva di un autore sui testi dell'altro, di quella consuetudine di scambio di opinione e intervento diretto sui testi di ciascuno dei sodali, che prevedevano anche una procedura correttoria, una sorta di “collaudo” testuale, prima tra Verga e Capuana, poi tra Capuana e De Roberto, poi tra De Roberto e il giovane aspirante verista Di Giorgi.

Lecture con postille e scambio di libri, reciproche correzioni e annotazioni, discussioni epistolari come spazio aperto per il dibattito sull'arte, ma anche occasione di plagi presunti e di riconciliazioni. Si tratta di testimonianze non solo di amicizia e di «fratellanza d'arte», ma di una ricerca comune di forme espressive adeguate. Negli anni tra il 1872 e il 1892 le amicizie tra i nostri si aprono alle attività teorico-pratiche di “officina”, con modalità simili a quelle del *naturalisme collaboratif* del gruppo zoliano<sup>5</sup>, ma con una si-

<sup>2</sup> Lettera di Verga a Capuana, 18 agosto 1887, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 276-277.

<sup>3</sup> Mineo, Casa Museo Capuana, manoscritto 2334.

<sup>4</sup> Cfr. A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno 2012, pp. 227-233 per gli interventi sul Ms 2334 Fondo Capuana.

<sup>5</sup> A. PAGÈS, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin 2014; A. PAGÈS, *Le naturalisme collaboratif, in Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo. Tra secondo Otto-cento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri, R. Castelli, S. Cristaldi e A. Manganaro, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020, pp. 3-12; R. SARDO, *Le parentesi catanesi e «l'officina verista»*, in G. ALFIERI - A. MANGANARO - S. MORGANA - G. POLIMENI (a cura di), *«I suoi begli anni»: Verga tra Catania e Milano (1872-1891)*, Atti del Convegno internazionale di studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania, 19-21 aprile 2018 - Milano, 28-30 novembre 2018), Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno edizioni 2021 (Biblioteca della Fondazione Verga - Serie Convegni), vol. II, pp. 377-394.

stematicità che le rende diverse dagli altri scambi e amicizie letterarie come quelle tra Boito e Giacosa, o dello stesso Verga con Giacosa.

Consapevoli della portata innovativa di una scrittura che, aspirando al vero, doveva confrontarsi necessariamente con la componente variazionale della lingua e non solo con la regionalità e che dunque prevedeva un confronto tra competenze idiolettali, Verga, Capuana e poi De Roberto collaudarono la pratica scrittoria collaborativa a cui si accennava prima e che prevedeva letture ad alta voce dei manoscritti, consigli linguistico-stilistici e correzioni dirette sui manoscritti dell'uno o dell'altro, così come è testimoniato da lettere e prefazioni che mostrano proprio la condivisione di scelte linguistiche, stilistiche e anche onomastiche<sup>6</sup>, come per esempio quelle relative a *I Malavoglia* - «A proposito, mi hai trovato una 'ngiuria che si adatti al mio titolo? Che ti sembra di *I Malavoglia*? Potresti indicarmi una raccolta di Proverbi e modi di dire siciliani?»<sup>7</sup> - oppure quelle relative alla *Giacinta*:

Mi mancano soltanto due capitoli per mandar la Giacinta a quel paese. [...] Mi trovi un bel cognome di tre sillabe da sostituire al Mignolli? Io scorro tutti gli stati civili dei giornali senza trovar nulla che mi appaghi: Dubini, Lazzasi, Ramponi, Ronconi, Lonati? Il primo non mi par cattivo. Che ne dici? Aiutami a cavarmi d'impiccio<sup>8</sup>.

A queste proposte Verga risponde a Capuana da Catania il primo febbraio 1879: «Caro Luigi, Marzulli no! Se tieni all'elli piuttosto Dorselli o Marulli, preferirei il solo nome - Giacinta - mi suona meglio, oppure [...] uno di due sillabe ma armoniose»<sup>9</sup>.

Dalla consapevolezza del proprio repertorio linguistico «regionale» deriva poi quel rapporto intenso coi vocabolari (indispensabile confronto sul doppio versante della toscanità e degli usi dialettali) che caratterizzò soprattutto l'attività scrittoria di Verga (come mostrato da Alfieri 2016, 2020<sup>10</sup>) e di De Roberto<sup>11</sup> e tutte le discussioni su singoli lessemi, usi fraseologici e cri-

<sup>6</sup> R. SARDO, *Onomastica e officina verista. Le scelte di Capuana tra fiaba, novella e romanzo*, in «Il nome nel testo», XIX (2017), pp. 127-142.

<sup>7</sup> Lettera di Verga a Luigi Capuana 17 maggio 1878, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 61.

<sup>8</sup> Lettera a Verga datata "23 del 1879", in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 71.

<sup>9</sup> RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 74; cfr. SARDO, *Onomastica e officina verista...*, pp. 127-142.

<sup>10</sup> 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 2020.

<sup>11</sup> SARDO, «Al tocco magico del tuo lapis verde...», pp. 337-368; R. SARDO, *De Roberto tra questione della lingua e formazione dello stile*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XIV (2021), pp. 203-238.

tiche sulle proprie scelte che mostrano il persistente policentrismo e il plurilinguismo identitario, con la conseguente ricerca di una lingua letteraria nell'Italia postunitaria. In effetti, esaminando carteggi e interventi critici di intellettuali e scrittori attivi nei due decenni postunitari, emergono tante «officine artistiche», ma la specificità dell'officina verista sta nella perdurante e condivisa ricerca di un modello flessibile per la riproduzione artistica del vero che caratterizza il dialogo tra Verga e Capuana, Capuana e De Roberto, De Roberto e Di Giorgi rispetto alle altre.

Far fronte comune rispetto a un pubblico e a un'editoria non ancora pronti a un confronto diretto col "vero", mettendo le scelte linguistico-stilistiche al centro di un laboratorio condiviso di idee artistiche, di scelte e di suggerimenti compositivi dei tre autori, cementò una ricerca comune e un'amicizia che diviene fratellanza artistica, se si vuole riprendere la lettera citata all'inizio. Conforto, parere critico affidabile, sostegno in un microcosmo letterario spesso ostile:

Milano, 5 aprile 1873

La mia Eva dorme il sonno della sua omonima, prima del serpente; non che io sia perfettamente sicuro della sua innocenza, anzi il beghinismo letterario mi ha messo in capo certi scrupoli sull'opportunità di metterla fuori così scollacciata[...] *Vorrei averti qui per addossarti una parte di cotesto scandalo letterario, e per domandare alla tua franchezza se l'arte abbia torto davvero a commuoversi di certi dolori che son frutto della nostra civiltà positiva ed avida di piaceri [...]* Io esito ancora, e forse domanderò un parere al Farina. *Se potessi avere anche il tuo parere mi conforterebbe assai il pensiero*, nel caso che sotto la vostra egida io andrei ad affrontare gli urli e sassi dei sullodati ruffiani e bordellieri e femmine di mondo<sup>12</sup>.

Dalle note a margine all'interno di volumi a stampa dati in prestito<sup>13</sup> alle postille su manoscritti<sup>14</sup>, fino alla sistematica revisione linguistico/stilistica di Capuana sul manoscritto della prima raccolta di novelle di De Roberto, *La Sorte* del 1885<sup>15</sup>, i sodali dell'officina verista si mostrano testimoni attenti del

<sup>12</sup> RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 24-25.

<sup>13</sup> Lettera di Verga a Capuana, Catania 14 gennaio 1874 su madame Bovary: «Ho trovate giustissime le tue osservazioni segnate in margine. Stavo quasi per farvene anch'io», RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 29.

<sup>14</sup> Verga a Capuana il 18 febbraio 1872 (sulla stesura di *Rose Caduche*): «Mio caro Luigi, ti son gratissimo, e sentitamente, della tua lettera e dei consigli che mi dai. [...] *Appena avrò sottocchi il manoscritto mi affretterò a riscontrare le scene ove cadono le tue osservazioni e a studiarci sopra*. Fra non molto spero di mostrarti col fatto qual conto io abbia tenuto dei tuoi consigli» RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 17-18.

<sup>15</sup> SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde...*»... L'analisi delle varianti proposte da Capuana, di

farsi dell'opera letteraria dell'amico. Per Verga, soprattutto negli anni milanesi, il sostegno attivo dell'amico Capuana offriva "radici" salde nel divenire di un'identità letteraria che doveva farsi largo, per la sua portata innovativa, rispetto a tradizioni scritte divergenti e doveva trovare spazi di affermazione per le proprie scelte linguistiche e stilistiche a volte poco comprese<sup>16</sup>.

Il sostegno attivo tra sodali serviva anche per trovare spazi editoriali e creare altre reti di amicizie. Un esempio in tal senso è dato dalla vicenda della faticosa prima edizione delle *Fiabe* di Capuana. Il 3 gennaio 1881 due fiabe di quella che sarà poi la nuova raccolta – *C'era una volta...Fiabe* – erano state inviate da Capuana a Verga per passarle all'editore Ottino e Verga le aveva apprezzate tanto da definirle «due veri gioielli»<sup>17</sup> e da pensare di proporle a Treves:

*Caro Luigi, il tuo affare e la tua urgenza mi preoccupano come fossero miei. Mi son fatto lecito di proporre il tuo volume di fiabe al Treves, interpretando forse troppo largamente la facoltà da te datami, e scavalcando forse anche i tuoi impegni coll'Ottino, che però non so sino a che punto ti leghino almeno moralmente*<sup>18</sup>.

Tanto complessa divenne la questione editoriale che Verga si trovò anche a chiedere aiuto a Giacosa per sostenere l'impresa dell'amico:

quelle accettate da De Roberto e di quelle autonome si ritrova alle pp. 57-92 (*La disdetta*), 93-142 (*Ragazzinaccio*), 144-160 (*San Placido*), 161-213 (*Il matrimonio di Figaro*), 214-243 (*Nel cortile*), 245-292 (*La malanova*); 293-320 (*Rivolta*).

<sup>16</sup> A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno editore 2011; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, p. 252.

<sup>17</sup> La comprensione di Verga del valore delle *Fiabe* di Capuana fu profonda, pur nel fraintendimento iniziale della matrice folklorica delle stesse. Verga scrisse, infatti, a Capuana il 24 settembre 1882: «Il tuo volume di fiabe mi ha riconciliato con te interamente. Le ho lette tutte una dopo l'altra e di seguito con interesse vero e non solo per lo studio artistico della forma, ma per quello che ci ho sentito sotto di schiettamente e profondamente compenetrato così col carattere nostro isolano che il paesaggio e le figure nostrane mi si disegnano spontaneamente dinanzi a quella vergine poesia. Io spero che tu non avrai cambiato neanche una virgola alla favola genuina delle nostre donne. Ora parmi che lo studio messo a raccogliere e sviscerare i canti popolari dovrebbe da noi rivolgersi all'esame di questa forma primitiva e vergine dell'immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso», in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 169. Capuana lo disilluse rivendicando la paternità artistica e dei testi, come mostra la lettera a Verga del 7 ottobre 1882: «Ed io non posso resistere alla tentazione di disingannarti, non posso resistere alla mia vanità di dirti che in tutto quel libro non c'è una sola virgola che *la favola genuina delle nostre donne* possa reclamare; che tutto quel mondo di fatti, di personaggi, di luoghi è un mondo mio» in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 172-173. Fondamentale la replica di Verga da Milano il 15 ottobre 1882: «Carissimo Luigi, me l'hai fatta, colle fiabe, e mi sta bene. Però tu stesso non saprai quanta parte inconscia e materiale direi, ci sia della nostra Sicilia nella più intima espressione di quei racconti che saranno sempre una delle più belle cose che tu abbia scritto», Lettera del 15 ottobre 1882, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 175-177.

<sup>18</sup> Lettera del 15 gennaio 1882, *ivi*, p. 142.

Milano, 31 gennaio 1882

Carissimo Giacosa

Facci un grande piacere a me e ad un nostro amico. Capuana mi ha incaricato di trovargli un editore per un volume di Fiabe, delle quali ne ho già qui 7 (il volume ne conterrebbe 12) che mi piacciono non solo per la novità del genere in Italia ma anche come lavorini veramente artistici, in nulla inferiori a quelle del Perrault che passano per un libro classico, e le quali, convenientemente illustrate, o anche solamente stampate bene possono avere un successo certo, come libro di premio, da strenna, ecc. [...] Quello che preme è che tu ti occupi immediatamente dell'affare, e che ti dia la pena di telegrafarmene subito domani, mercoledì, il risultato – mettendo a mio carico la spesa – Scusami, per esser liberi di importunare gli amici bisogna almeno avere il diritto di dirti così. Se hai la sorte di trovare per Capuana una buona combinazione certo ne saremo lieti te ed io. [...] Scusami il disturbo e a *buon rendere* come dicono i toscani.

Tuo aff.[ezionatissimo] G. Verga<sup>19</sup>

Rispetto a simili affettuosi scambi di favori tra amici, le attività dell'officina prevedevano pratiche concrete come letture ad alta voce, consigli e correzioni sui manoscritti dell'uno o dell'altro:

Catania, 18 febbraio 1872:

Ho letto e riletto la tua novella (Delfina), e ti dico qui una cosa che non lusingherà il tuo amor proprio di oratore. Tu leggi orribilmente male, mio caro. Non so a che altro attribuire la nuova e diversa impressione che mi ha fatto la lettura della tua novella. Ci son sfumature di colorito, ci son finezze di dettagli che tu non sapevi far risaltare affatto leggendo. Nella confessione che fa lei del suo amore, amore strano se vuoi ma non volgare, ci son delle strette direi di mano convulse, brevi, rapide, energiche, la vertigine s'indovina più in quel che si tace che in quello che si legge. Or bene: io ho letto tutto questo, e non l'avevo capito che in nube, confusamente alla tua lettura ed anche, modestia a parte, perché ci mettevo migliore intenzione ad indovinarci io di quanto tu ci mettesti a tradurre il tuo pensiero a viva voce. Lasciando gli scherzi, mio caro, ti dico che la tua novella mi è piaciuta assai più leggendola che ascoltandola da te, sarà stato perché l'impressione era più completa o perché io ho un modo particolare di brontolare e di ruminare sopra certe frasi e certe parole che per la massima parte dei lettori passerebbero inosservate.

<sup>19</sup> O. PALMIERO (a cura di), *Carteggio Verga-Giacosa*, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2016, pp. 38-39.



Specularmente Capuana, mentre lavorava a *Profili di donne*, scriveva a Verga che si trovava ancora a Catania:

Mineo, 19 agosto 1874

Caro Giovanni,

Innanzitutto, bene arrivato! Poi grazie della *Nedda* che mi è parsa veramente una bella cosa. [...] Appena avrò in pronto tutto il ms. *io verrò costì per avere il tuo giudizio sui lavori inediti e per profittare dei tuoi sperimentati consigli*: tu sai quanto io li stimi, e come li accolga<sup>20</sup>.

Pratiche comunicativo-letterarie simili, ma di più ampio respiro, avrebbero animato qualche anno dopo il *Cercle de Medan*, con *Soirées*, riscaldate non solo da letture ad alta voce, ma da progetti di scritture e idee di correzioni collaborative. Un laboratorio creativo oggi ben studiato da Alain Pagès<sup>21</sup>, e che con ogni probabilità Verga ebbe occasione di osservare in occasione della sua visita a Medan in compagnia di Rod nel maggio 1882. Negli scambi epistolari con Rod, Verga tornò più volte a quei due incontri con Zola e le reiterate richieste di un contatto anche con De Goncourt potrebbero forse essere ricondotte a un desiderio di partecipazione al clima di fervore collaborativo.

## 2. L'officina verista: la conquista della lingua in modalità condivisa

Il tema principale degli scambi dialogici tra Verga e Capuana era sicuramente quel «colore locale» da conseguire nel testo narrativo attraverso realizzazioni linguistico-stilistiche ben maturate e condivise, come emerge dalla lettera di Verga all'amico Luigi in risposta al suo articolo sui *Malavoglia* apparso sul «Fanfulla» lo stesso giorno<sup>22</sup>:

Milano 29 maggio 1881

Non ho mai visto così nettamente posata e così felicemente risolta la questione del naturalismo, o realismo che si voglia, ma che tu nettamente definisci il portato dello studio scientifico positivo nella forma del romanzo, la perfetta impersonalità dell'opera d'arte. Lasciami montare in superbia un po' anche me per rammentarti che cotesta necessità l'avevo intraveduta e avevo

<sup>20</sup> RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 33.

<sup>21</sup> PAGÈS, *Zola et le groupe de Medan...*; PAGÈS, *Le naturalisme collaboratif...*, v. nota 5.

<sup>22</sup> In F. RAPPAZZO- G. LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 270-274.

accennato ad essa in alcuni passi *dell'Amante di Gramigna*, confusamente, assai meno nettamente di come tu l'esprimi e che ora son lieto di vedere espresso così nettamente il mio pensiero tanto ingarbugliato nelle frasi. [...] E bada che riconosco gli appunti che mi fai, e in misura forse maggiore di te. Ma ciò che mi fa maggior piacere è il vederti approvare il tentativo di rendere il colore locale anche nella forma letterale. Ti rammenti le lunghe discussioni che se ne facevano al Biffi con altri e col povero Sacchetti, timidi all'ardimento, incerti dell'esito? [...] Io son certo che il tuo Marchese di Santa Verdina (il titolo mi piace) realizzerà uno dei tuoi sogni, anzi dei nostri, perché tutte le conquiste che farà ognuno di noi su questo campo contrastato saranno vittorie comuni<sup>23</sup>.

A queste osservazioni, nella stessa lettera, Verga aggiunge una richiesta di informazioni topografiche di prima mano su Mineo:

E dimmi pure, e presto se a Mineo sono collegiata S. Maria e S. Agrippina tutt'e due. Se la chiesa più alta del paese è S. Maria [...] mi serve pel *Marito di Elena*<sup>24</sup>.

Il rapporto di fiducia artistica completa e costruttiva, che animava Verga e Capuana nel ventennio tra il 1872 e il 1892, continuò con modalità diverse negli anni tra il 1885 e il 1895 tra De Roberto e Capuana, con l'aggiunta di un'asimmetria che induceva il giovane De Roberto, che aveva chiesto il parere di Capuana sulle scelte linguistiche della novella *La Malanova* e poi su tutta la prima raccolta, *La sorte*, a rivolgersi all'amico chiamandolo «mio buon Maestro».

Roma 19 maggio 1883

Caro Signor De Roberto. Scrivendomi a proposito della sua novella, «temo che vi sia un'esagerazione di forma e di misura», ne ha fatto anticipatamente la critica più esatta. Io non trovo da aggiungere nulla. Cioè trovo da aggiungere che in lei c'è una vera stoffa di novelliere e che il giorno che scriverà un'altra novella meno zeppa di sicilianismi voluti (giacché il difficile è appunto questo: dar il colorito siciliano con forma italiana) lei farà una cosa bella davvero. [...] Vuole che le riporti io stesso il m.s. o che glielo rimandi per posta?»<sup>25</sup>

<sup>23</sup> RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 119-120.

<sup>24</sup> Ivi, p. 120.

<sup>25</sup> S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta, Sciascia 1984, p. 78.

Capuana, accettata di buon grado la richiesta derobertiana, lesse e postillò il manoscritto a margine. Tuttavia, il lavoro di revisione si prolungò per mesi, tanto che De Roberto, impaziente, non mancò di sollecitare l'amico, il quale rispose affettuosamente alle sue sollecitazioni:

Mineo, 2 giugno 1886

Caro De Roberto,

a due cartoline una lettera; non voglio restare in debito. E prima di tutto ti dico che la cartolina questa mattina mi ha trovato col tuo manoscritto in mano. Anche a costo di offendere la tua esemplare modestia, io debbo dirti che rileggo le tue novelle con vero piacere e che le riempio coscienziosamente di scarabocchi marginali. Tu già capisci quale valore acquisterà questo manoscritto in una vendita all'incanto di là da venire. Ti arricchirai birbone! [...] Il manoscritto lo riceverai presto, appena avrò finito di procurarmi il piacere (abbassa modestamente gli occhi) di rileggerlo fino in fondo; non ci metterò più di otto giorni. Intanto ti abbraccio. Tuo aff.mo Luigi<sup>26</sup>.

Infine, Capuana glielo restituì ampiamente postillato e De Roberto ebbe modo di ringraziarlo nell'agosto del 1886:

*Le correzioni di lingua non avrei mai saputo trovarle da me; a frugare nei dizionari, chi sa che riboboli avrei adoperato! Quelle relative all'organismo delle novelle le intuivo, ma così vagamente che, e senza forse, non avrei saputo da qual parte rifarmi. Al tocco magico del tuo lapis verde la luce si è fatta nel mio spirito: ho visto il gonfio, il tumefatto, il marcio, ed ho cominciato a tagliare e a segare. Quando penso che senza di te sarebbero restate tutte quelle prolissità, tutte quelle inutilità, tutti quei sicilianismi che mi parevano le uniche espressioni, e che avrebbero fatto ridere i polli, anzi non sarebbero stati neanche capiti!*<sup>27</sup>

Il manoscritto, secondo la didascalia del 'Maestro amico' riportata a c.2r, presenta, in effetti, tre tipi di interventi correttori di mano di Capuana: «lapis rosso = da togliere; lapis verde = da accorciare; lapis blu/viola = proposte di correzioni». A quest'ultima casistica corrispondono minute annotazioni linguistiche poste a margine, vergate con inchiostro nero. Le indicazioni del 'Maestro' venivano seguite quasi sempre alla lettera da De Roberto. Infatti, nel manoscritto, a un primo strato di correzioni con inchiostro rosso, sembra seguire un secondo strato di varianti in inchiostro nero, e poi un terzo a

<sup>26</sup> Ivi, pp. 182-183.

<sup>27</sup> A. LONGONI, *Lettere a Capuana*, Milano, Bompiani 1993, pp. 45-47.

matita. È estremamente significativo che le correzioni dell'autore si addensino in corrispondenza delle segnalazioni a margine in lapis verde con cui Capuana indicava le parti da sforbiciare. Al lapis verde di Capuana corrispondono il più delle volte due parentesi e una cancellatura in rosso da parte di De Roberto. Le novelle più postillate a margine da Capuana sono, in ordine decrescente: *Ragazzinaccio*, *Il matrimonio di Figaro*, *La Malanova*, *Rivolta*. Minori interventi si ritrovano in *La disdetta* e *Nel cortile*, non a caso considerate anche dal Verga fra le migliori della raccolta, insieme a *San Placido* in cui le correzioni sono del tutto assenti. Gli interventi di Capuana sui lavori di De Roberto, inoltre, non si limitarono alla prima raccolta di novelle. In uno dei due esemplari del poemetto derobertiano *Encelado* del 1886 si ritrovano, infatti, i segni convenzionali (con lapis rosso, blu, giallo, e rosso/blu) di Capuana<sup>28</sup>, a ulteriore conferma della consolidata pratica di scrittura cooperativa e di lavoro di "officina", inaugurata con la raccolta *la Sorte*.

In definitiva, Capuana correttore toscanista trasmette a De Roberto il desiderio di ricerca espressiva orientato al rapporto dialettico tra varietà linguistiche in contatto, con una consapevolezza linguistica del proprio repertorio idiolettale della quale rende testimonianza nei *Ricordi di infanzia e di giovinezza*<sup>29</sup>.

### 3. Formazione linguistica e scelte stilistiche di Capuana

La formazione della competenza linguistica di Capuana affonda le radici nella dialettologia colta della borghesia agraria siciliana con tensione verso il prestigioso italiano.

[...] il mio vero primo maestro, anzi pedagogo, fu un prete che teneva scuola a casa sua e di parecchie classi [...]. Ma le risate più belle, però, le facevamo quando il prete che amava parlare in punta di forchetta pretendeva si parlasse italiano anche noi. L'intenzione era buona ma a noi non garbava, le dicevamo grosse, e non sapevamo allora che l'italiano era familiare al mastro assai meno del breviario. Egli però non si perdeva di coraggio davanti alle difficoltà d'un vocabolo o d'una frase, e mantenne questa felice imperturbabilità

<sup>28</sup> S. INSERRA, *La Biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche 2017, pp. 69-71.

<sup>29</sup> Pubblicati sulla «Gazzetta letteraria» dal 30 settembre al 21 ottobre 1893, sono stati ripubblicati nel 2005 a cura di Aldo Fichera sulla base del manoscritto conservato presso la Casa Museo Luigi Capuana di Mineo (cartella 82 sub 7, inv. 2649). (L. CAPUANA, *Ricordi d'infanzia e di giovinezza*, Mineo, Edizioni del Museo 2005).

anche dopo, quando, agiato e più meticoloso e più agghindato che mai, conversava con noi già adulti al Casino di convegno. Ignorava il vocabolo italiano corrispondente a uno del nostro dialetto siciliano' lo foggiaa lì per lì, italianizzando le desinenze di questo, alterando i generi a capriccio. Così una volta, da *scutiddani*, catino, cavò fuori una bella *scodellaia*... che formò la nostra delizia per qualche settimana<sup>30</sup>.

Il percorso scolastico di Capuana fu esemplare: dalla scuola comunale tenuta dai gesuiti a Mineo<sup>31</sup> al Real collegio borbonico Capizzi di Bronte, dove stampò il primo sonetto (Per l'*Immacolata Concezione della B. V. Maria*) e maturò un sentimento patriottico e unitaristico, che lo condusse a un manzonismo convinto e a un unitarismo fervido di cui è impregnata la *Leggenda drammatica* in tre atti, *Garibaldi*, del 1861.

Mineo fu importante per la conoscenza profonda della tradizione poetica popolare siciliana, all'ombra delle umorali ottave secentesche di Paolo Maurra. Strutture metriche e stilemi poetici popolari così ben assimilati da condurre Capuana a comporre tra il 1861 e il 1863 28 canti popolari siciliani monostrofici e 5 narrativi (*Lu cumpari*> novella *Comparatico* lodata da Verga) proposti al demologo Lionardo Vigo come autentici e da lui inseriti nella *Raccolta amplissima* (1870-74). Nel 1857 si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza di Catania<sup>32</sup>, ma non proseguì gli studi universitari imposti preferendo contatti con gli intellettuali del tempo, da Macherione a Navarro della Miraglia. Negli anni del soggiorno fiorentino, tra il 1864 e il 1868, si confronta col fiorentino vivo ed entrò in contatto con artisti come Boldini e Signorini, ma anche con Martelli e Franchetti<sup>33</sup>. Rientrato a Mineo coltivò l'amicizia con Gianformaggio, intellettuale di Grammichele che continuava a stare a Firenze, e a lui chiese di mantenere i contatti con il gruppo di artisti citato, ottenendo dall'amico vari libri di filosofia e il *Vocabolario* di Rigutini e Fanfani<sup>34</sup>, nonché pareri linguistici:

Milano 21 marzo 1877

Caro Giovannino, fammi il piacere di informarti come si dicono in toscano li reschi della spiga e il fiore giallo che noi chiamiamo ciuri di mayu. Sono due vocaboli che non ho potuto affatto rammentarmi<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 19-23.

<sup>31</sup> CAPUANA, *Ricordi d'infanzia...*, p. 33.

<sup>32</sup> L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, in ID., *Homo*, Milano, Treves 1888, p. vi.

<sup>33</sup> S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Luigi Capuana. Carteggio inedito*, Catania, Giannotta 1974, pp. 16-17.

<sup>34</sup> Ivi, p. 17, poi in EAD., *Luigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, CUECM 1996, pp. 34-36.

<sup>35</sup> Ivi, p. 56.

Mineo 26 marzo 1878

Caro Giovanni

[...] Fammi un piacere: domanda costì che cosa sono *La sozza frucola* e *La vil Tartuca* delle quali parla Giusti nel *Gingillino*. Tartuca non è uno scorcio di tartaruga? Ma Frucola a che corrisponde? Non si trovano tutte e due in nessun vocabolario o in nessun commento del Giusti ... oggi ho lavorato molto: il romanzo alleona<sup>36</sup>.

Quesiti sparsi, fino alla richiesta di revisione linguistica della *Giacinta* alla quale l'amico risponde con ben 320 interventi diretti, in linea con un toscanesimo più sciolto e vicino al parlato. Non tutti gli interventi di Gianformaggio sul testo della *Giacinta* vennero accolti da Capuana, ma su alcuni Capuana concorda con l'amico inserendo le proposte di sostituzione nella nuova stesura, sia che si tratti di singoli elementi lessicali (*rimpetto* > *dirimpetto*; *poggiando* > *appoggiando*; *innanzi* > *dinanzi* o *davanti*; *poggiate* > *appoggiate*; *domani l'altro* > *doman l'altro*; *chiese* > *domandò*; *toglieva* > *levava*; *orecchie* > *orecchi*; *appeso* > *attaccato*; *lì presso* > *lì vicino*; *si levò* > *s'alzò*; *viso* > *faccia*; *volto* > *faccia*; *grembiale* > *grembiule*; *qualcuno* > *qualcheduno*; *le aggiustava* > *le accomodava*; *via* > *strada*), sia che si tratti di stringhe lessicali o di polirematiche (*spalliera di un ponticello* > *spalletta*; *col capo riversato all'indietro* > *col capo rovescio*; *aggiustarsi i capelli* > *accomodarsi i capelli*; *si pose a ridere* > *si mise a ridere*; *passò l'andito* > *attraversò l'andito*; *da trasognato* > *come un trasognato*; *rimpetto al mondo* > *in faccia al mondo*), oppure di mutamenti dell'ordine degli elementi frasali (*che avevano traversate poc'anzi* > *che avevano poc'anzi traversate*). In generale si tratta di correzioni lessicali di stampo toscanesista (*doman l'altro*, *grembiule*, *orecchi*, *accomodare*, *accomodarsi*, *col capo rovescio*), o orientate verso forme colloquiali (opzione per termini come *faccia* invece di *volto* o *viso*), si notano inoltre la preferenza per forme verbali parasintetiche come *appoggiando* vs. *poggiando* e *accarezzava* vs. *carezzava*, la tendenza all'eliminazione del *-si* enclitico in *diessi* e *buttossi*, la scelta di *lui* e *lei* come pronomi soggetto<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> In GDLI. GRANDE DIZIONARIO DELLA LINGUA ITALIANA, fondato da S. Battaglia, Torino, Utet 1961-2002, 21 voll., (d'ora in poi GDLI), s.v., *Tartuca* è spiegato come «simbolo di ottusità mentale», proprio con l'esempio di Giusti. Così come *frucola*: Frucola, sf. (anche fricolo, sm.). Tose. Grillotal, rufola, zuccaiaola. Giusti, 4-I-298: *Dal bugigattolo / de' magistrati, / dal serbatoio / degli avvocati, / la sozza frucola, / la vil tartuca, / la talpa e il granchio / là si trabuca*. \* Frucolo', animalletto che vive sotterra rufolando in luoghi coltivati e grassi, e danneggiando specialmente gli ortaggi; lo stesso che grillotalpa, rufola, zuccaiaola. 'Qui ci dev'essere qualche frucolo. Per la lettera, cfr. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, p. 78.

<sup>37</sup> Lettera di Capuana a Gianformaggio 27 marzo 1881: «Ho messo *scalino*; ma *gradino* non è la stessa cosa e non è anche dell'uso? *Abbeveratoio* il Fanfani lo reca anche come *bevarino*; ma forse è antiquato. *Sentore* è odore./ *E il soave sentor che largo spande*. Alemanni/ Ma forse è antiquato anch'esso e l'ho tolto. Tutto questo per farti vedere in che conto tengo le tue osservazioni. Spero che il *Marchese di Donna Verdina* ti dia minore occasione di adoperare la matita» (ivi, p. 114).

Determinante per la formazione linguistica e letteraria dell'artista fu certamente il soggiorno milanese, i «begli anni» in cui cresceva il lavoro dell'officina verista, con aperture ad altri letterati nella comune ricerca di una forma espressiva aderente al vero, ma che non tradisse gli ideali unitaristi<sup>38</sup>.

Fondamentale in questa direzione quella sorta di manifesto programmatico per le scelte linguistico-stilistiche dei veristi rappresentato dalla *Lettera a Neera (Come divenni novelliere)* in *Homo* 1888, poi posta come prefazione alla terza edizione di *Giacinta* 1889.

Rispetto al lavoro linguistico-stilistico di Verga, che mostrava una forte fiducia nelle opere lessicografiche per la propria ricerca espressiva, Capuana, a parte il testimoniato e ripetuto uso del *Vocabolario della lingua parlata*, preferiva i confronti diretti con informatori dotati di competenza toscana nativa, o presunta tale, per cercare conferme delle proprie competenze espressive. Nella biblioteca capuaniana si ritrovano meno dizionari rispetto a quella di Verga, ma sono presenti il Petrocchi, il Rigutini-Fanfani, insieme al Traina<sup>39</sup>. Per Capuana, inoltre, a partire dal 1881 la ricerca di una norma linguistica assume la direzione di un impegno nei confronti dei ragazzi<sup>40</sup>, con una ricca produzione di fiabe e di testi scolastici<sup>41</sup>. La ricerca di un modello linguistico improntato a un toscanismo «fluido» si intreccia così con la questione della fiaba negli anni postunitari: tra scelta dialettale (Pitrè 1875) e scelta toscanista (Capuana 1881/1901) con i connotati di una questione

<sup>38</sup> Verga giudicò severamente la produzione teatrale capuaniana in dialetto siciliano, quasi un tradimento degli ideali unitaristi e veristi che avevano animato i sodali fino ad allora. In realtà le scelte capuaniane iniziano col modello del teatro di Becque e con quello verghiano di *Cavalleria rusticana* e la produzione teatrale in italiano (1887 *Rospus*, 1888 versione teatrale di *Giacinta*, 1891 *Malia* in italiano, 1895 *Malia* in «siciliano»), ma dopo gli anni '90, dopo l'esperienza del teatro borghese con la controversa questione della lingua a teatro, la soluzione capuaniana si configura come una sorta di mediazione: «lessico siciliano in strutture sintattiche prevalentemente italianeggianti», P. MAZZAMUTO, *Introduzione a L. CAPUANA, Teatro dialettale*, Catania, Giannotta 1974, p. 22. Sulle posizioni linguistico-stilistiche di Capuana si confrontino. F. CALIRI, *Il primo Capuana. La prosa narrativa: aspetti e problemi linguistici*, Roma, Herder 1980; A. STUSSI, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi 1993, in particolare al cap. 5, *Lingua e problema della lingua in L. Capuana*, pp. 154-183; S. MORGANA, *Correzioni sintattiche nell'elaborazione linguistica di una novella di Capuana*, in M. DARDANO - P. TRIFONE (a cura di), *La sintassi dell'italiano letterari*, Atti del Convegno «La sintassi della lingua letteraria» (Roma, 28-29 ottobre 1993), Roma, Bulzoni 1995, pp. 363-381; SARDO, «Al tocco magico del tuo lapis verde...», pp. 17-21 e 45-54; R. SARDO (a cura di), *Stretta la foglia, larga la via. Luigi Capuana. Tutte le fiabe*, Roma, Donzelli 2015.

<sup>39</sup> P. PETROCCHI, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves ed. 1900; G. RIGUTINI - P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Tipografia Cenniniana 1875; A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel editore 1868.

<sup>40</sup> Non va dimenticato il suo impegno come sindaco di Mineo e come ispettore scolastico.

<sup>41</sup> Sul tema della ricerca di una lingua per i testi dedicati all'infanzia cfr. L. RICCI, *L'italiano per l'infanzia*, in P. TRIFONE (a cura di), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Roma, Carocci 2009, pp. 269-294. A proposito della ricerca capuaniana di una lingua per la fiaba tra oralità e scrittura d'autore, Laura Ricci parla di rapporto interessante tra «spontaneità delle fonti» e «personale ricerca di una *medietas* fiorentineggiante», ivi, p. 272.

identitaria cruciale<sup>42</sup>. Per Capuana la tensione tra strutture narrative popolari e rielaborazione artistica con resa linguistico-stilistica peculiare è particolarmente sentita, come mostra anche una lettera al Torraca recensore del primo volume di fiabe, *C'era una volta...* del 1882.

Roma, 9 ott[bre] 1882

Caro Torraca.

Volevo ringraziarti personalmente del tuo bello e benevolissimo articolo sulle mie Fiabe. Non avendoti potuto vedere ieri sera al Caffè ti scrivo per dirti che ti sono gratissimo della cortesia usatami. Ti sarei stato gratissimo ugualmente di una critica severa. D'una sola cosa voglio difendermi innanzi a te. Quando tu dici: *in quelle non troveremo la frequenza* etc. t'inganni. E' quello il pretto stile delle *narratrici siciliane*. Ne troverai poche vestigia nelle fiabe raccolte, perché quando la narratrice sa che c'è qualcuno che scrive, perde ordinariamente la sua bella spontaneità, e, cercando di far meglio, fa peggio. Ti manderò fra qualche settimana un'altra *fiaba* che è *veramente trascritta* (quella che ha dato origine al volume). E' una specie di traduzione a memoria del racconto della narratrice Angela Nolfo, e vi troverai precisamente, le ripetizioni, i particolari minuti, i richiami, etc. Questa forma di rappresentazione l'hanno, naturalmente poche persone; infatti, molte delle *favole*, come le chiamiamo noi, raccolte dal Pitrè hanno una secchezza di forma – che non è affatto solita.

Ti ho detto tutto questo per dimostrarti in che pregio io tenga il tuo giudizio, e per trattenermi un pochino con te almeno per lettera. Un certo U. T. della *Gazzetta Letteraria* di Torino, dopo aver detto che il mio libro manca di *varietà* e che tutte le fiabe si *somigliano*, lamenta che esse non abbiano un *germe di morale*, un *ammaestramento*, e non *intende* (sono le sue parole) *perché una persona così seria e così colta come il Capuana si sia dedicato ad un lavoro di scopo tanto effimero*. Dopo questo serio avvertimento tu capirai perché mi son già deciso di scrivere un altro volume di fiabe tutte con tanto di morale. Faccio bene?

Ridi e ricevi una cordiale stretta di mano dal tuo aff.mo

L. Capuana

Via Condotti n. 5. 3° piano<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> R. SARDO, *Il dialetto nascosto nelle fiabe di Capuana fra istanze normative e istanze mimetiche*, in *Il dialetto nel tempo e nella storia*, a cura di G. Marcato, Padova, Cleup 2016, pp. 497-506.

<sup>43</sup> R. MELIS, *La bella stagione del Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 259-260.



In effetti, per trent'anni (1881/1911) Capuana scrive 74 fiabe, 6 romanzi per ragazzi e 12 raccolte di racconti per l'infanzia con un tasso di toscanismi che sorpassa di gran lunga quello dei sicilianismi, almeno a livello esplicito, ma non a livello nascosto, con un tessuto modellato sull'oralità e un risultato complessivo di toscanismo esibito e di dialetto "nascosto" soprattutto per le *Fiabe*, mentre decisamente più vicino alla norma risulta il toscanismo «fluidò» dei testi scolastici. L'intenzionalità comunicativa di base rimane quella modellizzante e rispettosa della norma, con preoccupazioni esplicite per scelte linguistiche destinate ai ragazzi. Nella Prefazione a *C'era una volta*, datata Roma, 22 giugno 1882, compare già un'osservazione significativa sull'uso di termini vicini alla regionalità come *Reuccio* < *riuzzu* per 'principe' e *Reginotta* < sic. *rigginotta* per 'principessa':

Avevo anche la non meno seria preoccupazione del giudizio di quel pubblico piccino che irrompeva rumorosamente, due, tre volte al giorno, nel mio studio [...], mentre io tentavo di balbettare per loro il linguaggio così semplice, così efficace, così drammatico, che è l'eccellenza naturale della forma artistica delle fiabe [...] una forma di arte così spontanea, così primitiva e perciò tanto contraria al carattere dell'arte moderna.

Avvertenza. *Ho usato i vocaboli Reuccio e Reginotta secondo il significato che essi hanno nel dialetto siciliano e unicamente nel linguaggio delle fiabe, cioè invece di principe reale e di principessa reale. Reuccio si trova nelle lettere del Sassetti per Re di piccola potenza.*

Le preoccupazioni per l'appropriatezza del termine sono in linea con l'idea di Capuana secondo la quale la «novellina per bambini» doveva essere composta con la stessa tensione linguistico-stilistica dedicata dall'autore ad altro tipo di narrativa, così come scrive nelle *Cronache letterarie* del 1899:

*Non ho mai pensato che una fiaba o una novellina per bambini potesse essere cosa diversa da una novella, diciamo, psicologica o pure di soggetto paesano, o di un racconto di larghe proporzioni. Convinto che la forma è tutto, o quasi, in un'opera d'arte, mi sono ingegnato di dare alla fiaba, alla novellina per bambini, alla novella psicologica paesana, al racconto o al romanzo la loro natural forma, prestando attenzione anche all'intimo organismo di ciascuna opera d'arte<sup>44</sup>.*

<sup>44</sup> L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899, pp. 247-248. Per Capuana è fondamentale ricordare che la letteratura per ragazzi ha pari dignità rispetto a quella per adulti: «due volumi di fiabe, e due novelle dove studio il mondo dei bambini con lo stesso metodo di osservazione praticato per gli adulti», ivi, p. 252.

Una ricerca che non escludeva anche eventuali correzioni da parte di un esperto linguista quale Rigutini, come si legge nella lettera di Capuana ad Alessandro Paggi:

Roma 12 agosto 1888

Egregio Sig. Paggi,

[...] Da parecchio tempo mi frulla in testa un libro pei bambini che mi pare potrà tenere buona compagnia al *C'era una volta*, e conto di vederlo pubblicato l'anno venturo [...] S'intende che sin da ora non solamente accetto ma desidero che il ch. Prof. Rigutini riveda tutto il testo per le parole e frasi che vi si trovano di non puro uso toscano. Solamente la prego sin da ora di farmi tirare prima la bozza e le correzioni proposte, per vedere se ce n'è taluna che possa contravvenire a certi miei criteri artistici dai quali sono stato guidato nella composizione delle fiabe. Ringrazio anticipatamente il Prof. Rigutini di tutto il gran bene che farà al mio lavoro (son convinto che gli farà un gran bene) e prego lei di riverirlo tanto e tanto da parte mia<sup>45</sup>.

In effetti, l'intervento di Rigutini ci fu, come appare dalla lettera indirizzata a Bemporad, che aveva frattanto preso in mano le redini della casa editrice dopo Paggi:

Roma, 16 Nov 1892

Egregio Signor Bemporad,

il manifesto sta bene, ed io la ringrazio delle cortesi parole che dice di me e del mio lavoro. Credo di riconoscere la mano che l'ha scritto e prego lei di far gradire al chiarissimo Prof. Rigutini i miei ringraziamenti particolari. Veggo però che l'ordine delle fiabe non è quello da me stabilito; anche un titolo è stato letto male, stampando I due ranocchini invece di Due vecchini; ma questo importa poco. Nel volume l'ordine dovrà essere secondo l'indice da me fatto, perché ho voluto distribuire le fiabe procedendo alla varietà, alternando i soggetti seri coi comici [...]<sup>46</sup>.

L'acuta coscienza metalinguistica di Capuana doveva avergli fatto avvertire che il suo italiano "fiabesco" mostrava qualche eccesso di toscanismo

<sup>45</sup> ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, pp. 751-752.

<sup>46</sup> Lettera a Bemporad (cui Paggi aveva ceduto nel 1889 la casa editrice perché ormai anziano), in ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, pp. 754-755.

esibito e qualche zavorra di sicilianismo nascosto<sup>47</sup>. Dal corpus delle 74 fiabe emergono, infatti, tracce abbondanti di italiano letterario in singoli elementi lessicali (*Accestire, Aggricciare, Allogarsi, Cascaggine; Face* per ‘torcia’; *Codione* o *Codrione, Cubito*, per ‘gomito’; *Guidalesco, Rimeritare, Rimpannucciare, Scalcare, Scoglia, Spera di Sole, Spighire, Sprimacciare, Trabalzo, Tramenò, Strangugliane*), o in nessi fraseologici (*A petto di, Darsi bel tempo*), insieme a una buona dose di toscano colloquiale, secondo i dettami manzoniani e anche oltre (*Bacello* «in Toscana con senso più ristretto: il frutto della fava»; *Balenare*, toscanesimo solo nel senso di ‘barcollare’; *Barlaccio* per ‘uovo andato a male’; *Ciaba*, forma apocopata per ‘ciabattino’; *Ciampicare, Cioncare, Corbello, Credenza* per ‘credito’; *Frucindolo, Frugolo, Gattoni*, «ant. e popol. Orecchioni, parotite»; *Granata*, «scopa costituita da mazzi di saggina (o anche di erica)»; *Grullo; Gua’, Leticare, Mézzo* ‘guasto’; *Nachero*, «piccolo di statura, tarchiato, sgraziato»; *Peso*, per ‘pesante, affettato’; *Pienare; Popone, Tocco*, per ‘toccato’; *Stacciare*, per «setacciare»; *Stambugino; Stiacciata*, per ‘focaccia’; o modi di dire come: *Stretto fra l’uscio e il muro; Togliere in collo* per ‘prendere in braccio’<sup>48</sup>.

Da segnalare anche le scelte di forme lessicali che indicano un preciso evitamento di forme vicine al siciliano come *Chiasso* invece di ‘gioco’ e *fare il chiasso* invece di ‘giocare’ (sic. *iucari*); *Viso* invece di ‘faccia’ (*Il giovinotto non aveva viso di presentarsi al Re* per ‘il giovanotto non aveva la faccia di...’; si veda la locuzione siciliana *nun aviri facci di*, nel senso di ‘non aver il coraggio di’, *La figlia del re*). Sicilianismi sfuggiti, non in linea con gli intenti normativi ed educativi dell’autore sono *fare l’uovo* per ‘ridere con voce chioccia’ («Rideva, rideva. Le vicine che la sentivan passare: – Tizzoncino fa l’uovo!», *Spera di sole*); *Aggiornare* per ‘fare giorno’ (sic. *agghiumari*); *Cimentarsi*, per ‘arrovellarsi, rimuginare’ (sic. *cimitriarsi*) in «Non cimentarti... Meglio questo che niente! – lo confortava la moglie» (*Tartarughino*); *Dire*, nell’accezione sic. di ‘chiamare’, ‘dare un appellativo’ («Come si chiama?– Si chiama Beppe; ma noi gli diciamo Ranocchino.– E Ranocchino sia!», *Ranocchino*); *Male arti*, sic. per ‘arti stregonesche’; *Masticare tossico* («E alla Boccabella, dal gran dispiacere, rimaneva la bocca così amara, come se avesse masticato tossico», in *Comare formica*); *Mammadruga* («mammatrava» della tradizione popolare siciliana, es. «Era una Mammadruga, che si nutriva di bambini», *La mammadruga*); *Potere* alla forma negativa assoluta di ‘non riuscire ad avere la meglio su’, come nell’uso siciliano *nun ci potti nuddu* («Il re Moro era terribile. Con lui, fin allora non ce n’aveva potuto nessun guerriero», *La fontana della bellezza*); *Rimanere*, usato in senso assoluto è un sicilianismo per ‘rimanere attoni-

<sup>47</sup> R. SARDO, *Il dialetto nascosto nelle fiabe di Capuana fra istanze normative e istanze mimetiche*, in G. MARCATO (a cura di), *Il dialetto nel tempo e nella storia*, Padova, Cleup 2016, pp. 497-506.

<sup>48</sup> Per le definizioni riportate, cfr. GDLI s.v.

ti, sorpresi, stupirsi' («Il Re e la Regina rimasero. Quelle parole non poteva saperle nessun altro, che la loro figliuola!», *La fontana della bellezza*); *Saper duro*, espressione letteraria per 'essere difficile' («Al Re sapeva duro di dover fare il fornaio; ma per amore delle figliole e del popolo non osava di rifiutarsi», *Pane e cacio*); *Stradale*, per 'strada ampia' («Una mattina ella era uscita per lo stradale di campagna a coglier fiori di prato», *Luccioletta*), fino all'estremo della locuzione *Nettarsi la bocca* per 'non pensarci neppure, rinunciare' dal sic. *stujarisi u mussu*<sup>49</sup> («Portami vivo il cardellino e la Reginotta sarà tua. – Maestà, fra tre giorni. E prima che i tre giorni passassero era già di ritorno. – Maestà, eccolo qui. La Reginotta ora è mia. Il Re si fece scuro. Doveva dare la Reginotta a quello zoticone? – Vuoi delle gioie? Vuoi dell'oro? Ne avrai finché vorrai. Ma quanto alla Reginotta, nettati la bocca. – Maestà, il patto fu questo, *Le arance d'oro*»<sup>50</sup>).

Anche alcune rime imperfette nelle filastrocche interne alla fiaba mostrano un sicilianismo "nascosto" sotto il toscanismo esibito<sup>51</sup>. Il rovescio della medaglia di questo intento comunicativo si ritrova invece nell'esplicito sicilianismo, temperato da toscanismo di base nelle fiabe raccolte e trascritte da Pitre: nelle sue *Novelline popolari siciliane* del 1873 – per esempio, nella fiaba *Lu Re di li setti muntagni d'oru*, – Pitre si preoccupa di spiegare il testo dialettale con 61 note esplicative in italiano molto toscanizzato<sup>52</sup>.

Pitre e Capuana rappresentano i poli di una questione non dicotomica ma dialettica tra fiaba tradizionale e "fiaba nuova" nell'Italia postunitaria. Alla base c'è sempre la ricerca di un'identità comune e una reciproca fiducia tra i due autori con la richiesta di pareri linguistici:

Mineo 6 gennaio 1871

[...] A p. 15 della sua bella lettera allo Zambrini Ella dice in nota che il popolo per *giustu imperiu* forse intende la giustizia. A me è occorso udire dalla bocca del popolo cotesta frase e sempre in senso di *mero e misto imperio*, ri-

<sup>49</sup> In S. MACALUSO STORACI, *Vocabolario siciliano-italiano*, Siracusa, Tip. Norcia 1875, s.v. *tujari*: «v.a. Pulire, nettare Stujarisi lu mussu dicesi quando non si può ottenere una cosa desiderata».

<sup>50</sup> Le citazioni sono tratte da SARDO, *Stretta la foglia, larga la via...*, con l'indicazione della fiaba in corsivo.

<sup>51</sup> *Penna, pennina, io fontana e lei anguilla > pinna, pinmidda, io funtana e idda ancidda (La Reginotta)* Chi la vuol cruda, chi la vuol cotta; Chi non gli piace, me la riporti. < Cu a voli cruda cu a voli COTTA/cu nun ci piaci M'ARRIPOTTA (Ranocchino); *Furono fatte feste reali per otto giorni, e a noi altri non dettero neppure un como > IONNA/CONNA (L'albero che parla).*

<sup>52</sup> *Pippina, mintemu > mettiamo, supponiamo; Pi maritarmi Dipo'si nni parra > che di maritarmi quanto prima se ne parlerà; Ca si sintia tagghiar la facci > sentivasi tagliare la faccia, vergognavasi grandemente; Ah.ch'aiu cardiddi ah ch'aiu pinzuna > è questa la maniera di gridare gli uccelli nel venderli; e la narratrice, come avviene allo spesso, nomina l'uccellatore dalla sua gridata. Cfr. Novelline popolari siciliane raccolte e annotate da Giuseppe Pitre, Palermo, Pedone Lauriel, 1873, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hxcplm&seq=6>*

cordo ancor vivo, massime nelle città demaniali che ne avevano il privilegio. A p. 16 in nota Ella traduce scocca per nastro. Mi sembra che in questo caso dovesse tradursi per ramo. Tra noi si dice: dammi 'na scocca di galofiri, che significa: Dammi un ramettino di viole, come direbbero in Toscana. Così nella stessa pagina Ella traduce spasa che spande. No, spasa si dice ordinariamente di vaso che è largo ma ha poco fondo. Un poeta mio concittadino del 1600 cantò: Amuri s'assumigghia a 'n piattu spasu. E se non isbaglio, è raro che si dica spasu d'altra cosa che d'un piatto, e sempre è similitudine. Veda a che piccolezze mi sono attaccato! Ma questo mi valga presso di lei come una testimonianza di vera stima e sincero affetto.

Di certo, il toscanismo capuaniano era intensamente condiviso anche da altri autori e autrici di un'officina verista allargata come mostra il dialogo inteso di Capuana e Neera:

In quanto al romanzo, non avevo ancora un'idea precisa di quello che potevamo tentare, addentellandolo alla forma più sviluppata e quasi compiuta di esso, la francese [...] *A, la lingua, cara Amica! Il nostro grandissimo scoglio*. Chi sapeva insegnarcela allora, specialmente laggiù? Chi poteva mantenersi intatto dalla lebbra dei francesismi, se la maggior parte delle nostre letture doveva essere francese? Doveva senza dubbio; perché era inutile confondersi a cercare attorno qualcosa di vivo, di moderno e italiano che facesse al caso nostro e potesse venir preso a modello. Lo sappiamo, c'erano i classici! Ma noi non dovevamo più scrivere la novella boccaccesca o qualcosa di simile; non avevamo soltanto bisogno di esprimere idee semplici, astratte, ma sensazioni, ma idee nuove, complicatissime, da esigere sfumature d'ogni sorta. Non dovevamo dipingere paesaggi di maniera e riprodurre dialoghi scoloriti, ma rendere un mondo esteriore e interiore molto particolare, molto individuale come prima non usava. Avevamo il bell'esempio del Manzoni; ebbene, più non era sufficiente. Ci mancava la sua guida, il suo aiuto, lì dove sarebbero stati più opportuni: nel movimento nervoso dello stile, vivido riflesso della passione, nel colorito, negli scorci. Quelli che tenevano in mano per favore di nascita i tesori della lingua, non producevano nulla [...] Ci abbandonavano il campo, ci lasciavano far male; e noi ci davamo una gran pena anche per fare quel po' di male [...] Avevo imparato a mie spese quanto può nuocere a un'opra d'arte l'improprietà dei vocaboli, la poca precisione della frase, e mi s'era maggiormente sviluppato l'amore, la passione della semplicità e della rapidità, due grandi strumenti d'efficacia»<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> L. CAPUANA, *Giacinta*, 3ª edizione riveduta con prefazione dell'autore, Catania, Giannotta 1889, pp. XIII-XIV.

Apparentemente dissonante rispetto a questi orientamenti linguistico-stilistici sembra la svolta dialettale in teatro da parte di Capuana a partire dal 1895 con *Malia*<sup>54</sup>, laddove Verga e De Roberto mantengono nel tempo una forte tensione verso l'italianità di fondo e si tengono ben lontani dal teatro dialettale. A ben guardare, la dimestichezza con le tradizioni popolari e il desiderio di resa forte del colore locale, unito all'uso di un dialetto fortemente temperato e vicino al toscano nel lessico, non allontanano Capuana dalle scelte linguistico-stilistiche iniziali. Si trattava in realtà di un lessico siciliano calato «in strutture sintattiche prevalentemente italianeggianti», mentre Verga «aveva proceduto un po' alla rovescia immettendo l'articolazione sintattica dialettale nel suo apparato lessicale in lingua» in modo assolutamente nuovo, «rompendo con la sintassi dialettale la secolare anchilosata compagine della lingua letteraria»<sup>55</sup>.

Alla fine si comprende senza difficoltà come la scelta linguistica capuaniana di un dialetto arrotondato, imborghesito, risponda alla scelta socio-tematica, se tra l'altro è quello il dialetto che secondo lo scrittore parlava o doveva parlare un cetto popolare paesano provvisto di dignità economica [...] e si comprende pure come la stessa scelta linguistica vada strettamente di conserva con la letteratissima costruzione del dramma, la quale aveva bisogno di una dignità formale che poteva esserle garantita solo da un dialetto decisamente nobilitato e per giunta nobilitato dalla sintassi di una lingua fondamentalmente letteraria<sup>56</sup>.

#### 4. Formazione linguistica e scelte stilistiche tra Verga e De Roberto

Dal 18 febbraio 1872 con la lettera a Capuana, che mostra piena condivisione di dubbi, idee sull'arte, scelte linguistiche e stilistiche con l'amico, al 10 ottobre 1881 con la lettera a Giacosa<sup>57</sup>, a proposito dei *Racconti valdostani*

<sup>54</sup> Nel 1911 pubblica il suo *Teatro dialettale siciliano* e ne invia una copia a Verga con la dedica: «A don Giovanni Verga ppi farlu arraggiari cchiù ccu stu triatru dialettali sicilianu... E cci nn'è ancora n'au-tru volumi!» (Verga a Capuana, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 407). Ma Verga non se la prese e rispose usando il siciliano solo come codice di complicità con l'amico (31 marzo 1912). «Cumpari mangiati e cumpari viviti!» – mi suona ancora in mente quel verso di quell'altro tuo bellissimo *Cumparatico* dei canti popolari, e vedo egualmente e superbamente tragica e vivi scena e personaggi. L'episodio della trovatura è una vera trovata. Mi piacque assai anche 'Ntirrugatorio. Bravu, fratuzzu beddu. Tu si sempri tu, t'abbrazzu e ti ringraziu. Lu to Nanni Viria. In RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 409.

<sup>55</sup> L. CAPUANA, *Teatro dialettale siciliano*, a cura di P. Mazzamuto, Catania, Giannotta 1974, pp. 22-23.

<sup>56</sup> Ivi, p. 33.

<sup>57</sup> Nell'epistolario Verga/Giacosa si legge: «Catania, 21 ottobre 1881. Carissimo Giacosa, Ti riman-

e a quella del 10 dicembre 1884 sulla commedia *L'onorevole Malladri*<sup>58</sup>, Verga pone le basi per un percorso di riflessione profonda e condivisa con gli amici e “fratelli d’arte” sulla lingua del vero e sullo stile, con modalità messe in luce con estrema chiarezza da Gabriella Alfieri<sup>59</sup>. Un decennio di inesausta ricerca della forma adeguata per la narrazione verista, con discussioni sull’arte che coinvolgono anche Filippo Filippi, Francesco Torraca, Camillo Boito e il fratello Arrigo, musicista, Luigi Gualdo, Felice Cameroni, Verdi, Dossi.

Dell’«l’incessante travaglio linguistico del non grammatico Verga»<sup>60</sup> e del suo percorso di ricerca snodi cruciali sono la notissima lettera a Salvatore Farina che introduce *L’Amante di Gramigna* del 1880<sup>61</sup>:

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 dell’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 ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore... ch’essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come deve essere ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari d’una statua di bronzo di cui l’autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale<sup>62</sup>.

do, raccomandati, i 3 racconti Valdostani che mi facesti il gran piacere di darmi da leggere. Perdonami se sotto la viva impressione della lettura mi son lasciato andare ad *annotarvi in margine le mie impressioni* da ammiratore del tuo ingegno non solo ma *da vero fratello d’arte*. Certe situazioni specialmente mi hanno colpito, e credo che da quella ricca miniera della tua Val d’Aosta saprai trarre dei veri gioielli» (PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa...*, p. 34).

<sup>58</sup> Milano, 10 dic. 1884: «Carissimo Pin [...]. Dimmi pure se hai combinato col Maggi, e quando verrai a mettere in scena il *Malladri*. Io sono certo dell’esito, colle modificazioni opportune. Ieri sera, assistendo al quasi insuccesso della nuova commedia dei fratelli Pozza ho ripensato a quel tuo lavoro robusto, e veramente solido che si lascia tanto ma tanto indietro tanti lavori applauditi, e di cui il pubblico non ha voluto vedere che i peccati veniali» (PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa...*, p. 79).

<sup>59</sup> ALFIERI, *Verga...*; G. ALFIERI, «*La vita più spensierata del mondo*»... Sulle scelte linguistiche di Verga cfr. G. NENCIONI, *La «lingua dei Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia, memoria*, Napoli, Morano 1988.

<sup>60</sup> NENCIONI, *La «lingua dei Malavoglia»...*, p. 45

<sup>61</sup> «Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l’abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di essere brevissimo, e di esser storico – un documento umano, come dicono oggi [...]. Io te lo ripeterò così come l’ho raccolto pei viottoli dei campi, *press’a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare*», G. VERGA, *L’amante di Gramigna*, in *Vita dei campi*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di G. Zaccaria, Torino, Einaudi 2015, pp. 186-187; G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. XIV, reprint ed. Firenze le Monnier, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2021.

<sup>62</sup> VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 187.

e la lettera al Filippi dell'ottobre 1880<sup>63</sup>, in risposta alla sua recensione su *Vita dei campi* apparsa sulla rivista «Perseveranza» il 2 ottobre 1880<sup>64</sup>. La lettera di Verga rende conto con grande consapevolezza delle sue scelte stilistiche non solo in relazione ai rapporti «autore-narratore-narrato»<sup>65</sup>, ma anche in relazione alle scelte morfosintattiche:

tutti quei passati imperfetti che mi critichi, sono voluti, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della non compartecipazione direi dell'autore<sup>66</sup>.

A questi due testi fondamentali va aggiunta la lettera a Francesco Torracca del 12 maggio 1881, in risposta alla bella recensione su *I Malavoglia*<sup>67</sup>. Nella lunga lettera Verga ha modo di esporre le sue idee sul romanzo come «organismo proprio e necessario» e soprattutto gli orientamenti delle sue scelte linguistiche:

Quegli uomini io ho cercato di riprodurli nella loro genuina originalità mettendomi completamente nel loro ambiente [...] Sono lietissimo di vedere che agli occhi di Lei ci sono riuscito, almeno in gran parte e che Ella mi dia ragione in cotesto primo tentativo, che in Italia poteva passare per disperato, di farli parlare se non la loro lingua inintelligibile a gran parte degli italiani, almeno di dare la fisionomia del loro dialetto alla lingua che essi parlano ... e parmi che non possa sussistere un momento l'illusione della completa immedesimazione col soggetto senza dare un'uniforme intonazione a tutta l'opera<sup>68</sup>.

Il tentativo ardito di mimesi e di «etnificazione», così come è stato ben

<sup>63</sup> G. VERGA, *Lettera a Filippo Filippi*, Cadenabbia (Como), 11 ottobre 1880, in 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, alle pp. 7-9; e cfr. anche in G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1478-1479.

<sup>64</sup> Oggi in RAPPAZZO - LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei ...*, pp. 224-226.

<sup>65</sup> A. MANGANARO, *Verga* in S. CASINI - G. GASPARI - A. MANGANARO, *Da Manzoni a Verga: il romanzo italiano nel contesto europeo*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore 2014, p. 14 (consultabile on line: [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=581](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581)).

<sup>66</sup> TRIFONE, *La coscienza linguistica...*, pp. 8-11. Importanti sono le riflessioni di Nencioni sugli usi verbali nei *Malavoglia*, come esempio cruciale della ricerca linguistico-stilistica di Verga (NENCIONI, *La «lingua dei Malavoglia»...*, pp. 476-477), insieme alle considerazioni sulla deissi spazio temporale nel testo (ivi, pp. 479-481).

<sup>67</sup> «Il Diritto», Roma 9 maggio 1881 in RAPPAZZO - LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...*, pp. 262-270.

<sup>68</sup> MELIS, *La bella stagione ...*, p. 250.



definito da Nencioni<sup>69</sup> e approfondito da Alfieri<sup>70</sup>, proietta l'italiano letterario verso un manzonismo "allargato" alla dimensione interregionale:

Se, come ha suggerito Nencioni, il verismo è stato il ripetitore socio-letterario e socio-linguistico della riforma manzoniana, è vero che attraverso il geniale esempio verghiano, la letteratura verista può considerarsi la prosecuzione della scrittura manzoniana, riadeguata all'ormai matura realtà espressivo-comunicativa postunitaria, senza peraltro cadere nel purismo cruscante o manzonista o nell'espressionismo<sup>71</sup>.

Tale pratica scrittoria trova poi ulteriori momenti di riflessione metalinguistica condivisa nelle tante osservazioni al «confratello e amico» e traduttore Rod, con piena consapevolezza plurilinguistica da parte di Verga, a partire dalla lettera dell'8 dicembre 1881, con una lista lessicale iniziale che mostra appieno tale elevata sensibilità espressiva, insieme alle altre osservazioni sulla traducibilità dei giri frastici usati per rendere la regionalità:

Farete bene a sopprimere o a sostituire quei proverbi che sono intraducibili in francese, e quegli incidenti legati dal *che*, caratteristici in siciliano, ma che anche in italiano formarono la mia disperazione quando intrapresi questo tentativo arrischiato di lasciare più che potevo l'impronta del colore locale anche allo stile del mio libro [...] So bene la grande difficoltà che vi è a tradurre in un'altra lingua questi *schizzi che hanno già una fisionomia tutta loro anche nell'italiano*.

Il mio è un tentativo *nuovo sin qui da noi*, e tuttora molto discusso, di rendere nettamente la fisionomia caratteristica di quei *contorni siciliani nell'italiano*; lasciando più che potevo *l'impronta loro propria, e il loro accento di verità*. Per Lei, francese, le difficoltà saranno maggiori, e faccio assegnamento non solo sulla sua buonissima conoscenza della nostra lingua, ma su tutto il suo talento d'artista e la sua penetrante intuizione di critico<sup>72</sup>.

Certamente la riflessione più articolata su lingua e stile di Verga si ritrova nell'intervista a Ugo Ojetti del 1894:

<sup>69</sup> NENCIONI, *La «lingua dei Malavoglia»...*, pp. 506-507.

<sup>70</sup> ALFIERI, *Verga...*, pp. 251-278.

<sup>71</sup> G. ALFIERI, *Lo scritto letterario come specchio e modello di lingua: l'italiano interregionale di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XV (2022), pp. 359-384, citazione a p. 382.

<sup>72</sup> Lettera da Milano 18 aprile 1881, in G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2008, p. 106.

Milano, agosto del '94

[...] — Crede ella che per il completo sviluppo della letteratura nostra, la lingua, quale è scritta o quale potrebbe scriversi oggi, basti? — *Certamente, la lingua italiana è uno stromento perfettissimo, ed è la lingua parlata da una persona colta.* Tutta la perspicacia dello scrittore deve aiutarlo a non rinchiudersi in un frasario scelto che non è il frasario vero, in nessun senso. *Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere.* E da questo deriva la mia teoria dello stile. Lo stile non esiste fuor della idea. Se lo stile consiste massimamente nella forma del periodo, esso deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla. Quanto maggiore sarà questa rispondenza, questa fusione, tanto migliore sarà lo stile. Alcune forme di periodo fisse, apprese da alcuni classici, applicabili a tutte le idee, sono mortali allo stile. In queste parole mie ella troverà una difesa forse troppo personale, ma... E si chiudeva nelle spalle, quasi che fatalmente, fuori d'ogni sua volontà, fosse caduto a parlare di sé e dell'opera sua. Ma io tendevo alla domanda più importante: — Ella è considerato in Italia il più valido campione del naturalismo puro, del naturalismo fisiologico. In Francia, per confessione degli stessi suoi fedeli, esso è caduto. Ella che ne pensa? — Parole, parole, parole. Naturalismo, psicologismo: c'è posto per tutti e da tutti può nascere l'opera d'arte. Che nasca, questo è l'importante. Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero? Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*. Per gli psicologi ha valore anche prima di essere giunto all'esterno, anche prima di aver vita sensibile fuori del personaggio che pensa o che sente. Ecco tutto. I due metodi sono in fondo ottimi tutti e due, non si escludono; possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi. Inoltre osservi che noialtri detti, non so perché, *naturalisti* facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Se si è onesti, si intende. Perché per dire al lettore: «Tizio fa o dice questo o quello», io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*. E spesso, non faccio per dirlo, questo metodo annoia meno il lettore, è più vivace. Ma come questo può avvenire massimamente nel romanzo così detto *di costume*, torniamo a quel che le dicevo poco fa: nel romanzo integro, nel romanzo ideale i due metodi possono benissimo essere — Non crede che questo sia già stato fatto dal D'Annunzio nel *Trionfo della morte*? — Non l'ho ancora

letto. Parto per Levico, e là lo leggerò subito. Temo però di restar nella mia opinione. — Quale è? — Che il miglior romanzo di Gabriele D'Annunzio è *Il Piacere*. Gli altri non sono che derivazioni più o meno riescite.[...] — Sa di questo movimento neo-mistico che Matilde Serao, Antonio Fogazzaro, Enrico Panzacchi e altri minori vorrebbero iniziare? Alcuni di essi mi hanno detto che ciò avviene massimamente per reazione al naturalismo. Che ne pensa? — Reazione al naturalismo? Ma l'abbiamo detto fin ora. Il naturalismo è un metodo, ora non si può in nome di un sentimento insorgere contro un metodo. Ella che scrive ora? — A Catania ho terminato una commedia, *La lupa*, che è tolta da una mia novella. — Ora ella scrive di preferenza pel teatro? — Ho scritto pel teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, soprattutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. Due massimamente: la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto, a un *average reader*, come dicono gli inglesi. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo.

All'interno di questo testo ricco e articolato, come hanno ben messo in evidenza i contributi di Alfieri e Motta<sup>73</sup>, la dichiarazione verghiana «il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere» va colta nel suo dinamismo e nella riconosciuta pratica di consultazione lessicografica ben documentata<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> ALFIERI, «*La vita più spensierata*»..., pp. 65-85, ma anche (oltre al già citato EAD., *Verga...*); EAD., *Innesti fraseologici siciliani nei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV (1980), pp. 221-295; EAD., *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983; EAD., *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 2, Catania, Fondazione Verga 1985; EAD., *Le «gamme retoriche» del «non grammatico» Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. IX (2016), pp. 43-78; EAD., «*Il realismo, io l'intendo così*». *Ritocchi e postille alla lettera a Salvatore Paola su «La Marea»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XIII (2020), pp. 253-378. D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 12, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011; EAD., *Cantiere filologico e apprendistato linguistico verghiano. Note sulle varianti di «Una peccatrice» (1866)*, in «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 5/II (2020), pp. 1-39; EAD., «*Un dialogo stupendo davvero*». *Verga alla ricerca del parlato borghese da «Una peccatrice» a «Rose caduche»*, in «Italiano LinguaDue», IX/2 (2017), pp. 418-434.

<sup>74</sup> ALFIERI, *Innesti fraseologici...*, pp. 221-295.

Verga ritornerà poi sul tema delle scelte linguistico-stilistiche nel 1906 con la *Prefazione* al romanzo *Dal tuo al mio*, quasi un lascito per le nuove generazioni di veristi sul tema della transcodificazione tra generi testuali diversi:

Pubblico questo lavoro, scritto pel teatro, senza mutare una parola del dialogo, e cercando solo di aggiungermi, colla *descrizione, il colore e il rilievo che dovrebbe dargli la rappresentazione teatrale* – se con minore *efficacia*, certamente con maggior *sincerità*, e in più diretta comunicazione col lettore, [...]. Al lettore non sfuggono, come non sfuggono al testimonio delle scene della vita, il senso recondito, le *sfumature di detti e di frasi, i sottintesi e gli accenni* che lumeggiano tante cose coi *freddi caratteri della pagina scritta*, come la lagrima amara o il grido disperato suonano nella fredda parola di questo metodo di verità e di sincerità artistica – quale dev'essere, perché così è la vita, che non si svolge, ahimè, in belle scene e in tirate eloquenti<sup>75</sup>.

Nel passaggio dal testo teatrale a quello romanzesco la descrizione acquista peso pragmalinguistico e semantico, ma, a dispetto di quanto enunciato da Verga nella prefazione, secondo Capuana nel testo si trovano «appena quattro o cinque righe di descrizione [...] un'altra mezza descrizione si trova una pagina più in là»<sup>76</sup>, a testimonianza dell'unità di base dei due generi nella scrittura verghiana per cui i due testi risultano vicinissimi e profondamente compenetrati e «la narrativa è venuta fuori tutta d'un pezzo, senza sbavature nel bronzo stile che mai il Verga ha adoperato così magistralmente»<sup>77</sup>. Ancora una volta Capuana nel recensire un'opera verghiana mostra una profonda comprensione del testo frutto del lavoro di officina dei «begli anni» e di una consonanza di intenti anche se non di realizzazioni.

Sul versante strettamente linguistico è l'altro sodale dell'officina, De Roberto, a mostrare la più profonda comprensione delle scelte linguistico-stilistiche del Maestro. Nel famoso articolo che De Roberto dedicò alla lingua e allo stile di Verga<sup>78</sup>, in rapporto con quelli più unilateralmente tesi ad

<sup>75</sup> G. VERGA, *Dal tuo al mio*, Milano, Treves 1906, pp. VII-VIII. ID., *Dal tuo al mio*, a cura di T. Basile, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1995; oggi nuova edizione a cura di R. CUPO, *Dal tuo al mio*, Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2019.

<sup>76</sup> L. CAPUANA su «L'illustrazione italiana», 30 settembre 1906, in RAPPAZZO - LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...* p. 456.

<sup>77</sup> Ivi, p. 453.

<sup>78</sup> F. DE ROBERTO, *Verga, Scarfoglio e Giorgio Sand*, in «Giornale di Sicilia», 23-24 settembre 1925, poi in F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, oggi nell'edizione curata da A. DI SILVESTRO, *Casa Verga. Capitoli per una biografia di Giovanni Verga (1920-1925)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Testi n. 3, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2023, pp. 259-270.

un'espressività regionalistica di George Sand da una parte e di Scarfoglio dall'altra, si ritrova una piena consonanza teorico-pratica. Criticando alcune soluzioni espressive di George Sand e di Scarfoglio ed esaltandone altre particolarmente verghiane, De Roberto introduce il «problema della forma» in contesto narrativo «umile», e in confronto ai goffi tentativi della Sand, la prosa misurata del Verga non poteva che spiccare per efficacia espressiva ed economia di mezzi stilistici, da *Nedda* ai *Malavoglia*, in cui l'autore mostra di aver «raggiunto la piena padronanza di sé», come confermavano anche dati estrinseci:

e qui le sottolineature sono quasi tutte scomparse [...] le parole siciliane in corsivo sono adoperate nei casi di estrema necessità, quando cioè le cose designate non hanno un nome equivalente in lingua [...]. Il vocabolario isolano è dal Verga deliberatamente evitato, anche dove potrebbe fargli comodo seguirlo. Sarebbe stato, per esempio, uno scansar fatica prendere tali e quali, mettendole in corsivo oppure italianizzandole, le parole del linguaggio marinarresco adoperate dai pescatori di Trezza, senza stare a cercarne gli equivalenti letterari; ma se nel Verga c'era un Siciliano intento a rendere l'aspetto e l'anima della sua terra, c'era anche un Italiano [...] e l'Italiano sapeva, sentiva che il migliore strumento di questa unità era, appunto, la lingua<sup>79</sup>.

Già da queste poche righe traspaiono alcune delle idee linguistiche tipiche dello stesso De Roberto: adoperare il termine o la locuzione siciliana solo quando non si trova un equivalente italiano, evitare gli espedienti grafici per mettere in rilievo un termine o una locuzione dialettale, lavorare sui vocabolari per trovare un «corrispettivo in lingua». A queste osservazioni va aggiunta la breve notazione di ordine diatopico che completa tale pensiero: «I dialetti sono, per definizione, forme espressive ristrette alle regioni [...] certe finezze, certe trovate non possono essere gustate come e quanto dovrebbero, né le cantonate sono sempre evitabili»<sup>80</sup>.

Da quanto detto appare chiaro come nel tempo il testimone del pensiero linguistico verghiano sia passato a De Roberto, che già nel 1894 nella nota intervista a Ojetti aveva ben chiare le idee in materia di scelte espressive per il romanzo:

Il De Roberto non ha alcuna fiducia nel buon successo della letteratura italiana, o almeno lo differisce ad anni molto lontani ancora. E due sono le ra-

<sup>79</sup> Verga, Scarfoglio e George Sand in DI SILVESTRO, *Casa Verga...*, p. 266.

<sup>80</sup> Ivi, p. 269.

gioni precipue di questa sentenza; e molte le secondarie. E le due ragioni sono la mancanza di un soggetto nuovo piacevole al pubblico, e la mancanza della lingua atta ad esprimere interamente quel possibile soggetto. Ora venti anni di naturalismo e di psicologia han dato fondo a molti soggetti. Il lettore che apre un libro per leggerlo e non per anatomizzarlo e criticarlo, in tutti i moderni romanzi, specialmente nei romanzi così detti psicologici, ritrova sempre presso a poco la stessa cucina, lo stesso tema, e se ne annoja: e dal suo punto di vista ha ragione. Quindi io credo che non vi sia salvezza che nel romanzo di costume e il romanzo che sto per pubblicare è un romanzo di costume: *I Vicerè*. — E in futuro pensi qualche altro romanzo che, come questo, studii tutto un *ambiente*, tutta una classe? — Sì. Già ho passato parecchi mesi a Roma a bella posta. Ho in mente un romanzo di vita parlamentare. Ma... vedremo. Come ti dicevo, la seconda ragione del mio pessimismo, è la mancanza di una lingua agile e sicura. Tra la lingua nobile aulica che Gabriele D'Annunzio predica e a volte usa, e la lingua comune parlata viva e vivace, che c'è? O meglio abbiamo una lingua che le comprenda tutte e due? Perché quella prima sarà adatta a formulare precisamente un'analisi psicologica o a descrivere uno stato d'animo o un paesaggio fine e poetico; questa seconda (e il Manzoni l'ha adoperata) è più borghese, serve a nominare gli oggetti e gli uomini tra cui viviamo ogni giorno, serve a parlare e a intenderci nella vita comune. Il romanzo che vorrà riunire il romanzo puramente psichico col romanzo di costume (e questo sarà il *Romanzo futuro*) che istromento adopererà? Ci vorranno anni e anni perché quest'istromento sia limato e solido. Prima d'allora accuseranno il Verga di non scrivere in italiano; e dall'altro lato il D'Annunzio per necessità, senza addarsene, userà — come gli è avvenuto nel *Trionfo della morte* — dei francesismi e della forma di periodare tutte straniere. E questa è la massima prova di quel ch'io ti ho affermato. La letteratura italiana oggi non esiste; sia per la lingua che per l'argomento ancora non può esistere. Ritorno ai due nomi che ti ho detti poco fa. Il Verga dai *Carbonari della montagna*, uno strano romanzo di avventure inverosimili scritto nel 1861, fino alle ultime novelle ha progredito nella italianità della lingua. Il D'Annunzio dal *Piacere* al *Trionfo* è decaduto; in pochi anni. [...] Non scriverai mai pel teatro? — Mai. Credo il teatro una forma inferiore. Il romanzo è la vera forma ancora perfettibile. Il romanzo si matura, si compone, si evolve verso il poema.

L'acuta coscienza metalinguistica di De Roberto si tradurrà sempre in una ricerca inesausta della forma espressiva più efficace, una ricerca inizialmente guidata da Capuana (con le correzioni al manoscritto della *Sorte*) e che prevedeva un arricchimento continuo delle proprie competenze linguistiche, con una lettura attenta dei vocabolari e una minuziosa serie di notazioni les-

sicali su testi d'autore, così come testimoniano documenti, prefazioni e lettere agli amici, soprattutto al giovane Ferdinando Di Giorgi, un allievo/confidente/scrittore palermitano che lo presenta a Paul Bourget, al quale raccomandava: «Leggiti a pagina a pagina, come ho fatto io, il vocabolario, i *Neologismi buoni e cattivi* del Rigutini, il *Lessico* del Fanfani, etc. etc.»<sup>81</sup>. A Di Giorgi suggeriva anche il metodo di scrittura collaudato nell'officina verista:

Io, vedi, rimpasto tre volte e spesso più le cose mie. È impossibile che il primo getto riesca. Questo che è vero pel contenuto, è sopra tutto vero per la forma. Vi sono nella tua novella delle espressioni fiacche trascurate, messe lì per evitare la fatica di trovarne altre più belle e precise. [...] Mi dici pedante? Dimmi quel che vuoi, ma bisogna che tu mi stia a sentire [...] *lo studio paziente, perseverante, indefesso. Dalla concezione del soggetto alla collocazione delle virgole, dev'essere il frutto di un pensiero assiduo, d'una indagine minuziosa, d'un controllo instancabile*<sup>82</sup>.

E sui testi del giovane proseguì la pratica del correggere direttamente i manoscritti in merito alla «condotta» e alla «forma»<sup>83</sup>:

Con dei segni rossi verticali, ho notato poi altri due piccoli passaggi nelle colonne 21 e 30, su cui vorrei che tu ritornassi>: e passiamo alla forma. Forma. Ho proposto alcune correzioni coll'azzurro, col rosso ho indicato dei punti che rivredrai tu stesso<sup>84</sup>.

Sulla linea dell'evitamento del sicilianismo voluto si collocano poi le correzioni derobertiane delle espressioni di Di Giorgi:

Trovo poi alcuni sicilianismi come *figlia di madre* che da un non siciliano non s'intenderebbe, dirai *ragazza ammodo* o qualche cosa di simile. *Perseguita femmine* s'intende ma non è bello. *Dire per matrimonio* lo sostituirei con *parlare di matrimonio* o press'a poco. Finalmente invece di *mettere in freno* direi *tenere a dovere* che mi pare più energico<sup>85</sup>.

<sup>81</sup> De Roberto all'amico Di Giorgi nel 1897, in G. MILIGI, *Nota in margine ai carteggi di E. Onufrio e di F. Di Giorgi: Tre Lettere inedite di Federico De Roberto*, in «Incontri Mediterranei», I (1999).

<sup>82</sup> A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, pp. 236-237.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 235.

<sup>84</sup> De Roberto a Di Giorgi 12 marzo 1890, ivi, pp. 234-235.

<sup>85</sup> De Roberto a Di Giorgi 2 ottobre 1889, ivi, p. 231.

## 5. Verismo di prima generazione e verismo di seconda generazione

In definitiva, per la generazione di De Roberto l'italiano si configurava ancora – nonostante l'unità politica – come lingua della quale approfondire le strutture d'uso, non tanto sul versante morfosintattico, quanto su quello semantico-pragmatico e fraseologico, con strutture direttamente correlate alle variabili diatopiche e diastratiche del repertorio. Nel pieno fervore della composizione dei *Viceré*, invitando a Catania l'amico Di Giorgi, De Roberto insisteva proprio su questo punto: «leggeremo insieme il Vocabolario del Fanfani, occupazione alla quale io sono dato presentemente»<sup>86</sup>. Nella biblioteca di De Roberto si ritrovano in effetti, oltre al Tommaseo e al Petrocchi<sup>87</sup>, i due vocabolari di Fanfani<sup>88</sup>, altri repertori compilati in chiave contrastiva e alcuni testi grammaticali (tra i quali spiccano le opere di Fornaciari, Gherardini e quella innovativa di Lombardo Radice), dizionari con impianto contrastivo siciliano – italiano come quello di Traina, o quelli dedicati diafasicamente alle forme “erronee o adeguate”, o di raccolte paremiologiche, o dizionari con impianto fraseologico e soprattutto l'imponente opera “fraseologica” del Ballesio, sulla quale De Roberto scriverà una recensione molto favorevole e importante il 21 giugno 1903 sul «Corriere della sera»<sup>89</sup>. Ballesio offre un immenso serbatoio fraseologico e idiomatico articolato in diafasia e in diacronia, un «lavoro sintetico e sinottico, mentre il vocabolario e il dizionario dei sinonimi sono analitici. Ma pur essendo condotta con metodo opposto, essa può sostituirli entrambi, mentre questi non possono a loro volta sostituirla»<sup>90</sup>. Un'attenzione alla diafasia e alla diacronia che sorpassa quella rivolta alla diatopia e alla diastratia, perché il modello è ormai unitario e la lingua target è unica. Nel suo trentennale lavoro, Ballesio era riuscito a superare le posizioni oltranziste di Monti, aggiungendo all'autorità dei classici anche un canone di “modernissimi” da Michele Amari a Edmondo De Amicis, da Massimo d'Azeglio a Carducci, da Borghi a Giuseppe

<sup>86</sup> Lettera a F. Di Giorgi del 16 ottobre 1891, in F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, Catania, Fondazione Verga 1985, lettera n. 44, p. 286.

<sup>87</sup> P. PETROCCHI, *Nuovo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves 1900; N. TOMMASEO, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, V. ed. milanese accresciuta e rifusa in nuov'ordine dell'autore, Milano, Francesco Vallardi 1867; N. TOMMASEO, *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Firenze, Gio. Pietro Viessieux 1838; F. UGOLINI, *Vocabolario di parole e modi errati che sono comunemente in uso, con un saggio di voci nuove o svechiate del Gioberti, illustrate dal raccoglitore*, Napoli, F. Vitale 1859.

<sup>88</sup> P. FANFANI, *Nuovo vocabolario dei sinonimi della lingua italiana ad uso delle scuole*, Milano, Paolo Carrara 1879; e il *Nuovo vocabolario metodico della lingua italiana, p. i. vocabolario domestico con circa novemila aggiunte all'antico del Carena*, a cura di Pietro Fanfani e Giuseppe Frizzi, Milano, Paolo Carrara 1883.

<sup>89</sup> G.B. BALLESEO, *Fraseologia italiana*, Firenze, Bemporad 1898-1903.

<sup>90</sup> L'intero articolo è riportato in SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde...»*..., pp. 363-368.



Giacosa, da Carlo Cattaneo a Giovanni Verga, Fogazzaro, Cavour, Carcano, Mameli, Graf, i due Boito, Martini, Praga, Panzacchi, Ferrari e Massarani. «Non toccava a lui di scegliere in mezzo alla infinita varietà delle espressioni: egli doveva raccoglierne il più gran numero. L'opera sua è riuscita pertanto un nuovo strumento ottimamente adatto allo *studio della nostra lingua*»<sup>91</sup>. Lo «studio della nostra lingua» insieme alla «fedeltà alla lingua madre», di cui De Roberto parlerà qualche anno dopo nell'*Avvertimento* alla terza edizione della *Sorte* datato 18 aprile del 1910<sup>92</sup>, sono proprio i cardini della ricerca condivisa dai veristi nel loro lavoro “officinale”, pur con le diverse modalità di riflessione e di realizzazione espressiva sopra tratteggiate.

Sul tema della «fedeltà alla lingua madre» i tre veristi si trovavano pienamente d'accordo, con le modalità espressive e stilistiche diverse che emergono dai testi metalinguistici e dalla pratica narrativa e teatrale. Per Capuana e per Verga, dunque, all'inizio del percorso letterario, era importante un confronto serrato fra di loro, insieme a una verifica condivisa del rapporto tra dialettismo, o modo di dire pensato in dialetto e resa del colorito locale, con grande fiducia da parte di Verga nel ricontrollo del traducevole su testi lessicografici toscani o «italiani», mentre per Capuana era preferibile la richiesta diretta a informatori con competenza nativa, o con lunga pratica comunicativa in Toscana.

Per De Roberto e i veristi di seconda generazione, invece, è la conquista della dimensione fraseologica il «grandissimo scoglio», e in effetti la competenza idiomatica e fraseologica della lingua rappresenta sempre l'ultimo gradino nel processo di apprendimento e consolidamento delle competenze, come hanno mostrato nel tempo le ricerche sull'acquisizione linguistica. In De Roberto l'acuta consapevolezza del proprio repertorio idioletale, rinforzata negli anni giovanili dalle correzioni sistematiche di Capuana alla sua prima raccolta di novelle, *La Sorte*, viene approfondita nel corso di tutta la vita con una pratica correttoria inesausta. Il meditato e maturo plurilinguismo di alcune fra le sue novelle di guerra rappresenta uno sviluppo e non una contraddizione rispetto a tale pensiero. Mutate repentinamente, proprio a causa della grande guerra, le condizioni sociolinguistiche degli italiani, uno scrittore sensibile alla problematica linguistica come De Roberto non poteva che riadeguare la propria rappresentazione narrativa, riproducendo la realtà linguistica del tempo con i suoi connotati diastratici e diatopici.

<sup>91</sup> Ivi, p. 368.

<sup>92</sup> «La forma è stata attentamente rimaneggiata. Per significare l'ambiente regionale dove le scene si svolgono, troppo largo uso si era dapprima fatto dell'elemento vernacolo; ora si è voluto dimostrare che il colorito locale può essere ottenuto serbandò maggior fedeltà alla lingua madre», F. DE ROBERTO, *La Sorte*, Milano, Treves 1910, p. III.

Più in generale, la complessiva fiducia dei veristi di prima e seconda generazione negli strumenti lessicografici, nei vocabolari e nelle loro estensioni fraseologiche e idiomatiche, sintesi di *parole* e *langue* e strumento di crescita espressiva, risponde alla profonda convinzione che sta alla base anche di tutto il loro lavoro di “officina” e che potrebbe essere sintetizzata dall’efficace riflessione derobertiana, espressa proprio nella citata recensione al Ballezio del 1903:

la conoscenza della lingua, se non è sufficiente alla formazione dello stile, ne è nondimeno la condizione necessaria. Non basta saper maneggiare un telescopio per fare scoperte nel cielo; ma senza strumenti d’ottica non si può essere astronomi<sup>93</sup>.

Attenzione allo “strumentario” linguistico, condivisione dei testi con fiducia negli interventi correttori dei sodali, difesa dell’ideale mimetico e rappresentativo del vero dagli attacchi di critici e detrattori, progressiva conquista dello spazio comunicativo rimangono cardini comuni tra le due generazioni ed esempio di metodo per le generazioni successive che, grazie alle mutate coordinate sociolinguistiche, potranno contare su un tessuto comunicativo consolidato rispetto al quale compiere scelte eversive come sperimentazioni dialettali e ibridismi ben distanti dallo «stile semplice»<sup>94</sup> faticosamente conquistato dai veristi.

<sup>93</sup> SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde...*...», p. 365.

<sup>94</sup> E. TESTA, *Stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997.

DARIA MOTTA

*Università di Catania*

IN «FORMA SCHIETTAMENTE POPOLARE»:  
LO SCRITTO-NARRATO DELLE NOVELLE DI VERGA

1. Giovanni Verga antropologo ante litteram

Diverse componenti hanno alimentato l'humus da cui sono nate le opere della grande stagione del Verismo verghiano, inaugurata alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento dalle novelle confluite poi nella raccolta di *Vita dei campi*, vero laboratorio di sperimentazione tematica e formale. Nonostante non sia più accettabile il topos critico della 'conversione' per definire il distacco deciso, ma di certo non repentino, dai modelli praticati nelle opere giovanili<sup>1</sup>, anche parte della critica contemporanea ha rilevato la forza e l'irreversibilità del cambiamento, riferendosi a una vera e propria 'svolta'. Castellana, tra gli ultimi, ha sottolineato l'importanza che ha avuto per Verga l'incontro con la demopsicologia di stampo positivista, arrivando a parlare di una vera e propria «svolta antropologica»<sup>2</sup> che, a partire dall'opera dello scrittore, ha segnato la letteratura italiana di un ottantennio. È proprio con Verga infatti, secondo Castellana, che la letteratura italiana ha mutuato dalla nuova scienza non tanto, o meglio non solo, un bagaglio di temi fino ad allora inusuali o lo sguardo curioso al folklore e alle tradizioni, come troppo spesso ci si è limitati a rilevare, ma soprattutto la spinta a individuare nuove forme di rappresentazione della realtà osservata.

La seconda metà del XIX secolo ha visto diffondersi anche in Italia le discipline demo-etnoantropologiche, la cui affermazione ha suscitato un'am-

<sup>1</sup> La «tribolata conversione» di cui aveva parlato Tellini nella *Introduzione* a G. VERGA, *Opere*, Milano, Mursia 1988, p. XXIII deve essere piuttosto vista come una maturazione di scelte stilistiche, linguistiche e compositive dello scrittore in una diacronia progressiva delle sue opere. Si veda a tal proposito il contributo di G. ALFIERI - D. MOTTA, *Prime sperimentazioni veriste (1874-1880)*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 79-114.

<sup>2</sup> R. CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci 2022, p. 45.

pia eco nel dibattito pubblico e in quello intellettuale. Basterà qualche data a far rilevare come la nuova scienza si sia intrecciata alla nascita del nuovo movimento letterario: proprio all'apertura del decennio che si sarebbe poi chiuso con la compiuta affermazione del Verismo, nel 1871, venne istituita a Firenze la prima cattedra di Antropologia, attribuita al famoso medico e divulgatore Paolo Mantegazza; pochi anni prima, nel 1864, Cesare Lombroso aveva già pubblicato *Genio e follia* e nel 1876 avrebbe poi dato alle stampe *L'uomo delinquente*. Sul versante più squisitamente demologico e folklorico, sempre del 1871 sono i *Canti popolari siciliani* di Pitrè, che inaugurano la monumentale *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, realizzata tra il 1871 e il 1913 in venticinque volumi. Non deve quindi stupire che la narrativa verista, e quella realista più in generale, riecheggiasse i temi e le istanze proposti dagli scienziati e divulgati sia attraverso opere settoriali sia attraverso le riviste rivolte a un più ampio pubblico e persino attraverso i quotidiani, in cui i più inquietanti delitti o fatti di cronaca erano frequentemente commentati dai «nuovi antropologi criminali»<sup>3</sup> che basavano le loro osservazioni sulle teorie di Darwin e di Spencer. Tutto ciò, infatti, aveva fatto sì che si sviluppasse una riflessione intorno ai metodi più idonei a piegare le istanze scientifiche al diverso contesto letterario.

L'attenzione di Verga per la nuova scienza prende l'avvio certamente dal forte interesse documentario, che lo scrittore soddisfa attingendo agli studi di folklore di Salvatore Salomone Marino, Lionardo Vigo, Serafino Amabile Gauastella e Corrado Avolio. Il principale mediatore della demopsicologia per Verga fu, come è noto, Giuseppe Pitrè, come già alla fine degli anni Cinquanta era stato intuito da Cecchi<sup>4</sup>, ed è importante rilevare, nuovamente sulla scorta delle osservazioni di Castellana, che le teorie del palermitano non erano per nulla attardate su posizioni retrograde o provinciali. Al contrario Pitrè, che era in contatto epistolare con molti scienziati europei, fu per Verga il tramite della coeva antropologia positivista britannica, estendendo l'idea di evoluzionismo dal dominio biologico delle teorie di Darwin a quello sociale di Spencer, facendo ricorso ai nuovi concetti di 'razza' e di 'primitivo' e investendo di un nuovo e originale statuto gli informatori, fino a quel momento relegati a una massa anonima e indifferenziata<sup>5</sup>. Certamente comunque Verga non tardò a superare anche quel che di folkloristico avrebbe potuto trarre dalle opere del demologo palermitano, sottintenden-

<sup>3</sup> S. PUCCINI, *I selvaggi tra noi. Ignoti predecessori, infelicitissimi fratelli nostri*, in «Lares», vol. LXX (2004), pp. 59-98. La citazione è tratta da p. 19.

<sup>4</sup> E. CECCHI, *Ritratti e profili. Saggi e note di letteratura italiana*, Milano, Garzanti 1957, p. 312.

<sup>5</sup> CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti...*, p. 12 e M. GERACI, *Quel guardare «da una certa distanza»: Verga, il folklore e l'antropologia*, in FORNI, *Verga...*, p. 228.

do sempre nella propria opera narrativa il dato documentario e alludendovi velatamente senza darne una descrizione precisa che sarebbe scaduta nello stereotipo tipico dei bozzetti<sup>6</sup>.

Gli elementi innovativi delle discipline antropologiche che maggiormente avrebbero fermentato nel campo letterario, rinnovandone i temi e le tecniche rappresentative, riguardano sia l'oggetto osservato sia chi compie l'osservazione. Dalle nuove scienze, infatti, proviene l'attenzione ai 'primitivi' in cui spesso, con un metodo più vicino a Spencer e a Lombroso che a Mantegazza, si cercavano i caratteri devianti e i segni dell'alterità psicologica e sociale. Che fosse esotico ed extraeuropeo o un «primitivo domestico»<sup>7</sup>, il diverso doveva essere osservato con il distacco dello scienziato che si sforza di contemperare il proprio punto di vista con quello di colui che è osservato. La differenza tra la letteratura e la scienza consisteva soprattutto nella possibilità della prima di rendere con maggiore empatia l'oggetto dell'osservazione. A tal proposito Pietro Clemente nel 2001 affermava che «produrre un "primitivo", con tutte le possibili tare di atavismo malefico e delinquenziale e sentirne con commozione una storia che va verso il nulla, è un'operazione letteraria e comunicativa centrale in Verga»<sup>8</sup>.

Chi ha scorto nella pratica di scrittura verghiana la traccia di una «coscienza antropologica»<sup>9</sup> non ha potuto esimersi dal leggere in tal senso la famosa lettera a Capuana del 1879, in cui Verga, confessando all'amico di aver desistito dal lavorare ai *Malavoglia* a stretto contatto con i tipi umani descritti e immerso nei luoghi e nel contesto socio-culturale del romanzo, teorizza l'importanza del guardare «da una certa distanza». Sebbene si tratti di un testo molto noto, sarà utile riportarne qui un passaggio:

Avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male d'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe

<sup>6</sup> Si vedano a tal proposito le osservazioni di Mauro Geraci su *Cavalleria rusticana*, in cui Verga lascia «fuori scena gli spettacoli di Pasqua e della vendetta, quali stereotipi di un "oriente" siciliano insieme folkloristico e demologico» (GERACI, *Quel guardare...*, p. 224). Gabriella Alfieri, dal canto suo, ha segnalato come in *Vita dei campi* e nei *Malavoglia* Verga abbia trasformato la descrizione denotativa degli usi nuziali fornita da Pitrè in ellittica allusione narrativa (ALFIERI-MOTTA, *Prime sperimentazioni...*, pp. 91-93).

<sup>7</sup> P. CLEMENTE, *Lettura folklorica, Da «Rosso malpelo» a «Ciaula scopre la luna». Sei letture e un panorama di storia della critica*, in «Italianistica, rivista di letteratura italiana», a cura di B. Porcelli, XXX/3 (2001), pp. 515-534.

<sup>8</sup> Ivi, p. 524.

<sup>9</sup> GERACI, *Quel guardare...*, p. 219.

cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?<sup>10</sup>

Colpiscono in queste parole alcune intuizioni antropologiche profonde e alcune anticipazioni di assunti che solo in seguito sarebbero stati compiutamente teorizzati dagli studiosi di scienze umane. Andando molto al di là della rappresentazione stereotipata e bozzettistica del popolare e anche della visione paternalistica ed edulcorata ancora propria del tardo romanticismo, Verga aveva capito che non doveva semplicemente descrivere le abitudini più caratteristiche o pittoresche del popolo, ma che il comportamento di quegli uomini, improntato a un codice culturale compatto e coerente, doveva essere ricostruito intellettualmente. Come ha sottolineato Geraci, la riflessione sul posizionamento di chi osserva e l'attenta definizione del 'campo di ricerca' rappresentano il fulcro dell'azione di uno scienziato che ha bisogno

di coniugare l'estraniamento o il punto di vista esterno ("etico") con quello indigeno o interno ("emico") che, solo dagli anni Venti, sarà Bronislaw Malinowski e l'antropologia sociale britannica ad avvertire; problematizza quella stessa "distanza" socioculturale tra osservatore e osservato che solo da metà Novecento Claude Lévi-Strauss comincerà a porre al centro della sua riflessione<sup>11</sup>.

L'identità del metodo adottato da scienziati e letterati, pur nella sostanziale differenza degli obiettivi da loro perseguiti e nella specificità degli aspetti estetici propri della letteratura, emerge dalla condivisione dei caratteri stilistici con cui essi si riferivano al loro operato e dalla ricorsività di un certo lessico tecnico in discorsi, prolusioni e prefazioni. Bene lo dimostra il confronto tra la notissima introduzione a *L'amante di Gramigna* – in cui Verga usa locuzioni come «documento umano», «fenomeno psicologico» e «scrupolo scientifico» – e un passo tratto dalla prima lezione di Mantegazza al corso di Antropologia dell'Università di Firenze:

L'antropologia [...] non è anatomia, non fisiologia, non psicologia, molto meno metafisica, ma è la storia naturale dell'uomo. Essa è una scienza nata ieri, che si presenta poverissima di presente, ma ricca di temerario avvenire

<sup>10</sup> Lettera di Verga a Capuana del 14 marzo 1879, *Carteggio Verga-Capuana (dicembre 1870-giugno 1921)*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 80.

<sup>11</sup> GERACI, *Quel guardare ...*, p. 219.

e che non ha altre pretese che quella di studiar l'uomo collo stesso criterio sperimentale con cui si studiano le piante, gli animali, le pietre; che non ha altra aspirazione che quella di misurare [...] l'uomo e le sue forze senza il giogo di tradizioni religiose, di teorie filosofiche preconcepite; senza orgoglio, ma senza paura. L'antropologia è la prima fiaccola della storia<sup>12</sup>.

Come ha sottolineato Sandra Puccini, però, nei due testi vi è una sostanziale differenza dovuta al fatto che mentre «i fondatori della storia naturale dell'uomo affermavano come un dato di fatto la possibilità di realizzare il loro programma conoscitivo, Verga espone in forma interrogativa i cardini del suo piano e ne delinea dunque i tratti come aspirazioni, tendenze, sia pure convinte, al raggiungimento di una scrittura così oggettiva che in essa scomparirà “la mano dell'artista”»<sup>13</sup>:

Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi?<sup>14</sup>

Le parole di Mantegazza possono essere proficuamente messe a confronto anche con la *Prefazione* ai *Malavoglia*, testo di poco successivo all'introduzione all'*Amante di Gramigna* ma in cui Verga ha finalmente portato a compimento il proprio progetto ed è quindi in grado di caratterizzare effettivamente lo scrittore quasi come uno scienziato, che 'osserva' lo spettacolo umano con distacco, cioè 'senza giudicarlo', e che proprio come un antropologo, per poter godere di una migliore prospettiva per il suo studio si pone «fuori del campo» di osservazione:

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già tanto 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 essere<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> PUCCINI, *I selvaggi tra noi...*, pp. 3-4. Corsivo mio.

<sup>13</sup> Ivi, p. 3.

<sup>14</sup> G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Reprint prima serie [VI], vol. XIV, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2021, p. 92.

<sup>15</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Nuova serie, vol. I, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, p. 13.

La sostanziale identità del metodo conoscitivo dello scrittore e dell'antropologo appare confermata da una significativa variante testuale, che svela come Verga abbia sostituito la parola *artista* con *osservatore*, identificando quindi nel profondo le due figure:

Solo l'osservatore [< artista], travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani<sup>16</sup>.

Com'è noto, le più importanti osservazioni di Verga sulla propria poetica vanno rintracciate in paratesti prefatori e in carteggi con amici, critici ed editori. E non sono pochi i casi in cui Verga insiste su come il metodo dell'osservazione diretta dei personaggi e del loro ambiente debba essere centrale per lo scrittore. Al critico e amico Felice Cameroni, ad esempio, che riteneva che sarebbe stato utile per i lettori dei *Malavoglia* disporre di più tradizionali profili dei personaggi «in cui condensare i tratti caratteristici di ciascun tipo più rimarchevole»<sup>17</sup>, Verga obietta di aver voluto tralasciare le descrizioni extradiegetiche dei personaggi e degli ambienti

dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio [...]. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual'è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso<sup>18</sup>.

Anche il lettore, quindi, attraverso il lavoro di mediazione dello scritto-

<sup>16</sup> VERGA, *I Malavoglia...*, pp. 12-13. Si veda anche G. ALFIERI, *La conquista della verità: il realismo come «manifestazione dell'osservazione coscienziosa»*, in *La funzione Verga nel Novecento e oltre*, Atti del panel del XXV Congresso AIPI (Palermo, 26-29 ottobre 2022), a cura di D. La Monaca e D. Perrone, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n.s. n. 5, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2023, pp. 13-54.

<sup>17</sup> Le recensioni di Cameroni ai *Malavoglia* sono state pubblicate in due articoli apparsi sulla «Rivista repubblicana», a. IV, n. 2 del 1881, alle pagine 141-166, e sul «Sole» del 15 febbraio 1881. Oggi si possono consultare in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 232-239.

<sup>18</sup> Lettera di G. Verga a Felice Cameroni del 19 marzo 1881, in G. VERGA, *Carteggi con Felice Cameroni, Salvatore Farina, Ferdinando Martini*, a cura di M.M. Vitale, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2023, p. 44.



re-osservatore deve fare propri gli strumenti dell'antropologo e deve «chi-narsi per contemplare [gli] eroi piccini»<sup>19</sup> del romanzo.

Come si vedrà meglio in seguito, non solo le abitudini, i riti e persino il vestiario del popolo divengono per Verga oggetto di osservazione e di ricostruzione intellettuale, ma anche, ed è quello che qui più ci interessa, la lingua del popolo si trasforma in «un formidabile strumento di conoscenza per straniamento»<sup>20</sup>.

## 2. Gli altri 'osservatori'. Il metodo antropologico nel realismo del secondo Ottocento

La circolazione delle idee e delle teorie dei nuovi scienziati, dei demologi, degli antropologi criminali, come si è detto, è stata nel secondo Ottocento ampia e pervasiva, saldandosi anche a un sentire comune – costituito quasi sempre da stereotipi e pregiudizi – che guardava con timore o con curiosità chi mostrava i segni dell'alienazione, sia che questi fossero di tipo somatico sia che fossero di genere o diastratici.

È dunque comune a tanti scrittori del secondo Ottocento l'attenzione ai 'primitivi domestici', allora portati alla ribalta della scena sociale dalle nuove istanze unitarie; dei primitivi autoctoni si colgono e si descrivono in particolare le differenze regionali e i diversi contesti sociali. L'attenzione al popolo e ai contesti più disagiati, del resto, era stata già tipica della cosiddetta letteratura campagnuola, in cui nella nuova matrice del *Nation-building* del periodo unitario si fondevano le istanze romantiche e il paternalismo di stampo cattolico:

Se vuoi studiare con verità e ritrarre con fedele dipintura i costumi di un popolo, se nelle sue molte differenze, nelle sue piccole ma caratteristiche varietà brami conoscerlo, poniti con amore e attenzione a ricercarne le classi più umili e oscure, a visitarne le abbandonate stanze, le cadenti case, i malsani quartieri, le officine anguste scarse di sole<sup>21</sup>.

Con un'attenzione particolare ma non esclusiva al Meridione, erano presenti tutte le aree, andando dal Friuli di Caterina Percoto alla Campania

<sup>19</sup> Lettera di G. Verga a Emilio Treves del 19 luglio 1880, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, p. 93.

<sup>20</sup> CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti...*, p. 50.

<sup>21</sup> G. CARCANO, *La Nunziata. Novelle campagnuole*, a cura di F. Tancini, Milano, Serra e Riva 1984, p. 310.

di Matilde Serao, e ancora alla Calabria di Nicola Misasi e alla Lucania descritta da Tarchetti. Come pure si è visto per Verga, nella parole di molti scrittori riecheggiava la terminologia caratteristica delle scienze sociali, con riferimenti all'idea di razza o allusioni esplicite e a volte anche ironiche alle teorie allora più in voga. Il termine *razza* compariva nelle parole di Iginio Ugo Tarchetti che, descrivendo con una sorta di determinismo ambientale le popolazioni lucane presso le quali aveva soggiornato durante il servizio militare, univa alla topica distinzione tra città e campagna la contrapposizione tra gli uomini frenetici e tristi del Nord industrializzato e quelli poveri e ignoranti, ma felici, di un Sud ancora arretrato: «v'è da arrossire troppo per noi che apparteniamo alla razza settentrionale, razza malata, gente seria, gente malinconica che ha disgusti e rancori perpetui colla vita»<sup>22</sup>. Notevole è anche l'esempio, addotto da Sandra Puccini, di un uso certamente ironico della terminologia scientifica nel racconto *Il ragazzo di strada*, in cui Colloidi descrivendo il protagonista alludeva al dibattito di stampo darwiniano intorno alla ricerca dell'anello mancante tra l'uomo e la scimmia:

Negli spettacoli pubblici si arrampica su per i muri con una elasticità meravigliosa e sa mantenersi sospeso in aria, purché trovi l'appoggio di un chiodo, d'una foglia d'albero, d'un filo d'erba. Se i naturalisti lo studiassero a fondo, ne farebbero l'anello di congiunzione fra la lucertola e la capra<sup>23</sup>.

Un ulteriore ambito metodologico in cui è certamente possibile riscontrare un punto di tangenza tra la pratica del realismo ottocentesco e quella delle scienze antropologiche consiste nel problema della raccolta dei dati, e in particolare in quello della trascrizione del parlato. Un contributo decisivo per l'attenzione all'oralità è venuto infatti dai folkloristi che, nell'intento di tramandare le storie della tradizione popolare, hanno perfezionato i metodi delle inchieste demologiche, inaugurando un filone di studi in cui al parlato raccolto 'dalla bocca' dei contadini e degli informatori veniva finalmente assegnato lo statuto di documento scientifico. Nuovamente, un ruolo di primo piano spetta proprio a Pitrè, il quale si era reso conto di come non fosse possibile rendere fedelmente, seppur con una buona trascrizione, l'autenticità di una fiaba se si fossero persi, senza un'adeguata descrizione, i tratti cinesici e prossemici peculiari di questa modalità enunciativa. Pitrè è stato dunque il primo a prestare una specifica attenzione all'individualità degli informatori, rilevando come la loro bravura nel rendere i tratti soprassogmen-

<sup>22</sup> I.U. TARCHETTI, *L'immamorado della montagna. Impressioni di viaggio*, Venosa, Osama 1994, p. 22.

<sup>23</sup> C. COLLOIDI, *Occhi e nasi. Ricordi dal vero*, Firenze, Felice Paggi Libraio-Editore 1881, p. 17.

tali fosse essenziale per l'efficacia della comunicazione. Non stupisce che Pitrè considerasse una donna la sua migliore informatrice:

la narrazione della Messia più che nella parola consiste nel muovere irrequieto degli occhi, nell'agitar le braccia, negli atteggiamenti della persona tutta, che si alza, gira intorno per la stanza, s'inchina, si solleva, facendo la voce ora fiacca, ora concitata, ora paurosa, ora dolce, ora stridula, ritraente la voce de' personaggi e l'atto che essi compiono. Della mimica delle narrazioni, specialmente della Messia, è da tener molto conto, e si può essere certi che, a farne senza, la narrazione perde metà della sua forza ed efficacia<sup>24</sup>.

Allora era topica la convinzione che le donne, più isolate dal consesso sociale, avessero mantenuto un parlato più incontaminato, «perché segregato e quindi immune da contatti esteri o dialettali, al contrario del linguaggio maschile esposto a 'traffici' e interferenze»<sup>25</sup>. E una tale convinzione era arrivata sino a Verga, che aveva auspicato che Capuana, trascrittore-scrittore di fiabe popolari, avesse riportato fedelmente «la favola genuina» delle sue informatrici:

Le ho lette tutte una dopo l'altra e con interesse vero non solo per l'interesse artistico della forma, ma per quello che ci ho sentito sotto di schiettamente e profondamente compenetrato così col carattere nostro isolano che il paesaggio e le figure nostrane mi si disegnano spontaneamente dinanzi a quella vergine poesia. Io spero che non avrai cambiato una virgola alla favola genuina delle nostre donne. [...] Tutto, tutto c'è, e bisognerebbe tornare ad analizzare ogni episodio ed ogni frase. Tu hai reso stupendamente questa vera e schietta poesia coll'impronta efficace della sua ingenuità caratteristica [...] e devo confessarti che la prima ispirazione della forma schiettamente popolare che ho cercato di dare alle mie novelle la devo a te<sup>26</sup>.

Il problema della fedele trascrizione di fiabe e novelle, sia per le obiettive difficoltà poste dalla mancanza di mezzi tecnici adeguati sia per l'incertezza

<sup>24</sup> G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, a cura di A. Rigoli, Palermo, Il Vespro 1875, p. XVIII.

<sup>25</sup> G. ALFIERI, *Il «motto degli antichi». Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 2, Catania, Fondazione Verga 1985, pp. 158-159.

<sup>26</sup> Lettera a Capuana del 24 settembre 1882, in *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier 1975, pp. 198-199.

metodologica, accomunò allora demologi, folcloristi e scrittori realisti in generale. Anche in questo caso, leggere le introduzioni a molte raccolte consente di rilevare la ricorrenza di un certo formulario e del lessico estetico e metodologico ‘tecnico’. Domenico Comparetti, che con le *Novelline popolari italiane* del 1875 intendeva fornire uno strumento per gli studi comparativi, non riteneva utile riportare le novelle nel dialetto originale, propendendo piuttosto per una traduzione in italiano. Con parole significativamente simili a quelle usate da Verga nell’introduzione all’*Amante di Gramigna* – che presentava al Farina il proprio racconto «così come l’ho raccolto pei viottoli dei campi, press’a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare» – Comparetti precisava come le novelline fossero «riferite fedelmente come furono narrate», e solo «tradotte nella lingua comune»<sup>27</sup>. Abbastanza vicina a questa era anche la posizione di Gherardo Nerucci, che dichiarava di avere avuto le *Novelle montalesi* «dalla bocca del popolo» e di averle «subito ridotte a scrittura»<sup>28</sup>. Anche tra gli studiosi convinti della necessità di rimanere il più possibile fedeli al dettato popolare emergevano posizioni diverse: da una parte vi erano coloro i quali, come D’Ancona, ritenevano che il margine di intervento dello scrittore potesse arrivare al massimo a «un oculato ritocco, che, fatta salva la materia del narrare e la sua articolazione sintattica, agisse esclusivamente sull’elemento minimo del lessico, di modo che se ne rendesse agevole la lettura»<sup>29</sup>. Dall’altra, invece, vi era chi sosteneva la necessità di una totale fedeltà al parlato del popolo. Trascrivere un racconto con le identiche parole con cui era stato raccontato dal narratore popolare era considerato da questi non solo l’unica prassi filologicamente esatta, ma un obbligo morale, sintetizzato in una regola del decalogo dell’orientalista e mitologo Max Müller che apparve in apertura programmatica del primo numero dell’«Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari», di Pitрэ e Salomone Marino:

la novella dovrebbe darsi, per quanto è possibile, colle ipsissima verba del narratore. Questa sarà una precauzione contro quella immoralità di collezioni di novelle, dalla quale abbiamo tanto sofferto. Egli è fuor d’ogni dubbio, che un collettore, il quale ritocchi e abbellisca una novella, andrebbe frustato; un uomo poi che inventa una novella e la pubblica per genuina, andrebbe fucilato<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> D. COMPARETTI, *Novelline popolari italiane*, Roma-Torino-Firenze, Loescher 1875, p. II.

<sup>28</sup> G. NERUCCI, *Sessanta novelle popolari montalesi*, a cura di R. Fedi, Milano, Rizzoli 1977, p. LV.

<sup>29</sup> FEDI, *Introduzione*, in NERUCCI, *Sessanta novelle...*, p. IX.

<sup>30</sup> Lettera a Giuseppe Pitрэ del 19 ottobre 1881, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», I (1882), pp. 6-7.

### 3. La pratica di Verga, da artista-osservatore ad artista-mediatore

Nonostante l'intento di riprodurre mimeticamente la parlata popolare accomunasse in apparenza Verga all'operato di narratori rusticali, etnografi e folkloristi, ben diverso è il metodo adottato dallo scrittore e molto più avanzato e innovativo è il risultato a cui questi pervenne. Anche per quel che pertiene alla lingua, infatti, la pratica diretta del parlato popolare – affidata in questo caso all'ascolto e non all'osservazione – e quella della documentazione su repertori paremiologici e fraseologici costituivano solo un punto di partenza per la scrittura, poiché i dati 'grezzi' non venivano riversati sulla pagina ma dovevano poi passare al vaglio di un'attenta ricostruzione intellettuale. In questo modo, non limitandosi cioè solo all'osservazione ma facendosi interprete di un mondo, ossia «esegeta o decrittatore»<sup>31</sup> del mondo popolare per il pubblico borghese e colto postunitario, Verga assunse la funzione di un vero e proprio interprete e mediatore, dispiegando la propria azione su un duplice versante: culturale sul piano diastratico, linguistico su quello diatopico.

Ogni azione di mediazione deve ovviamente prendere le mosse da una comprensione profonda del contesto che si osserva, al quale poi si cerca di far avvicinare i lettori fornendo loro le principali chiavi interpretative. La consapevolezza di questa necessità può forse trapassare da una significativa variante testuale di *Fantasticheria*, la novella di *Vita dei campi* in cui più esplicitamente Verga presenta sé stesso come interprete dei dettagli dell'umile mondo di Acitrezza che gli occhi della sua amica borghese non riuscivano a cogliere. A un iniziale moto emotivo che portava il Verga personaggio ad avvicinarsi empaticamente al vissuto dei pescatori di Acitrezza, il Verga scrittore sostituisce una comprensione più profonda e di marca squisitamente razionale:

Mi sono affezionato al dramma modesto, di cui voi ed io abbiamo conosciuto gli attori plebei > ho cercato di decifrare il dramma modesto e ignoto che deve avere sgominati gli attori plebei che conoscemmo insieme<sup>32</sup>

Sul piano più strettamente linguistico il lavoro di mediazione consisteva nel non riprodurre tal quale la parlata popolare sulla pagina scritta, piegandosi magari a un uso più massiccio del dialetto<sup>33</sup>, ma nel renderne «la fiso-

<sup>31</sup> G. ALFIERI, «Coi loro occhi e colle loro parole». Verga traduttore e interprete della parlata siciliana, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», XX (2006), pp. 205-290.

<sup>32</sup> VERGA, *Vita dei campi*..., pp. 11-12

<sup>33</sup> Del resto è nota l'avversione di Verga per il dialetto, il cui uso esclusivo in letteratura egli consi-

nomia caratteristica» in una matrice nuova e del tutto italiana. La piena consapevolezza dell'innovatività della propria sperimentazione emerge dalle parole scritte a Rod il 18 aprile del 1881:

Il mio è un tentativo nuovo sin qui da noi, e tuttora molto discusso, di rendere nettamente la fisionomia caratteristica di quei racconti siciliani nell'italiano; lasciando più che potevo l'impronta loro propria e il loro accento di verità<sup>34</sup>.

La caratteristica «fisionomia» linguistica dei «racconti siciliani» non poteva essere resa con il semplice travaso di termini dal dialetto alla lingua, perché, come ha ben rilevato Giovanni Nencioni, la visione della dialettalità che Verga aveva era molto più ampia e comprendeva un «mondo di affetti, di credenze, di aspirazioni chiuse in un ambito regionale o addirittura paesano e nel costume che lo incarna»<sup>35</sup>. In questo sta il senso della 'etnificazione' linguistica messa in atto dallo scrittore, ossia di una trasfigurazione del dialetto, una saldatura tra il carattere, o ethnos, primario del siciliano e quello secondario dell'italiano e del toscano. Nella matrice della lingua comune, intellegibile a tutta la nazione, e con il correttivo di un'ampia dose di toscano – indicato da Nencioni come un 'sopradialetto', perché proprio della competenza linguistica di tutti gli italiani colti – Verga innestò la semantica più profonda del siciliano, assunta, oltre che dal lessico, dalle strutture iperlinguistiche quali idiomatismi e proverbi e dal codice gestuale<sup>36</sup>. In questa prospettiva risultano molto utili gli strumenti propri di un'analisi antropologica, perché particolarmente adatti a indagare il doppiofondo culturale e lo spessore etnologico di forme che, come avverte Nencioni, in apparenza sono modeste o banali e che quindi potrebbero essere tralasciate o la cui ricchezza semantica potrebbe non venire notata.

L'intreccio formale e semantico di dialetto e italiano è particolarmente stretto nei costrutti fraseologici che Gabriella Alfieri ha rilevato nei *Malavoglia*, romanzo in cui gli strumenti stilistico-formali del Verismo più maturo sono arrivati a perfetta maturazione<sup>37</sup>. È interessante, però, anche seguire il

derava «fausu, storto, tiratu ccu li denti», mentre quello nella comunicazione sarebbe stato contrario al processo di unificazione nazionale. Si veda, a tal proposito, la lettera a Capuana del dicembre 1911.

<sup>34</sup> Lettera di Verga a Edouard Rod del 18 aprile 1881, in *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 85.

<sup>35</sup> G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania, Fondazione Verga 1982, pp. 445-513. La citazione è a p. 481.

<sup>36</sup> G. NENCIONI, *Antropologia poetica*, in «Strumenti critici», XIX (1972), pp. 243-258.

<sup>37</sup> G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983.

perfezionamento di tali strumenti nella scrittura delle novelle che poco prima erano confluite nella raccolta di *Vita dei campi*, la cui stesura si intreccia con quella del bozzetto *Padron 'Ntoni* in un percorso di progressivo allontanamento da un realismo ancora venato da forti residualità tardoromantiche.

In particolare, già nelle novelle di *Vita dei campi* si può individuare una duplice direzione dell'intervento stilistico e formale di Verga, che si può caratterizzare come di sostrato – ossia in una direzione che vede l'innesto di pregnanti sfumature semantiche dialettali in strutture formali italiane – o, al contrario, di superstrato – a partire cioè dal toscano. Come per gli altri livelli del lessico, gran parte della vivacità e dello spessore lessicale delle opere di Verga deriva infatti dalla coesistenza nella pagina di strutture dialettali e di strutture toscane. Pochi esempi varranno qui a rendere la peculiarità della strategia compositiva verghiana e a spiegare il senso di una scrittura che ha reso forma linguistica il frutto dell'osservazione 'antropologica' di una cultura.

In certi casi quelli che si sono definiti come 'innesti fraseologici siciliani' si configurano quasi come dei semplici calchi della fraseologia dialettale, il cui risultato però, innovativo in italiano, sembra connotato da una particolare aulicità o espressività letteraria. Lo si può riscontrare per esempio nell'espressione *rompere l'alba*, usata in *Jeli il pastore* e anche, successivamente, nelle novelle milanesi di *Per le vie* e nei *Malavoglia*:

La vedi la Puddara, che sta ad ammiccarci lassù, verso Granvilla, come sparrassero dei razzi anche a Santa Domenica? Poco può passare a romper l'alba<sup>38</sup>.

La dialettalità della locuzione, che risulta perfettamente assimilata nel testo, è svelata dai riscontri su due fonti lessicografiche siciliane, il *Nuovo vocabolario siciliano-italiano* di Antonino Traina, pubblicato a Palermo nel 1868, e il siracusano *Vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano* di Salvatore Macaluso Storaci, del 1875, fonte principale delle ricerche verghiane. Le due opere lessicografiche testimoniano infatti – rispettivamente s.v. *alba* e s.v. *spaccari* – come l'espressione sia la perfetta traduzione del siciliano *spaccari l'arba*. La ricorsività della formula, usata come si è detto in più contesti, è un'importante testimonianza del fatto che «Verga nel tradurre, trovata una forma che lo soddisfi di rendere un modulo dialettale in italiano, [...] la adopera con sicurezza, senza più mutarla»<sup>39</sup>. Simile è il caso dell'espressione *parlare il cuore*, usata in *Cavalleria rusticana*:

<sup>38</sup> VERGA, *Vita dei campi...*, p. 28.

<sup>39</sup> G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV (1980), pp. 3-77. La citazione è alle pp. 39-40.

Ma prima di venir qui ho visto la mia vecchia che si era alzata per vedermi partire, col pretesto di governare il pollaio, quasi il cuore le parlasse, e quant'è vero Iddio vi ammazzerò come un cane per non far piangere la mia vecchierella<sup>40</sup>.

Nuovamente l'espressione appare perfettamente fusa al contesto ma le testimonianze lessicografiche (s.v. *cori*) ne denunciano l'origine dialettale. Il concetto di 'presentimento del cuore' o di 'ascoltare il proprio cuore' non è alieno dalla lessicografia toscana (ad esempio Tommaseo-Bellini, alla voce *cuore*, registra la locuzione *dire il cuore*, chiosandola con «denota presentimento»), ma l'espressione nella sua forma fraseologica è documentata solo dalle fonti siciliane. Macaluso Storaci in particolare registra la frase *Mi parra lu cori*, traducendola con «vedo, presagisco, mi dice un animo».

Più implicato, invece, è il caso dell'espressione metonimica *buscarsi il pane*, che compare una prima volta in *Rosso Malpelo* nel passo «si contentava di buscarsi il pane con le sue braccia». Sebbene il verbo *buscare* non possa caratterizzarsi come decisamente dialettale, spiccatamente siciliano appare però l'uso dell'espressione *uscarisi u pani*, che il *Dizionario fraseologico* di Castagnola definisce, s.v. *pani*, «guadagnarsi da vivere, lavorando per il proprio sostentamento; darsi da fare per procacciarsi il necessario». L'espressione usata in *Rosso Malpelo*, inoltre, è unita al sintagma *sue braccia* e ciò rende possibile rintracciare un ulteriore modello fraseologico siciliano in *campari cu li so' manu*, espressione riportata da Macaluso Storaci, s.v. *manu*, e tradotta con «viver delle sue braccia». Effettivamente l'espressione non è ignota al toscano; ma Rigutini Fanfani, assunto qui a titolo d'esempio delle fonti lessicografiche toscane, riporta «*campare, vivere sulle braccia*», senza l'aggettivo possessivo, la cui unione al sostantivo *braccia* sembra quindi possibile connotare come dialettale.

Inoltre, da un secondo contesto narrativo in cui è usata l'espressione, si può rilevare un'altra strategia creativa tipica della scrittura di Verga. Riferendosi all'amico del giovane minatore, detto *Ranocchio* per via di una menomazione causata da un incidente sul lavoro che lo ha reso claudicante come una rana, Verga afferma che

- lavorando sotterra, così ranocchio com'era, il suo pane *se lo buscava*; e *Malpelo gliene dava anche del suo*<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> VERGA, *Vita dei campi...*, p. 82.

<sup>41</sup> Ivi, p. 57.



La prospettiva interna con cui lo scrittore presenta al lettore il mondo popolare emerge già dall'uso della *'ngiuria*, cioè del soprannome attribuito al povero storpio: come dimostra la grafia minuscola, quella che al primo uso, poco prima, era stata chiosata con una spiegazione esplicita<sup>42</sup> diventa ora una caratteristica immanente al personaggio, un dato di fatto immutabile. Inoltre, l'espressione *buscarsi il pane* è spogliata in questo passo del proprio valore connotativo e, riletta in chiave puramente denotativa come l'azione del procacciarsi un tozzo di pane, riagganciata al contesto narrativo. Malpelo, infatti, per aiutare l'amico più debole di lui gli cede anche il proprio pane.

Un procedimento simile è riscontrabile anche in un passo di *Cavalleria rusticana* in cui compare l'espressione *mangiarsi uno con gli occhi*, peraltro frequente nelle novelle della raccolta e vitale tanto in dialetto che in italiano per indicare la bramosia sessuale:

Turiddu: Avete il sangue rissoso! Uh! Che vi mangerei cogli occhi!

Santa: Mangiatemi pure cogli occhi, che briciole non ne faremo (< ne faremo molliche)<sup>43</sup>.

Santa risponde alla provocazione di Turiddu con un gioco di parole, riagganciando cioè l'espressione usata dal giovane al detto siciliano *cu mancia fa muddichi*, che si riferisce al fatto che solo chi si impegna a fare qualcosa può sbagliare. Anche in questo caso è importante il confronto con l'apparato variantistico, che permette di rilevare l'uso originario del prestito semantico *molliche*, certamente più vicino al dialetto ma non trasparente al di fuori dell'isola.

Anche i proverbi, come è stato rilevato sin dagli studi di Alberto Cirese<sup>44</sup>, sono stati uno strumento essenziale per veicolare ai lettori borghesi la cultura del mondo rappresentato. Anche in questo caso l'elemento linguistico non è stato semplicemente trasferito di peso dalle raccolte consultate o dalla personale esperienza comunicativa di Verga ma, come poi nei *Malavoglia*, i molti proverbi usati nelle novelle sono stati soggetti a elaborazione stilistico-formale. In base al diverso grado di integrazione al testo, in *Vita dei campi* è possibile distinguere tra i proverbi 'isolati dal contesto', che manifestano chiaramente la propria natura paremiologica perché racchiusi tra vir-

<sup>42</sup> «Il poveretto, quando portava il suo corbello di rena in spalla, arrancava in modo che sembrava ballasse la tarantella, e aveva fatto ridere tutti quelli della cava, così che gli avevano messo il nome Rancocchio», *ibidem*.

<sup>43</sup> Ivi, p. 78.

<sup>44</sup> A. CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi 1976.

golette o introdotti da una chiosa del tipo «come dice il proverbio» o «come si vuol dire»; quelli ‘a grado zero di assunzione’, che sono stati semplicemente tradotti dal siciliano; e quelli ‘a grado medio di assunzione’, per i quali è stato necessario che Verga forzasse maggiormente la struttura dialettale. Vi sono infine i casi in cui lo scrittore ha contaminato diverse forme per arrivare a una nuova coniazione di particolare intensità espressiva e quelli in cui non è possibile individuare la struttura formulare e ritmica di un proverbio ma se ne avverte comunque una reminiscenza.

Se dunque è molto facile determinare la natura formulaica e popolare dell’espressione usata nel contesto di *Jeli il pastore* in cui si dice che il giovane «“Era piovuto dal cielo, e la terra l’aveva raccolto” come dice il proverbio»<sup>45</sup>, molto più mimetizzato appare il detto *quannu lu diavulu fu vecchiu si fici rumitu*, ben amalgamato al contesto nel passo della *Lupa* «la gente andava dicendo che il diavolo quando invecchia si fa eremita». O ancora, l’ethnos siciliano emerge bene nel passo di *Cavalleria rusticana* in cui, dopo aver scoperto la tresca tra Lola e Turiddu e aver dunque capito di essere stata raggiunta, Santa decide di vendicarsi facendo la spia col marito di Lola:

- Ah! mormorava Santa di massaro Cola, aspettando ginocchioni il suo turno dinanzi al confessionario dove Santa stava facendo il bucato dei suoi peccati. Sull’anima mia, *non voglio mandarti a Roma per la penitenza!*<sup>46</sup>

Il proverbio usato in questo caso è vitale tanto in toscano che in siciliano, ma solo la semantica dialettale si adatta bene al contesto narrativo. Infatti mentre secondo Tommaseo-Bellini il proverbio *Non importa andare a Roma per la penitenza* si riferisce al fatto che la misericordia divina arrivi ovunque e non sia legata a un luogo o a un pellegrinaggio, Castagnola spiega il detto dialettale *Non ci va Roma pri penitenza* (s.v. *Roma*) come usato da chi «vuol gastigare uno di qualche mancamento commesso, o da chi si vuol vendicare d’un torto ricevuto»<sup>47</sup>.

Come si è cercato di dimostrare, quindi, il dato linguistico rappresenta per Verga un elemento centrale per rendere la cultura del popolo che egli rappresenta, e fondamentale è per lo scrittore condividere con il lettore il coeso sistema di valori di quella cultura, per quanto ‘altra’ essa sia e per

<sup>45</sup> Il proverbio usato da Verga è la traduzione diretta del siciliano *lu cielu lu jittau e la terra l’apparau*, indicato da G. PITRÈ, *Proverbi siciliani*, Ristampa anastatica dell’edizione di Palermo, 4 voll., a cura di A. Rigoli, Palermo, Il Vespro 1070-1913, vol. III, p. 82.

<sup>46</sup> VERGA, *Vita dei campi...*, p. 79.

<sup>47</sup> Si rimanda per questi aspetti a ALFIERI, *Il «motto degli antichi»...*

quanto straniante possa essere per il pubblico borghese l'immergersi. In ciò sta una delle grandi innovazioni di Verga, strettamente legata all'agire e al sentire di tipo antropologico e con profonde implicazioni su un duplice aspetto. Da una parte, infatti, Verga, pur riprendendone molte istanze e un certo sentire, si distanzia dai demologi, il cui operato va nel senso di una catalogazione del dato folklorico e popolare per archiviarlo, preservandolo dall'oblio ma comunque con lo sguardo rivolto alla conservazione del passato. Lo scrittore, invece, non si limita a riusare il dato folklorico ma ne fa sempre la base per una nuova creazione di forme, con lo sguardo dunque rivolto al futuro. D'altra parte, la soluzione stilistica e linguistica di Verga va inserita nel contesto politico, sociale e comunicativo post-unitario, in cui essa si è profilata come una concreta proposta per l'arricchimento del patrimonio idiomatico e linguistico comune nella creazione di una nuova Italia che potesse fondere in una matrice unica i diversi apporti regionali.



GABRIELLA ALFIERI - LAURA RICCI

CONVERSAZIONE INTORNO AL VOLUME DI  
G. ALFIERI, *VERGA*, ROMA, SALERNO 2016  
[RISTAMPA 2023]

Premessa

Esito di una ricerca pluridecennale e di un ricco aggiornamento critico e documentale, la monografia su *Verga* di Gabriella Alfieri costituisce un punto di riferimento fondamentale per gli studi storico-linguistici. L'ampia prospettiva d'indagine, comprensiva dei dati relativi al contesto storico-culturale, attenta alle questioni filologiche e sensibile alle strategie retoriche e stilistiche messe in atto nella produzione narrativa e drammaturgica, fa di questa densa ricognizione d'insieme un lavoro imprescindibile per chiunque si accosti al caposcuola del verismo italiano. Mentre offre una visione complessiva coerente e unitaria, il lavoro dà pienamente conto anche dei movimenti e della varietà dell'opera verghiana, delle questioni filologiche (in alcuni casi decisive per la corretta interpretazione del percorso verghiano e della sua esplicitazione teorica), della problematicità della ricezione in particolare delle opere maggiori.

L'anno del Centenario (1922-2022), celebrato con numerose iniziative promosse della Fondazione Verga in collaborazione con altri istituti di ricerca e università italiane, ha ribadito la centralità di Verga nella letteratura e nella storia della lingua italiana, confermandone la statura di classico e la forza di interprete della modernità. Sperimentalista di generi diversi, intellettuale acuto e sensibile, Verga esprime magistralmente le esigenze del verismo italiano con una lingua originalissima realizzata nel modo più convincente e intenso nell'italiano 'etnificato' dei *Malavoglia* e di *Vita dei campi* ma che, grazie anche agli approfondimenti qui esposti, è possibile comprendere meglio in tutte le sue soluzioni e generi attraversati.

Prendendo spunto dai molti temi affrontati dall'autrice, cogliamo l'occasione di questa giornata di studi per rivolgere a Gabriella Alfieri alcune domande sollecitate dalla lettura del volume, di recente ristampato.

1. LAURA RICCI. Il capitolo d'apertura (*La nuova Italia fra letteratura e politica*) tratteggia il dinamico quadro storico e culturale in cui si colloca l'opera di Verga, con particolare attenzione alla specifica situazione della Sicilia e alle questioni linguistiche che animano il dibattito culturale postunitario, dominato dall'esempio di Manzoni e dalle proposte attuative contenute nella *Relazione* del 1868. In questa fase cruciale, la ricerca di una lingua comune dilata le sue prerogative, estendendosi a tema politico e sociale e associandosi alla necessità di diffondere una letteratura 'edificante' in grado di promuovere un modello di riferimento. La questione della lingua si arricchisce di numerose proposte; interessante, al di là dell'opposizione Manzoni-Ascoli, qualche tentativo di percorso 'federativo', come quello prospettato nella proposta di Pacifico Valussi che auspicava «una graduale convergenza delle diverse aree geolinguistiche verso l'area toscana»<sup>1</sup>. Che cosa possiamo dire su queste proposte di letteratura popolare nazionale che sembrano preludere all'affermazione dei verismi regionali?

GABRIELLA ALFIERI. La politica linguistica postunitaria può considerarsi a tutti gli effetti una politica di *Nation building*, in quanto ne presenta tutti i caratteri e gli intenti di costruzione e di strutturazione di un'identità nazionale usando il potere statale, puntando all'identificazione della popolazione con lo Stato. Sul piano più strettamente socio-letterario va poi rammentata l'istanza di rappresentare il mondo popolare, che fa parte della conquista del 'vero' perseguita da letterati, sociologi e demologi nell'Italia postunitaria. In questo senso la storicizzazione di Verga implica la rivisitazione del verismo come movimento di letteratura 'federativa', finalizzata a far conoscere reciprocamente le realtà regionali, secondo un progetto di politica culturale che precede quello della politica manzoniana di unificazione linguistica (1868). La proposta di Vincenzo Pasquini prima (1863) e poi quella del friulano Pacifico Valussi (1864) convergono verso soluzioni che in certo senso anticipano il verismo. In particolare quest'ultimo, cognato di Francesco Dall'Ongharo, che, com'è noto, era il maestro fiorentino di Giovanni Verga, scrisse un importante articolo, citato anche da Migliorini, intitolato *La lingua nel rinnovamento nazionale italiano*, e pubblicato su un periodico governativo, la «Rivista contemporanea nazionale italiana». Valussi, democratico e repubblicano, auspicava una letteratura di estrazione regionale che descrivesse «i luoghi ed i costumi delle varie famiglie del popolo italiano», in modo che esse imparassero a «conoscersi reciprocamente, ad avvicinarsi, ad unificarsi, senza perdere le loro doti speciali e caratteristiche». E raccomandava ai po-

<sup>1</sup> G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2023<sup>2</sup>, p. 17.

tenziali autori di adoperare nei propri scritti «la lingua italiana», facendovi tuttavia sentire «la frase ed il colorito locale». Con piglio che direi profetico rispetto al futuro verismo siciliano concludeva:

Quella provincia che in un dato tempo, sarà tra tutte la più viva ed operosa e produttrice d'ingegni, porterà nella letteratura nazionale qualcosa del suo che sarà pascolo a tutto il resto. Così la corruzione, che è molto facile con una letteratura ed una civiltà centralizzatrice, non lo sarà più essendo la letteratura e la civiltà, entro ai limiti nazionali, federative<sup>2</sup>.

Simili proposte, che andrebbero indagate sistematicamente, sono poco considerate nella storiografia letteraria e linguistica e quindi nella manualistica didattica, ma costituiscono un precedente importantissimo della riforma manzoniana e dell'esperienza narrativa e teatrale del verismo, che avrebbe trasformato un progetto estetico in realtà sociolinguistica nazionale. La Fondazione Verga sta facendo la sua parte, promuovendo ricerche in tal senso, come il Progetto VIVER che, col Vocabolario Digitale dell'italiano verista, arricchirà il panorama dell'italiano postunitario sul piano della caratterizzazione storica e descrittiva.

2. LAURA RICCI. Nella movimentata biografia intellettuale di Verga, ripercorsa nel secondo capitolo (*Un vagabondaggio culturale tra Sicilia e Italia*), spicca, per il suo valore emblematico della ricerca della lingua, il noto soggiorno fiorentino. Oltre ad alcune precisazioni sulla cronologia – si accerta che una più stabile permanenza dal 1869 al 1871 è preceduta da altri soggiorni esplorativi a partire dal 1865 –, viene approfondito il significato di questa esperienza. Che rapporto c'è con il celebre passaggio a Firenze di Manzoni?

GABRIELLA ALFIERI. Il soggiorno della primavera-estate 1869, documentato dal noto carteggio con la madre, fu effettivamente preceduto da vari soggiorni esplorativi: il primo nella primavera-estate del 1865, per il centenario dantesco; il secondo nel 1866 nell'ambito di un giro delle principali città del Nord, tra cui forse Torino, dove poi Verga pubblicò *Una peccatrice*, e il terzo, nel 1867, finanziato dalla nonna.

Questi soggiorni hanno una finalità di crescita culturale più che lingu-

<sup>2</sup> P. VALUSSI, *Caratteri della civiltà novella in Italia*, Udine, Gambierasi Editore 1868, pp. 316-320. Il saggio era stato inizialmente pubblicato sulla «Rivista contemporanea nazionale italiana» di Torino nel 1864, pp. 17-33.

stica: Verga percepisce la capitale provvisoria d'Italia come centro editoriale di fondamentale importanza. Lo «scrivere là» di Verga (come egli stesso definiva la sua attività fiorentina in una lettera alla famiglia), è ben altro però dal «risciacquare in Arno» di Manzoni, perché è alle molteplici occasioni di incontro e di successo offerte dalla città che Verga guarda, molto più che alla sua funzione di modello linguistico. Giovannino cioè scelse la capitale policentrica e multiregionale anche per migliorare la propria competenza linguistica, guardando più a finalità comunicative che a un raffinamento stilistico di opere già scritte, nel caso specifico *Una peccatrice* e forse *Eva*, i cui manoscritti viaggiarono con Verga da Catania. Diverso il caso di *Storia di una capinera*, scritta a Firenze ma ambientata a Catania, e dunque prima sperimentazione di narrativa 'da lontano'.

3. LAURA RICCI. La cesura fra Verga pre-verista e verista è inevitabilmente molto marcata nella storia della critica. Nel percorso 'di apprendistato' o di approssimazione al realismo quali sono, oltre al bozzetto *Nedda*, gli elementi da considerare e rivalutare in particolare per la ricerca linguistica e stilistica? La lettera all'amico giurista Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878 rappresenta una tappa importante della maturazione dell'estetica verghiana, tanto da essere considerato uno dei manifesti del 'verismo'. Ti chiederei di aggiornarci sulle novità emerse dallo studio sul testo autografo.

GABRIELLA ALFIERI. *Eros* si rivela fondamentale per l'evoluzione del focus diegetico, anticipando il ruolo del narratore, che diventerà centrale nella straordinaria rivoluzione di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*. Si anticipano anche tematiche ricorrenti, alcune delle quali trovano riscontro nella produzione successiva.

Con *Nedda* non nasce il realismo verghiano, secondo un topos che si è perpetuato anche nel tema assegnato per l'esame di stato 2022, e che era nato dall'affermazione di Luigi Russo nella prima edizione della monografia su Verga del 1920:

Nedda (1874) è il primo bozzetto che segna questo deciso orientarsi dell'artista. Cambia la visione della vita, cambia anche il contenuto della nuova arte: non più duelli, non più amori raffinati di artisti e di ballerine, ma passioni semplici, tragedie silenziose e modeste di povere contadine; guerre sanguinose di uomini primitivi, che chiudono in petto un vigoroso senso dell'onore e una barbara violenza di passioni<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1995, p. 67.



La critica più attuale riconduce la svolta verista di Verga a *Rosso Malpelo* (1878), motivando la scelta con l'interesse per la questione meridionale e l'adozione dell'impersonalità<sup>4</sup>.

La lettera a Salvatore Paola del 21 aprile 1878 è stata riedita da me con un attento controllo sull'autografo, da cui è emersa innanzitutto la conferma che si tratta di un documento fondamentale per lo studio della poetica verghiana, e che la si può considerare il manifesto del realismo e della riforma linguistico-stilistica verghiana<sup>5</sup>. Verga vi delinea il repertorio sociolinguistico su cui baserà le sue scelte linguistiche per caratterizzare i tipi sociali del ciclo.

Ricontrollata sull'autografo, la lettera rivela nuovi accordi sintattici e semantici, superando prospettive di lettura falsate. Basta confrontare le due letture:

Villaroel 1922:

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti. Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa (sic), la sincerità dell'arte in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel Padron 'Ntoni, e a finire nelle vaghe aspirazioni, nelle ideali avidità dell'Uomo di lusso (un segreto) passando per le avidità basse alle vanità del Mastro don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato.

Alfieri 2020

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti – il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa (sic), la sincerità dell'arte in una parola – potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel Padron 'Ntoni, e a finire nelle vaghe ispirazioni [su: aspirazioni], nelle ideali avidità dell'uomo di lusso (un segreto) passando per le avidità basse sin alle vanità del Mastro don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato.

Come si vede, la struttura sintattica del periodo acquista maggior sciol-

<sup>4</sup> R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005; A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2011.

<sup>5</sup> G. ALFIERI, «Il realismo, io l'intendo così». *Ritocchi e postille alla lettera a Salvatore Paola su «La Marea»*, in «Annali della Fondazione Verga», XIII (2020), pp. 253-378. Cfr. anche EAD., *Verga...*, pp. 124-125.

tezza e congruenza: «ciascun romanzo» recupera il proprio ruolo di soggetto di «potrà rendere» (non «prendere» come leggeva Villaroel), e la sequenza si ricompone nel suo autentico assetto originario. «Ispirazioni» è più congruente di «aspirazioni» riferito all'artista, e viene ripristinata l'autentica grafia dell'autore: «coscenziosa» per «coscienziosa» non è un errore, ma un uso diffuso all'epoca, così come «fisonomia» per «fisionomia».

Questa revisione comporterà una rimodulazione critica. Finora si identificava il «realismo» colla «sincerità dell'arte», secondo la chiosa verghiana, ma si continuava a crederlo il soggetto del verbo seguente («potrà prendere un lato ecc.») che connotava la finalità artistica affidata invece a ciascun romanzo del ciclo: il principio artistico insomma ha continuato a sostituirsi, in un'involontaria metonimia d'autore, all'opera che doveva tradurlo in atto (non secondaria in tal senso anche la correzione «potrà rendere»).

4. LAURA RICCI. La raccolta *Vita dei campi* nelle due diverse edizioni del 1880 e del 1897 testimonia un'incessante ricerca stilistica ed è un caso da manuale della filologia, emblematico per illustrare la problematicità dell'ultima volontà dell'autore. È indubbio che la seconda edizione rechi interventi normalizzanti; in generale il rapporto fra filologia e storia della lingua ha prodotto risultati di grande rilievo, primo fra tutti la fondamentale Edizione Nazionale di Verga.

GABRIELLA ALFIERI. L'edizione illustrata di *Vita dei campi* (1897) e quella vociana delle *Novelle rusticane* (1920) possono considerarsi dei rifacimenti indotti: Treves già dal 1891 pressava per un'edizione illustrata da affidare ad Arnaldo Ferraguti, suo parente e illustratore di fama, ma si trattò di un'edizione costosa e perciò quasi invenduta, che fu a lungo ignorata dalla critica. Nel 1957 Giovanni Cecchetti la riscopre e ne valorizza il progresso nell'oggettività e nel distanziamento diegetici e Luperini adotta la seconda versione nelle sue antologie, ma la veste linguistica più autentica è da considerarsi quella originale: Migliorini includeva la *princeps* del 1880 nella *Cronologia della lingua italiana* e l'Edizione Nazionale di Verga ha adottato come testo base quello del 1880, aggregandovi l'apparato evolutivo per documentare il rifacimento del 1897. È arduo proporre un bilancio storico-critico: le due stesure di *Vita dei campi* vanno rapportate alle rispettive fasi della ricerca compositiva verghiana. La versione del 1880 conferma la sua funzione di laboratorio de *I Malavoglia*, la seconda del 1897 guarda retrospettivamente al *Mastro-don Gesualdo*, di cui riproduce le soluzioni, riutilizzando anche gli esiti stilistici e diegetici delle novelle degli anni '90, con forme idiomatiche ipercharacterizzanti a effetto caricaturale.

Basti un esempio che risulta emblematico dell'italiano ristandardizzato del Verga verista, in quanto il gioco di pronomi produce due fenomeni tipici dell'italiano contemporaneo, vicino al parlato, ridondanza pronominale e dislocazione a sinistra e a destra:

– La vuoi mia figlia Maricchia? – Gli domandò la gnà Pina. – Cosa gli date a vostra figlia Maricchia? – Rispose Nanni. – Essa ha la roba di suo padre, e dippiù io le do la mia casa; a me mi basterà che mi lasciate un cantuccio nella cucina, per stendervi un po' di pagliericcio<sup>6</sup>.

È significativo che nell'autografo della prima redazione Verga abbia sostituito «le» a un precedente «gli», accusando la volontà di marcare stilisticamente il dialogo dei popolani, mentre nessuna variante si riscontra tra l'edizione del 1880 e quella del 1897.

5. LAURA RICCI. La critica si è ininterrottamente confrontata con *I Malavoglia*, la cui straordinaria originalità ha suscitato letture molto diverse e su vari piani, tanto che il capolavoro di Verga si può considerare un vero e proprio banco di prova dei diversi approcci metodologici. Com'è noto, il romanzo fu inizialmente incompreso proprio per l'audacia delle scelte linguistiche. Nella tradizione degli studi linguistici è impossibile non citare l'esemplare saggio di Giovanni Nencioni, che è stato di impulso per indagini successive; una piena comprensione delle soluzioni adottate è stata favorita inoltre dagli studi sull'italiano parlato e l'italiano regionale, varietà che consentono di collocare Verga in territori che travalicano l'opzione fra lingua/dialetto. Premesso che lingua e stile sono indistinguibili e che etichettare un'opera così geniale è improprio, come è meglio definire questo impasto? 'Italiano etnificato'? 'Italiano regionalizzato'?

GABRIELLA ALFIERI. *I Malavoglia* ebbero un effetto dirompente presso il pubblico e la critica conformisti dell'età umbertina, ed era quasi inevitabile che dessero luogo a un fraintendimento linguistico. Quello che per noi oggi, alla luce della sociolinguistica, è un efficacissimo italiano regionalizzato o interregionale innestato all'italiano parlato, appariva ai contemporanei di Verga una lingua sgrammaticata e inaccettabile. La grande lezione di Nencioni è stata proprio l'invito a leggere il capolavoro verghiano come un esempio mirabile di lingua etnificata, nutrita e sostanziata dall'ethnos. Per

<sup>6</sup> G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Reprint prima serie [VI], vol. XIV, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2021, p. 85.

meglio comprendere questa dinamica, occorre distinguere tra l'attitudine dell'etnologo, che mira a 'etnografare', cioè trascrivere, fotografare il parlato popolare, e quella dello scrittore, che ambisce a 'etnificare', vale a dire a riprodurre, rappresentare, stilizzare il parlato popolare, innestando nella lingua letteraria tratti di cultura popolare. A questo punto dovremo chiederci se il 'popolare', inteso come riproduzione narrativa o teatrale del discorso degli «eroi piccini» (non solo siciliani), debba identificarsi col colore locale e quindi con il dialetto, oppure col parlato tout court e quindi con uno stile orale del 'quarto stato', in chiave panitaliana. La risposta è subordinata alla comprensione della delicata operazione linguistico-stilistica verghiana, per cui, come ho avuto modo di mostrare altrove, dialettalità e popolarità convergono per dar vita a un italiano interregionale fruibile per teatro e novelle veristi di diversa ambientazione regionale. Basterà dare solo alcuni esempi rappresentativi della strategia per cui dialetto primario (siciliano) e dialetto secondario (toscano), rinforzati occasionalmente da altri dialetti (milanese ecc.), si fondono nell'etnificazione pre- e post-malavogliesca, fino a creare una 'popolarità' universale e interscambiabile per ogni realtà geoculturale.

Si osservi come il siciliano, che rappresenta la competenza nativa di Verga, fermenti in maniera inavvertita in uno dei contesti più pervasi di pathos de *I Malavoglia*:

Il povero vecchio non aveva il coraggio di dire alla nuora che dovevano andarsene colle buone dalla casa del nespolo, dopo tanto tempo che ci erano stati e pareva che fosse come andarsene dal paese, e spatriare, o come quelli che erano partiti per ritornare, e non erano tornati più, che ancora c'era lì il letto di Luca, e il chiodo dove Bastianazzo appendeva il giubbone<sup>7</sup>.

Nella scena dell'abbandono della casa del nespolo il verbo «stare» risulta quantomai pregnante, giocando sulla semantica del siciliano «stari», 'abitare dimorare'.

Analogamente i popolarismi toscani risultano funzionali a caratterizzare i parlanti siciliani nelle *Novelle rusticane*:

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

<sup>7</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. vol. I, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, pp. 161-162.

Nel ventennio 1872-1891 si radicano nella competenza linguistica verghiana vari milanesismi, che emergono già nei romani mondani, sul piano lessicale con «boff» ‘soffio’ («Egli alzò il naso in aria; mandò un grosso buffo di fumo», *Eros* 1874) e nelle novelle gotiche («L’acre odore marino saliva a buffi», *Storie del Castello di Trezza*, 1877), e si attestano nel romanzo capolaro («buffo di tramontana», *I Malavoglia*, 1881)<sup>8</sup>. Più rappresentativo il livello fraseologico, in cui si generano potenti siculo-milanesismi, come «acchiappare le febbri», che piega «ciappà i fever» a caratterizzare i popolani siciliani, da compare Alfio de *I Malavoglia*, ai contadini e pastori di *Pane nero*, estendendosi sarcasticamente ai galantuomini di *Don Licciu Papa*, che «acchiappano la multa» perché continuano a tenere in casa maiali e galline.

Gli elementi fondanti dell’etnificazione, come ci ha insegnato Nencioni, sono strutture iperlinguistiche (nomignoli, modi di dire, paragoni proverbiali, proverbi) e strutture antropologiche, dal codice gestuale soprattutto siciliano, simbolizzato poi nella formularità fraseologica. Anche questi elementi risultano investiti dalla rifunzionalizzazione interdialeale: basti l’esempio di «Pino il Tomo» in *Pane nero*, che porta un nomignolo di derivazione goldoniana, ma attestato in milanese, ed efficacemente piegato da Verga a costruire un isocolo per caratterizzare l’opportunisto corteggiatore di Lucia, che poi sposerà una ricca vedova per farsi mantenere a vita.

Un ingrediente imprescindibile della popolarità stilistica rimane, ovviamente, il discorso foderato, che trapassa dall’indiretto libero di *Cavalleria rusticana*

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

al discorso diretto di *Orfani*:

Comare Sidora gli diede sulla voce: Pensate a coloro che sono più disgraziati di voi, pensate!

per approdare alle novelle milanesi di *Per le vie*:

Tanto che il fratello voleva darle due ceffoni, e fregarle quella sua faccia di pettegola con la sua stessa insalata, fregarle! (*Osteria dei buoni amici*).

<sup>8</sup> Gli esempi sono discussi in ALFIERI, *Verga...*, cap. VII, *Il “non grammatico” Verga tra idiomatilità e retorica*, pp. 241-339.

Come si vede, l'abilità verghiana di riciclare moduli stilistico-sintattici già collaudati nei testi del verismo siciliano si riconosce nel riapplicare schemi di frase tipici di *Cavalleria rusticana* nelle novelle milanesi. Ma la strategia del discorso foderato pertiene anche al discorso popolare toscano, come conferma l'occorrenza del modulo in *Le veglie di Neri* di Fucini.

In questa prospettiva va altresì ricordato che tratti a lungo ritenuti di matrice dialettale pertengono al parlato panitaliano: tipico il caso del «che» polivalente, fattore da non identificare con il «ca» siciliano, ma ben radicato nell'italiano parlato sin dalle origini<sup>9</sup> e riemerso nell'italiano dell'uso medio<sup>10</sup> e neostandard<sup>11</sup>.

In definitiva l'italiano di Verga si rivela una lingua 'moderna', in quanto è un linguaggio complesso, multiplo e dinamico: nella sua inesausta sperimentazione, Verga per la sua scrittura bifronte, che lo portava a scrivere in parallelo testi ambientati in sfere sociali diversissime, ha aderito da una parte all'italiano standard aulico, personalizzandolo con soluzioni inconfondibili, e ha creato dall'altra un italiano interregionale in cui convergono parlato popolare e idiomatichità regionale.

Per questo può considerarsi una lingua che riflette l'italiano odierno, lingua fluida, adeguabile, come tutte le lingue moderne di comunicazione, a tutte le situazioni diafasiche.

6. LAURA RICCI. L'ambizioso progetto del 'ciclo dei vinti' spinge Verga a un continuo sperimentalismo di tutte le varietà della lingua; *Mastro-don Gesualdo*, che ha finalità e tratti linguistici e stilistici molto diversi dai *Mala-voglia*, fu ugualmente oggetto di critiche per l'eterodossia grammaticale, fra cui una nota stroncatura del grammatico e lessicografo Policarpo Petrocchi. Quali 'devianze' furono evidenziate e riprovate? E dal nostro punto di vista, quali aspetti della lingua si possono in questo caso valorizzare? Ad esempio, mi pare efficace la formula di «polifonia dei registri discorsivi».

GABRIELLA ALFIERI. Anche in questo caso preferirei partire da un esempio, e in particolare da uno dei passaggi più biasimati da Petrocchi, tratto dal cap. III della parte I<sup>12</sup>:

<sup>9</sup> P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci 1990.

<sup>10</sup> F. SABATINI, *L'«italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di G. Holtu e E. Radtke, Tübingen, Gunter Narr 1985, pp. 154-184.

<sup>11</sup> G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci 1987.

<sup>12</sup> Per un commento più puntuale di questi aspetti di rimanda ad ALFIERI, *Verga...*, p. 326.

Donna Giuseppina Alòsi abbozzò un sorrisetto alla gomitata che le piantò nei fianchi il barone Zacco. La signora Capitana invece *si rizzò sul busto* – come se sbocciassero allora le sue belle spalle nude dalle maniche rigonfie. [...]

Donna Giovannina Margarone, un bel pezzo di grazia di Dio anch'essa, *cinghiata nel busto al pari della mamma*, si fece rossa come un papavero, al vedere entrare il baronello.

Petrocchi aveva biasimato costrutti come «dormire della grossa» o «si sbiancò in viso», pur apprezzando in generale «la lingua studiata dall'autore con coscienza tra quella viva toscana, e assimilata solitamente con gusto». Analogamente gli sembravano improprie le espressioni «cinghiata nel busto» e «si rizzò sul busto», cui contrapponeva «si rizzò sulla vita». Entrambe sono tipici casi della strategia stilistica per cui la motivazione retorica prevarica le scelte linguistiche in Verga: in particolare nel secondo esempio si deve tener conto della potente metonimia generata dal raccordo tra questo contesto e quello di poco successivo, in cui, dell'altra sorella Margarone si dirà: «un bel pezzo di grazia di Dio anch'essa, cinghiata nel busto al pari della mamma». La sagace metafora, affidata direttamente al participio che allude a un animale da soma (forse più un asino che un mulo per l'assonanza «busto-basto»), giustifica pienamente l'uso del contenente per il contenuto anche nell'esempio precedente.

7. LAURA RICCI. Nella storia della critica verghiana c'è stato un interesse continuo anche se diseguale, con picchi d'intensità e momenti meno vivaci. Questo ultimo anno, legato alle celebrazioni del centenario, è stato certamente di grande rilancio. Mi pare in particolare importante una più decisa collocazione del verismo italiano nella cornice del realismo europeo, su cui la Fondazione Verga, in rete con altre istituzioni, ha varato importanti eventi congressuali e ambiziosi progetti di ricerca. Cosa possiamo dire su questo aspetto?

GABRIELLA ALFIERI. Effettivamente il centenario ha segnato una fase di rilancio e di riapertura nella storicizzazione critica e linguistica. Abbiamo iniziato con il convegno dedicato agli insegnanti e intitolato *A scuola con Giovanni Verga*, con 4 sessioni svoltesi lungo tutto l'anno e in varie città italiane (da Catania a Milano, passando per Siena e Roma), e abbiamo proseguito con il Congresso internazionale *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, che ha avuto due sessioni, tenutesi entrambe a Catania nel dicembre 2022 e nell'aprile 2023. Questa inedita e feconda escursione in ambito in-

ternazionale, basata sul confronto tra autori e autrici di tutto il mondo con Verga, ha rivelato, grazie a puntuali sondaggi di stilistica comparata, che il codice del realismo verghiano è condiviso dal realismo europeo ed extraeuropeo. La rappresentazione del popolare in Verga non è solo in dimensione interregionale ma rispecchia moduli internazionali. Così la deissi narrativa presenta un formulario realista nei *Racconti rustici della Foresta Nera* di Bertholt Auerbach e in *Vita dei campi* o nelle *Novelle rusticane* o ancora in *Per le vie* di Verga:

Auerbach, *La pipa*: «Ecco come avvenne la cosa»

Verga, *Tentazione*: «Ecco come fu»

Auerbach, *Ivo il pievanino*: «Così finì il suo monologo»

Verga, *I Malavoglia*: «Così pensava Mena aspettando il nonno»

E le procedure su cui si basa l'etnificazione verghiana sono condivise dall'autore tedesco, così come da altri scrittori del realismo. Si va dalle strutture iperlinguistiche:

Soprannomi: «*Tolpasch* si chiama di cognome Schorer... e il suo nome di battesimo è Aloisio.... Tutti avevano l'insolenza di chiamarlo Tolpasch» 'pivello, pischello'

Paragoni proverbiali: [Tolpasch] *muto come un pesce*

Ivo il pievano: *buio come dentro una giovenca*

a quelle più specificamente antropologiche, come nuclei tematici di estrazione popolare e tipici del realismo inglese, ad esempio di Thomas Hardy (il riuso del codice fabulistico; l'insistenza sui concetti di caso e coincidenza; le continue peregrinazioni dei personaggi; inesorabilità del destino).

Il centenario ha consentito di storicizzare meglio la critica verghiana anteriore al 1968 (anno del cosiddetto «caso Verga»), cui è dedicato il convegno di chiusura delle celebrazioni dell'11 dicembre 2023, e ha definito meglio la cosiddetta 'funzione Verga' nel Novecento, precisando meglio, a partire da rilievi testuali concreti, il rapporto dell'autore de *I Malavoglia* con Pavese, Vittorini, Brancati e tanti altri. Sul fronte linguistico l'etnificazione e l'italiano interregionale si sono propagginati nella narrativa di Mastronardi: come hanno mostrato Massimiliano Tortora e Italo Tangi, nel *Calzolaio di Vigevano* ricorrono nomignoli e formule caratterizzanti verghiane, e i dialetti vengono rifunzionalizzati al di là della stretta caratterizzazione areale.

Si può allora azzardare che Verga sia stato il patriarca del realismo italiano? Per l'Ottocento non ci sono dubbi, se consideriamo il verismo la decli-



nazione italiana del realismo europeo; per il Novecento basti pensare al neorealismo cinematografico, al neoverismo di autori novecenteschi come Pavese e altri, e, per il secolo attuale, al ‘post-realismo’ contemporaneo di autori come Elena Ferrante che teorizza e pratica l’antidialettalità, pur sostanziando la propria scrittura di elementi idiomatici e di moduli sintattici interregionali e di strategie diamesiche.



ANDREA MANGANARO - LUCINDA SPERA

CONVERSAZIONE INTORNO AL VOLUME DI  
L. SPERA, *STORIA E DESTINO NELL'OPERA DI VERGA*.  
*UNA NUOVA PROSPETTIVA ETICA*, ROMA,  
CAROCCI 2022

1. *ANDREA MANGANARO*. Sono trascorsi cent'anni dalla scomparsa di Giovanni Verga, il 27 gennaio 1922. Lo scrittore catanese resta tuttora autore imprescindibile nel canone letterario italiano. In apertura della sua recente monografia, Lucinda Spera osserva che «dalla morte di Verga a oggi non è mai venuto meno l'interesse per la sua produzione»<sup>1</sup>. Osservazione senz'altro condivisibile. Nel corso del Novecento la sua opera ha costituito un vero e proprio banco di prova della riflessione metodologica e teorica, divenendo quasi luogo di ricerca privilegiato di una identità stessa della critica. Gli studi su Verga hanno ormai superato prospettive interpretative che tendevano a leggerne l'opera sotto la cifra della nostalgia memoriale (era, questo, l'orientamento proprio della critica crociana) o, comunque, della contemplazione regressiva. Nelle riletture oggi prevalenti, soprattutto per *I Malavoglia*, si tende semmai a rilevare la tensione conflittuale determinata dall'irruzione dell'incipiente modernità in un mondo arcaico-rurale. L'opera verghiana, soprattutto nell'ultimo ventennio, viene sempre più letta come anticipazione del moderno<sup>2</sup>, se non addirittura come diretta espressione di temi e forme del modernismo.

La monografia di Lucinda Spera intende invece discostarsi dalle recenti e prevalenti tendenze interpretative. Indica infatti esplicitamente come nuclei centrali della propria rilettura le categorie di «destino» e «tenacia». E ciò sin dal titolo e dalla significativa epigrafe, che mette in correlazione la rilevanza dei nuclei tematici indagati con gli eventi degli

<sup>1</sup> L. SPERA, *Storia e destino nell'opera di Verga. Una nuova prospettiva etica*, Roma, Carocci 2022, p. 11.

<sup>2</sup> Cfr. R. LUPERINI, *Verga moderno*, Bari, Laterza 2005.

ultimi anni (la “resilienza” di fronte alla pandemia) e con l’archetipo femminile del coraggio tenace di fronte alla durezza della vita. La prospettiva che anima questo libro è pertanto esplicitamente «etica», come dichiara lo stesso sottotitolo. La studiosa richiama, in apertura, il celebre, postsessantottesco, «caso Verga», accostandolo, con originale osservazione, per il fervore del dibattito sulle idee di uno scrittore, a un’altra questione, a un altro conflitto esemplare di interpretazioni, anch’esso un’eccezione nel quadro complessivo della storia della nostra letteratura (e della scienza), il “caso Galilei”. Il «caso Verga», il dibattito sorto all’interno dell’allora giovane critica marxista (Asor Rosa, Luperini, Masiello) rilevava come di fronte al moralismo e al paternalismo tipico di tanta parte della letteratura italiana, Verga avesse rappresentato una vera e propria svolta, sostituendo la conoscenza e la consapevolezza del reale a ogni istanza consolatoria, a ogni facile mito progressivo. Secondo Alberto Asor Rosa, già in *Scrittori e popolo* (1965), «il rifiuto di un’ideologia progressista costituisce la fonte, non il limite della riuscita verghiana»<sup>3</sup>: la concezione materialistica, pessimistica, della realtà umana e sociale come “natura”, imm modificabile, veniva letta come ragione stessa dell’arte di Verga, che da questa oltranza riceveva forza rivelatrice<sup>4</sup>. Il quadro di riferimento del «caso Verga» rinviava, come mai era successo fino ad allora, a questioni teoriche e a prospettive di dimensione europea: entravano in gioco la categoria di rispecchiamento di Lukács, l’opposizione tra «narrare» e «descrivere», il riflesso del 1848 sugli scrittori europei, e un altro celebre «caso», quello di Balzac.

Nella sua rilettura verghiana, alla ricerca esplicita di «una nuova prospettiva etica», *Storia e destino nell’opera di Verga* si muove in direzione diversa rispetto ai presupposti storico-critici connessi al «caso Verga», sebbene richiamati e ben presenti, come pure rispetto alle prospettive segnate dal *Verga moderno*. Lucinda Spera guarda infatti non tanto al rapporto tra l’autore (e la storia) e l’opera, alla concezione, alla genesi e al significato complessivo del mondo dell’opera, ma mette in luce, con acribia, le “vite” dei personaggi verghiani, i significati di cui esse sono portatrici, assumendone alcune quasi come «uomini racconto» (secondo l’espressione coniata per il *Decameron* da Todorov)<sup>5</sup>. O meglio come

<sup>3</sup> Cfr. A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015*, Torino, Einaudi 2015, p. 53; cfr. in SPERA, *Storia e destino...*, p. 12.

<sup>4</sup> V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, Roma-Bari, Laterza 1987, pp. 36-37.

<sup>5</sup> Cfr. Tz. TODOROV, *Gli uomini racconto*, in ID., *Poetica della prosa*, Roma-Napoli, Theoria 1981.

“donne racconto”, data la precisa opzione per i personaggi femminili espressa dalla studiosa.

La monografia di Spera si inserisce infatti, con apporti anch’essi originali, in un filone della critica verghiana che negli ultimi anni ha prodotto contributi fruttuosi, muovendo da una rinnovata attenzione ai personaggi femminili<sup>6</sup>. La studiosa si chiede infatti «con quali prerogative i personaggi verghiani», e in particolare quelli dei *Malavoglia* (a loro è dedicata parte preponderante del libro), «sono messi in condizione di accettare o rifiutare il proprio destino»; e cioè, «sino a che punto lo scrittore permette che essi interagiscano *con/determinino la propria sorte*», e in particolare «quali personaggi riescono con maggiore determinazione» a sfruttare «il ventaglio di possibilità» offerto dall’intreccio narrativo<sup>7</sup>. L’assunto metodologico della studiosa è di individuare, nella produzione dello scrittore, delle linee di continuità, delle “costanti”, ancora più che delle discontinuità. E non è il caso che faccia riferimento esplicito al «magistero» di Pieter De Meyer<sup>8</sup>. La sua indagine parte pertanto dall’opera giovanile, di maggiore successo, *Storia di una capinera*, sebbene ben distante dai risultati estetici dei capolavori (cap. I). Il dilemma continuità/discontinuità, conversione/non conversione, come è noto, ha costituito uno degli snodi conflittuali nella storia della critica verghiana. E, a mio giudizio, sottovalutare le discontinuità nella storia di Verga e della sua epoca, trascurare l’adesione al naturalismo, ha spesso contribuito, nelle interpretazioni, ad affievolire la “terribile” potenzialità conoscitiva e demistificante della sua opera.

Nel resto del volume, che si articola complessivamente in sei capitoli, la parte preponderante è dedicata ai *Malavoglia* (fa eccezione l’ultimo capitolo, riguardante Verga fotografo). Il capitolo terzo è intitolato ai personaggi femminili (Maruzza, Mena, e Lia, Nunziata e Anna), portatori di una «nuova etica». Il capitolo quarto è dedicato alla dialettica tra la Storia nei *Malavoglia* e il tempo ciclico della comunità arcaica rurale, al riflesso della grande storia sui destini dei singoli; il quinto al rapporto tra parola e destini nel romanzo.

«Destino» e «tenacia» costituiscono, si è detto, il *leitmotiv* che attraver-

<sup>6</sup> Cfr. Ad esempio S. AMATANGELO, *Figuring women. A thematic study of Giovanni Verga's female characters*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press 2004; e il recente studio di una giovane studiosa: L. LUPO, “*Violate*” e “*Violanti*”. *Lo spazio delle donne nelle novelle di Verga*, Tesi di dottorato di ricerca in Scienze dell’interpretazione, XXXIV ciclo, Università di Catania, a. a. 2022-23.

<sup>7</sup> SPERA, *Storia e destino...*, p. 13.

<sup>8</sup> P. DE MEYER, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta, Sciascia 1969.

sa tutto il libro. L'esigenza di richiamare queste categorie a proposito di Verga è così affermata dalla studiosa: «mi sembra che destino e tenacia siano elementi centrali e irrinunciabili della produzione verghiana e, ancor più, dell'orizzonte in cui si inscrivono le esistenze dei suoi personaggi, soprattutto, ma non solo, nella fase verista, forse sinora non adeguatamente valorizzati nel lungo e articolato percorso della critica. Di qui, il loro privilegiamento»<sup>9</sup>.

La categoria di «destino» è certamente complessa, problematica. E a me sembra, sulla scorta di alcune importanti riflessioni di Walter Benjamin, che non possano non entrare in relazione con essa anche le categorie di colpa e condanna sociale<sup>10</sup>.

Continuità/discontinuità nell'opera di Verga; «destino» dei personaggi verghiani, e sua relazione con la situazione storica e con la prospettiva «etica»: sono queste, a mio avviso, due questioni fondamentali, e problematiche, sottese al libro di Lucinda Spera, e che meritano di essere ulteriormente esplicitate.

LUCINDA SPERA. Sono lieta di poter avviare questo nostro dialogo a partire da un dato condiviso: le opere di Verga sono ancora in grado di parlare alla nostra contemporaneità. Mi sembra infatti innegabile che le sue pagine più note, sebbene ambientate in una Sicilia lontana nel tempo, ottocentesca e per alcuni aspetti persino arcaica, siano in grado di sollecitare ancora oggi riflessioni sui modelli di sviluppo e di giustizia, sulla nostra idea di *humanitas*. Scritti con l'intenzione di rappresentare uno «studio sociale» della loro epoca, eppure in grado di recuperare un mondo antico, ma non pre-storico, *I Malavoglia* affrontano infatti temi sociali, antropologici, politici che interrogavano la deludente condizione (secondo Verga e molti altri intellettuali dell'epoca) dell'Italia postunitaria in cui sono stati composti, ma interrogano ancora pienamente la nostra mai pacificata contemporaneità.

E, cogliendo la sollecitazione critica di Andrea Manganaro, tra le opposte tendenze a interpretare le istanze verghiane alla luce della cifra della nostalgia memoriale e la più vicina propensione a vedere nei *Malavoglia* gli esiti dell'irruzione dell'incipiente modernità in un mondo arcaico-rurale, passando per lo scontro interno al *coté* della critica marxista de-

<sup>9</sup> SPERA, *Storia e destino...*, p. 24.

<sup>10</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Destino e carattere*, in *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 31-38; A. MANGANARO, *Osservare senza giudicare? Condanna e colpa nel mondo di Verga (e nel nostro)*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XV (2022), pp. 75-90.

gli anni Settanta, autorevoli linee interpretive alle quali dobbiamo essere riconoscenti, credo si possa utilmente collocare la mia prospettiva di rivalutazione di quanto l'opera trasmette a partire dalla visione del mondo (e della società italiana in particolare) dello scrittore siciliano. Sono grata inoltre ad Andrea Manganaro per aver ricordato il salto di passo interpretativo rappresentato dall'intuizione del giovane Alberto Asor Rosa – a mio avviso tra i momenti più alti di un percorso critico-interpretativo dei *Malavoglia* ormai vicino al centocinquantesimo anno – della estraneità del Verga verista al moralismo e al paternalismo tipico di tanta parte della letteratura italiana – da cui pure lo scrittore siciliano aveva attinto ai suoi esordi, se ricordiamo il *patronage* esercitato da Francesco Dall'Ongharo e Caterina Percoto sulla *Capinera* – e la rivendicazione della svolta epocale con cui egli aveva sostituito la conoscenza e la consapevolezza del reale a ogni istanza consolatoria, a ogni facile mito progressivo, ma anche, aggiungerei, a ogni esasperante pessimismo 'cosmico' (mi si passi il richiamo leopardiano). Colgo dunque volentieri l'invito ad affrontare due questioni centrali, partendo dall'ultima.

Sono consapevole di aver scomodato categorie universali e complesse quali tenacia (come elemento del carattere di alcuni personaggi) e destino; a tale proposito il riferimento di Manganaro al Benjamin di *Destino e carattere* è per me illuminante e può essere utile qui recuperare l'assunto di partenza del pensatore tedesco: «Il carattere [...] viene comunemente inserito in un contesto etico, e il destino in un contesto religioso. Bisogna bandirli da entrambi i campi mostrando l'errore che ve li ha potuti collocare. Questo errore è determinato, per quanto riguarda il concetto di destino, dalla sua connessione con quello di colpa».<sup>11</sup> Nonostante le mie riserve in merito al primo 'sradicamento', quello del carattere dal contesto etico (che mi parrebbe non tener conto di un elemento centrale dell'individuo quale quello della volontà) la riflessione di Benjamin – pur connessa a un peculiare e specifico *milieu* filosofico-ideologico – certo interroga ancora nel profondo la nostra società e i suoi fondamenti.

Ma torniamo ai *Malavoglia*. L'aver fatto di destino e tenacia l'asse portante del mio ragionamento ha avuto un duplice sviluppo interpretativo. Ecco il primo. Gli «uomini racconto» e ancor più le “donne racconto” ci dicono innanzitutto quanto la dimensione etica sia intrinseca al primo romanzo del ciclo dei vinti e alla visione dell'arte ad esso sottesa, supportata da elementi centrali e irrinunciabili della produzione verghiana e dell'orizzonte in cui si inscrivono le esistenze dei suoi personaggi, peculiarmente nella fase verista. Si tratta di una prospettiva che mi si è offerta

<sup>11</sup> BENJAMIN, *Destino e carattere...*, p. 33.

come una sorta di epifania nel corso delle innumerevoli riletture del romanzo che hanno preceduto e accompagnato la stesura del libro. Ogni nuova lettura confermava infatti che da soglie, ballatoi, usci, cortili, stradicciuole, insomma da luoghi apparentemente marginali, le donne che animano le pagine dei *Malavoglia* affrontano la vita con una tenacia che non ha pari, con una capacità di risposta al dolore talvolta più lucida e consapevole di quella dei coprotagonisti, sia che essa si realizzi attraverso l'accettazione consapevole del proprio destino sia, invece, che trovi nella fuga nell'immaginario o in quella reale e concreta la propria cifra esistenziale, ponendo così le basi di una rinnovata morale.

Ma la dimensione etica si lega indissolubilmente, nel romanzo, anche ai rapporti col contesto storico, alle modalità e agli esiti con cui esso irrompe nelle vicende narrate. Come ho avuto modo di scrivere, il tempo apparentemente senza tempo dei *Malavoglia* è segnato dai ritorni ciclici delle stagioni, dei lavori agricoli e delle festività religiose ma anche, come è noto, da alcuni avvenimenti storici chiaramente individuabili nella trama del romanzo: tra questi la battaglia di Lissa (luglio 1866), nel corso della quale morirà il giovane Luca, e l'epidemia di colera, che contagierà Maruzza e ne provocherà la morte fra la disperazione e la totale solitudine dei suoi cari. Dunque, nonostante le dolorose vicende della famiglia si snodino in una dimensione più naturale che storica, l'attenzione alle date che scandiscono lo svolgere dei fatti è, nell'opera, puntuale e rigorosa e si riverbera con vigore narrativo sulla trama. Il tempo della storia, l'idea di patria, l'Italia, per dirla tutta, sono categorie tanto astratte da non trovare posto nel circoscritto mondo di Aci Trezza: quando ciò accade, quando cioè la grande storia irrompe prepotentemente sui destini degli abitanti del villaggio siciliano, per questo piccolo mondo non può che esserci «disgrazia» e «ruina», perdita assoluta. In questa visione lucidamente tragica risiede a mio avviso una parte importante della propensione etica dell'opera.

Provo a dirlo in altre parole, alla luce di una convinzione già autorevolmente richiamata in apertura: mi pare che la dimensione 'etica' dei *Malavoglia* (intrinseca alle prospettive compositive del loro autore) giustifichi a pieno la visione delle macro-questioni di ordine storico e sociale che l'intellettualità e la politica dell'epoca si trovano ad affrontare (o meglio avrebbero dovuto affrontare); è attraverso il recupero di questa prospettiva originaria che la critica – come già meritoriamente si sta facendo negli ultimi anni<sup>12</sup> – sarà in grado di riallacciare la dimensione po-

<sup>12</sup> Ricordo tra le iniziative di maggior respiro e prestigio il convegno internazionale promosso dalla Fondazione Verga in occasione del centenario dalla morte dello scrittore, *Verga nel*



litica e letteraria italiana, alla quale il romanzo è indubbiamente ancorato, al più ampio ed effervescente orizzonte europeo, all'interno del quale il capolavoro verghiano ha tutto il diritto di collocarsi, superando così definitivamente l'idea di un lontano e marginale rispecchiamento nostrano di poetiche di respiro internazionale.

Il secondo snodo interpretativo consiste per me nella convinzione che parlare di destino e tenacia in un'ottica etica sia funzionale ad affrontare il peso di una sorta di debito irrisolto: sempre più la letteratura pare oggi elemento accessorio e marginale rispetto a un modello sociale che privilegia tecnologie e dati economici ma che, complice un silenzio degli intellettuali che si protrae da decenni, non è più in grado di far rientrare nei suoi orizzonti una seria e articolata riflessione sull'umanesimo. Si è tornati a intervalli regolari sul dato<sup>13</sup>, talvolta spesso però col timore che sollevare la questione fosse operazione inevitabilmente connessa ad anacronistici recuperi ideologici. Di fronte a questo fallimento totale, lo sguardo indagatore e limpido di Verga – mai acquiescente verso il potere e la politica – rappresenta ancora oggi un modello di eticità.

In merito all'altro grande tema, quello della continuità/discontinuità nella produzione verghiana, sono grata ad Andrea Manganaro per l'opportunità di un chiarimento. La categoria di 'conversione' non è infatti da me problematizzata in quanto tale: lo stacco netto, il passaggio epocale (per Verga e per la letteratura italiana tutta) tra le prove di stampo borghese e il progetto verista del ciclo è innegabile. Ciò che mi sembra peculiare al suo interno e che ho cercato di evidenziare in apertura del libro è la mancanza di linearità delle soluzioni stilistiche e narrative con cui esso si realizza, insomma la sua acquisizione una volta per tutte. Di qui la riconosciuta utilità del ricorso all'immagine della asorrosiana «spina di pesce», che rende l'idea di un percorso almeno per un certo periodo caratterizzato da cambiamenti intervallati a recuperi di schemi narrativi del passato, come confermerebbe anche la cronologia della sua produzione. Che poi tale passaggio prenda forma non a partire da scritti teorici ma tenda ad essere riassorbito all'interno della produzione stessa (come notava Giorgio Patrizi), e ad assumere la forma di teorizzazioni 'di fatto'<sup>14</sup> è

*realismo europeo ed extraeuropeo*, I sessione Catania 5-7 dicembre 2022, II sessione 20-22 aprile 2023.

<sup>13</sup> Rinvio a un bel dialogo di qualche anno, di cui consiglio la lettura soprattutto ai giovani: A. ASOR ROSA, *Il grande silenzio. Intervista sugli intellettuali*, a cura di S. Fiori, Roma-Bari, Laterza 2009.

<sup>14</sup> La definizione è di M. DILLON WANKE, *I fotogrammi della memoria da «Nedda» alle «Rusticane»*, Modena, Mucchi Editore 1994.

altra cosa, che riguarda la ricostruzione dei rapporti tra Verga e Capuana, altro snodo centrale su cui occorrerà in futuro tornare a riflettere.

2. *ANDREA MANGANARO*. Nel terzo capitolo, il paragrafo *Storie del qui e dell'altrove*, sviluppando proficuamente le sollecitazioni offerte dagli interventi di Rosanna Melis e Giovanna Finocchiaro Chimirri al convegno catanese sui *Malavoglia* del 1982<sup>15</sup>, affronta l'interpretazione di un capitolo cruciale dei *Malavoglia*, l'undicesimo, e in particolare la fiaba narrata dalla cugina Anna: quella del «figlio di un re di corona» che porta via con sé, nel suo «regno» «di là del mare», una fanciulla povera, mutandone la condizione. In un saggio dedicato a questo argomento, ormai non pochi anni fa<sup>16</sup>, richiamato da Lucinda Spera, ho rilevato come tale fiaba, alla luce di alcuni dati filologici, messi a disposizione dall'edizione critica curata da Ferruccio Cecco, e di alcune connessioni testuali (con l'ultimo capitolo del romanzo), sia tutt'altro che una digressione, e ricopra anzi un ruolo centrale nello sviluppo dell'intreccio, contribuendo alla significatività complessiva dell'opera. La fiaba della cugina Anna costituisce un elemento non tanto «tematico», ma «formale»<sup>17</sup>. La fiaba dell'undicesimo capitolo non è cioè un elemento estraneo, una citazione allotria, ma entra essa stessa a costituire il mondo dell'opera: con l'argomento di straordinaria rilevanza che introduce (le partenze senza ritorno), con il dibattito “ideologico” che provoca, e, non ultimo, assumendo come protagonisti gli stessi personaggi e luoghi del romanzo. La fiaba di Anna, più che portare altrove, fa cioè vedere il presente nella sua miseria, ne scardina l'immodificabilità, mostrandolo come problematico. Il soggetto della fiaba, il miglioramento di stato sociale, suscita un confronto conflittuale sul tema della partenza, del cambiamento. In sostanza, del progresso. Diviene l'elemento rivelatore delle diverse visioni del mondo che si sono insinuate non solo all'interno di Trezza, ma nello stesso gruppo che per la critica idealistica (e non solo) appariva integralmente depositario dell'autenticità.

Le ulteriori considerazioni espresse da Lucinda Spera, a proposito dell'undicesimo capitolo, mi sembrano particolarmente interessanti e

<sup>15</sup> Cfr. i rinvii in SPERA, *Storia e destino...*, pp. 55-56.

<sup>16</sup> A. MANGANARO, *La fiaba del figlio del re di corona e le partenze senza ritorno dei «Malavoglia»*, in «Le forme e la storia», n.s. III/2 (2010), pp. 145-160, poi, in ID., *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014, pp. 19-38.

<sup>17</sup> Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno: 1880-1950*, introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi 1976, pp. 55, 65.

convincenti. Divergendo esplicitamente da Paola Ponti<sup>18</sup>, rileva come nel confronto con il figlio 'Ntoni che intende andar via, la madre, Maruzza, «non si pone in una condizione di inferiorità, di passiva accettazione, non subisce uno scacco, al contrario dà prova di saper esercitare tutta la sua autorità»<sup>19</sup>. Un'«autorità» indubbia, che però a me pare definirsi esclusivamente nella sfera affettiva. Le argomentazioni “culturali”, di visione del mondo tradizionale, opposte al nipote da padron 'Ntoni, non avevano infatti contribuito minimamente a distoglierlo dal suo proposito di partire da Trezza. L'eredità morale della madre, osserva opportunamente Spera, viene raccolta alla sua morte dalla figlia Mena, conformandosi al senso del dovere, fondato, sosteneva Asor Rosa, «sull'incrollabile persuasione che il proprio destino vada accettato fino in fondo, buono o cattivo che sia»<sup>20</sup>.

La bella e toccante figura di Mena, «custode suprema del *genius loci*» (Spera), del senso tradizionale del dovere e dell'onore, nel significato complessivo dell'opera mi sembra che attesti valori destinati definitivamente ad essere superati, e sconfitti, dall'irruzione della «brama del meglio». Un superamento prima avvertito solo come inquietudine da 'Ntoni, e di cui poi egli, nell'ultimo capitolo, prende atto, con piena consapevolezza, separandosi dolorosamente, ma definitivamente, dai fratelli e dal mondo originario. Il conflitto tra l'etica tradizionale (e la sua fine) e il moto inarrestabile che porta altrove, mi sembra anch'esso uno degli snodi problematici implicati dalla ipotesi di «prospettiva etica» posta dal libro.

LUCINDA SPERA. Gli interventi di Rosanna Melis e Giovanna Finocchiaro Chimirri al convegno catanese del 1982 hanno avuto certamente un ruolo centrale nell'individuazione delle potenzialità dei personaggi femminili del romanzo, e a questi due aggiungo quello, più recente, di Paola Ponti, da cui pure ho preso le distanze ma che ha in ogni caso sollecitato una riflessione critica sul tema dell'acquiescenza delle donne al destino e al potere maschile. Lo sappiamo, i personaggi dei capolavori verghiani, e dei *Malavoglia* in particolare, non hanno la possibilità di determinare la propria sorte (non dimentichiamo che il romanzo apre il

<sup>18</sup> P. PONTI, “Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre...” *Parola e silenzio nel destino dei «Malavoglia»*, in «Otto/Novecento», III (2005), pp. 7-38.

<sup>19</sup> SPERA, *Storia e destino...*, p. 63.

<sup>20</sup> A. ASOR ROSA, *I «Malavoglia» di Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le opere 1870-1900*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 2007, pp. 217-416, a p. 297; SPERA, *Storia e destino...*, p. 67.

Ciclo dei vinti, e la famiglia di pescatori di Trezza vinta rimarrà dall'inizio alla fine della vicenda) ma possono, in alcuni casi, accettarla consapevolmente e direi persino eroicamente: è questo ad esempio il caso di Mena, che dà continuità ai valori morali e familiari a lei trasmessi dal nonno e dalla madre. La giovane non rinuncia con atteggiamento remissivo alla sua felicità personale e al tenero sentimento che la lega al carrettiere Alfio, ma sceglie di posporli per salvaguardare qualcosa che travalica il suo personale destino e che riguarda l'intero nucleo familiare. Il suo è certamente il caso più importante e narrativamente compiuto, ma come ho cercato di provare nel mio libro, come lei altre donne e ragazze si fanno carico di un vincolo di solidarietà, di un'etica della vicinanza che non verrà smentita neppure nei momenti più drammatici. Lungi dal proporsi quali personaggi marginali (cioè non portatori di significati) alcune donne, alimentando un continuo chiacchierio da un uscio all'altro, appaiono insomma in tutta la solidità del loro mondo e del loro sistema di valori e di priorità. C'è insomma nel romanzo un piccolo "crocchio" di comari che non abbandona i Malavoglia e anche nei momenti di maggiore difficoltà continua a recarsi nel loro cortile e sul ballatoio per consolarli: tra loro la citata cugina Anna, vedova con tre figli da crescere e Nunziata, praticamente 'orfana' di un padre andato a cercar fortuna e mai tornato, in seguito sposa di Alessi, con cui coraggiosamente rimetterà in piedi quel che resta della famiglia. È affidato a queste ragazze e donne il compito di rappresentare al massimo grado valori etici – in quanto non vincolati al tornaconto personale – quali la solidarietà e una generosa prossimità. Per questo concordo in pieno con la lettura offerta da Andrea Manganaro nel contributo del 2010 (poi riproposto in volume nel 2014) e col suo richiamare oggi il valore «formale», strutturale – e non puramente tematico, digressivo e quasi esterno all'opera – della fiaba che Verga affida nell'XI capitolo alla cugina Anna: asse portante del romanzo, essa è punto di scontro delle diverse e opposte visioni della vita e del mondo che porteranno Mena a rimanere e a perpetuare il rispetto dei valori della tradizione, 'Ntoni, al contrario, a partire abbandonando definitivamente non solo Trezza e la sua famiglia, ma (dobbiamo dirlo) anche quella prospettiva di riscatto per sé e per i suoi che aveva invano perseguito. E dunque proprio questo suo (suo della fiaba, intendo) essere terreno di scontro di due opposte tensioni (tra passato e presente, anzi tra passato e futuro) pone in crisi quello che definirei il "sistema Malavoglia". Del resto nel medesimo capitolo il piano dello scontro passerà dalla dimensione corale (il disappunto pubblico di 'Ntoni per quanti, durante

la salatura delle alici, preferiscono la storia di Anna alla ‘sua’ storia, quella dei due giovani che hanno fatto fortuna) alla dimensione privata del duro faccia a faccia con la madre, che esercita su di lui un’ autorità affettiva, come è stato giustamente rilevato da Manganaro (valga il seppur fugace richiamo qui alle marche temporali del suo discorso: «*quando* ci avremo il grano nel graticcio, e le fave per l’inverno, e avremo maritata Mena, che cosa ci mancherà? *Dopo* che io sarò sottoterra, [...] *allora* vattene dove vuoi. Ma *allora* [...] non ti basterà il cuore di lasciare il tuo paese dove sei nato e cresciuto [...], XI, p. 225) ma che a mio avviso veicola anche, seppur tacitamente, quelle argomentazioni culturali su cui il nonno aveva clamorosamente fallito.

Le questioni ancora aperte sono molte, e dunque ha ragione Andrea Manganaro a fare di questo snodo un elemento bisognoso di ulteriori indagini, sollecitando una direzione di scavo di cui gli sono grata e alla quale mi auguro di poter contribuire in futuro. Per questo provo sin d’ora a porre la questione a partire da alcuni interrogativi: che cosa fa dell’ aspirazione a migliorare il proprio status sociale – cedendo alle lusinghe della modernità e di una possibile prosperità – una pulsione *non* etica? Altrimenti detto, perché accettare di rimanere nella povertà all’interno di un sistema di prevaricazione sociale e individuale dovrebbe essere moralmente più apprezzabile che puntare a svincolare sé stessi e i propri cari da un presente di oppressione? Quanto e sino a che punto l’ «incrollabile persuasione» che padron ’Ntoni impone ai suoi, quella che esige che il proprio destino vada accettato fino in fondo, deve essere onorata?

3. *ANDREA MANGANARO*. Il paragrafo 3.2, *La finestra e la strada*, è dedicato soprattutto alla più piccola dei Malavoglia, Lia. Acutamente viene osservato che Lia, già da piccola, sebbene apparentemente indefinita come carattere («ancora né carne né pesce»), ha però «un ruolo mai marginale» nelle vicende, partecipando «pienamente alla vita degli adulti, senza che nulla le venga risparmiato»<sup>21</sup>. Mi sembrano in particolare di grande interesse le considerazioni espresse da Lucinda Spera a proposito della presunta seduzione subita da Lia ad opera di don Michele: mai rappresentata direttamente, che però, attraverso le dicerie, le malevolenze, gli affrettati giudizi collettivi, viene assunta come colpa sicura, fatto, condanna. La studiosa mette acutamente in rilievo che Lia «agisce in verità rispettando le norme di comportamento del microcosmo» del villaggio.

<sup>21</sup> SPERA, *Storia e destino...*, p. 71.

Don Michele, nel XIV capitolo, viene meno al suo ruolo stereotipo di «don Giovanni di villaggio» (così definito nell'*Appendice i.d* dell'Edizione nazionale del romanzo, a cura di Ferruccio Cecco). «Lia non è caduta nei raggiri di don Michele, e don Michele non intende ordire tranelli». Spera rileva come Lia non abbia mai fatto entrare in casa il brigadiere, che le dichiara esplicitamente, dopo averla avvertita di non far uscire di casa 'Ntoni: «Io non voglio esser pagato, comare Lia; l'ho fatto per voi e pel bene che vi voglio». E la ragazza lascia il brigadiere fuori di casa, inequivocabilmente («Ora andatevene, che tutti dormono! Andatevene, per l'amor di Dio, don Michele»). L'interpretazione proposta dalla studiosa è categorica, opposta alla vulgata sulla colpa di Lia, tale solo nelle dicerie del villaggio e nei giudizi del tribunale: «Lia rappresenta – come il fratello 'Ntoni, del resto – una volontà di opporsi alla sorte che non ha eguali, almeno nell'universo femminile di Aci Trezza, per la determinazione che la muove». La sua separazione dalla famiglia, la partenza definitiva dal villaggio, è «una ribellione alla sorte che l'ha fatta nascere povera e l'ha resa orfana [...] da brava Malavoglia non ha mai trasgredito, nei fatti, alle norme di comportamento imposte alle ragazze da marito, pur non adeguandosi alle regole del riserbo e della prudenza, che invece connotano la sorella maggiore»<sup>22</sup>. L'interpretazione della figura di Lia mi sembra, per la sua interpretazione demistificante anche verso le affrettate “dicerie” critiche, verso le frettolose letture del testo, uno degli apporti più validi di questo importante libro verghiano.

LUCINDA SPERA. Ringrazio Andrea Manganaro per la sua generosa lettura del mio libro e per questa ulteriore sollecitazione. Come più volte è stato notato nel corso del nostro dialogo, i personaggi femminili hanno attirato in maggior misura la mia attenzione, o meglio, mi è parso opportuno dedicare loro un percorso di ridefinizione narrativa più impegnativo, rispetto al *coté* maschile, da sempre oggetto di attenzioni più specifiche e autorevoli da parte della critica. Ho cercato dunque di individuare e valorizzare le loro peculiarità e caratteristiche e il loro ruolo a partire da quel crocchio più o meno indistinto di cui abbiamo già parlato – ragazze e donne che rappresentano al massimo grado valori quali la solidarietà e una generosa vicinanza – ma dedicando ovviamente maggiori energie alle donne della famiglia Malavoglia. Maruzza, Mena, certamente, come mi auguro di aver evidenziato nel libro, dovrebbero emergere

<sup>22</sup> Ivi, p. 80.

dalla mia analisi in tutta la loro centralità (anche narrativa), in tutto il loro 'potere contrattuale', mi si passi la metafora sindacale, in alcuni decisivi passaggi della vicenda. Devo onestamente riconoscere che il personaggio di Lia è quello che mi ha portato più lontano dalle interpretazioni critiche che mi hanno preceduto. La sua presenza 'sincopata', ma sempre significativa, fa a mio avviso la differenza dal punto di vista narrativo: pur attenendosi, nella sostanza, alle prescrizioni morali materne, quando c'è (e questo non accade spesso) Lia lascia il segno per la sua perspicacia, l'intelligenza vivace, la risposta pronta. È questo il caso del IX capitolo quando, dopo la perdita della casa del nespolo, 'Ntoni perde anche lo status di 'buon partito' per Barbara: la piccola dei Malavoglia, presenza consueta a casa di comare Zuppidda, pur non capendo i ragionamenti e gli atteggiamenti degli adulti, non rinuncia infatti a ribattere ai repentini e inaspettati maltrattamenti da parte delle due donne, dimostrando da subito una facilità alla presa di parola e un caratterino che ne segneranno, di lì a qualche anno, il destino. E sarà sempre lei, «tutta pettoruta» (X, p. 191), ad annunciare in paese che il nonno, dopo il secondo naufragio della Provvidenza, si salverà. Nel XIII urlerà alla sorella Mena, che tenta inutilmente di riportarla dentro casa, che nonostante le raccomandazioni materne («a donna alla finestra non far festa») lì sulla soglia di casa non corre alcun pericolo perché «nessuno ne vuole di noi altri, ora che non abbiamo più niente». Con convinto e radicale cambio di prospettiva mi sento di affermare che quanto Lia propugna in questo passaggio non è la volontà di svincolarsi dalla morale che era stata alla base della sua educazione, ma il diritto a essere considerata al di là dei beni di famiglia (o della loro perdita): come ho avuto modo di scrivere, se ribellione c'è, sebbene a un livello istintivo, essa è dunque a un ordine sociale ed economico.

Ecco, della dolente ma anche risoluta figura adolescenziale (appena quattordicenne, è il caso di ricordarlo) che infine abbandona per sempre affetti, casa e paese dopo che l'avvocato di 'Ntoni nel corso del processo ha scelto quale linea difensiva del giovane motivi d'onore (accusandola di fatto davanti a tutti i compaesani di avere una tresca amorosa con don Michele) credo vada recuperato il potere rivoluzionario: con atto disperato ma anche fortemente determinato Lia fugge infatti – diventando così ciò che non era mai stata – non per viltà ma per tutelare la sua famiglia e i suoi valori. E mi piace pensare che in quel fazzoletto di seta con le rose che infine ella aveva accettato in dono da don Michele, Giovanni Verga, galantuomo siciliano dell'Ottocento, abbia voluto simboleggiare (prendendone le distanze) la malevolenza delle chiacchiere di paese e lo sguardo concupiscente degli uomini di Acì Trezza.





DANIELA BROGI

*Università per Stranieri di Siena*

## LO SPAZIO DI EVA

Sono tanti i modi in cui si può parlare di “spazio” a proposito di *Eva*<sup>1</sup>, uno dei romanzi più belli anche se tra i meno studiati di Giovanni Verga. Cominciamo a fissare sinteticamente alcune direzioni percorribili. In primo luogo, c'è il posto che *Eva*, in quanto singola opera (1873), occupa nel quadro della produzione verghiana complessiva. Purtroppo si tratta di uno spazio lasciato troppo *al di qua* dei capolavori, e sfavorito da letture retrospettive che, alla luce dei grandi romanzi del ciclo dei *Vinti*, hanno trascurato l'importanza e il valore di un testo che, in assenza di parenti così ingombranti come *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, avrebbe sicuramente incontrato molti più consensi critici. Eppure, in termini di coscienza artistica, per capacità di rappresentare la modernità e di elaborare una poetica e una scrittura *sincere* (usando subito un termine caro allo scrittore, che vale in senso tecnico, linguistico e autoriale), *Eva* è un libro già maturo, oltre che bello. Giustamente Lucia Bertolini, nell'introduzione alla sua recentissima edizione critica di *Eva* e del suo primo abbozzo, *Frine* (E, XI), propone un paragone illuminante tra il *sacrificio incruento* a cui Verga sottopose *Padron 'Ntoni*, per farne nascere *I Malavoglia*, e l'analogia riscrittura del libro dedicato a una ballerina. In entrambi i casi, infatti, assistiamo alla progressiva conquista di una qualità piena, raggiunta tra l'altro - ed è un'altra importante simmetria - nel laboratorio

<sup>1</sup> Per i rimandi a *Eva* userò la sigla *E* e il testo dell'edizione critica G. VERGA, *Eva - Frine*, a cura di L. Bertolini, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. IV, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2023. Dopo le citazioni si indicherà tra parentesi, nel corpo del testo, il numero di pagina. Sulle vicende di *Eva* cfr. anche L. BERTOLINI, *Preistoria di un romanzo di Verga: Eva*, in «Annali della Fondazione Verga», XIV (1997 [ma 2001]), pp. 7-27; EAD., *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. VI (2013 [ma 2016]), pp. 79-105; EAD., *Da Firenze a Milano e ritorno (ancora sulla storia di Eva)*, in «I suoi begli anni». *Verga tra Milano e Catania (1871-1892)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania, 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana e G. Polimeni, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Editore 2020, pp. 275-300.

creativo e editoriale della “città più città d’Italia”, ossia Milano, dove l’autore esordirà e conquisterà successo proprio con *Eva*, pubblicato da Treves.

I capolavori di Verga, incluso *Eva*, sono sempre testi scritti o riscritti *da lontano*, in uno spazio diverso da quello in cui è ambientato il racconto. «Io ho finito ieri l’altro il mio nuovo romanzo *Eva*» annuncia lo scrittore a Capuana in una famosa lettera del 7 febbraio 1873<sup>2</sup>, spedita da Milano, dove si era trasferito dal novembre 1872. Ci stiamo già avvicinando, come si vede, a un secondo modo di intendere lo spazio di *Eva*, e che allude al luogo geografico in cui è stata scritta e composta l’edizione definitiva del libro, di cui esisteva già una prima versione, *Frine*, risalente al 1865, che, dopo il soggiorno fiorentino tra il 1869 e il 1872, sarà ripresa e riscritta per la pubblicazione con l’editore italiano più importante, Emilio Treves. Milano, dunque, è il posto dove viene al mondo, compiutamente, *Eva*. Anche questo è un dato significativo, perché racconta una costante della scrittura di Verga: un’idea di stile praticata come messa a distanza e in prospettiva; rispetto ai luoghi, ma anche rispetto alla necessità di mantenere extralocalità tra autore e personaggi. La «ricostruzione intellettuale» di cui si parla nelle lettere a Capuana definisce anzitutto una modalità di sguardo, non una postura da scienza dura. Proprio per riuscire a guardarle meglio, Verga scrive sempre lontano dai posti dove sono ambientate le sue storie: pure questa è un’applicazione – spaziale oltre che visuale – dell’impersonalità.

Di conseguenza, ai primi due possibili significati, dobbiamo aggiungere un altro importante modo di intendere lo spazio di *Eva*, che rimanda alla città dove il romanzo è principalmente ambientato, cioè Firenze<sup>3</sup>. Qui occorre guardare bene, perché siamo dinanzi a una specie di *lettera rubata*, oppure a un caso, eclatante, di cecità: *Eva*, infatti, non si ricorda mai, infatti, ma *Eva* è uno dei romanzi italiani più belli e importanti che si svolgono a Firenze, luogo che al tempo della storia narrata era la capitale politica d’Italia (1865-1871), ed effettivamente è mostrato come centro di cultura e di mondanità. *Eva* è anche un romanzo sull’Unità, inclusi i costi umani e le disillusioni legate alla nascita della nuova Nazione, anche a spese del sud. Nella parabola fallimentare di uno dei suoi protagonisti, Enrico Lanti, giovane artista siciliano salito a Firenze per cercare successo, e poi tornato a morire a Catania, vivono già passaggi stilistici ed esperimenti di inquadratura che appartengono al laboratorio del romanzo

<sup>2</sup> G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Herder 1985, p. 22.

<sup>3</sup> Secondo quanto riportato da N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, F. Le Monnier 1940, p. 49, il primo soggiorno di Verga a Firenze durò all’incirca dal 20 maggio al 15 giugno 1865. Lucia Bertolini tuttavia scrive che non si possa escludere che Verga sia rimasto più lungo; cfr. anche I. MORETTI, *I soggiorni fiorentini di Giovanni Verga (1865-1879)*, Roma, Bulzoni 2013, pp. 13-86; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, pp. 37-46.

più bello sull'Unità d'Italia, ovvero *I Malavoglia*, libro che ha saputo rovesciare da un'ottica così originale la retorica trionfale dell'Italia ormai fatta:

- Di dove siete? mi domandò.
  - Son siciliano.
  - È assai lontana la Sicilia?
  - Sì.
  - Più lontana di Napoli?
  - Sì.
  - Avete visto il San Carlo di Napoli?
  - No.
  - Io ci andrò forse in dicembre.
  - Era una conversazione bizzarra, in cui le parole avevano tutt'altro significato, e nell'accento della voce erravano certi suoni che ricercavano le più intime fibre del cuore.
  - È vero che i siciliani sieno gelosi? mi domandò dopo qualche istante.
- (E, 46-47).

Nessun altro libro, anche se non si è praticamente mai detto, ha raccontato e descritto così accuratamente Firenze all'epoca della *Belle Époque*: la città con le sue strade, il Lungarno, i viali appena costruiti, il Teatro della Pergola (dove effettivamente, nel 1869, fu allestito un *Ballo in Maschera*), il Parco delle Cascine, l'Ospedale di Santa Maria Nuova, il Piazzale Michelangelo, Piazza Ognissanti, il Caffè Doney, i nuovi negozi, l'esperienza e la bellezza delle vetrine di Via Rondinelli e delle corse in carrozza verso i Colli. La storia d'amore tra Enrico Lanti e Eva disegna la trama di un'attenta ricostruzione del tessuto sociourbanistico della capitale toscana, servendosi di uno sguardo che ha visto e capito bene anche le logiche simboliche e le distinzioni legate alla collocazione dei rispettivi spazi. Enrico, per esempio, che è un pittore squattrinato con posture da scapigliato, abita all'ultimo piano di una fredda abitazione in Piazza Santo Spirito, mentre la casa di Eva si trova in Piazza d'Azeglio.

Un altro livello da riprendere è poi lo spazio testuale di Eva proprio in quanto protagonista della storia raccontata: soggetto, non solo riflesso o controfigura dell'uomo che la ama. Al contrario di tante figure femminili raccontate dalla letteratura solo come dame di compagnia di gesta e pensieri maschili, Eva non solo ha una sua eroica grandezza ma, per certi aspetti, è molto più complessa degli altri due personaggi in scena, malgrado sia l'unica a non essere mai narrata in focalizzazione interna.

Ragionando di situazione narrativa, lo spazio di *Eva*, in quanto organismo romanzesco, rappresenta un elemento ulteriore di complessità del libro.

*Eva* infatti è un racconto a doppia cornice: abbiamo una Prefazione – la cosiddetta *sfuriata* – che inquadra il racconto di un Narratore di primo grado (N1) che racconta che l'artista Enrico Lanti (N2) racconta la propria storia. Possiamo anche dire, riferendoci al testo, che Enrico, che è propriamente un pittore, fa il ritratto – il *portrait* – della sua relazione con Eva. In più, e ancora, lo spazio funziona come tema chiave, perché il racconto di N2 a N1 si svolge principalmente dentro lo spazio del palco di un Teatro (della Pergola), durante un veglione mascherato. Enrico Lanti narra (dentro il Teatro) l'incontro con Eva avvenuto nel medesimo spazio, in occasione di uno spettacolo, circa un anno prima. Come si vede, abbiamo uno schema romanzesco costruito come un sistema di scatole che stanno una dentro l'altra, replicandosi e riflettendosi, come se fossimo in una sala di specchi che allestisce, in termini di forma, l'idea molto baudelairiana dell'arte moderna come artificio, illusione, scambio continuo e inseparabile tra originale e ritratto. Il fatto è che, malgrado siano stati fatti più spesso i nomi di Zola o dei fratelli de Goncourt, l'autore francese con cui dialoga maggiormente il sentimento verghiano della modernità è proprio Baudelaire, non solo in quanto autore del racconto *La Fanfarlo* (1847), dove si parlava dell'amore tra un artista e una ballerina<sup>4</sup>; il modello di Baudelaire agisce anche, e per certi versi soprattutto, come autore dei *Fleurs du mal* (*I fiori del male*, 1857), *Il pittore della vita moderna* (*Le Peintre de la vie moderne*, 1863), dei *Petits poèmes en prose ou Le Spleen de Paris* (1869).

L'impianto definitivo di *Eva* è organizzato in cinquanta lasse di lunghezza molto diversa che favoriscono l'effetto di una voce (quella del narratore testimone, e quella di Enrico) che recupera e confessa il passato attraverso una memoria rotta dall'emozione, andando avanti per aggiunte e impressioni progressive: scena su scena, lassa su lassa. Lo spazio di *Eva* è, dunque, anche uno spazio visionario, dove la protagonista appare e scompare dal racconto, tanto come presenza diegetica quanto come oggetto d'amore, assomigliando spesso, per esempio, anche alla *Passante* di Baudelaire. Questo entrare e uscire di scena, sempre in maniera repentina, suggestiva e spettacolare, fa di lei una figura non solo più affascinante e misteriosa, ma proprio più complessa, in termini di personalità narrativa. Una vera immagine dell'incontro d'amore come sistema di apparenze, di fantasmi e dunque come *portrait* sincero della modernità.

Ricapitolando: abbiamo sin qui parlato dello spazio che ha *Eva*, come singolo libro, nell'opera di Verga; dello spazio in cui viene scritta l'edizione definitiva del libro, cioè Milano; di quello in cui invece è principalmente ambientato, Firenze. C'è poi lo spazio come corpo testuale, e lo spazio nar-

<sup>4</sup> Un primo raffronto tra la ballerina della *Fanfarlo* e *Eva* risale al saggio di R. LUPERINI, *L'Eva verghiana*, in «Belfagor», LI/3 (31 maggio 1996), pp. 293-302.

rativo che la protagonista compone. Ma ai tipi di spazio indicati fin qui, debbo aggiungere anche “lo spazio di *Eva*” riguardante il mio percorso di studiosa laureatasi su Verga con una tesi (su Verga a Milano)<sup>5</sup> che cominciava proprio con un riferimento a *Eva*, in una lettera di Capuana a Verga: «Bisogna chiamarsi Verga e aver scritto l’*Eva* per poter far accettare al pubblico italiano un volume che costa cinque lire!»<sup>6</sup>. Ricordo questa circostanza per dare valore a una *lunga fedeltà*, per così dire, a un autore che ha continuato a lavorare dentro di me, anche in sinergia con tanti studi e lavori successivi, compreso *Lo spazio delle donne*<sup>7</sup>, perché Verga, tra l’altro, è uno straordinario narratore di personaggi femminili moderni. I suoi racconti, i suoi romanzi, sono ricchi di donne, come *Eva*, che *esistono* dentro i testi non solo per le emozioni che provano e fanno provare agli uomini; sono, per esempio, persone che lavorano, muoiono di lavoro; cercano e trovano successo, o falliscono, cercando di guadagnarsi da vivere, svolgendo un mestiere. Soltanto letture (troppo) ideologiche o risalenti a tempi storici piuttosto indifferenti a questioni di genere possono farci spiegare, per esempio, il pregiudizio critico per un racconto effettivamente così moderno, per tematiche e destino, come la novella *Nedda* (1874), che è anche, per esempio, la storia di una lavoratrice sfruttata, razzializzata e discriminata come tante donne di oggi.

Ma torniamo a *Eva* e ai suoi spazi, ripartendo dalla vicenda narrata. Dopo la dichiarazione programmatica di un racconto «senza retorica e senza ipocrisie» (*E*, 3) pronunciata nei tre capoversi scapigliati che formano il testo della Prefazione (la famosa *sfuriata*)<sup>8</sup>, il testo successivo di *Eva* è un corpo articolato in cinquanta lasse narrative di misura diversa che ha inizio così:

<sup>5</sup> Da quel lavoro è nato il saggio: D. BROGI, *Il «fiasco» dei Malavoglia*, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Siena, XVII (1996), pp. 165-205.

<sup>6</sup> RAYA, *Carteggio Verga Capuana...*, p. 42.

<sup>7</sup> D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi 2022.

<sup>8</sup> «Eccovi una narrazione - sogno o storia poco importa - ma vera, com’è stata e come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie. Voi ci troverete qualcosa di voi, che vi appartiene, che è frutto delle vostre passioni, e se sentite di dover chiudere il libro allorché si avvicina vostra figlia - voi che non osate scoprirvi il seno dinanzi a lei se non alla presenza di duemila spettatori e alla luce del gas, o voi che, pur lacerando i guanti nell’applaudire le ballerine, avete il buon senso di supporre che ella non scorga scintillare l’ardore dei vostri desideri nelle lenti del vostro occhietto - tanto meglio per voi, che rispettate ancora qualche cosa.

Però non maledite l’arte che è la manifestazione dei vostri gusti. I greci innamorati ci lasciarono la statua di Venere; noi lasceremo il «cancan» litografato sugli scatolini dei fiammiferi. Non discutiamo nemmeno sulle proporzioni; l’arte allora era una civiltà, oggi è un lusso: anzi, un lusso da scioperati. La civiltà è il benessere; ed in fondo ad esso, quand’è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale. In tutta la serietà di cui siamo invasi, e nell’antipatia per tutto ciò che non è positivo - mettiamo pure l’arte scioperata - non c’è infine che la tavola e la donna. Viviamo in un’atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita.

Avevo incontrato due volte quella donna - non era più bella di tutte le altre, né più elegante, ma non somigliava a nessun'altra. - Nei suoi occhi c'erano sguardi affascinanti, come il corruscare di un'esistenza procellosa che era piena di attrattive (E, 5).

*Eva* si avvia con la voce in prima persona di un narratore intradiegetico e omodiegetico che costruisce il focus su una sconosciuta straordinariamente affascinante. La donna viene al mondo, testualmente, come bellezza che appare in uno scenario di mondanità - il parco delle Cascine era il palcoscenico della bella società a passeggio. Siamo immediatamente dentro una situazione baudelairiana, perché l'incontro mette in scena la stessa esperienza fuggevole e effimera dell'amore come alterità, come scambio intenso con una *femme fatale* raccontato dalla *Passante* - «Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté | Dont le regard m'a fait soudainement renaître, | Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?», recitava la prima terzina del testo francese.

Il narratore di *Eva*, infatti, comincia a raccontare le emozioni legate al doppio incontro avvenuto con una figura femminile talmente affascinante da essere annunciata da un aggettivo dimostrativo: «quella donna». L'io narrante l'ha vista alle Cascine, a Firenze: nella prima occasione mentre guidava lei stessa un «elegante legnetto» trascinato da due cavalli; in un momento successivo gli è apparsa attraverso i vetri del finestrino della carrozza. Poi la rivede una terza volta a teatro, durante una festa mascherata, mentre, come una creatura uscita dai *Fiori del male*, scende dalla carrozza, «sollevando arditamente la veste sul marciapiede» (E, 9). Qui, «in mezzo alla folla», un arlecchino attira l'attenzione di chi narra e guarda la scena, perché quell'uomo mascherato sta molestando e provocando la donna e il suo accompagnatore. Riconoscendolo come un antico compagno di scuola catanese, l'arlecchino attira il narratore in un palchetto, dove si toglierà la maschera, e comincerà a raccontare all'amico di infanzia la sua storia. Siamo nella terza lassa del romanzo. A partire dal paragrafo successivo, il quarto, Enrico, narratore di secondo grado, prende direttamente voce e comincia a narrare il suo romanzo del cuore - che proseguirà fino alla quarantacinquesima lassa (E, p. 152). È un pittore con posture da scapigliato, arrivato a Firenze da Catania grazie ai fondi della famiglia e di una sovvenzione comunale:

Non accusate l'arte, che ha il solo torto di avere più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, - voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa, - voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiavano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia» (E, 3).

Ero un genio in erba, una speranza dell'arte italiana, coi capelli lunghi e il cappellaccio alla Rubens; abitavo all'ultimo piano di una vecchia casa in Santo Spirito che il vento, d'inverno, sembrava far traballare sulle fondamenta, e desinavo a cinquantacinque lire al mese (*E*, 20).

Un giorno, alla posta, mentre ritira un vaglia, vede il cartellone della Pergola; va a teatro, assiste allo spettacolo di Eva, ne resta *scioccato*, nel senso che resta sedotto dallo splendore artificiale della modernità:

Alcuni istanti prima del ballo corse per la folla un mormorio di aspettazione. Io sentivo come allargarmi il cuore, e aggiustavo macchinalmente il mio cappello sull'ombrello. Improvvisamente apparve una scena incantata, riboccante di suoni, di luce, di veli e di larve seducenti che turbinavano nelle ridde più voluttuose - come una fantasmagoria di sorrisi affascinanti, di forme leggiadre, di occhi lucenti e di capelli sciolti. Poi, quando quella musica fu più delirante, quando tutti gli occhi erano più intenti, e tutti gli occhialletti si affisavano bramosi sulla scena, corse un nuovo susurrio: "Eva! Eva!" e in mezzo a un nembo di fiori, di luce elettrica, e di applausi, apparve una donna splendente di bellezza e di nudità, corruscante febbrili desideri dal sorriso impudico, dagli occhi arditi, dai veli che gettavano ombre irritanti sulle forme seminude, dai procaci pudori, dagli omeri sparsi di biondi capelli, dai brillanti falsi, dalle pagliuzze dorate, dai fiori artificiali. Diffondeva un profumo di acri voluttà e di bramosie penose. Guardavo stupefatto, colla testa in fiamme e vertiginosa. Provavo mostruosi desideri, e invidie, e scoramenti, e alterezze per la mia arte che sentivo abbassarsi sino ai miei desideri, e pel mio ingegno che mi pareva si elevasse sino a guardarla a faccia a faccia, l'arte; e in fondo a tutto questo, un amaro rammarico di trovarmi in quel meschino posto di platea e senza guanti. Poi tutta quella visione scomparve in un lampo di luce e in un'onda di musica. Tutto tornò bujo (*E*, 28-29).

Tornato a casa, «barcollando», Enrico scrive di getto una recensione che il suo amico Giorgio, appendicista (la modernità è presente a tutti i livelli in questo romanzo), farà pubblicare. In questo modo il giovane attira l'attenzione di Eva (proprio come era accaduto alla protagonista della *Fanfarlo*), che infatti manda a chiamarlo. In teatro Enrico va dietro le quinte - la prosa verghiana, nella descrizione degli spazi teatrali ci offre già un esempio magistrale di scrittura realista. Enrico vede la ballerina fuori dai riflettori, in una scena molto famosa a lettori e lettrici di *Eva* e che, come altri dettagli della storia, somiglia molto, in effetti al racconto di Baudelaire:

- È lei, mi disse Giorgio; vieni.

Essa levò il capo, ancora tutta rossa e anelante. Ci vide e ci sorrise. – Ahimè! un sorriso stanco, distratto, reso sgarbato dalla respirazione accelerata. I capelli le cadevano sul petto senz'arte; alcune stille di sudore rigavano il suo belletto; le sue candide braccia, vedute così da vicino, avevano certe macchie rossastre, e nello stringere i legaccioli vi si rivelavano i muscoli che ne alteravano la delicata morbidezza; le scapule si ravvicinavano sgarbatamente, fin la suola del suo scarpino era insudiciata dalla polvere del palcoscenico. – Ti parlo da pittore; ma anche da pittore ne avevo ricevuto la prima impressione. – Era la silfide dietro la scena, nel suo momento di prosa, in cui non ha bisogno di essere bella, e non si cura di esserlo. Ora è impossibile esprimerti l'effetto che tutto ciò doveva fare sulla squisita e mobilissima sensibilità mia. La farfalla tornava bruco, ed io ne risentivo un dispetto ed una amarezza indicibili.

– Ah, il signore!...mi diss'ella sorridendo fra un nodo e l'altro. Le sono molto riconoscente del suo articolo.

E siccome io non rispondevo, il mio amico stimò conveniente dire qualcosa per conto mio. Ella si rizzò, tutta rossa, ancora anelante, ed aggiustando i suoi capelli e le pieghe del suo gonnellino, mi affissava coi suoi grand'occhi – erano tutt'altri occhi che quelli lampeggianti ebbrezze e seduzioni mentite che avevano sconvolto la mia ragione; ma ci era un'aria d'insistente e quasi ingenua curiosità ch'era stranissima.

– Rientro in iscena, disse vivamente e stendendoci le due mani nello stesso tempo. Mi rincresce non potermi fermare più a lungo. Ma spero che il signore vorrà farmi il piacere di venirmi a trovare...

Ci sorrise e con la vivacità piena di grazia spinse all'indietro colle due mani quel fiocco di velo che formava il suo gonnellino; riprese come una maschera il suo sorriso e disparve (E: 34-35).

Da vicino, vedendo l'artista senza l'aura dell'ammirazione altrui e coi costumi e il trucco perfetto, il pittore respinge l'immagine deludente della donna-dea tornata a essere una «donnicciuola» stanca, affaticata, così simile a certe ballerine del Can Can (lo spettacolo già evocato nella prefazione a *Eva*, attraverso il dettaglio delle litografie «sugli scatolini dei fiammiferi»: E, 3); la donna è così simile alle ballerine che Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) ritrarrà e trasformerà negli emblemi più iconici della modernità europea, ma, ed è una differenza di date da tener ben presente, facendolo vent'anni dopo la pubblicazione di *Eva*<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Sul tema della ballerina nella cultura europea ottocentesca cfr. J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* [1970], traduzione e introduzione di C. Bologna, Torino, Boringhieri 1984.



Enrico, in definitiva, scappa, e nonostante gli inviti non la cerca. Come aveva spiegato Baudelaire, lo sguardo dell'artista moderno ha bisogno di nutrirsi della bellezza attraverso la *parure*, l'artificio la maschera, che compongono una totalità indivisibile con l'esperienza dell'innamoramento. Spaventato dall'aspetto non luccicante e mascherato di Eva, Enrico si ritira. Troppa realtà. Ma Eva non accetta la freddezza di Enrico; durante un nuovo spettacolo a cui è presente anche il giovane, lo guarda, proprio lei, dal palcoscenico (*E*, 40); manda a chiamarlo, si fa aspettare per mezz'ora nel vestibolo, dove Enrico, come racconta lui stesso riguardandosi attraverso il ricordo, resta fermo a fissare il riflesso scintillante del «lampione di un fiacre che si riverberava sull'invetriata» (*E*, 41: un dettaglio suggestivo che racconta bene la trama visuale di questo romanzo, oltre che la perizia stilistica di un vero scrittore all'opera). Una volta uscita dal teatro, Eva carica Enrico in carrozza, e lo accompagna, lei, a casa, interrogandolo, scrutandolo («Avrei una grande curiosità di leggervi in cuore le vostre stranezze. Vi guardo quasi come un animale curioso»: *E*, 48), rammaricandosi di essersi «fatta vedere così brutta», perché sa di avergli «sciupato le illusioni» (*E*, 49). E alla domanda di Enrico su perché non lasci il teatro, visto che la donna ha appena ammesso anche di annoiarsi, Eva risponde subito:

- Ella mi guardò sorpresa, con quei suoi grand'occhi spalancati da bambina, e mi disse ingenuamente:
- Ma è il mio mestiere, signore!
- Ah!
- E poi ci sono anche dei bei momenti.
- Gli applausi?
- Sì... in mezzo a tutti quei lumi, e quella musica, e quegli entusiasmi... e si sente bella... (*E*, 53).

Enrico la vede come una bambina, eppure Eva dà una risposta franca e consapevole quando parla della sua arte: «Ma è il mio mestiere, signore!». Uscendo dalla carrozza, dopo avergli chiesto precisamente dove abiti, Eva si fa promettere di andare da lei, all'indomani, ma di nuovo il giovane rilutta, e per la seconda volta Eva prende l'iniziativa, presentandosi alla porta di casa sua.

Comincia la storia d'amore: Enrico sta a casa di Eva più tempo possibile, aspettandola in camera, dunque situandosi in un altro "spazio" rispetto a quello dove Eva intrattiene legami che non sono, banalmente, occasioni cortigiane, ma aspetti di una vita di successo che la donna gestisce con lucidità imprenditoriale:

- Oh! esclamò Eva con uno scoppio di risa schiette e gaie – se sapeste come dovrebbero invidiarvi quei signori di cui siete geloso!

- Non importa; essi vi vogliono...
  - Oh, non tutti! Ci sono quelli che vengono per prendere il mio thè, gli altri per trovare gli amici, altri perché la mia casa è di moda, altri pur di far sapere che ci vengono.
  - Io vorrei che non foste obbligata a ricevere tutte quelle persone, Eva.
  - Sono tutti abbonati, giovanotti chic, di quelli che dispongono dell'esito di uno spettacolo, ed io appartengo al teatro.
  - Io intendo che la donna che mi ama appartenga a me anzitutto!
  - Allora non avresti dovuto innamorarti di una ballerina.
  - Oh, io mi innamorerai della donna, perdio!
- Ella sorrise tristamente.
- La donna la vedesti un momento, nel dietro scena... e scappasti via. (E, 87-88)

Perché questo è il punto: Enrico sa vedere e amare soltanto la ballerina, come gli dice la donna. Ma per noi che leggiamo il testo, Eva non è soltanto una ballerina amata da Enrico. Non possiamo trattarla come una banale figura secondaria di una storia romantica incentrata su un eroe maschile. Il sistema di voci e di sguardi creato dalla struttura del romanzo ci chiede di conquistare una prospettiva più problematica. Eva è e sa di essere una donna di successo, ed era il caso di soffermarci sul brano appena citato perché *Eva* è un romanzo che troppe volte è stato liquidato come un racconto mondano, “preverista” (usando un prefisso che ha funzionato come un giudizio tombale), poco curato in senso stilistico, quando invece, leggendolo con attenzione, si rivela un libro cruciale per capire l’officina verghiana, tanto in termini di tematiche quanto in termini di lingua e dispositivi formali messi all’opera.

Chiarito questo passaggio, adesso potremo avviarci più rapidamente a riassumere gli sviluppi successivi della vicenda. Enrico si fa mandare dalla famiglia sempre più soldi per vestirsi bene, ma la gelosia lo tortura e gli fa torturare l’amata, tanto che a un certo punto, la donna, pur di stare con lui, con una mossa a sorpresa abbandona tutto, trasferendosi nella casa fredda nel quartiere bohémien di Santo Spirito. Il desiderio di Enrico è avverato e (proprio per questo) l’incanto è rotto. Messa fuori dalla mondanità e dalla cornice spettacolare e artificiosa che la rendeva così desiderabile agli occhi di Enrico, adesso che Eva appare sotto una luce prosaica il *romanzo d’amore* non regge. Come se stesse compiendo un esperimento, Eva sopporta le aggressioni verbali di Enrico fin quando i soldi (quelli che Eva ha ricavato vendendo i gioielli che si era portata dietro) non finiscono. Con la medesima rapidità con cui si era trasferita da lui, la donna lo lascia e si metterà con il ricco Conte Silvani. Senza reagire, ma compiangendosi come l’eroe patetico di un romanzo d’appendice, il pittore tenta la fortuna al gioco, resta

senza nulla e sta letteralmente per morire di fame, ma *in extremis* riceve aiuto e lavoro da un giovane e ricco signore a cui, facendo cadere ogni vergogna, Enrico si è buttato in faccia, mostrandogli con sincerità umiliata il suo volto disperato, e chiedendo dei soldi. (Quell'uomo gentile morirà poco tempo dopo in un duello, a causa della sua stessa indole romantica che lo assomiglia a Enrico). Piano piano, Lanti comincia a lavorare (come coloratore di fotominiature: un altro straordinario dettaglio che, senza spiegarlo, fa di *Eva* un sincero e spassionato racconto della modernità); risale la scala del successo e può riprendere a frequentare gli spazi della bella società. Dunque anche il teatro, dove una sera, al "Pagliano" (il Teatro Verdi, a partire dal 1901), mentre è in compagnia di una duchessa, Enrico incrocia Eva, a braccetto con il Conte Silvani. Ingelosita dalla duchessa che accompagna il suo ex amante, Eva va da Enrico, per un intenso incontro fisico che durerà solo due ore, perché Eva sa che la loro storia non può funzionare. «Una follia non si fa due volte, o diventa una sciocchezza», risponderà la donna, rimandando al mittente le lettere di Enrico (*E*, 153). Il quale, invece, continua a non accettare, a non voler *vedere* la realtà, malgrado proprio lui sia, significativamente, un autore di ritratti; impazzisce di gelosia e decide di provocare e sfidare a duello il Conte Silvani, amante di Eva, per portargliela via. Siamo dunque arrivati e tornati al presente narrativo da cui era cominciato *Eva*, tra la folla in maschera del veglione alla Pergola; ci troviamo nella parte finale della lassa quarantaseiesima. Da questo momento riprende la parola, fino alla conclusione del romanzo, il primo narratore, il quale ci racconterà del duello tra Enrico e il Conte, in cui entrambi restano feriti. Passano alcuni mesi finché (nell'ultima lassa, la cinquantaseiesima) il narratore, tornato in Sicilia viene fatto chiamare da Enrico, ritiratosi in famiglia per problemi di salute e che, ormai moribondo, gli consegnerà il ritratto di Eva:

– L'hai veduta? mi domandò tutt'a un tratto, come se non ci vedessimo soltanto da pochi giorni, o come se seguitasse un discorso incominciato.

– No! risposi con ripugnanza, poiché il ricordo di tal donna mi pareva una profanazione in quel momento.

Egli capì, e sorrise ironicamente.

– Ah! voi altri puritani!... come siete sciocchi!

Aprì la camicia sul petto per cercarvi un pacchetto di carte. – Le ossa sembravano forargli la pelle gialla e arida come cartapecora.

Guardala! mi disse trionfante, svolgendo da quelle carte una piccola miniatura, – e dimmi se il vostro puritanismo vale il suo sorriso!

Quel disgraziato, diggià per tre quarti cadavere, faceva un ultimo sforzo onde delirare per quella donna che gli sorrideva ancora nel ritratto, e che non si ricordava più di averlo amato (*E*, 177).

Il giorno dopo, mentre stava tornando a fargli visita, l'amico incontra per strada un contadino che gli annuncia la morte di Enrico. «Mi buttai in fondo alla carrozza, e piansi», dice il narratore, dopo aver ordinato al cocchiere di *tornare indietro*, e lasciando chi legge il finale di *Eva* senza una definitiva risposta rispetto a cosa intenda realmente il testo per “tornare indietro”. Se voglia dire, cioè, solo tornare a Catania, secondo il senso letterale, o anche tornare allo spazio delle Banche, delle Imprese Industriali e delle ballerine di successo che, irreversibilmente, è il mondo della «febbre violenta di vita» da cui ci parlerà lo scrittore del ciclo dei *Vinti*: lo scrittore della vita moderna.

Proprio per lavorare al meglio con lo *chock* della modernità di cui ci parla l'opera di Verga, *Eva* può essere restituito al valore e all'importanza che merita, incrociando gli strumenti della critica letteraria, attenta alle forme, con quelli della cultura visuale, vale a dire riconsiderando i testi anche attraverso i tipi di sguardo, di spettatorialità e di visualità che la scrittura letteraria compone, intanto che ci aiuta a decifrare le ottiche differenti con cui possiamo guardare il mondo. Da questo punto di vista (è proprio il caso di dirlo), la scrittura di Verga è particolarmente congeniale, trattandosi di un autore che, oltre a essere un bravo e precoce fotografo<sup>10</sup>, ha usato e applicato così tanto termini di tipo visuale per illustrare i modi della sua scrittura. Tuttavia, oltre a questi aspetti possiamo vedere persino di più. *Eva*, infatti, è un testo straordinariamente reattivo a un'analisi di tipo visuale non solo perché Enrico Lanti è un pittore che diventerà fotografo quando deve lavorare per mantenersi da solo, finalmente. Le questioni di ottica, come accadrà nei capolavori, non sono aspetti tematici, spunti narrativi, ma dispositivi formali e linguistici attraverso i quali tagliare e inventare la realtà. Tutta la storia di *Eva* è una storia visuale, fatta di immagini che arrivano all'improvviso o che sono messe a confronto in modo speculare, come del resto suggeriscono anche le iniziali identiche dei nomi di Enrico e di Eva. Il romanzo scritto da Verga è un testo fortemente autobiografico non perché Verga rielabora, nell'ambientazione toscana, l'esperienza del suo soggiorno a Firenze, tra il 1869 al 1872; le risonanze autobiografiche più significative riguardano l'esperienza di apprendistato allo sguardo sperimentata dalla scrittura verghiana attraverso la storia dei suoi personaggi. Eva entra in scena mostrandosi, poi esibendosi a teatro, performandosi, venendo ammirata. Al tempo stesso, come abbiamo verificato attraverso il testo, Eva è una figura più adulta e più moderna di Enrico, da lei spesso chiamato “bambino”, “fanciullo”; perché Eva sa chi è, e sceglie chi essere, proprio attraverso la coscienza “spassionata” che

<sup>10</sup> Sulla cultura visuale di Verga cfr. anche G. SORBELLO, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Catania, Bonanno 2012.

lei ha del potere sociale della propria immagine. Sa uscire e entrare dal personaggio di sé stessa, come dal centro della mondanità e del successo, senza che questo significhi soccombere, come Enrico. La ballerina ha il coraggio di mostrarsi senza maschera, e sa di poterlo fare solo perché sa di dover indossare di nuovo un preciso ritratto di sé da portare per il mondo. È lei, la ballerina, la vera coscienza artistica. È lei, in questo senso, la vera controfigura “sincera e spassionata” dell’autore della *Prefazione* ai *Malavoglia*.

Così, per esempio, nella famosa scena, riportata anche qui, in cui Enrico incontra Eva da vicino, dietro le quinte del teatro (un testo, anche in termini stilistici e letterari, di qualità straordinaria), in quella scena Eva è protagonista perché non è soltanto colei che è guardata (nel suo aspetto prosaico), ma perché, come poi più avanti ribadirà a Enrico, Eva ha *scelto* come farsi guardare: in questo caso, come quando andrà a vivere da Enrico, accettando di farsi vedere come donna e non come ballerina. Si rammaricherà di averlo fatto, più avanti, ma questo stesso rimpianto racconta una consapevolezza dell’artificio che per esempio manca alla protagonista del racconto di Baudelaire, *La Fanfarlo*, e che fa di Eva, la creatura di Verga, una figura femminile estremamente interessante.

Per tutto il racconto Eva entra e esce di scena (nel teatro reale, come nel teatro di casa sua, dove lascia Enrico in camera sua, entrando e uscendo) con una perfetta capacità di gestire il potere scenico della propria immagine, sia con disillusione *spassionata*, sia con artificio. Mentre Enrico, e Eva se ne accorge subito, sa amare soltanto l’immagine che si è fatto di lei, perché parla sempre da pittore, e perché fin sul letto di morte ammira e adora il *suo* ritratto di Eva.

Dentro questa consapevolezza, che fa di Eva non solo, non tanto una ballerina, ma un’artista che sa di indossare una maschera; dentro la consapevolezza di chi ha saputo costruire questa donna, c’è già un maestro di tecniche dell’osservazione, ma in senso soprattutto visuale, non documentario, vale a dire abbiamo uno scrittore che sta sperimentando letteratura elaborando e facendo esistere, a forza di stile, esperienze vive e visuali.

Abbiamo già letto vari esempi, ma per esemplificare sinteticamente questa attenzione a *far parlare la realtà* senza messa in scena, senza descrizioni o spiegazioni ma attraverso immagini eloquenti, che ci interpellano nel senso di invitarci, impersonalmente, a ricostruire un sistema di significati complessivo, potremmo citare i passaggi straordinari in cui, senza spiegare ma semplicemente mostrando dei dettagli, come fa una grande scrittura realista, *Eva* ci fa capire la povertà e il senso di inferiorità di Enrico rappresentando, a teatro, le sue «mani nude», vale a dire (ma il testo non lo dice) senza guanti, nascoste sotto il cappello (*E*, 27). Oppure, risalendo dal lavoro sui dettagli a casi di progettazione complessiva di una scena, una delle parti più interes-

santi della storia riguarda il momento in cui, arrivando di propria iniziativa a casa di Enrico, la prima volta, Eva si guarda attentamente in giro, senza commentare esplicitamente lo squallore degli arredi, ma evidentemente capendo bene la povertà dell'uomo (che intanto rompe il suo cavalletto da pittore pur di avere legna per accendere il camino). Eva guarda la stanza esattamente come la narrazione fa vedere lo stesso ambiente a noi: mostrando tutto ma senza dire, lasciando che l'ambiente si racconti da solo. La pagina descrive, ma contemporaneamente sa narrare, impersonalmente, le condizioni di ristrettezza di Enrico: semplicemente facendoci vedere, agli inizi di marzo, mentre fuori c'è la neve, un camino spento, e facendoci idealmente sedere con indifferenza accanto ad esso, proprio come fa Eva. Proseguendo poi la lettura, ecco una trovata narrativa portentosa, utile sia per cogliere l'intraprendenza di Eva, sia per capire il sistema poetico e concettuale dentro il quale prende vita questo romanzo, che si interroga e ci fa riflettere continuamente sul rapporto tra realtà e artificio usando un sistema di immagini. Guardando i quadri di Enrico, Eva infatti ne chiede uno in dono, e dopo aver scelto quello che, come gli spiega l'uomo, raffigura un paesaggio siciliano (*I Cidopi*: gli scogli sulla spiaggia di Aci Trezza), Eva prende un pennello e scrive a margine della tela il suo nome e la data<sup>11</sup>: «Eva - 22

<sup>11</sup> Ecco la scena: «All'improvviso fu suonato violentemente all'uscio. Saltai sulla seggiola come se il filo del campanello fosse stato attaccato al mio cuore. Presi un lume e andai ad aprire tutto tremante, come se attendessi una disgrazia: indietreggiai stupefatto. || Era Eva, tutta imbacuccata, pallida e tremante dal freddo, che mi guardava con certi occhi dove avrei giurato che ci fossero delle lagrime.

Mi aspettavo rimproveri, scene drammatiche; nulla di tutto ciò. Ella entrò, sedette accanto al camino spento, e mi disse tranquillamente:

– Non siete venuto!

– Voi!

Ella sorrise dolcemente. Aveva gli stivalini tutti coperti di neve.

– Siete venuta a piedi?

– Sì.

– Perché?

– Non so. Avevo bisogno di farmi perdonare l'altra sera.

E si sforzava di non tremare, di non far scricchiolare i suoi dentini, come se avesse temuto di rimproverarmi il freddo glaciale che regnava nella mia cameretta. Sebbene cotesta delicatezza mi commovesse, io ero tutto vergognoso, pel mio camino spento, pei miei mobili più che modesti, e pel mio vecchio mantello che avevo gettato su di una seggiola.

Ruppi il cavalletto e accesi il fuoco nel camino.

Ella sorrise; aveva la labbra violette e stese le manine tremanti sulla fiamma che le rendeva quasi trasparenti.

– Oh! che bel fuoco! esclamava.

Io m'inginocchiai ai suoi piedi; asciugai i suoi stivalini con un lembo del mio mantello, e poscia glielo stesi sotto i piedi a guisa di tappeto. Ella mi lasciava fare, ridendo come una bambina; guardava all'intorno con curiosità, e mi sembrava che in cotesta curiosità, così espressa, non ci fosse più nulla di mortificante pel mio amor proprio.

*Marzo*». Eva si è infilata nello spazio del quadro! Che immagine simbolica straordinaria, anzitutto per comprendere quello che, dentro la storia tra i due giovani, cerca di fare quella donna così libera e disinvolta che ha deciso di prendersi tutta la scena, come una vera artista, incluso lo spazio più personale della creazione artistica e delle origini siciliane del suo amato. Ma, a pensarci bene, quella firma di Eva dentro la raffigurazione dei faraglioni di Acì Trezza, racconta già, precisamente, quello che Giovanni Verga farà di lì a pochi anni, scrivendo *I Malavoglia*, portando la coscienza artistica maturata nella grande città e soltanto in quello spazio, dentro il paesaggio di Acì Trezza: il medesimo del quadro di Enrico.

«Che v'importa, se in questo momento non amo che voi!» protesta Eva con Enrico. E prosegue:

Mi crederete almeno, giacché sono così franca! Sì, sarà un capriccio, sarà una pazzia. – Vi amo perché siete ingenuo, perché non siete ricco, perché non siete elegante, perché avete in cuore tutte le follie dell'arte, perché mi guardate con quegli occhi, e anch'io divento come voi, non mi riconosco più!

– È la vostra camera? mi domandò.

– Sì.

– Come siete felici voi altri artisti! Quanti bei sogni dovete aver fatto fra queste pareti.

Oh! il bel sogno ch'era la sua leggiadra figurina, col sorriso dolce, gli occhi umidi, le bianche mani incrociate sulle ginocchia, e la veste bruna che si piegava mollemente sulla sua persona come carezzandola, là, in quel povero angolo della mia cameruccia, illuminata dalla fiamma del mio camino!

Ella aveva capricci improvvisi, bizzarri, dietro ai quali si smarriva volentieri il proprio buon senso come dietro al sorriso di un bambino. – Fatemi vedere! – disse. E si mise a rovistare in tutti gli angoli, in tutti i miei disegni, in tutti i miei cartoni, ponendo tutto sottosopra, scappando in mille ingenuie esclamazioni, facendomi mille domande prive di senso e piene di grazia. – Oh! bello! – e seguitava a metter tutto sossopra, battendo le mani dinanzi alle mie tele.

– Come fate a creare tante belle cose? – mi domandò, facendosi seria – e senza aspettare la mia risposta: – Regalatemmi qualche cosa –

– Scegliete voi stessa.

– Datemi quel paesaggio. È una spiaggia di mare?

– Sono i Ciclopi.

– Che cosa sono i Ciclopi?

– Si chiamano così certi scogli giganteschi sulla spiaggia di Acì-Trezza.

– In Sicilia?

– Sì.

– Oh, come sono belli!

Prese un pennello e sul margine della tela scrisse:

«Eva - 22 Marzo».

– Così ci avrò lavorato anch'io! aggiunse con quel sorriso vago.

E poi, facendosi seria:

– Voi altri dovete trovare un paradiso da per tutto!» (*E*, 60-63).

- Ecco perché vi amo. Domani forse mi piacerà di più la cravatta di un bel giovane, come a voi piaceranno le mani rosse di una sartina. Avremmo avuto torto per ciò di godere insieme questo momento di felicità? (E, 66).

Come tutti i *parvenus* (o come tutte le *parvenues*), che hanno preso spazio provenendo da un altro spazio più in basso nella scala sociale, a Eva è chiarissimo il senso della distinzione, in senso bourdesiano<sup>12</sup>. Vede le differenze di capitale materiale e simbolico tra lei e Enrico, e di conseguenza vede anche, oltre la fine inevitabile del loro amore, le relazioni sentimentali future, tracciate da una «cravatta di un bel giovane» contro «le mani rosse di una sartina», secondo la muta eloquenza assegnata agli oggetti dallo stile realistico. La scrittura che forgia questo racconto avvalendosi di tecniche dell'osservazione, facendoci vedere il vero dei rapporti e delle emozioni umane attraverso gli oggetti, è una scrittura che sta già lavorando dentro la fabbrica dell'impersonalità, sperimentando soluzioni formali che operano a livello di linguaggio, di microstrutture e in termini di logiche narrative complessive. Così, dentro il sistema a doppia cornice costruito dal testo, il narratore di primo grado incontra Eva quattro volte: le prime due alle Cascine, poi alla Pergola, dove si compie la crisi e dove Eva, ragionando in termini di corpo testuale, rimarrà, perché dal momento in cui è dichiarato il duello la sua figura, letteralmente e fisicamente, sparisce. La quarta e ultima volta, infine, che l'amico incontra Eva è attraverso l'immagine nella miniatura, un "simulacro", che gli consegna Enrico. Se ci pensiamo, ricordando sempre anche la data di pubblicazione così precoce di questo romanzo, vale a dire il 1873, siamo in presenza di una soluzione formale e visuale di una modernità sorprendente e significativa. Che ci mostra, una volta di più, l'importanza di questo libro che da poco ha compiuto un secolo e mezzo, ma merita ancora attenzione e studio, perché non è una scrittura che precede una specie di abiura dopo la quale ripartire da zero, ma, semmai, vale come una prova significativa di quel *farsi forma* (uso un'espressione di Alfieri)<sup>13</sup> così inquieto e avventuroso che è lo spazio della scrittura e della lingua di Giovanni Verga.

<sup>12</sup> P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto* [1979], a cura di M. Santoro, traduzione di G. Viale, Bologna, Il Mulino 2001.

<sup>13</sup> ALFIERI, *Verga...*, p. 7.



STEPHANIE CERRUTO

*Università di Catania*

LA “CONQUISTA DELLA LINGUA”  
DI GIOVANNI VERGA FRA SCRITTURA EPISTOLARE  
E SCRITTURA LETTERARIA

1. Premessa

La faticosa acquisizione di una competenza comunicativa maturata e consolidata da Verga attraverso i ciclici soggiorni nell’ambiente nativo e nei contesti fiorentino e milanese, durante gli anni cruciali della sua formazione e attività letteraria (1865-1885), grazie a contatti con ambienti socio-comunicativi differenziati e via via più complessi, è già stata comprovata da numerosi e importanti studi condotti sulle opere letterarie<sup>1</sup>. Meno indagata risulta finora la lingua epistolare, che pure ci offre importanti elementi per osservare da vicino l’evoluzione della lingua verghiana e l’incessante ricerca di

<sup>1</sup> Si vedano almeno: G. RAYA, *La lingua del Verga*, Firenze, Le Monnier 1969; F. BRANCIFORTI, *Alla conquista della lingua letteraria*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 novembre 1979), Catania, Fondazione Verga 1981, pp. 261-308; S. RIOLO, *Tra italiano di Sicilia e «italiano di Firenze»: l’ordito linguistico di «Storia di una capinera»*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 novembre 1980), Catania, Fondazione Verga 1981, pp. 193-220; G. ALFIERI, *Innesi fraseologici siciliani ne «I Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV (1980), pp. 221-295; G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbo e contesto nei «Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 2, Catania, Fondazione Verga 1985; G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in ID., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89; L. SALIBRA, *Il toscanismo nel «Mastro-don Gesualdo»*, Firenze, Olschki 1994; F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in ID., *Prosa e narrativa dell’Ottocento. Sette studi*, Firenze, Franco Cesati 1999, pp. 137-192; F. BRUNI, *Sulla lingua del «Mastro-don Gesualdo»*, in ID., *Prosa e narrativa dell’Ottocento. Sette studi*, Firenze, Franco Cesati 1999, pp. 235-292; P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana*, in «Annali della Fondazione Verga», XVII (2000), pp. 9-29; D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 12, Acireale-Roma, Bonanno 2011; L. BERTOLINI, *Il percorso discontinuo da «Frine» a «Eva»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. VI (2013) [ma 2016], pp. 79-106; S. CERRUTO, *Il carteggio Verga-Martini: notazioni linguistiche e culturali*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XII (2019), pp. 119-164; D. MOTTA, *Cantiere filologico e apprendistato linguistico verghiano. Note sulle varianti di «Una peccatrice» (1866)*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» 5/II (2020), pp. 61-99.

un'identità linguistica da parte dello scrittore catanese<sup>2</sup>. Per tale motivo, si è scelto di indagare la lingua epistolare di Verga su tutti i livelli di analisi, circoscrivendo a livello diacronico il corpus agli anni 1865-1885. Si tratta di oltre 650 documenti privati (lettere, cartoline e biglietti), scritti soprattutto a Catania, Firenze e Milano, che testimoniano i rapporti nelle seguenti reti socio-relazionali: familiare (madre, fratelli, zio); affettiva e amicale (Luigi Capuana, Paolina Greppi, Giuseppe Giacosa); professionale e amicale (Emilio Treves, Ferdinando Martini, Carlo Del Balzo, Angelo De Gubernatis, Edouard Rod, Felice Camerini, Francesco Protonotari)<sup>3</sup>. Al fine di verificare se lingua epistolare e lingua letteraria si evolvono lungo la stessa direzione, i risultati dello spoglio delle lettere sono stati costantemente confrontati con le tendenze linguistiche delle opere narrative scritte nello stesso periodo, a partire da *Una peccatrice* (1866) fino a *Drammi intimi* (1884), senza però escludere totalmente gli scritti letterari del periodo immediatamente precedente a quello del nostro corpus – *Amore e patria, I Carbonari della montagna, Sulle lagune* – e del periodo successivo – *Vagabondaggio, Mastro-don Gesualdo, I ricordi del Capitano d'Arce, Don Candeloro e C.*<sup>4</sup>.

L'indagine, oltre a documentare nel dettaglio le caratteristiche e le tendenze linguistiche dell'epistolario verghiano e a evidenziare i rapporti tra scrittura privata e scrittura letteraria, fornisce altresì un contributo alla conoscenza delle dinamiche socio-stilistiche e socio-comunicative dell'italiano postunitario, confermando, attraverso il vissuto linguistico di un grande scrittore, la travagliata conquista dell'italofonia per i parlanti colti dell'Italia postunitaria.

## 2. Analisi linguistica

Una prima indagine a un livello più superficiale che riguarda i rimandi intratestuali ci rivela il legame fra le due tipologie di scrittura. Si veda ad

<sup>2</sup> Fra i pochi studi sulla lingua epistolare si segnalano il volume di A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno 2012 per quanto riguarda le lettere alla famiglia, e quello di G. ALFIERI, «*La vita più spensierata del mondo*». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga 'milanese' (1871-1891)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n.s. n. 3, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020, sui rapporti non solo epistolari con l'ambiente milanese.

<sup>3</sup> In questa sede ci si limiterà a riportare qualche esempio più rappresentativo; la ricerca completa e i risultati dell'analisi sono disponibili in S. CERRUTO, *La «competenza multipla» di Giovanni Verga tra scrittura epistolare e letteraria*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n.s. n. 7, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2023.

<sup>4</sup> Per l'analisi linguistica ci si è basati sulle edizioni critiche dei romanzi verghiani, mentre laddove non ancora disponibili, come nel caso di *Storia di una capinera* o di *Eros*, si è fatto riferimento alle prime edizioni.

esempio l'espressione «Vi guardo quasi *come un animale curioso*» in *Eva* (1873)<sup>5</sup> che ritroviamo anche in una lettera alla madre del 12 febbraio 1874: «ecco perché forse vogliono conoscermi *come un'animale curioso* [sic], o vogliono farsi vedere che mi conoscono per non essere da meno delle altre, ed io m'imbriglio per far sentir loro che *un animale curioso* non voglio esserlo»<sup>6</sup>.

Ancora, il verbo pronominale *godersela* seguito dall'espressione *essere un gusto* compare prima in una lettera alla madre del 25 giugno 1874 («Il fatto è che fra lui [Treves] e Brigola c'è una gran rivalità, ed io *me la godò ch'è un gusto*»)<sup>7</sup> e poi nel 1875 in *Eros* («L'Adele che vedeva tutto cotesto armeggio come lo vedono le ragazze, colla coda dell'occhio, *se la godeva ch'era un gusto*»)<sup>8</sup>. Si tenga a mente che fra il 1873 e il 1875 lo scrittore è impegnato proprio con la stesura di *Aporeo*, che poi prenderà il titolo di *Eros*, come testimoniato soprattutto dalla corrispondenza con la famiglia. Non è da escludere dunque che la ricerca di una forte espressività in campo letterario abbia indotto l'uso anche nella scrittura privata o viceversa.

Nei *Malavoglia*, inoltre, don Silvestro è definito un «briccone matricolato»<sup>9</sup> dalla comunità di Acitrezza. In senso scherzoso, Verga si rivolge all'amico Capuana con le stesse parole: «Ah! *briccone vecchio e matricolato!* Se devo anche servire di mezzano alle tue seduzioni senili? E pagare i tuoi lubrici tentativi di corruzione? Tu mi rubi anche il cuore delle mie Santuzze, il privilegio sacrosanto all'adorazione delle attrici, il monopolio della messa in scena e i diritti d'autore per soprammercato?»<sup>10</sup>.

Come si è visto, il contatto fra scrittura privata e scrittura epistolare alle volte si fa così pregnante da far rifluire la stessa espressione dall'una all'altra, fino alla citazione esplicita come nel seguente caso: «mi conforto col proverbio che *«buon tempo e mal tempo non dura tutto il tempo»*, come padron 'Ntoni *Malavoglia*»<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> G. VERGA, *Eva-Frine*, a cura di L. Bertolini, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2023, p. 48.

<sup>6</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 12 febbraio 1874, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011, p. 234. In questa citazione e nelle successive si mantiene il sottolineato dell'autografo, che in genere gli editori dell'epistolario verghiano rendono con il corsivo.

<sup>7</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 25 giugno 1874, in VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*..., p. 377.

<sup>8</sup> G. VERGA, *Eros*, Milano, Brigola 1875, p. 45.

<sup>9</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, p. 202.

<sup>10</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Regoledo, 18 agosto 1884, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 227.

<sup>11</sup> Lettera di G. Verga a M. Verga da Milano, 15 novembre 1880, in VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*..., p. 469. Il proverbio nel romanzo è in VERGA, *I Malavoglia*..., p. 176.

Ma oltre a questi riferimenti puntuali, è necessario osservare più da vicino l'andamento dei micro-fenomeni nei diversi livelli di analisi.

A livello fonografemico, è interessante osservare i casi che presentano la chiusura della *e* in protonia, in particolare l'alternanza *quistione/questione*. Nell'analisi diacronica dell'epistolario verghiano, si osserva che la forma preferita da Manzoni, vale a dire *questione*, tarda ad entrare nella competenza comunicativa dello scrittore, che si mantiene su posizioni più tradizionali. La variante con *-e* comincia a comparire solo nelle lettere dell'ultimo periodo qui preso in analisi, come si può vedere dalla tabella riportata sotto:

	<i>Quistione</i>	<i>Questione</i>
<b>1865 -1880</b>	27	/
<b>1881 -1885</b>	18	3

Solo *quistione* si riscontra in *Frine, Eva, Eros, Vita dei campi e Novelle rusticane*, mentre un uso oscillante si registra in *Tigre reale, Malavoglia, Vagabondaggio* e *Mastro-don Gesualdo*. Compare solo *questione* in *Il marito di Elena* e nelle raccolte più tarde *I ricordi del capitano d'Arce* e *Don Candeloro e C.i.*

Anche nel caso dell'alternanza delle forme rizoatone di *escire/uscire*, Verga non risente delle scelte manzoniane che si imporranno poi nella lingua contemporanea. Già dal Settecento nella prosa letteraria l'allotropo con *e-* si registra pochissime volte<sup>12</sup>. I vocabolari ottocenteschi registrano entrambi gli allotropi, pur ritenendo la forma etimologica secondaria o popolare<sup>13</sup>. Gli studi sulla lingua dell'Ottocento confermano che l'uso delle forme con *e-* è minoritario, pur essendo attestato in alcuni dialetti e in alcune opere di scrittori toscani ottocenteschi. Manzoni già dalla Ventisettana usa solo la forma *uscire*. Sia la scrittura privata sia la scrittura letteraria dello scrittore siciliano riflettono bene l'oscillazione ottocentesca, ma in direzione contraria all'andamento modernizzante registrato lungo il secolo:

<sup>12</sup> Cfr. G. PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, Firenze, Accademia della Crusca 1987, pp. 44-45 e G. ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, Milano, Istituto di Propaganda Libraria 1996, pp. 102-103.

<sup>13</sup> Vd. N. TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice 1865-1879, s.v. *escire*: «*escire* anco nell'Inf. vive in Toscana e così in altre forme, ma nell'Inf. è più comune *uscire*».

	<i>escire</i>	<i>uscire</i>
<b>1865 -1870</b>	/	2
<b>1871 -1875</b>	3	8
<b>1876 -1880</b>	3	1
<b>1881 -1885</b>	15	11

Per questo fenomeno, le lettere si dimostrano più conservative rispetto alle opere: se *uscire* è esclusivo già da *Una peccatrice* e da *Storia di una capinera*, le due forme si alternano solo in *Vita dei campi* e in *Malavoglia*, dove tuttavia l'alternativa con la vocale velare è prevalente.

Sempre a livello fono-grafemico si segnalano alcune interferenze del sostrato dialettale, quale ad esempio l'alternanza fra occlusive sorde e occlusive sonore, in particolare lo scambio dei nessi consonantici *-nd-* e *-nt-* che porta a una sovrapposizione di *quando* e *quanto*:

Ti bacio le mani e ti abbraccio mille volte, lo stesso alla Mamma Vanna, abbraccio Maro Rosa Pietrino e Teresa, che non sarebbe poi un peccato se di quanto in quanto mi facessero un rigo come anche tu<sup>14</sup>.

*Quando al venire* in quest'autunno se misurare l'affetto che ho per voi da quello che mi portate, e il desiderio di riabbracciarvi da quello che ne avete, potete immaginare se lo desidero anch'io e vivamente<sup>15</sup>.

Lo stesso fenomeno si riscontra nel manoscritto di *Tigre reale*, in cui troviamo un'occorrenza della locuzione *di quanto in quanto* con il significato di 'ogni tanto', poi corretto nell'edizione a stampa<sup>16</sup>.

Sul fronte morfosintattico, nel corpus epistolare sono sempre nettamente preponderanti in funzione di soggetto i pronomi tradizionali *egli* ed *ella*, mentre in campo letterario lo scarto fra questi e i pronomi "manzoniani" si riduce notevolmente a partire da *I Malavoglia*, in cui si rileva una certa equivalenza numerica, e in misura minore in *Novelle rusticane*.

Sempre nell'ambito dei pronomi, osserviamo un altro fenomeno rappresentativo quale l'uso generalizzato di *gli* dativale. Dall'iniziale incertezza che

<sup>14</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Firenze, 6 maggio 1869, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 92.

<sup>15</sup> Lettera di G. Verga a M. Verga da Mendrisio, 7 settembre 1880, in VERGA, *Lettere alla famiglia*, p. 464.

<sup>16</sup> G. VERGA, *Tigre reale II*, a cura di M. Spampinato Beretta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, p. 62.

caratterizza le prime opere (in *Tigre reale* un *gli* con referente femminile è corretto nel manoscritto con *le*)<sup>17</sup>, Verga arriva a sfruttare abilmente i pronomi atoni a fini ritmico-stilistici prima in *Vita dei campi*<sup>18</sup> e poi ancora di più ne *I Malavoglia*. Il fenomeno, in particolare l'uso di *gli* per *le*, costituirà infatti uno dei tratti più peculiari della semplificazione linguistica del romanzo<sup>19</sup>. Da qui in poi l'uso trasversale di *gli* è ben rappresentato in tutte le opere successive e continuerà ad essere una costante nella produzione verghiana. Nell'epistolario, invece, ricorre poche volte:

L'altro mio lavoro va avanti, e spero che *gli* piacerà<sup>20</sup>.

La Duse è la sola attrice come l'intendiamo noi. La mia commediola *gli* piacque<sup>21</sup>.

Mia sorella dovette tornare in città cogli abiti che aveva addosso e che soli *gli* rimasero<sup>22</sup>.

La scarsa presenza di questo tratto nella lingua privata, che comunemente si considera meno sorvegliata, di contro alle numerose e significative attestazioni soprattutto nelle opere veriste, ci dimostra che lo scrittore era ben cosciente che si trattasse di una deviazione dalla norma grammaticale. Da buon ascoltatore, allo stesso tempo, però sapeva anche che era un tratto ricorrente nel parlato e dunque fondamentale per la mimesi stilistica dell'oralità. L'analisi dell'epistolario ci consente, dunque, di sfatare ancora una volta quel falso mito del Verga sgrammaticato<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> Ivi, p. 125.

<sup>18</sup> Si pensi, solo per fare un esempio, alla novella *La lupa* in cui il tratto neostandard ricorre con l'uso standard dei pronomi atoni in un contesto fortemente marcato: «Cosa *gli* date a vostra figlia Maricchia? – rispose Nanni. – Essa ha la roba di suo padre, e dippiù io *le* dò la mia casa; a me mi basterà che mi lasciate un cantuccio nella cucina, per stendervi un po' di pagliericcio» (G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. 85).

<sup>19</sup> E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997, p. 128.

<sup>20</sup> Lettera di G. Verga a E. Treves da Catania, 18 giugno 1873, in G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 26. In questo caso *gli* viene usato in luogo del pronome di cortesia *le*.

<sup>21</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Roma, 29 ottobre 1883, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 208.

<sup>22</sup> Lettera di G. Verga a P. Greppi da Milano, 14 ottobre 1884, in G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. Raya, Roma, Fermenti 1980, p. 97.

<sup>23</sup> Sull'argomento si veda G. ALFIERI, *Alle radici del "non grammatico Verga": il fantomatico giornale di bordo e l'approdo allo «stile sgrammaticato e asintattico»*, in «Studi di Grammatica Italiana», XLII (2022), pp. 111-161.

Se guardiamo all'apporto del toscano nelle lettere di Verga, ci rendiamo conto che un tratto così peculiare come l'indicativo presente *fo* in luogo di *faccio* è circoscritto soprattutto alle missive inviate da Firenze nel 1869. Dopo tale data, nell'epistolario non si rileva quasi più, come è possibile evincere dalla tabella riportata sotto:

	1865-1870	1871-1875	1876-1880	1881-1885
<i>faccio</i>	8	37	8	54
<i>fo</i>	8	2	/	/

Anche nelle opere letterarie il tratto non ricorre con molta frequenza e lo si ritrova sin da *I Carbonari della montagna* e da *Sulle lagune*, indizio di un'acquisizione libresca precedente al soggiorno fiorentino. Solo *faccio* si trova in *Storia di una capinera*, mentre si ha alternanza fra le due forme in *Una peccatrice*, in *Eva*, nella novella *Gelosia* della raccolta *Per le vie* e in *Mastro-don Gesualdo*, romanzo in cui si attesta in assoluto il maggior numero di occorrenze di *fo*.

Un altro fenomeno riconducibile alla Toscana, ma in generale all'intera Italia settentrionale, è l'uso dei pronomi personali soggetto con valore neutro e pleonastico. Nel corpus epistolare si attesta a partire dal 1873, quindi nel cosiddetto periodo milanese, e percorre tutto il corpus analizzato, mentre nella produzione letteraria è presente sin da *Amore e patria*<sup>24</sup>. Si riportano alcune delle occorrenze presenti nelle lettere:

*la è stata* [la prefazione a EV] una briglia da far sentire la fitta di qualche magagna anche ai puritani<sup>25</sup>.

*l'è una cosa cotesta* che fa vergogna a tutti gli italiani all'infuori di quelli che dovrebbero arrossire dippiù<sup>26</sup>.

*se la va così* anche pel romanzo vi dico che sarò a cavallo<sup>27</sup>.

anche non voleste mandare le vostre corrispondenze in italiano *la non sarebbe* che quistione di farle tradurre<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Il tratto ricorre anche in *I Carbonari della montagna*, *Una peccatrice*, *Storia di una capinera*, *Frine*, *Eva*, *Nedda*, *Vita dei campi*, *Per le vie*.

<sup>25</sup> Lettera di G. Verga a E. Treves da Catania, 18 settembre 1873, in RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 30.

<sup>26</sup> Lettera di G. Verga a M. Verga da Milano, 12 marzo 1874, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 262.

<sup>27</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 25 giugno 1874, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 374.

<sup>28</sup> Lettera di G. Verga a E. Rod da Milano, 11 luglio 1882, in G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 122.

sarà un anno pieno di lavoro; ma giacché *la va* e la salute pure, e siamo condannati ai lavori forzati a perpetuità, meglio mettercisi di buona voglia<sup>29</sup>.

Sempre nell'ambito dei fenomeni tipici della varietà toscano-settentrionale, si segnalano quattro occorrenze dell'articolo prima di un nome femminile:

un opuscolo del Lessona per *la Maria* della vostra zia Re<sup>30</sup>.

Mi duole assai del rifiuto *alla G.* [Giselda Fojanesi]<sup>31</sup>.

Avvertite *la Maria* di non parlargliene<sup>32</sup>.

salutami *la Tilda* [Matilde Serao], Carlino [Cecconi], Gegè [Primoli]<sup>33</sup>.

Nelle opere letterarie il tratto invece fa la sua comparsa molti anni prima, fin da *Storia di una capinera*, complici la larga diffusione del fenomeno in ambito letterario e probabilmente il soggiorno fiorentino. In questo romanzo Verga significativamente sostituisce nell'edizione a stampa l'originario *con Annetta* del manoscritto con il fiorentineggiante *io e l'Annetta*<sup>34</sup>. Negli scritti degli anni successivi lo riscontriamo in *Eros* (*l'Adele, colla Lina, dalla/della Seleno*), in *Nedda*, nella raccolta *Primavera* (*la Lina, della Lina*), in *Vita dei campi* (*la e colla Mara in Jeli il pastore, La Venera in Pentolaccia*), nelle *Novelle rustiche* (*la Nina in Don Licciu Papa, la Lucia e la Nena nella novella Pane nero*), ne *Il marito di Elena* (*la Camilla, la Barbara*) e, in misura ben più significativa, ne *I Malavoglia* e in *Per le vie*. Se nell'ultima raccolta l'alta frequenza del fenomeno non stupisce vista l'ambientazione milanese delle novelle, nel romanzo, escludendo i casi canonici in cui occorre con i soprannomi (*la Longa, la Zuppidda, la Mangiacarrube*, ecc.), il tratto toscano e in generale settentrionale si configura come elemento di conguaglio linguistico.

<sup>29</sup> Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Milano, 21 marzo 1885, in *Carteggio Verga-Giacosa*, a cura di O. Palmiero, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2016, p. 80.

<sup>30</sup> Lettera di G. Verga a P. Greppi da [Milano], 12 aprile [1881], datata 1884 in VERGA, *Lettere a Paolina...*, p. 93.

<sup>31</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 22 gennaio 1883, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 186.

<sup>32</sup> Lettera di G. Verga a P. Greppi da [Milano], 13 marzo 1883, in VERGA, *Lettere a Paolina...*, p. 67.

<sup>33</sup> Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Milano, 5 novembre 1883, in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa...*, p. 37.

<sup>34</sup> Cfr. RIOLO, *Tra italiano di Sicilia e «italiano di Firenze»...*, p. 207.



Esclusivamente settentrionale, l'articolo con i nomi propri maschili è ben più presente nel nostro corpus, probabile conseguenza dell'immersione linguistica nell'ambiente milanese, tanto vale che ricorre principalmente nelle lettere scritte all'amica e amata Paolina Greppi, di origini lombarde:

arrivato al punto in cui Giacinta rimane sola *coll'Andrea*, a quel dialogo pieno di vita e di arte finissima ti ho mandato un bravo dall'intimo del cuore<sup>35</sup>.

me ne dispiace e me ne scuserò domani *coll'Alessandro* per lettera<sup>36</sup>.

vi auguro ogni bene, a voi e *all'Augusto* [...]. *All'Ambrogio*, più cretino che mai, ditegli se lo vedete di mandarmi solo i due pacchi belli e preparati che gli lasciavi prima di partire<sup>37</sup>.

È evidente che il tratto entri effettivamente negli usi linguistici del nostro solo dopo il trasferimento nel capoluogo lombardo e a contatto con amici e intellettuali del Nord Italia. Al contrario dell'articolo prima di un nome proprio femminile che aveva alle spalle sia una lunga tradizione letteraria sia l'uso vivo toscano e settentrionale, il fenomeno prima dei nomi maschili, troppo connotato a livello regionale, compare sporadicamente nelle opere letterarie: «amo sempre *il Nino*» (*Storia di una capinera*)<sup>38</sup> e «- Di' un po', ti piace *il Cesare?*» (*Eros*)<sup>39</sup>.

Anche a livello morfosintattico si rileva qualche interferenza del sostrato siciliano, quale ad esempio il cumulo preposizionale nell'avverbio *all'impiedi*:

quanto a me mi conterei di cadere, ma *all'impiedi* e non inchinato dinanzi a qualche minchione camuffato da saccente o da claque<sup>40</sup>.

Tropea<sup>41</sup> sostiene che il costrutto deriva dalla locuzione «a ddritta/ a ditte

<sup>35</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 18 giugno 1879, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 86.

<sup>36</sup> Lettera di G. Verga a P. Greppi da [Milano], 19 marzo [1883], in VERGA, *Lettere a Paolina...*, p. 68.

<sup>37</sup> Lettera di G. Verga a P. Greppi da Catania, 18 dicembre 1883, in VERGA, *Lettere a Paolina...*, pp. 89-90.

<sup>38</sup> G. VERGA, *Storia di una capinera*, Milano, Lampugnani 1871, p. 165.

<sup>39</sup> VERGA, *Eros...*, p. 297.

<sup>40</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Firenze, 26 giugno 1869, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 140.

<sup>41</sup> G. TROPEA, *Italiano di Sicilia*, Palermo, Aracne 1976, p. 32.

‘in piedi’ (propriamente ‘alla dritta’) del dialetto», mentre secondo Leone<sup>42</sup> al comune *in piedi* viene aggiunta «la caratteristica preposizione *a* di espressioni modali» come «*vestito alla marinara, cappello messo alla sgherra* (sic. *à malantrina*), *vestire all’antica*, ecc.». Il costrutto con cumulo preposizionale è attestato anche ne *I Carbonari della montagna*<sup>43</sup>, nelle novelle *L’amante di Gramigna* in *Vita dei campi*<sup>44</sup> e *La roba* in *Novelle rusticane*<sup>45</sup>.

Passando al livello lessicale, si può notare come i sicilianismi compaiano soprattutto fino al 1875 e come essi siano pertinenti specialmente ai campi semantici dell’abbigliamento e della casa, conseguenza della geosinonimia che contraddistingue il XIX secolo. In questi ambiti negli anni milanesi ai sicilianismi si sostituiranno i francesismi. Altri invece mettono in luce l’idioletto socio-familiare caratterizzato da una lingua spontanea, meno sorvegliata e fortemente espressiva.

Vediamo allora qualche esempio di lessico siciliano, sempre italianizzato da Verga, tranne nel caso di *pidicuddu/piricuddu* ‘gambo del bottone’<sup>46</sup>:

## Abbigliamento e casa

BARBANTE (PELLE) ‘cuoio per scarpe’

per gli stivaletti mandatemi soltanto quelli di *pele barbante*<sup>47</sup>.

CACCIOTTO ‘cappello di feltro a cupola bassa e rotonda’

quanto al *cacciotto* verde di cui Strano pretende esser pagato una seconda volta ditegli che l’ho pagato quando l’ho preso a suo figlio stesso che me l’ha venduto<sup>48</sup>.

<sup>42</sup> A. LEONE, *L’italiano regionale in Sicilia. Esperienze di forme locali nella lingua comune*, Bologna, Il Mulino 1982, p. 109.

<sup>43</sup> Come già rilevato da BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale...*, p. 179, e da G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editore 2016, pp. 243-244.

<sup>44</sup> Cfr. MOTTA, *La lingua fusa...*, p. 119, per la quale peraltro «è significativo che in questo caso Verga non si sia basato, come era solito fare, sulle indicazioni fornite dal *Nuovo vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano* di Macaluso Storaci, che parafrasava correttamente la voce *addiritta* con ‘ritto in piedi’, rimandando al corrispondente fraseologico toscano *in piè*».

<sup>45</sup> Cfr. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale...*, p. 179.

<sup>46</sup> *Pidicuddu*: lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Firenze, 12 maggio 1869, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 98; *piricuddu*: lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Firenze, 22 maggio 1869, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 113.

<sup>47</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Firenze, 1° maggio 1869, ivi, p. 84.

<sup>48</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 29 gennaio 1874, ivi, p. 213.

CANNOLO ‘la parte dello stivale che copre la gamba’

Quelli lucidi [stivaletti] li restituirate a D.n Ignazio; il quale se vorrà farmene un altro pajo [...] me li dovrà fare colla soprascarpa o *cannolo* di pelle di guanto semplice, con una sola listarella di pelle lucida non più larga di così: [segue disegno] che salga dal centro della monta sulla faccia del piede in mezzo alla soprascarpa all’insù del *cannolo*<sup>49</sup>.

INTAGLIO ‘blocco di pietra adibito a stipite della porta’

se potete mandatemi la misura *esatta* in striscie di carta della altezza e larghezza del vano dei 7 balconi in Sant’Anna e dei 3 in Corso Garibaldi, ma del vano interno degli stipiti, fra *intaglio e intaglio*<sup>50</sup>; la misura dev’esser presa internamente e non al di fuori dell’intaglio, vuol dire nel vano netto e preciso della conciatura<sup>51</sup>. (Ma: 5/7/74, Mi)

MIGNANO ‘aiuola ricavata da pareti costruite parallelamente ai parapetti delle terrazze, per fiori e ortaggi’

la mia sola raccomandazione si è di cercare di ottenere di restituire il muro, sedili e mignani ad *pristinum* {...} questo mio desiderio è motivato non tanto dall’averci sedili e mignani, quanto dal non far ridere amici e nemici alle nostre spalle<sup>52</sup>.

SPETTATO ‘scollato’

Un *gilet* bianco, a due petti, molto *spettato* che Maro mi farà fare subito da Giuffrida<sup>53</sup>.

Idioletto socio-familiare

SCARBAGLIO ‘scarabocchio’

Desidererei qualche volta vedere gli *scarbagli* della mamà ed anche quelli della Mamma Vanna. Gli altri forse non sanno scrivere<sup>54</sup>

<sup>49</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Firenze, 22 maggio 1869, ivi, p. 113.

<sup>50</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 21 aprile 1874, ivi, p. 308.

<sup>51</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 5 luglio 1874, ivi, p. 387.

<sup>52</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 4 aprile 1874, ivi, p. 434.

<sup>53</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Firenze, 17 giugno 1869, ivi, p. 130.

<sup>54</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Firenze, 22 maggio 1869, ivi, p. 113.

### CREANZELLA ‘regalo’

Sento quanto costò salata la cassata per la Signora Garzoni; e vi assicuro che questa signora colle sue *creanzelle* mi secca infinitamente<sup>55</sup>.

### TIRATO ‘di chi sta troppo sulle sue,

Treves mi avea seccato sempre perché gli facessi leggere almeno la prima parte del mio romanzo nuovo, ho saputo anche da persone estranee che egli [Treves] era alquanto *tirato* per la mia freddezza, e sua moglie anche perché non andavo da molto a farle visita. Io che sapevo la cosa indovinei anche il vero motivo del *tiramento*, ma, come vi scrissi, esitavo sempre a fargli leggere questa prima parte<sup>56</sup>.

Più interessante la fraseologia siciliana. Si prenda il caso dell’espressione *gonfiare le tasche* (sic. *uncharici i sacchetti*) ‘infastidire, seccare’ attestato in una lettera alla madre del 1869:

[Achille Giusino] *Mi gonfiò una serata le tasche* di signorine e balli e pranzi, ma poi Perrone mi disse ch’è un gran bugiardo<sup>57</sup>.

Verga italianizza parzialmente il modo di dire *uncharici i sacchetti* utilizzando *tasche*, ma mantiene ancora il verbo siciliano. *Gonfiare* nelle lettere successive viene sostituito invece con il panitaliano, e anche siciliano, *rompere*:

questo diavolo di colera che *ci rompe le tasche!*<sup>58</sup>; non avete mandato nessuna copia ai librai di qui, e le persone che vogliono leggere il mio libro si credono in diritto di *rompere le tasche* a me senza che io possa mandarli a comperarlo come di dovere<sup>59</sup>.

Con il verbo *rompere* riscontriamo la stessa espressione fraseologica anche in *Mastro-don Gesualdo*: «L’hanno mandato apposta da Siracusa per *romperci le tasche!*...»<sup>60</sup>.

<sup>55</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 14 maggio [1874], ivi, p. 326.

<sup>56</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 21 aprile 1874, ivi, p. 306.

<sup>57</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Firenze, 22 maggio 1869, ivi, p. 112.

<sup>58</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 17 settembre 1873, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 27.

<sup>59</sup> Lettera di G. Verga a E. Treves da Catania, 18 settembre 1873, in RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 30.

<sup>60</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Palermo, Fondazione Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, p. 152.

La stessa dinamica si osserva per il modo di dire siciliano *cadere dal cuore* (*cadiri do' cori*) 'non amare più, non stimare più una persona o una cosa'. Gli anni trascorsi a Milano e l'interlocutore, Giuseppe Giacosa, condizionano Verga e intaccano il modo di dire che, pur rimanendo siciliano, si milanesizza con la sostituzione di *cadere* con *andare giù*, ossia l'*andà-giù* registrato dal *Vocabolario milanese-italiano* di Cherubini (s.v. *giù*):

temevo che {Treves} con una delle sue parti da negozio me lo facesse *cader dal cuore* [Aporeo]<sup>61</sup>.

la Portineria, come me l'hanno trattata a Milano, *m'è andata giù dal cuore*<sup>62</sup>.

I toscanismi, invece, si intensificano a partire dal 1874. Fino al 1869 sono legati alla quotidianità del soggiorno fiorentino (*affittaiuolo*, *cacio*, *pigione*, *castaldo*) o sono consacrati dalla tradizione letteraria (*costì* e *costà*, *crochio*, *punto* 'affatto'). Dal trasferimento a Milano invece compaiono toscanismi più significativi, la maggior parte dei quali ha una prima attestazione letteraria nell'Ottocento (*abborracciare*, *adagino*, *arrabattarsi*, *babbo*, *bizza*, *ciarla* e *ciarlare*, *fiaccona*, *infreddato*, *rifinito*, *tiritera*, *uscio*, *al tocco*, ecc.). Si attestano, inoltre, numerosi termini che sono di uso toscano ma anche milanese e in generale settentrionale (*desinare*, *gonzo*, *quattrini*, *scroccare*, *sortire*).

Si prenda il caso di *uscio* del quale si hanno poche attestazioni nelle prime opere e che risulta comunque minoritario rispetto a *porta* anche in quelle del periodo fiorentino. Più frequente risulta negli scritti successivi e peraltro maggioritario rispetto al sinonimo, forse anche per il diffuso uso settentrionale di cui prende consapevolezza con il trasferimento a Milano. Dall'esame dei contesti d'uso del nostro corpus epistolare, *uscio* viene usato solo in riferimento alle porte delle stanze interne e in un caso per la porta che dà all'appartamento privato di Verga (si presume, quindi una porta non grande). In questo sembra seguire alla lettera le distinzioni del *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana* di Tommaseo («*Porta*, di casa; *uscio*, di stanza. Questo quasi sempre interno: uscio dell'appartamento. [...] Ma *uscio* dicesi talvolta, anco quello della casa [...]. *Uscio* dunque dicesi anco l'esterno, quando non sia molto grande»)<sup>63</sup>, che passano poi anche nei dizionari siciliani<sup>64</sup>, ma che non

<sup>61</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 21 aprile 1874, in VERGA, *Lettere alla famiglia*..., p. 307.

<sup>62</sup> Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Catania, 28 dicembre 1885, in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*..., p. 86.

<sup>63</sup> N. TOMMASEO, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Milano, Vallardi 1867 [1830].

<sup>64</sup> Si vedano fra tutti: A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Lauriel 1868 (s.v. *por-*

riscontriamo nelle altre fonti toscane. In quest'ultime, infatti, la differenza fra *uscio* e *porta* è posta più in termini di *povertà/nobiltà*.

Dall'apparato critico sappiamo che nella frase che segue Verga sostituì *porta* con *uscio*: «quanto all'affare dell'*uscio* intermedio»<sup>65</sup>. La correzione potrebbe indicare la ricerca di una maggiore precisione terminologica, determinata molto probabilmente dalla consultazione del *Dizionario dei sinonimi* di Tommaseo o del vocabolario di Traina. Motta interpreta l'alternanza *uscio/porta* in *Vita dei campi* più in senso semantico-affettivo<sup>66</sup>, mentre Salibra in *Mastro-don Gesualdo* rileva un uso più vicino a quello descritto dai vocabolari toscani<sup>67</sup>. Dietro l'uso di *uscio* si celano dunque anche motivazioni retoriche, come nel finale de *I Malavoglia*<sup>68</sup>, che ovviamente non ritroviamo nelle lettere alla famiglia in cui si discute semplicemente su come rimodernare la casa.

Il settentrionale *quattrini* conferma la stretta connessione fra scrittura privata e scrittura letteraria. Nell'epistolario compare solo a partire dal 1874, mentre nelle lettere dei primi anni troviamo solo *soldi* o *denari*. La stessa evoluzione è visibile nel passaggio da *Frine* a *Eva*: se nel primo si riscontra l'uso di *denari e soldi*, nel secondo, così come nelle lettere, fa la sua comparsa il toscano-settentrionale *quattrini*. Il forte legame fra le due tipologie di scrittura è ancor più evidente se si confrontano la lettera alla madre del 19 aprile 1874 e un passo di *Eva*:

potrò tornarmene, vittorioso definitivamente per l'avvenire, come spero, con onore e quattrini<sup>69</sup>.

— Non credete all'amore? le dissi insolentemente. Non ci credete più?  
— Oh, tutt'altro! È il ferro del mestiere. Ma credo a quello degli altri. Anche voi dovete crederci, ma in tutt'altro modo, per scaldare la vostra fantasia e farne risultare dei bei quadri che vi frutteranno *onori e quattrini*<sup>70</sup>.

ta); S. MACALUSO STORACI, *Vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano*, Siracusa, Tipografia di Andrea Norcia 1875 (s.v. *porta*).

<sup>65</sup> Lettera di G. Verga a P. Verga da Milano, 19 gennaio 1875, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 149.

<sup>66</sup> Vd. MOTTA, *La lingua fusa...*, pp. 243-244.

<sup>67</sup> Cfr. SALIBRA, *Il toscanismo nel Mastro-don Gesualdo...*, p. 39.

<sup>68</sup> Vd. G. ALFIERI, *Il 'non grammatico' Verga: saggi di lettura retorica sul finale dei «Malavoglia»*, in «Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di Linguistica italiana per Giovanni Nencioni», a cura di M. Biffi, O. Calabrese e L. Salibra, Sienna, Protagon 2005, pp. 161-182.

<sup>69</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 19 aprile 1874, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 303.

<sup>70</sup> VERGA, *Eva-Frine...*, p. 155 (in *Frine* «onore e denari», p. 448).

Non mancano elementi riconducibili esclusivamente al lessico settentrionale, in particolare milanese, attestati soprattutto nelle lettere scritte a partire dal 1880, come *cialada* ‘cosa di poco conto’ e *bagolon* ‘bugiardo’. Spesso le espressioni fraseologiche sono marcate da glosse come nei seguenti casi:

ESSERE DIETRO A FARE QUALCOSA ‘occuparsene, attendervi’

«*Son dietro* ancora – come dicono a Milano – a dar l’ultima mano a Tigre Reale<sup>71</sup>.

PER CITTÀ ‘adatto per uscire in città’

quindi ho preferito un costume *per città*, come qui dicono, servendomi per visite e teatro quello dell’anno scorso ch’è in perfetta moda e in ottimo stato<sup>72</sup>.

L’autografo, in cui troviamo che la *c* di *città* è soprascritta su una *g* probabilmente di *giornata* (cfr. sic. *ppì iurnata*, ‘per giornata’), ci rivela in questo secondo esempio un volontario allontanamento dal siciliano e un conseguente avvicinamento agli usi linguistici milanesi.

Per concludere, si ritiene opportuno soffermarsi ancora sulla fraseologia, in quanto questa costituisce un altro punto di convergenza fra scrittura privata e scrittura letteraria, non tanto perché Verga usi le stesse espressioni, quanto per il peso anche numerico all’interno della produzione verghiana. Si prenda come caso esemplificativo la lettera a Ferdinando Martini, riportata integralmente sotto, scritta quasi del tutto usando modi di dire:

Caro Martini,

*Alla buon’ora!* Sentivo da un gran pezzo il bisogno di una parola franca, evidente come la tua, che esprimesse la mia idea su di una quistione che minaccia di farci perdere la logica e la tramontana a tutti, tanto battere di gran cassa gli s’era fatto attorno. Non ho saputo resistere al desiderio di allungare le braccia sino a te – introvabile e taciturno – e abbracciarti per me e ringraziarti per tutti coloro che *annaspano nel vuoto*, ad *achiappar mosche*.

Dunque, in nome di Dio, *mettiamoci sopra una gran pietra*, e *badiamo invece*, se ci riesce, a *fabbricarci sopra qualcosa*<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 14 dicembre 1873, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 28.

<sup>72</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Milano, 19 aprile 1874, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 303.

<sup>73</sup> Lettera di G. Verga a F. Martini da Milano, 7 gennaio 1878, in 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, p. 98.

Inoltre, si noti nella stessa lettera che in molti casi la fraseologia viene manipolata (*farci perdere la logica e la tramontana; mettiamoci sopra una gran pietra, e badiamo invece, se ci riesce, a fabbricarci sopra qualcosa*), procedimento non insolito sia nel Verga scrivente sia nel Verga scrittore. Si riportano di seguito altri esempi tratti dall'epistolario:

*Avevo fatto il conto senza la bontà e la cortesia della signora Kramer*<sup>74</sup>. [fare il conto senza l'oste]

*io sono fra l'incudine e il martello, e prego voi martello di non picchiar forte, o in ogni modo di dirmi subito quel che devo telegrafare ad incudine* [Capuana]<sup>75</sup>

*Il diavolo ci mette la coda o il commendatore* [Cesare Rossi] *il naso*<sup>76</sup>.

### 3. Conclusioni

Dall'analisi condotta si osserva una graduale evoluzione in direzione modernizzante, più precoce sul piano lessicale, molto più lenta e incerta sul piano fonografemico e morfosintattico, in genere meno permeabili. Soprattutto le lettere fino al 1875, infatti, sono caratterizzate da elementi fortemente tradizionali, sedimentati nella competenza linguistica verghiana, persino in contesti altamente informali e familiari. Questi tratti, fonografemici ma anche morfosintattici, si riducono notevolmente o scompaiono del tutto nell'epistolario, ma vengono recuperati per fini stilistici nelle opere letterarie già a partire da *Vita dei campi*, denotando una maggiore consapevolezza delle potenzialità della lingua. L'amalgama di tratti colloquiali e varietà regionali, sia siciliani sia di altre regioni, e tratti anche letterari e/o legati alla norma tradizionale caratterizza la scrittura, non solo privata, di Verga. Ciò dipende non solo dalla fluidità dell'italiano ottocentesco, ma anche da precise scelte frutto dell'incessante ricerca di un'identità linguistica da parte dello scrittore catanese.

Nell'epistolario verghiano si intravede, quindi, il graduale passaggio dalla

<sup>74</sup> Lettera di G. Verga a Caterina Verga Di Mauro da Tremezzo, 16 giugno 1874, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 437.

<sup>75</sup> Lettera di G. Verga a E. Treves da [Milano], 30 [gennaio 1882], in RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 66.

<sup>76</sup> Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Milano, 21 marzo 1885, in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa...*, p. 80.



lingua della tradizione letteraria alla lingua moderna. Si documenta una competenza grammaticale, lessicale e idiomatica in divenire, caratterizzata dal continuo depositarsi di nuovi elementi l'uno sull'altro. Sebbene qualche strato di questa competenza multipla e plurima risulti ben presto soppiantato da nuovi stimoli e tendenze, non risulta obliterato dallo scrittore, che riesce a sfruttare per fini stilistici ogni forma e ogni costrutto del repertorio linguistico italiano.

Si evince, inoltre, quanto scrittura privata e scrittura letteraria siano interconnesse, in continua osmosi, nonostante non seguano sempre a livello diacronico la stessa evoluzione, come nel caso dei pronomi personali soggetto. I risultati dei sondaggi sui livelli fonografemico e morfosintattico rovesciano l'idea che la scrittura epistolare e privata sia supporto e premessa di quella letteraria. La ricerca di una lingua media interregionale, viva e moderna, da usare in campo letterario, connotata da elementi che sappiano dare il colore locale – sia esso toscano, siciliano o milanese – sembrerebbe condizionare talvolta la lingua privata.



MONICA ALBA

*Università di Urbino*

## TRA LE CARTE DI ARTUSI \*

### 1. Artusi personaggio e libro

Il nome di Pellegrino Artusi, è noto, è indissolubilmente legato alla *Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, un libro che, nel corso dei suoi venti anni di storia, ha segnato il punto di svolta nella letteratura culinaria italiana. Nata come raccolta privata di ricette, l'opera è pubblicata per la prima volta nel 1891, e ben presto – nonostante le iniziali resistenze<sup>1</sup> – raggiunge un successo straordinario, tanto da avere, dal 1891 al 1911, ben quindici edizioni. Artusi è il primo a pensare la cucina come *scienza* e come *arte*, una cucina ispirata al rigore delle dosi precise e dei sapori equilibrati, alla stagionalità dei prodotti, alle materie prime di qualità, e dunque ad una nutrizione il

\* Il contributo si inserisce nell'ambito della ricerca condotta per il progetto PRIN 2017 AtLiTeG che coinvolge quattro Unità di ricerca: l'Università di Siena Stranieri, l'Università di Salerno, l'Università di Cagliari e l'Università di Napoli "Federico II", coordinate a livello nazionale da Giovanna Frosini. È possibile prendere visione dell'intero gruppo di ricerca consultando il sito ufficiale: <www.atliteg.org>. Il progetto è stato presentato in diverse sedi; segnalo almeno gli Atti del Seminario Internazionale di Studi «Per un Atlante della lingua e dei testi della cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità (AtLiTeG). Presentazione dei lavori in corso»; vedi S. PREGNOLATO (a cura di), «Per un Atlante della lingua e dei testi della cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità (AtLiTeG). Presentazione dei lavori in corso», Atti del Seminario internazionale di studi, Università Cattolica del Sacro Cuore, [Milano] 9 novembre 2021, in «Zeitschrift für romanische Philologie», vol. 138/4 (2022). Per l'edizione e il commento linguistico dell'epistolario artusiano nella sua interezza si rimanda allo studio condotto in M. ALBA, *Dalla parte di Artusi. Edizione e studio delle lettere autografe (1864-1908)*, Milano, Biblion edizioni («Il debil parere. Itinerari alternativi di storia linguistica italiana», 2) 2023, di cui questo contributo, elaborato in occasione della giornata di studi che qui si presenta, costituisce un saggio. Desidero ringraziare Giovanna Frosini per i suoi sempre preziosi suggerimenti.

<sup>1</sup> Artusi non trova un editore disposto a pubblicare l'opera. Dopo una serie di rifiuti, decide di pubblicare la *Scienza* a proprie spese presso una delle tipografie più illustri di Firenze: *L'arte della stampa*, allora diretta da Salvatore Landi. Sulla storia editoriale dell'opera rimando alle ricerche condotte in M. ALBA, *Artusi e gli editori fiorentini. La scienza in cucina e l'arte della stampa*, Firenze, Olschki 2021.

più possibile sana<sup>2</sup>. L'arte in cucina, per Artusi, non riguarda l'estetica del piatto<sup>3</sup>: immerso nel clima positivista del tempo, epigono di Paolo Mantegazza, Artusi intende dettare precetti d'igiene («Come avrete notato in questa e in molte altre ricette della presente raccolta, la mia cucina inclina al semplice e al delicato, sfuggendo io quanto più posso quelle vivande che, troppo complicate e composte di elementi eterogenei, recano imbarazzo allo stomaco») e, contemporaneamente, di economia domestica, evitando il più possibile gli sprechi («Non si vive di solo pane, è vero; ci vuole anche il companatico; e l'arte di renderlo più economico, più sapido, più sano, lo dico e lo sostengo, è vera arte»)<sup>4</sup>. In fin dei conti, il suo progetto culinario è tutto racchiuso nel frontespizio dell'opera: *Igiene, economia, buon gusto*. Allo stesso tempo, il suo è un manuale rivolto alle famiglie dell'Italia borghese, agli uomini, e, in primo luogo, alle donne, per molte delle quali la *Scienza* fu l'unica lettura<sup>5</sup>. Artusi intende fornire un esempio di cucina pratica e salutare, spendibile all'interno delle mura domestiche. Edizione dopo edizione, il volume si arricchisce via via di nuovi contenuti: alla cucina incentrata sulla tradizione romagnola e toscana – ossia le due tradizioni che Artusi conosceva meglio – si aggiungono le ricette di ogni parte d'Italia, pervenute dagli stessi lettori, come è noto, per posta<sup>6</sup>. La *Scienza* è un'opera corale, e questo non può che rappresentare una delle ragioni del suo successo. Tuttavia, il manuale artusiano non è solo un progetto culinario, ma un vero e proprio progetto culturale e linguistico. A trent'anni dall'Unità nazionale, Artusi è stato il primo a dotare la cucina di una lingua viva, vera, comprensibile, adottando, sull'esempio di Manzoni, il fiorentino di tono medio come modello di riferimento, lui che fiorentino non era<sup>7</sup>; grazie alla capacità affabulatoria dell'autore, inoltre, la *Scienza* travalica i confini del genere a cui è ascritta, diventando un libro di piacevole lettura oltre che di consultazione. In

<sup>2</sup> Tanto da inserire *La Cucina per gli stomaci deboli* in appendice alla 14ª edizione.

<sup>3</sup> Bisogna attendere il Novecento, e in particolare il movimento futurista, per una cucina concepita al pari delle arti figurative. Vedi F.T. MARINETTI-FILLIA [alias Luigi Colombo], *La cucina futurista*, Milano, Sonzogno 1932.

<sup>4</sup> Traggio gli esempi da P. ARTUSI, *Igiene, Economia, Buon gusto. La Scienza in cucina e l'Arte di mangiar bene. Manuale pratico per le famiglie*, 15ª edizione e in Appendice *La cucina per gli stomaci deboli*, Firenze, Tipografia di Salvatore Landi 1911, rispettivamente a p. 288 e a p. 13 (in quest'ultima citazione, Artusi riprende le parole di una lettera di Olindo Guerrini a lui diretta).

<sup>5</sup> Cfr. G. FROSINI, *L'italiano in tavola*, in *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, a cura di P. Trifone, Roma, Carocci 2009<sup>2</sup>, p. 87 e la bibliografia ivi riportata.

<sup>6</sup> Dal 1897, Artusi comincia a vendere il libro dalla propria abitazione di Firenze, in piazza D'Azeglio al civico 25, per contrassegno.

<sup>7</sup> Sulla lingua del ricettario si rimanda agli studi di Frosini, in particolare a G. FROSINI, *La Scienza degli italiani. Storie di un libro fortunato*, in *La Scienza in cucina e l'Arte di mangiar bene*, ristampa anastatica della prima edizione 1891, Firenze, Giunti 2011, pp. 11-29.

questo modo, la voce bonaria e sagace di Artusi entra nelle case di milioni di italiane e di italiani, diventando così cara e familiare che, a livello popolare, il libro è presto ribattezzano con il nome del suo artefice<sup>8</sup>. Tuttavia, di Artusi, entrato «come un faro luminoso di guida e d'aiuto» per tante donne, e per tante famiglie italiane, si è sempre saputo molto poco<sup>9</sup>. Lontano dai salotti dell'Italia borghese, estremamente discreto e riservato, di Artusi rimane solo un'immagine, apparsa per la prima volta nel 1909, inserita dall'autore in testa alla tredicesima edizione del ricettario (e su richiesta degli stessi lettori). Nient'altro si sapeva intorno a questa figura, divenuta nel tempo quasi leggendaria; c'è chi lo ha definito cuoco, chi persino banchiere. Sono queste, del resto, le motivazioni che spingono Rina Simonetta a intervistare, per *La cucina italiana*, Marietta Sabatini, la governante o, meglio, la maestra di casa, l'anima toscana di casa Artusi; era il 15 febbraio 1932, ventuno anni dopo la morte del gastronomo. Si legge:

Vorrei parlare con Lei un poco della vita di Pellegrino Artusi. Di questo Dante della cucina, di quest'uomo di cui tanto si parla sempre. C'è chi dice che fosse un cuoco, chi sostiene trattarsi di un gran signore e chi invece sostiene trattarsi di uno scrittore di professione. Un letterato lo era certamente perché il suo libro è quanto di più perfetto, più utile e divertente si possa trovare in tal materia. Era Fiorentino o Bolognese? Le due città se lo disputano... insomma di lui si sono dette tante cose, ma realmente nessuno ne sa la vera storia<sup>10</sup>.

Si tratta della prima fonte attendibile sulla biografia di Artusi, e sulla storia di quella officina operosa, culinaria, editoriale e linguistica, che fu la *Scienza in cucina*. In fondo, l'*Autobiografia*, scritta nel 1902 e poi rimasta incompiuta, e inedita fino al 1993<sup>11</sup>, non ci restituisce un profilo esaustivo, giacché racconta solo la giovinezza dello scrittore. Bisogna attendere gli anni Novanta per incontrare i primi studi volti alla scoperta di questo personaggio, il cui ritratto è emerso nitidamente solo di recente.

<sup>8</sup> Nel 1931, nella sesta edizione del *Dizionario Moderno*, Alfredo Panzini mise a lemma la voce *Artusi*, definendola: «Artusi: per antonomasia libro di cucina. Che gloria! Il libro che diventa nome! A quanti letterati toccò tale sorte? Era l'Artusi di Forlimpopoli (1821-91)».

<sup>9</sup> R. SIMONETTA, *Parliamo di Pellegrino Artusi*, in «La cucina italiana», n. 2 (1932), a. IV, p. 1.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Bisogna attendere gli anni Novanta per avere i primi studi scientifici volti a riscoprire la figura del gentiluomo umbertino, e l'ultimo decennio per leggere le prime pubblicazioni volte alla ricostruzione delle sue vicende biografiche.

<sup>11</sup> P. ARTUSI, *Autobiografia*, a cura di A. Capatti e A. Pollarini, Milano, Il Saggiatore 1993.

## 2. L'epistolario artusiano

Il grande patrimonio delle carte manoscritte di Artusi, da quest'ultimo donato nel 1911 al Comune di Forlimpopoli per testamento, è custodito nell'Archivio di Casa Artusi a Forlimpopoli, e dal 2021 è finalmente reso fruibile in rete al sito ufficiale della Fondazione. Si tratta di quasi 1900 pezzi, di straordinario valore per la storia della gastronomia, ma ancor di più per la storia della cultura e per la storia della lingua italiana negli anni a cavaliere tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. All'interno di questa vasta, eppur lacunosa, corrispondenza, estremamente composita per contenuto e per tipologia di scriventi (differenti per estrazione sociale, sesso e provenienza)<sup>12</sup>, non sono tuttavia sopravvissuti autografi artusiani (ad esclusione di tre pezzi), a causa della dispersione delle carte presso i singoli corrispondenti e nel mercato del collezionismo. A seguito di svariate esplorazioni d'archivio, e di una più approfondita ricerca biografica e storica, ho potuto recuperare sessantadue autografi, in buona parte inediti. Grazie all'edizione filologicamente curata di questo nucleo documentario, eterogeneo per interlocutori, argomenti e cronologia<sup>13</sup>, è stato possibile dare fondamento all'*epistolario artusiano*, e di ridisegnare la biografia di Artusi, quella intellettuale e umana. L'esame linguistico delle carte, condotto su tutti livelli di analisi, ha invece al tempo stesso messo in luce il linguaggio più reale e autentico del loro artefice.

<sup>12</sup> È possibile rintracciare, in modo particolare, due nuclei fondamentali, finalmente disponibili in edizione scientifica e commentata: le lettere dei domestici di Artusi, e le lettere degli stampatori e degli editori. Il primo riguarda la corrispondenza intercorsa tra i domestici di casa Artusi, Marietta Sabatini e Francesco Ruffilli, e il loro padrone, a cui si aggiunge un manipolo di lettere di Itala Sabatini (la nipote di Marietta, che fu almeno dal 1906 al 1908 ospite di Artusi e parte integrante della *famiglia*), e altre lettere destinate alla governante Marietta, le quali sottolineano il ruolo di prim'ordine che ella ebbe nell'amministrazione della vita domestica. Questo nucleo permette di entrare in punta di piedi nella casa di piazza D'Azeglio, che costituisce la base operativa della *Scienza in cucina*; inoltre, rappresenta un notevole esempio di scrittura dei *semicolti* di variegato livello culturale e con un differenziato rapporto con la scrittura. Il secondo macro-gruppo di lettere (143 pezzi) che ho potuto studiare è quello inerente alla corrispondenza di stampatori ed editori, e dunque di Salvatore e di Alberto Landi, e di Enrico Bemporad e dei dipendenti della omonima casa editrice. Grazie a questi documenti è stato possibile ricostruire, per la prima volta, la storia editoriale del capolavoro artusiano, di cui, è noto, non è rimasto alcun brogliaccio né bozza di lavoro. Si rimanda rispettivamente a M. ALBA-G. FROSINI, *Domestici scrittori. Corrispondenza di Marietta Sabatini, Francesco Ruffilli e altri con Pellegrino Artusi*, Sesto Fiorentino, Apice Libri 2019 e ALBA, *Artusi e gli editori fiorentini...*

<sup>13</sup> Le lettere ricoprono un arco temporale che va dal 1864 al 1904.

### 3. Il corpus

Tra lettere, cartoline e biglietti, i pezzi raccolti sono in totale sessantadue, di provenienza diversa; il corpus risulta perciò costituito da quanto segue:

- un appunto di Artusi, la minuta di risposta ad una lettera dell'editore Gaspero Barbèra (1818-1880) e una lettera indirizzata all'editore Ettore Salani (1869-1937), mai spedita, appartengono all'Archivio Artusi di Casa Artusi a Forlimpopoli (AA, CAF)<sup>14</sup>;
- ventiquattro lettere indirizzate a Pietro Baratti<sup>15</sup>; esse sono oggi conservate presso la Biblioteca Saffi di Forlì nel fondo Piancastelli (in sigla: BS, FP) e coprono un arco cronologico compreso fra il 1864 e il 1875;
- sei lettere dirette allo studioso Domenico Bianchini (1835-1919); sono conservate presso la biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma, nel fondo Foscolo (BSMC, FF)<sup>16</sup>;
- tre lettere conservate presso il fondo Barbèra dell'Archivio Storico di Giunti Editore (ASGEFB); una, risalente al 1892, è indirizzata a Luigi Barbèra, le restanti – una risalente al 1893 l'altra al 1903 – sono invece indirizzate a Piero Barbèra (1854-1921), insieme a un biglietto da visita.
- una lettera indirizzata a Piero Barbèra, risalente al 4 dicembre 1880, conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF) all'interno delle carte Barbèra<sup>17</sup>;
- per lo stesso destinatario è stata rintracciata un'altra lettera, datata 22 dicembre 1880, oggi appartenente a una collezione privata;
- una lettera per Salvatore Landi (1831-1911), scritta il 4 novembre del 1904, e cinque altri pezzi (lettere e cartoline) redatti tra il novembre 1893 e il mese di gennaio 1901, indirizzati a Giulia Lazzari Turco (1848-1912), appartenenti alla medesima collezione privata<sup>18</sup>;
- quattordici lettere appartengono al fondo Trevisan dell'Archivio Storico della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (ASBBV), inviate, per l'appunto, a Francesco Trevisan (1836-1909) tra il 1881 e il 1889. All'interno di questo nucleo, quattro lettere sono indirizzate a Gilbert

<sup>14</sup> Archivio Artusi, carte n. 212, 206c.

<sup>15</sup> Non si sono rintracciate notizie sulla sua biografia; come si ricava dalle lettere, fu probabilmente un giurista.

<sup>16</sup> Collez. Fosc. Ma. 1.74-1.79.

<sup>17</sup> Fondo Barbèra, n. 1,6.

<sup>18</sup> Giulia Lazzari Turco è autrice del *Manuale pratico di cucina, pasticceria e credenza*, pubblicato nel 1904 a Venezia dalla Tipografia Emiliana. Le lettere sono state già pubblicate, sebbene non in edizione scientifica, in P. MORONI SALVATORI, *La Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene. Cent'anni di Artusi*, in «La Gola» (aprile 1991), pp. 9-13.

- de Winckels (n.d.), autore di una biografia di Foscolo pubblicata tra il 1885 e il 1898, la cui prefazione fu curata dallo stesso Trevisan, al quale evidentemente sono stati poi lasciati gli scritti<sup>19</sup>;
- due lettere, risalenti al 1896, sono dirette a Nicola Zanichelli e sono conservate presso l'Archivio dell'Archiginnasio di Bologna, all'interno del Fondo Zanichelli (AABFZ)<sup>20</sup>;
  - una lettera, infine, è diretta a Diego Martelli e riporta la data del 1 novembre 1893. È conservata presso la biblioteca Marucelliana di Firenze, all'interno del fondo Martelli (BM, FM)<sup>21</sup>.

#### 4. Artusi letterato

L'esame delle carte autografe rivela le coordinate principali dell'itinerario biografico e intellettuale di Artusi. Un mondo sfaccettato e complesso, in cui emerge con prepotenza il profilo, non troppo conosciuto, di Artusi letterato. Se dalle lettere inviate a Baratti ricaviamo notizie della vita di Artusi appena dopo l'Unità, i suoi interessi politici e le sue abilità finanziarie, di maggiore rilevanza appaiono gli scritti che Artusi invia a Domenico Bianchini, cultore di Ugo Foscolo, autore di *Lettere inedite di Ugo Foscolo a Sigismondo Trechi* (1875), nonché capo-sezione al Ministero degli Affari Esteri. Ben noto agli ambienti intellettuali del tempo, Bianchini è oggi ricordato soprattutto per la grande generosità con cui negli anni aveva messo a disposizione gli autografi di Foscolo nel periodo dell'esilio in Svizzera e in Inghilterra. A lui Artusi si rivolge, non a caso, prima della pubblicazione della *Vita di Ugo Foscolo*. Come è noto, lasciato il commercio, e ben prima della *Scienza*, Artusi scrive due opere di respiro letterario: nel 1878, per l'appunto, la *Vita di Ugo Foscolo*, e nel 1880 le *Osservazioni in appendice a trenta lettere di Giuseppe Giusti*, entrambe edite presso i tipi Barbèra di Firenze, ed entrambe, come sappiamo, di poca fortuna editoriale. Il progetto di Artusi è quello di presentare un'immagine più reale del «Cantor dei Sepolcri» attraverso lo studio di documenti di prima mano, e colmare le lacune che la critica foscoliana aveva fino a quel momento ignorato, come si ricava dalle righe riportate di seguito, riprese dalla lettera del 3 marzo 1878 (BSMC, FF, n. I, 75); si legge:

Per quanto mi è stato possibile, nel ristretto campo in cui ho mietuto, ho

<sup>19</sup> Carte Trevisan, Epistolario Trevisan A-E, b. 1, n. 1-14.

<sup>20</sup> Fondo Zanichelli, cart. I, fasc. 35, 1-2.

<sup>21</sup> Fondo Martelli, C MA. 13.



cercato di non discostarmi dalla storia la quale ho desunto non tanto dalle biografie confrontate fra loro quanto dalle lettere, accettando per genuine quelle pubblicate dal Le Monnier, dal Perosino e dal Trevisan. Crede la S.V. che le medesime, le note degli editori e i documenti annessi, sia tutta roba autentica e che meriti intera fede?

Decine sono le domande che Artusi snocciola nelle lunghe pagine rivolte a Bianchini, tali da rivelare un desiderio di conoscenza quasi inappagabile. Perfettamente consapevole di essere pervenuto agli studi in un'età non canonica, essendo stato indotto in giovinezza a proseguire e ampliare l'attività commerciale di famiglia, Artusi si presenta all'insigne studioso con l'umiltà dell'autodidatta, accogliendo con grande onestà intellettuale le poche riserve mosse da Bianchini; nella lettera del 20 maggio 1879 (BSMC, FF, n. I, 78), scrive:

Non mi sono avuto a male niente affatto della sua critica, ritenendola giusta, perché di ciò appunto io stava in timore; anzi le sono grato e lo sarei tanto più se la mia età contasse venti anni di meno che in allora spererei di giovarmene mediante il buon volere e lo studio senza molto dei quali, dica chi vuole, l'ingegno non si raffina, né si produce cosa che garbo abbia e sfidi il tempo.

Nonostante la scarsa attenzione mostrata dall'ambiente accademico di allora, la *Vita di Ugo Foscolo* di Artusi raggiunge in verità un risultato più che accettabile, tanto che – come si ricava dalle lettere – persino un cultore come Bianchini ne aveva apprezzato il valore. Le due opere letterarie di Artusi, che lui stesso definisce modestamente «due lavorucci»<sup>22</sup>, non sono certo delle pietre miliari nel panorama letterario italiano otto-novecentesco, ma mettono in luce la sua spiccata inclinazione per lo studio e la ricerca; e difatti, l'officina letteraria di Artusi è stata oggi ampiamente rivalutata<sup>23</sup>. Le ricerche su Foscolo, del resto, portano Artusi a intraprendere un fitto carteggio anche con Francesco Trevisan, professore di lettere nei licei di Verona,

<sup>22</sup> In un appunto autografo posto come etichetta di raccolta della corrispondenza con i Barbèra. Si veda, inoltre, la lettera n. 2 dell'*Appendice*.

<sup>23</sup> Si rimanda alle considerazioni di Benucci per la *Vita di Ugo Foscolo* in E. BENUCCI, *Artusi autore della Vita di Ugo Foscolo*, in *Il secolo artusiano*, Atti del convegno (Firenze-Forlimpopoli 30 marzo-2 aprile 2011), a cura di G. Frosini e M. Montanari, Firenze, Accademia della Crusca 2012, pp. 135-146; e a G. FROSINI, *Artusi e Giusti: lettere e usi di lingua per scrivere la cucina*, in *Giuseppe Giusti*, Atti dei convegni di Monsummano Terme, Firenze, Pistoia (2009-2010), a cura di E. Benucci e E. Ghidetti, Firenze, RM print 2012, pp. 351-361, per le *Osservazioni in appendice a trenta lettere di Giuseppe Giusti*.

Venezia e Mantova, nonché uomo di chiesa<sup>24</sup>. Un nome, quello di Trevisan, che i più ricordano citato nella prefazione della sesta edizione della *Scienza in cucina*, a causa del severo giudizio dato al manuale prima della pubblicazione: «questo è un libro che avrà poco esito». Giudizio certamente avventato, e tuttavia sincero, che, a dispetto di quanto si penserebbe, non avrebbe scalfito il legame tra i due, nato e cresciuto proprio per via epistolare. Il manipolo di lettere inviate a Trevisan rappresenta, infatti, una delle tessere più importanti nella ricostruzione della biografia e della personalità di Artusi. Tra le righe emerge, ad esempio, tutta l'amezza provata di fronte al fallimento editoriale della *Vita di Ugo Foscolo*, un fallimento che porta Artusi a mettere in dubbio la propria preparazione letteraria, e a prendere coscienza del fatto che il suo nome non avrebbe mai trovato posto nella comunità letteraria del tempo. Cionondimeno, Artusi scrive a Trevisan: «Non posso tacerle neppure che un senso di dolore mi fece il vedere che il Zanichelli ripubblicò l'anno scorso la vita del Foscolo scritta dal Gemelli che io giudico; ma forse m'inganno, una poverissima cosa». Il più grande rimpianto di Artusi è quello di non aver potuto dedicare la giovinezza agli studi classici, un rimpianto che esprime in più riprese, e che trova conforto nell'alta considerazione che Trevisan gli riserva quando gli sottopone la lettura dei propri saggi: «forse nessuno più di me», scrive Artusi, «benché povero di studi classici, oso dire ne sappia apprezzare il valore». Artusi ne apprezza particolarmente la chiarezza del dettato, come si ricava dal passo riportato di seguito: «Così vorrei tutti i poeti italiani i quali ordinariamente si studiano d'essere nebulosi ed oscuri credendo forse che il bello e il sublime consistano nel non farsi intendere che con fatica; non curandosi se pochi li leggono»<sup>25</sup>. È questo un aspetto a lui particolarmente caro, che persegue sempre, specie durante la stesura della *Scienza*, come rivela l'ultima lettera del gruppo, in cui si legge: «Il mio libro di cucina non ha altro merito reale che quello di non essere scritto nella lingua più che barbara degli altri trattati consimili e il De Winckels pecca forse in questo»<sup>26</sup>. In fondo, la *Scienza in cucina*

<sup>24</sup> Si rimanda alla scheda dell'autore sul sito ufficiale dell'Archivio Storico della biblioteca civica Bertoliana: <https://archivio.bibliotecabertoliana.it/archivio/fondo/produttore/IT-BRT-ST900-000060> (ultima consultazione: 17/10/2023).

<sup>25</sup> Firenze, 21 novembre 1885; ASBBV, *Epistolario Trevisan A-E*, b. 1, n. 10; lettera.

<sup>26</sup> Firenze, 8 gennaio 1899; ASBBV, *Epistolario Trevisan A-E*, b. 1, n. 14; cartolina postale. Artusi fa riferimento alla biografia di Foscolo di Federigo Gilbert De Winckels, pubblicata tra il 1885 e il 1898, lettura precedentemente sottopostagli dall'amico per avere parere. La prefazione del volume di De Winckels è infatti scritta dallo stesso Trevisan, il quale non rinuncia, nelle sue note introduttive, ad elogiare il valore della biografia artusiana, la prima ad approfondire l'indole e l'aspetto dello scrittore di Zante; in F. G. DE WINCKELS, *Vita di Ugo Foscolo*, con la prefazione di Francesco Trevisan, vol. 1, Verona, Münster 1885, pp. XII-XIII. Si veda anche BENUCCI, *Artusi autore...*, p. 145.

rappresenta, in primo luogo, la rivalse di Artusi come scrittore, più di quanto lui stesso avrebbe mai potuto immaginare.

## 5. Artusi e la conquista della lingua

Una città viva, moderna, traboccante di cultura, di arte e di storia appare Firenze agli occhi di Artusi, quando vi giunge, *pellegrino*, alla metà dell'Ottocento. Come si ricava dall'epistolario, nella città del giglio Artusi visita musei, gallerie, frequenta la biblioteca Magliabechiana e quella Nazionale, si iscrive alla Società di Antropologia, e si affilia, dal 1890, alla Società Dantesca. Proprio sotto il segno di Dante, Artusi muove i primi passi verso la conquista del fiorentino, di quella «bellissima lingua, culla dell'italiana»<sup>27</sup>, come lui stesso ebbe a dire, che nella sua dimensione più viva e vera avrebbe reso la *Scienza in cucina* un libro rivoluzionario. Tra le pagine della *Commedia*, così illuminanti da impararle a memoria, Artusi trova il tesoro della lingua italiana e la consapevolezza di non essere nato per il commercio. Con lo spirito da autodidatta, quale egli è, una volta intrapresa la strada del sapere, Artusi non può più fare a meno dei libri, diventando un lettore insaziabile:

una volta preso l'aire non mi fermai più di raspare coi libri e mettevo a profitto ogni ritaglio di tempo che le cure commerciali mi lasciavano libero; ma se degli studi non ho tirato maggior profitto è dipeso dal non averli potuti far più assidui e regolari e dal non essermi potuto dedicare al latino e al greco come agognavo<sup>28</sup>.

Nella libreria dell'elegante appartamento di piazza D'Azeglio non troviamo libri di cucina, ma i massimi autori della letteratura italiana, in cui Dante occupa il posto d'onore, come dimostra il *Catalogo dei libri* redatto da Artusi stesso, oggi conservato, insieme alle carte del gastronomo, nell'Archivio di Casa Artusi<sup>29</sup>. E poi, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Guicciardi-

<sup>27</sup> Sono le parole che Artusi scrisse nell'*Autobiografia*. Si veda ARTUSI, *Autobiografia*, a cura di A. Capatti, seconda edizione rivista e corretta, Bra, Slow Food Editore 2003, p. 55.

<sup>28</sup> Ivi.

<sup>29</sup> Il *Catalogo*, realizzato da Artusi di proprio pugno, riporta le date 1863-1880 sotto al titolo, poi cancellate da un sottile tratto di penna. Molte delle acquisizioni riportate nelle ultime pagine costituiscono pubblicazioni posteriori rispetto al 1880. Ciò dimostrerebbe che Artusi continuò ad arricchire negli anni il novero dei suoi libri. Un altro documento importantissimo è senz'altro l'*Inventario* notarile *post-mortem*, redatto nel 1911, il 28 giugno, dal notaio Ferdinando Onori. La biblioteca artusiana, specie linguistica e letteraria, è stata ricostruita per la prima volta da Giovanna Frosini; vedi G. FROSINI, *Lo studio e la cucina, la penna e le pentole. La prassi linguistica della «Scienza in cucina» di Pellegrino Artusi*, in *Storia della*

ni, Ariosto e Tasso, a cui si aggiungono Goldoni, Parini, Monti, Leopardi, Foscolo e, naturalmente *I Promessi Sposi* di Manzoni, unico romanzo della collezione, nell'edizione del 1827 – mai sostituita –, e opere di tono più divulgativo, come il *Piovano Arlotto*, il *Malmantile* di Lippi, le *Commedie* di Giovanni Maria Cecchi e l'*Epistolario* di Giusti<sup>30</sup>. La biblioteca privata di Artusi delinea inevitabilmente la figura di un uomo colto, particolarmente sensibile ai fatti di lingua. Lo testimoniano le ventisei opere di attinenza linguistica, tra cui il *Nuovo Dizionario Italiano-Francese* di Francesco D'Alberti di Villanova, il *Vocabolario di parole e modi errati* di Filippo Ugolini, la *Grammatica* di Corticelli e il *Vocabolario italiano della lingua parlata* di Rigutini e Fanfani, strumento essenziale nella pratica della scrittura e nell'acquisizione del fiorentino dell'uso vivo<sup>31</sup>. Artusi, dunque, uomo colto che non si è mai sentito tale, toscano solo d'adozione, conquista quella «bellissima lingua, culla dell'italiana» attraverso i libri, ma anche attraverso l'ascolto diretto dei modi e delle forme del fiorentino a lui contemporaneo, per strada, nelle piazze, tra le mura domestiche<sup>32</sup>.

## 6. Una lingua tra innovazione e recupero della tradizione

L'epistolario artusiano può senz'altro essere considerato un esempio di scrittura privata prodotta da una persona colta, e dunque testimonianza di tratti e di modi che rientrano, secondo la definizione di Giuseppe Antonelli, nell'«italiano scritto dell'uso medio» otto-novecentesco<sup>33</sup>. L'analisi delle let-

*lingua e storia della cucina. Parola e cibo: due linguaggi per la storia della società italiana*, Atti del VI Convegno ASLI - Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Modena, 20-22 settembre 2007), a cura di C. Robustelli e G. Frosini, Firenze, Franco Cesati editore 2009, pp. 311-330.

<sup>30</sup> Su queste notizie cfr. FROSINI, *Lo studio e la cucina...*, p. 316, si veda anche la nota 12.

<sup>31</sup> Artusi acquista presso l'editore Barbèra la prima edizione del 1881, con probabilità sostituita nel 1891 con una edizione successiva, come si rileva dalla corrispondenza con l'editore. Vedi ALBA, *Artusi e gli editori...*, p. 88.

<sup>32</sup> Marietta Sabatini, la maestra di casa, originaria di Massa e Cozzile, era la vera voce toscana di casa Artusi, e con probabilità fu, secondo la definizione di Giovanna Frosini, una «piccola Emilia Luti»: vedi FROSINI, *Lo studio e la cucina...*, p. 312 (nel solco della definizione di Serianni che definì Artusi «il Manzoni della lingua gastronomica italiana» in L. SERIANNI, «Prontate una falsa di pivioni»: il lessico gastronomico dell'Ottocento, in *Di cotte e di crude. Cibi, culture, comunità*, Atti del convegno internazionale di studi, Vercelli-Pollenzo, 1-17 marzo 2007, Torino, Centro Studi Piemontesi 2009, pp. 99-122, a p. 107, si veda anche la nota 29).

<sup>33</sup> G. ANTONELLI, *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento. Sondaggi sulle lettere familiari di mittenti colti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 2003, p. 9 (ripresa a sua volta da Giuseppe Patota; si veda anche la nota 1); nel volume si analizza che ha studiato la prassi scrittoria di personalità colte di primo Ottocento nelle loro lettere familiari.

tere mostra, più in generale, una lingua essenzialmente toscana, basata sul fiorentino dell'uso vivo, sapientemente coniugato con quanto viene ripreso dalla tradizione letteraria. Per il forlimpopolese Artusi, il fiorentino diventa la lingua della conversazione spontanea, come dimostrano, a livello lessicale, i numerosi toscanismi rintracciati, tra cui: *Buon Ceppo* 'festa di natale', *punto* 'affatto', *grullo* 'pazzo', *capo* 'testa', e gli avverbi *costì* e *costà*, fino a locuzioni come *a buono* 'moltissimo', tutte forme ancora molto vive nel toscano anche odierno. Pochi, invece, i tratti ascrivibili al romagnolo d'origine, come il tipico intercalare bolognese *mo* con valore avversativo: «mo bene! mo bravo! oh bello! e non sapresti trovarvi menda»<sup>34</sup>.

L'analisi della lingua delle lettere consente, inoltre, di misurare quell'ideale manzoniano di lingua che nel ricettario appare evidentissimo. Quella di Artusi è una scelta linguistica che si muove senz'altro nel solco di Manzoni, e che tuttavia appare sempre moderata, tesa ad abbracciare usi modernizzanti e usi letterari. Tratti spiccatamente manzoniani appaiono, per fare qualche esempio fonomorfológico, l'uso dell'imperfetto indicativo in *-o*<sup>35</sup>, l'assenza della palatizzazione della nasale in forme come *dipingere* e *giungere*, l'adozione dell'articolo *uno* + *z*, nonché delle forme dell'indefinito *nessuno* e dell'interrogativo *cosa*; fino al largo ricorso all'apocope e alla riduzione dei dittonghi ascendenti nelle preposizioni articolate. Altri fatti linguistici, invece, appaiono più lontani dalle scelte modernizzanti che Manzoni effettua nella Quarantana (che, infatti, Artusi non possedeva), come la presenza pressoché esclusiva del dittongo *uo* in sede di vocalismo tonico<sup>36</sup>, la preferenza per la forma *sieno* (che tuttavia nel manuale si alterna alla forma, più moderna, *siano*)<sup>37</sup>; l'uso esclusivo del pronome personale soggetto di terza

<sup>34</sup> ALBA, *Dalla parte di Artusi...*, p. 120.

<sup>35</sup> A cui Artusi accosta una sola volta la forma dell'imperfetto indicativo in *-a*, occasionale scelta stilistica dovuta all'adozione di un registro più formale; cfr. ivi, p. 157 e la bibliografia ivi riportata.

<sup>36</sup> Con un'unica occorrenza del monottongo nella forma popolareggiante *ova*; a differenza di quanto prescritto nel Giorgini-Broglio (1870-97), a Firenze il dittongo era infatti ancora molto vivo nell'uso, specie della classe borghese; cfr. A. CASTELLANI, *Il monottongamento di uo a Firenze*, in *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, a cura di V. Della Valle et al., Roma, Salerno Editrice 2009 [1993], pp. 247-286, a p. 280. Vedi anche FROSINI, *L'italiano in tavola...*, p. 88, e la bibliografia ivi riportata. La prassi artusiana conferma, inoltre, quanto rilevato da Canazza in merito all'*usus* di Carlo Collodi: «la monottongazione fatica a prendere piede e il suo trattamento non va esente da incertezze e oscillazioni nemmeno nella prassi di fiorentini nativi quali il Collodi: si delinea pertanto una situazione di sostanziale "compromesso" tra le consuetudini tradizionali, di impronta letteraria quando non puristica, e le tendenze innovative»; cfr. A. CANAZZA, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino di Collodi: un'analisi linguistica*, in «Italiano LinguaDue», 1 (2021), pp. 420-502, a p. 432 e la bibliografia ivi riportata.

<sup>37</sup> FROSINI, *L'italiano in tavola...*, p. 88. Nella prima metà dell'Ottocento *sieno* e *siano* sono interscambiabili; dopo, pur rifiutata dai vocabolari filotoscani, la forma *sieno* ha una qualche sopravvivenza, sia in prosa (è usata, seppur sporadicamente, anche da Collodi) che nel fiorentino colloquiale; cfr. SERIANNI, *Le varianti fonomorfológicas dei «Promessi Sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in ID, *Saggi*

persona maschile *egli*. Non mancano oscillazioni e incertezze, come le resistenti allotropie dei casi con *e* protonica (tipo *gittare/gettare*), e l'alternanza del tipo *domandare/dimandare* che riflettono, semmai, il 'parlato medio' della borghesia fiorentina. In questa ricostruzione trova piena giustificazione l'assenza nella biblioteca privata di Artusi del Giorgini-Broglio, e di contro la presenza del Rigutini-Fanfani, che rappresenta lo strumento privilegiato della sua officina linguistica. Non bisogna dimenticare, infatti, che Artusi studia la lingua toscana leggendo e studiando le postille di Rigutini alle lettere di Giusti<sup>38</sup>, edizione che ritiene «opportunissima pei non Toscani che si avviano allo studio del patrio idioma»<sup>39</sup>. Da questo quadro, dunque, emerge, con forza, il profilo di un autore sensibilissimo ai fatti della lingua, ascoltata tra le vie di Firenze e meditata sul tavolo di studio, che ormai sarebbe terribilmente riduttivo collocare esclusivamente tra pentole e ricette.

*di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano Editore 1989, pp. 141-213, a p. 202; M. PRADA, *Le avventure di una lingua: il viaggio alla scoperta dell'italiano nella Grammatica di Giannettino*, «Studi di Grammatica italiana», XXXI-XXXII (2012-13), pp. 245-353, a p. 297.

<sup>38</sup> G. RIGUTINI, *Le lettere scelte di Giuseppe Giusti postillate per uso de' non toscani*, Firenze, Felice Le Monnier 1864.

<sup>39</sup> Ripreso da FROSINI, *Artusi e Giusti ...*, p. 353.

## Appendice

Si riportano di seguito due lettere tratte dall'epistolario artusiano, che traggio dall'edizione scientifica condotta in ALBA, *Dalla parte di Artusi...*, a cui si rimanda anche per i criteri di trascrizione in forma estesa. I testi sono trascritti secondo criteri conservativi, ad esclusione degli accenti, che sono riportati alla grafia moderna, e le virgolette basse, segnalate sempre come alte. Si rinuncia alla segnalazione del fine rigo o del fine pagina del manoscritto. Le parti illeggibili sono segnalate tra parentesi quadre con un numero di puntini approssimativamente corrispondente al numero di lettere mancanti; le integrazioni dell'editore sono segnalate tra parentesi quadre; le cancellature presenti nel manoscritto sono segnalate tra parentesi uncinata, le correzioni dello scrivente sono sempre discusse in nota; le parole ricostruite in sede di edizione sono segnalate in corsivo. Le aggiunte interlineari e marginali sono indicate nel testo tra sbarre oblique (rispettivamente \xxx/ e \xxx//); gli errori evidenti sono stati corretti a testo, rendendo conto della forma originale in nota; la posizione dell'iscrizione, della data e della firma rispetta quella originale.

### **1. Firenze, 1 giugno 1878** [BSMC, FF, n. I, 77; lettera]

Pellegrino Artusi a Domenico Bianchini [manca la busta con l'indirizzo].  
[Nota di Bianchini] Risposto il 3. Piazza d'Azeglio 25<sup>40</sup>.

Firenze 1.º giugno 1878

Egregio Signore

Mi ha recato conforto il sentire che la prima impressione che le ha fatto il mio libro non sia stata cattiva. Certo i difetti e le inesattezze in esso non mancheranno e però se ella si compiacerà di prenderne esatta nota per notificarmela schiettamente non mi sarà discara imperocché, la difficilissima arte dello scrivere non è mio mestiero, né ci pretendo. L'amore al Foscolo e uno scopo morale assai più che un meschino spirito di vanità mi spinsero ad affrontare il troppo spesso severo giudizio del pubblico e la non indiffe-

<sup>40</sup> L'appunto si trova sulla prima facciata della lettera, in alto a sinistra. L'indirizzo di Artusi è ricopiato da Bianchini sopra all'intestazione.

rente spesa di £ 1347.— incontrata per la tiratura di 500 esemplari, somma ch'io considero quasi interamente perduta a motivo del 40 p% che ho dovuto accordare per provvigione di vendita all'editore e pel poco esito che avrà il libro stante la mancanza di novità, il poco amore degli Italiani alla lettura e l'oscuro nome dello scrittore<sup>41</sup>.

Dopo il protagonista dell'opera<sup>42</sup> le due figure che ho portato in scena più volentieri per simpatia alle loro virtù sono; la Donna gentile<sup>43</sup> e Sir Hudson Gurney di Liverpool. Se oggi esistesse qualche prossimo discendente di questo grande benefattore del Foscolo (e credo anche dell'umanità) gli manderei tanto volentieri una copia del mio libro; e se credessi per non troppo abusare della bontà di V. S. che a lei, nel Dicastero in cui trovasi, non fosse di grave incomodo l'occuparsene, la pregherei, premesse le debite scuse, di fare le indagini necessarie.

Alla prima opportuna occasione non mancherò di riferire i suoi complimenti alla Signora Ernesta a cui, sono certo, giungeranno graditi.

Mi accordi la sua benevolenza, se me ne stima degno, ed aggradisca i miei distinti ossequi.

Devmo  
Pell.° Artusi

**Firenze, 22 febbraio 1882** [ASBBV, *Epistolario Trevisan A-E*, b. 1, n. 3; lettera]  
Pellegrino Artusi a Francesco Trevisan [manca la busta con l'indirizzo].

Firenze, 22 febb.° 1882  
Stimatiss.° Sig. Professore ed Amico

Le sono veramente grato del libro mandatomi in dono, che mi giunse ieri insieme alla pregiatissima sua, del piacere della quale sono obbligato, a quanto pare, alle vacanze del carnevale. Ben vengano dunque le signore vacanze se esse servono a risvegliarle la memoria dei conoscenti e degli amici. Da ciò m'accorgo che ella è uomo instancabile nel lavoro a cui dedica, si ve-

<sup>41</sup> Artusi, dunque, immagina a monte l'infelice esito della sua opera.

<sup>42</sup> Scritto nel soprarrigo con segno d'inserimento.

<sup>43</sup> Quirina Mocenni Magiotti, amata da Foscolo, di cui Artusi conosce la storia grazie all'amicizia con Ernesta Mocenni Martelli, nipote della *donna gentile*.



de, anima e corpo e si vede pure che ella ci ha preso gusto e questo prenderci gusto vuol dire che il suo amor proprio è soddisfatto dai risultati favorevoli. Così non posso dire di me che le do il permesso di darmi dieci volte del pazzo quando ella impari che io abbia pubblicato qualche altra cosa per conto mio. Sono in disborso per que' due miei lavorucci, ch'ella conosce, di £ 1500-;

“Che di recuperar non spero mai” ma non me ne dolgo per la ragione che in precedenza avevo messo la somma occorrente come a fondo perduto e poi perché io non ci ho mai preteso di poter far cosa di polso in letteratura, né ad acquistarmi un nome. Troppo ci vuole per questo e a me mancano le basi fondamentali. Poco esito ha avuto la mia vita del Foscolo e non credo che le Osservazioni sulle lettere del Giusti vengano ricercate, com'ella dice; almeno io per ora non ne sono informato. Non posso tacerle neppure che un senso di dolore mi fece il vedere che il Zanichelli ripubblicò l'anno scorso la vita del Foscolo scritta dal Gemelli che io giudico; ma forse m'inganno, una poverissima cosa.

Mi lasci frattanto leggere il suo libro con calma e poi vedrò d'inserire nella Nazione un qualche annunzio di pubblicità. Qualche pagina percorsa mi dà indizio essere codesto un libro molto opportuno per la gioventù che si avvia allo studio delle belle lettere.

La sua lettera pel Papa<sup>44</sup>, che non è quello del Vaticano, né come lui porta il nome del re degli animali<sup>45</sup>, la impostai con le mie proprie mani.

Dica a quella famosa Signora che se torno a Verona voglio prendermi il gusto di presentarmi a lei armato di fucile per farla spiritare a buono dalla paura.

Mi conservi la sua buona amicizia, signor professore, ed aggradisca i miei più cordiali saluti.

Aff<sup>mo</sup>  
Pell.° Artusi  
Piazza D'Azeglio  
N.° 25, p. 2°

<sup>44</sup> Si tratta di Pasquale Papa, scrittore e critico letterario.

<sup>45</sup> Papa Leone XIII.



ELENA FELICANI

*Università di Milano*

I «CARI CARATTERI»:  
CLEMENTINA BIAGINI SCRIVE A  
POLICARPO PETROCCHI<sup>1</sup>

*Questa volta mi hai proprio contentata scrivendomi una lunga lettera,  
e rispondendo categoricamente a tutte le mie domande;  
[...] nella tua lontananza non ho altro bene  
che leggere i tuoi cari caratteri.  
(Clementina Biagini, 19 maggio 1873)*

1. Scoprire nuove voci

Le produzioni private, per loro natura non ufficiali e prive di intenti letterari, indagate in prospettiva storica e linguistica, oltre a restituire un'ampia varietà di possibilità espressive, nel corso del tempo hanno portato l'attenzione su profili di scriventi di cui altrimenti si sarebbero perse le tracce<sup>2</sup>. Le edizioni critiche più recenti condotte sui prodotti della scrittura epistolare, intesa come genere «a metà tra lingua letteraria e lingua quotidiana»<sup>3</sup>, a vario titolo hanno riportato in vita dialoghi privati tra amici e familiari, conoscen-

<sup>1</sup> Desidero ringraziare Laura Ricci per l'invito a partecipare alle giornate di studio *Verga e la conquista della lingua. Celebrazioni per il Centenario verghiano*, organizzate il 14 e il 15 febbraio 2023 presso l'Università per Stranieri di Siena, e la Fondazione Verga per aver raccolto e pubblicato gli atti. Il testo riprende, e in parte approfondisce, le ricerche condotte negli anni di dottorato confluite nel volume E. FELICANI, «*Ma il bel sogno si realizzerà presto*»: *Le lettere di Clementina Biagini a Policarpo Petrocchi. Edizione e commento linguistico*, Milano, FrancoAngeli 2022: il mio ringraziamento più grande va a Giovanna Frosini, per aver seguito con cura e passione questo lavoro.

<sup>2</sup> Cfr. FELICANI, «*Ma il bel sogno si realizzerà presto*»..., pp. 17-19; per un generale inquadramento sugli studi epistolografici ottocenteschi si rimanda alla bibliografia aggiornata ivi indicata.

<sup>3</sup> G. ANTONELLI, *Lettere familiari di mittenti colti di primo Ottocento: il lessico*, in «Studi di lessicografia italiana», XVIII (2001), pp. 123-226.

ti e amanti, spostando in particolare l'interesse sulle produzioni di mano femminile. Questo cambio di prospettiva e l'apertura ad accogliere negli studi linguistici nuovi profili ha dato la possibilità di conoscere e di portare la riflessione su voci di donne ben collocate socialmente, vissute in ambienti culturalmente attivi e dotate di un notevole livello di competenze linguistiche e di conoscenze letterarie. La mancanza di biografie e di cenni storici ha reso però più difficile la ricostruzione di queste personalità, e ciò è valso specialmente per quelle scriventi educate a casa da istitutori privati e non presso enti riconosciuti<sup>4</sup>.

In mancanza di dati certi e nel tentativo di ricostruire personalità che siano il più possibile autentiche, occorre affidarsi solo al testo arrivato fino a noi: lo studio della lingua delle corrispondenze epistolari permette infatti di entrare direttamente nel laboratorio di chi scrive, per osservarne le abitudini linguistiche, i comportamenti di adesione o di rinuncia alla norma, l'attenzione ai modelli di riferimento, e provare così a delineare un «identikit socioculturale»<sup>5</sup> altrimenti non definibile.

Un esempio delle possibilità di queste ricerche è rappresentato da Clementina Biagini che scrive a Policarpo Petrocchi.

<sup>4</sup> A riguardo, cfr. almeno cfr. M. MARZULLO, *La grammatica "familiare" nelle lettere di tre donne siciliane del secondo Ottocento (1850-1857)*, in «Studi di grammatica italiana», XXI (2002), pp. 83-124; D. POGGIOGALLI, *Un esempio d'italiano familiare di primo Ottocento: le lettere di Amalia Ruspoli Pianciani al figlio Luigi (1833-1839)*, in *La cultura epistolare nell'Ottocento. Sondaggi sulle lettere del CEOD*, a cura di G. Antonelli, C. Chiummo e M. Palermo, Roma, Bulzoni 2004, pp. 95-135; G. BIASCI, *Alfabetizzazione imperfetta: strategie interpuntive nelle lettere di suor Maria Leonarda*, in *ivi*, pp. 137-177; M.S. RATI, *Lessico quotidiano e tratti regionali nelle lettere di Teresa Pikler Monti alla figlia Costanza*, in *La scrittura epistolare nell'Ottocento. Nuovi sondaggi sulle lettere del CEOD*, a cura di M. Palermo, D. Poggiogalli e L. Raffaeli, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore 2009, pp. 83-98; C. AGOSTINELLI, «Per me sola». *Biografia intellettuale e scrittura privata di Costanza Monti Perticari*, Roma, Carocci 2006, pp. 237-280; S. LORENZETTI, «Voi sarete... il mio tutto». *Un epistolario amoroso di Caterina Franceschi*, Firenze, Franco Cesati Editore 2006; R. FRESU, *Prototipicità del linguaggio maschile e scrittura "di genere". Un corpus epistolare abruzzese dei primi dell'800*, in *Italiano. Strana Lingua?*, Atti del Convegno di Sappada/Plodn Belluno (3-7 luglio 2002), Padova, Unipress [«Quaderni di dialettologia», 7] 2003, pp. 93-103; EAD., «Caro Peppe mio... tua Cicia», *L'epistolario di Maria Conti Belli al marito e al figlio*, Edizione critica, commento linguistico e glossario, Roma, Aracne 2006; EAD., *L'infinito pulviscolo: tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia fra Ottocento e Novecento*, Milano, FrancoAngeli 2016; B. CAPPAL - R. FRESU, *Donne e Grande guerra. Lingua e stile nei diari delle crocerossine. Il caso di Sita Camperio Meyer*, Milano, FrancoAngeli 2018; R. FRESU - S. SOTGIU, *Editoria cattolica femminile tra Otto e Novecento. La lingua della produzione educativa di suor Maria Vincenti*, Milano, FrancoAngeli 2021.

<sup>5</sup> A riguardo si veda R. FRESU, *Educazione femminile e livelli di scrittura femminile tra XV e XVI secolo. Le lettere di Giulia Famese e di Adriana Mila Orsini*, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», XXVIII (2014), pp. 105-152.

## 2. Dietro le quinte della vita

Tra le carte del Fondo Policarpo Petrocchi, la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia conserva un corpus di 142 lettere firmate da Clementina Biagini, gentildonna pistoiese, educata alla lettura, alla scrittura e alla musica, compagna di Policarpo Petrocchi, il noto compilatore del *Nòvo Dizionario Universale della Lingua Italiana*<sup>6</sup>.

Le uniche lettere conservate sono gli autografi di mano femminile e coprono un arco cronologico compreso fra l'8 settembre 1872 e il 14 aprile del 1875; del tutto disperse sono invece le risposte di Petrocchi.

Clementina nasce a Pistoia il 13 ottobre 1850 ed è figlia di Carlo Biagini, noto medico della città, professore di Chirurgia e Ostetricia, che ha sempre tenuto all'educazione della sua unica figlia:

Quando viveva mio Padre ero una vera signora, nata e cresciuta in tutto lo splendore d'una magnifica posizione, quindi non avvezza ad'altro che a comandare e ad'essere ciecamente obbedita. Morto mio Padre cambiarono molto le cose; poi in seguito, tante disgrazie, tante cose andate male, quel matrimonio così disgraziato, e malattie costosissime, hanno peggiorato molto le mie condizioni finanziarie, per cui, tu vedi bene, ho dovuto molto adattarmi, e dimenticare affatto le abitudini, e l'opulenza dei miei primi anni!<sup>7</sup>

La giovane vive infatti nello «splendore d'una magnifica posizione», almeno fino al dicembre 1861, quando la morte del padre trascina in malasorte tutta la famiglia: delle «tante cose andate male», come problemi di salute e condizioni economiche precarie, Clementina fa menzione di «quel matrimonio così disgraziato» con Evangelista Arcangeli, notaio della montagna pistoiese, celebrato l'8 settembre 1869 nella Chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas a Pistoia e durato un paio di anni.

È possibile attribuire il fallimento del matrimonio con Arcangeli a un sentimento che la giovane nutriva già da qualche tempo, quando incontra Policarpo Petrocchi per la prima volta nella Basilica della Madonna dell'Umlità nel maggio del 1869.

La narrazione a ritroso si legge tra le righe della corrispondenza:

Sarà un lungo racconto quello che stò per farti, ma servirà per distrarti nelle tue ore noiose; e per farti apprezzare maggiormente la tua salute, che mi co-

<sup>6</sup> Per una più esaustiva ricostruzione biografica si rimanda a FELICANI, «*Ma il bel sogno si realizzerà presto*»..., pp. 20-25.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 188-190, lettera n. 65 (28 novembre 1873).

stò tanto Quattro anni indietro nel mese di Maggio, come sai, ti vidi, mi piacesti, m'innamorasti: questo amore crebbe gigante nel mio petto a ogni di più s'è fece forte, e costante! Ci vedevamo continuamente, e i nostri occhi avevan parlato un linguaggio piu dolce d'ogni parola. Questo amore era divenuto un bisogno per me! quanti sogni dorati! Quante speranze per l'avvenire non nutriva io? Eravamo giovani, la vita era tutta avanti a noi, e noi la vedevamo sotto un punto di vista delizioso... Intanto ci amavamo, e questo amore era tutta la mia felicità<sup>8</sup>.

Al primo incontro ne seguono altri, che, come si legge, sono animati da un forte sentimento («questo amore crebbe gigante nel mio petto a ogni di più s'è fece forte, e costante») e vivo entusiasmo per i progetti di vita insieme («eravamo giovani, la vita era tutta avanti a noi, e noi la vedevamo sotto un punto di vista delizioso»). Il racconto di Clementina prosegue con il ricordo della sensazione d'angoscia e della gran pena provata nell'attesa di una visita dell'amato:

Quante speranze per l'avvenire non nutriva io? Eravamo giovani, la vita era tutta avanti a noi, e noi la vedevamo sotto un punto di vista delizioso... Intanto ci amavamo, e questo amore era tutta la mia felicità. Un giorno non ti vidi, mi stupii, ma pensai poi che qualche occupazione ti avesse impedito di affacciarti alla solita finestra. Il dì appresso ti attesi, ma invano, non comparisti; la mia meraviglia si cangiò in grandissima pena, noi donne abbiamo talvolta dei presentimenti; io l'ebbi in quel giorno, e sentii sul mio capo ruggirmi, quasi tempesta, la sventura! Né m'ingannai! Il terzo giorno mi feci di nuovo alla finestra, ma senza speranza; perche il cuore mi diceva che qualche cosa di terribile era accaduto! In fatti pochi momenti erano passati quando il M... lieto di darmi una cattiva nuova, si volta a me e mi dice „Quel signorino che sta qui accanto è ammalato,, non puoi credere ciò che provai in quel momento, mi sembrò che un pugnale trafiggesse il mio cuore!<sup>9</sup>

Dopo essere stata informata da un vicino di casa che il «signorino che sta qui accanto è ammalato», Clementina si ritira in preghiera e in preda a deliri pronuncia un voto alla Madonna, dicendosi pronta, in cambio della pronta guarigione dell'amato, a rinunciare a lui:

In quella disperazione mi balenò una speranza, come in una burrasca balena

<sup>8</sup> Ivi, pp. 121-124, lettera n. 19 (29 maggio 1873).

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

un raggio di sole; pregai che facendo un immenso sacrificio Dio mi avrebbe esaudita, e per la tua vita feci voto a Maria di rinunciare al tuo amore! fatta questa promessa che troncava ogni mia speranza che mi faceva infelice per tutta la vita; mi sentii certa della tua guarigione, e mi alzai dolente, ma sicura della tua vita. Passarono alcuni giorni nei quali non domandai più tue nuove; Dio mi aveva esaudita<sup>10</sup>.

Al voto, che sembra rievocare il sacrificio della Lucia manzoniana, la giovane tiene fede e accetta la proposta di matrimonio del notaio Evangelista Arcangeli: da questa unione, ricordata a più riprese come «una condanna», nasce Ersilia Arcangeli l'8 agosto 1871.

Separatasi ben presto dal marito, nel mese di settembre del 1872 Clementina riprende contatti con il suo primo amore e inizia un appassionato dialogo a distanza con Petrocchi, che intanto si è trasferito al Nord per ricoprire incarichi di docenza<sup>11</sup>.

La corrispondenza prosegue fino al 14 febbraio del 1875, data della penultima lettera conservata, che con le precedenti scandisce per un arco temporale di quasi due anni e mezzo un rapporto mai interrotto, intervallato da saltuarie visite di Petrocchi nei luoghi natali.

Gli accordi sugli incontri clandestini vengono presi sempre per lettera, con l'accortezza più volte ribadita da parte di Clementina di mantenere sempre la massima segretezza, perché «Pistoia; è una Città pettegola, maldicente, iniqua; ma è qui che noi ci vedemmo la prima volta! È la culla del nostro amore, e per questo riguardo bisogna averle una certa riconoscenza»<sup>12</sup>.

A segnare un momento di svolta per il futuro di questa unione è la notizia della gravidanza che Clementina svela di lettera in lettera, e che la porterà alla decisione, in controtendenza con i costumi dell'epoca, di lasciare Pistoia e la figlia Ersilia per raggiungere l'amato a Milano.

Basta; potrebbe anche essere un ritardo, e però non voglio che tu ti abbandoni a una cieca speranza col pericolo poi di rimanere deluso! Per'ora non è che un desiderio!!!<sup>13</sup>

[...] ma credete voi che io faccia questo passo coll'indifferenza con cui andrei

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> La biografia di Policarpo Petrocchi è ricostruita da P. MANNI, *Policarpo Petrocchi e la lingua italiana*, Firenze, Cesati 2001; EAD., *Policarpo Petrocchi*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2015; e da FELICANI, «*Ma il bel sogno si realizzerà presto*»..., pp. 25-27.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 235-236, lettera n. 93 (13 maggio 1874).

<sup>13</sup> Ivi, pp. 252-253, lettera n. 110 (30 settembre 1874).

al passeggio, o al Teatro?... Non pensate che io devo lasciare una figlia? Che devo per sempre abbandonare persone che amo, e da cui sono teneramente amata?... È vero che per voi faccio volentieri qualunque distacco, ma anche voi dovete compatirmi, e intendere una volta che il mio indugio alla partenza non dipende che dalla trista posizione in cui mi trovo<sup>14</sup>.

L'interruzione della corrispondenza, alla luce delle lettere conservate e delle decisioni che la giovane donna si dice pronta a prendere, coincide con il momento esatto in cui i due si ricongiungono nel capoluogo lombardo, probabilmente il 20 aprile 1875.

Se tu fossi contento fisserei stabilmente la mia partenza per la sera di Sabato 20 corrente, avendo da terminare alcuni lavoretti prima di partire; ma se poi ti dovesse costare il più piccolo sacrificio dimmelo francamente che allora parto addirittura la sera del 13 come si era fissato<sup>15</sup>.

Clementina, dopo la partenza da Pistoia, non lascia altre testimonianze scritte di sé: del suo ruolo di compagna e di madre, non sempre paziente e mansueta, rimane traccia qua e là nelle parole di Petrocchi, che leggiamo nel diario e nei quaderni di appunti conservati nel Fondo della Biblioteca Forteguerriana. Sono interessanti alcune minute inedite «inerenti l'educazione dei figli e altre situazioni familiari», che vale la pena di riportare<sup>16</sup>:

1. 2 novembre 1883.

Dai titoli offensivi guardatene in faccia a' ragazzi, perché son di cattive conseguenze. Possibilmente, risparmiateli anche a loro perché gli levano ogni amor proprio, il pudore dell'insolenza. L'uomo o la donna che non sentono più l'offesa son gente morta. Tu capisci che non è per loro una fortuna crescere con questa sorte.

2. s.d.

Ti raccomando ancora, che tu ti guardi dal trattare i ragazzi ogni momento di brutti titoli e pigliarli con quel tono imperioso e sgarbato che falserà assolutamente la loro educazione. Ti preme il desinar della gente che verrà. È

<sup>14</sup> Ivi, pp. 305-306, lettera n. 133 (26 dicembre 1874).

<sup>15</sup> Ivi, pp. 319-321, lettera n. 141 (14 aprile 1875).

<sup>16</sup> Policarpo Petrocchi, "Nostre vertenze, 2.XI.1883-7.V.1884. Quaderno con copertina celeste. Contiene 7 minute di lettere alla moglie Clementina, inerenti l'educazione dei figli e altre situazioni familiari", cc. 17 (bianche le cc. 7-17), autogr., in Fondo Petrocchi, Casseta I, Fasc. 4, Biblioteca Centrale Forteguerriana, Pistoia.



giusta, ma i ragazzi prima di tutto valgono più d'un desinare, in secondo luogo non ottieni così più sollecitudine e precisione.

È già da vario tempo che tu ài verso di me un contegno più che disinvolto, volgarmente strafottente. Tu capirai che un capo di casa che si rispetti non lo può tollerare a lungo, specialmente quando simile trattamento possa essere manifesto ai ragazzi e alle persone che stanno in casa con noi. Mi preme dunque che tu schiettamente tu mi dica le tue intenzioni, e come intendi regolarsi da ora avanti, perchè io provveda. Quanto tu non ài più attaccamento a questa nostra famiglia, se tu vagheggi altri ideali, non ti martoriare il cervello, le partite potremmo accomodarle amichevolmente e salvare l'uno e l'altro il proprio decoro.

[...]

4. 11 dicembre 1883

Quelle risposte indecenti in faccia ai ragazzi non mi piacciono ne' punto ne' poco. Tu sei abituata a farle anche a <negar> loro, e è molto brutto veramente <che con loro>; fare il simile con me, è passare ogni limite di educazione.

Riguardo all'essere io salito in superbia perché mutata condizione, se fosse vero sarebbe brutto, ma non è. Mio padre era forse più superbo di me. Di che non lo rimprovero certo: aveva quella dignità di uomo che manca a molti altri di condizione pecuniaria superiore.

Nel 1895 la coppia Petrocchi-Biagini, insieme ai loro figli, Carlo, Vittorina, Maria, Guido e Gino, lasciano Milano per trasferirsi a Roma: poco tempo dopo, sul finire del 1901, Clementina muore a seguito di una paralisi muscolare e viene sepolta nel Cimitero del Verano<sup>17</sup>.

### 3. Sulle tracce d'autore

Il corpus epistolare è l'espressione più viva e autentica del racconto dell'unione, amorosa e intellettuale, tra Policarpo Petrocchi e Clementina Biagini: infatti, sebbene resti solo la voce femminile della corrispondenza, il materiale epistolare si presenta come un laboratorio di scrittura, di viva riflessione linguistica e letteraria.

Proprio perché la scrittura è strumento indispensabile per mantenere vivo il legame affettivo e valicare la distanza, le parole che si leggono nell'epi-

<sup>17</sup> Cfr. Fondo Petrocchi, *Memorie 1901*, 9.4, Cassetta 1, Fasc. 9.1-4, Biblioteca Centrale Forteguerriana, Pistoia.

stolario compongono uno spazio ideale di vita e di lingua in cui confluiscono due vite, una essenziale all'altra, dove in trasparenza si vede in costruzione il profilo del letterato e lessicografo di spicco di fine Ottocento che sarà Petrocchi. Le lettere di Clementina sono infatti rilevatrici di due identità, che con le parole si definiscono e si alimentano: quella di lei, donna colta e istruita, che sa scrivere d'amore e sa ragionare di fatti di lingua, e quella del giovane uomo di cultura, che nutre e affina il suo credo linguistico attraverso la voce di lei.

Se, come si è detto, dopo il trasferimento nel capoluogo lombardo, non si hanno tracce documentarie e autografe di Clementina, è possibile attraverso la scrittura ricostruire alcuni momenti della sua vita prima della partenza da Pistoia: al suo interlocutore racconta di passare il tempo tra consuetudini religiose («Mi sono alzata dopo le 5 e sono andata in Chiesa», lettera n. 107; «Le lacrime, e la preghiera mi ridonarono la calma», lettera n. 115), letture di romanzi («Ho letto ultimamente un suo [Bersezio] romanzetto», lettera n. 23; «Ho letto con infinito piacere il tuo racconto», lettera n. 40; «Ho letto un mesto racconto dal titolo „Storia di una Capinera,, è molto interessante», lettera n. 67), prove di pianoforte («Certe volte ho paura di morire! allora mi metto a Piano-forte e canto l'aria della Traviata», lettera n. 16; «vivo assai ritirata, mi occupo dei miei lavori, faccio un pò di musica», lettera n. 42; «è venuta Miss Longhi a trovarmi, ed'ho suonato un pezzo ch'El-la mi favori, e che ho studiato sotto la sua direzione», lettera n. 55) e qualche evento culturale («Al teatro non andrò che Venerdì», lettera n. 35; «Son rimasta all'impegno d'andare al Teatro Sabato sera», lettera n. 46).

La narrazione delle giornate è poi arricchita da citazioni letterarie di libri a lei cari e di riflessioni linguistiche, distribuite in maniera mai casuale a restituzione e testimonianza della cifra stilistica della sua scrittura.

Anche se non è possibile recuperare la biblioteca personale della famiglia Biagini, è facile immaginare che fosse ricca di volumi e di opere di pregio: le parole di Clementina conducono Petrocchi, primo lettore delle lettere, e noi dopo di lui, tra gli scaffali della libreria, percorrendo il filo di riferimenti e di citazioni che si leggono nel testo.

Da Dante e Petrarca a Shakespeare, fino ad arrivare alla consistente schiera di autori ottocenteschi, da Foscolo a Pellico, da Balzac a Cantù, da Faldella a Gherardi, da Aleari a Zanella, da Manzoni a Verga: l'epistolario è espressione autentica e viva di un'educazione linguistica e letteraria che guida Clementina nella scrittura.

Vale allora la pena di riportare qualche passo significativo<sup>18</sup>:

<sup>18</sup> Per un quadro completo si rimanda a FELICANI, «Ma il bel sogno si realizzerà presto»..., pp. 28-36.

Sai cosa leggo? Giulietta e Romeo: è una Storia interessante, e malinconica di due infelici amanti. Cosa ne dici, è un libro di tuo genio?<sup>19</sup>

Comunque sia io mi rido di Lui e delle sue falsità; non meno che del tuo furore da Otello; tanto nuovo in te!<sup>20</sup>

Credi dunque che quando ti scrivo tenga avanti gli occhi le lettere d'Jacopo Ortis, o qualche cosa di simile, per metter giù pensieri non miei?

Vi dirò, mio bel Signorino, che siete poco pratico di quella malattia che si chiama amore; perche se la conosceste meglio, sapreste a prova che uno dei più frequenti sintomi si è il dubbio di tutti i generi; e Silvio Pellico, il Poeta simpatico, vi dice nella sua Francesca che „ Amore è di sospettifabbro.<sup>21</sup>

Manzoni stesso, che accoppiava a tanta mente, a tanto tesoro di sapere, una tenera pietà, una Fede incorrotta dice nell'Adelchi „.....ma quella via „Su cui ci posa il ciel, correrla intiera „Convien qual ch'ella sia, fino all'estremo. Vedi che anche Lui credeva in un Volere onnipossente che governa la nostra vita<sup>22</sup>.

[...] trasporto col pensiero a quei momenti del nostro amore piu caramente malinconici; p.e. a quel giorno in cui mi annunziasti la tua partenza e mi ripeteste, fissando i miei occhi umidi di pianto, quei magnifici versi di Manzoni „E di quei dì che furono, „ L'assalse il sovvenir!„<sup>23</sup>

A proposito di lettura; mi è stato dato in questi giorni un romanzo di Balzack, dal titolo la Storia dei tredici; non so che sia, però mi rivolgo a te per domandarti se vuoi che lo legga sì e nò<sup>24</sup>.

Credo, al presente, di contentarti nel genere della mia lettura; stò divertendomi con la Margherita Pusterla di Cantù e lo trovo un Romanzo bellissimo per Storia, per morale, per purezza di sentimenti; è insomma un vero modello d'istruzione; ma alquanto prolisso ad'uso Promessi Sposi!<sup>25</sup>

<sup>19</sup> Ivi, pp. 232-233, lettera n. 91 (s.g. aprile 1874).

<sup>20</sup> Ivi, pp. 216-217, lettera n. 79 (17 febbraio 1874).

<sup>21</sup> Ivi, pp. 127-130, lettera n. 23 (6 giugno 1873).

<sup>22</sup> Ivi, pp. 137-130, lettera n. 27 (9 luglio 1873).

<sup>23</sup> Ivi, pp. 165-167, lettera n. 54 (12 novembre 1873).

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 219-220, lettera n. 81 (18 febbraio 1874).

Come si vede, Clementina non sembra avvezzata a una lettura passiva, ma sa scrivere e parlare di letteratura, sa esprimere giudizi e dare consigli al suo interlocutore: appare evidente che questa abilità è il risultato di uno studio maturato con gli anni che le ha permesso di raggiungere un grado di competenza della lingua e della materia letteraria spendibile in ogni contesto.

Fondamento di questo epistolario è la specificità di presentarsi agli occhi del lettore moderno come un laboratorio di lingua e di letteratura, uno spazio raccolto in cui gli interlocutori dialogano in una relazione di reciprocità intellettuale, oltre che sentimentale.

Tra le righe si legge anche il nome di Giovanni Verga, che in questa occasione è doveroso citare:

Ho letto un mesto racconto dal titolo „Storia di una Capinera,, è molto interessante, ma fa proprio palpitare d'angoscia, e mi ha fatto versare non poche lacrime; cercalo, è stampato a Milano, e leggilo, credo che ti piacerà, non foss'altro perché piace molto a me<sup>26</sup>.

Clementina commenta la lettura di *Storia di una capinera*, «mesto racconto», stampato a Milano per i tipi di Treves nel 1871, che ha suscitato in lei momenti d'angoscia e le «ha fatto versare non poche lagrime». Nell'ottica in cui abbiamo considerato l'epistolario come un laboratorio di scrittura, anche il riferimento al racconto verghiano appare indicativo dell'intenzione dei due corrispondenti, e in particolare di Clementina, di voler pensare la corrispondenza come un luogo ideale che possa dar voce a un dialogo ininterrotto di lingua e di letteratura. L'invito alla lettura di *Storia di una capinera* che Clementina rivolge a Petrocchi è infatti, come emerge dal testo, un'esortazione a non interrompere il discorso e a mantenere vivo, attraverso lo scambio intellettuale, un legame fondato non solo sull'affetto.

A questo proposito non sarà superfluo ricordare che il nome di Policarpo Petrocchi si intreccia con quello di Verga alcuni anni dopo: è rimasta celebre la dura recensione che il letterato pistoiese scrive sulla rivista «La Lombardia» il 18 febbraio 1890, in occasione della pubblicazione del *Mastro-don Gesualdo*, uscito a Milano per i tipi di Treves nel 1889<sup>27</sup>.

Come a più riprese ha segnalato Gabriella Alfieri, in un'epoca in cui lo sperimentalismo verghiano avviava la discussione della critica pro e contro Verga, la censura purista di Petrocchi si inserisce all'interno delle questioni

<sup>26</sup> Ivi, pp. 192-195, lettera n. 67 (6 dicembre 1873).

<sup>27</sup> Nel Fondo Petrocchi è conservato un quaderno con gli appunti preparatori della recensione; a titolo esemplificativo, in *Appendice* si riporta l'immagine delle prime due facciate.

legate alla ricezione linguistica del *Mastro*: è noto che il lessicografo, se da un lato accoglie «la lingua studiata dall'autore con coscienza tra quella viva toscana, e assimilata solitamente con gusto», dall'altro biasima la mancanza di verità nella narrazione, definendo il romanzo «uno studio psicologico d'un uomo non bene scelto, in un tempo e in un paese che potevano essere scelti bene, ma non sono bene svolti: e tutto insieme un romanzo ricco di virtù belle, e pieno di difetti gravi»<sup>28</sup>.

#### 4. Tra lingua e stile

Nel ricco repertorio di riferimenti ad autori classici e coevi, non mancano anche sollecitazioni e scambi accesi in merito a questioni di lingua. A prendere parola non sono più due amanti, ma Clementina e Policarpo si ergono in difesa del proprio idioma: da una parte lei, gentildonna di città, convinta che la lingua di Pistoia, in particolare di chi ha studiato, sia la migliore perché la più pura, e dall'altra Petrocchi, uomo della montagna pistoiese che, trasferitosi al Nord, segue le orme di Manzoni e sente nella lingua parlata l'espressione viva di una comune identità nazionale<sup>29</sup>.

L'alterco inizia nella lettera del 3 febbraio 1874:

Son già due volte che mi rimproveri perche non scrivo toscano! ma sai che sei curioso davvero?! Io scrivo come parlo, come si parla tutti, come ho sempre parlato! Se tu mi costringi a scriverti diversamente bisognerà che tenga il Vocabolario della crusca in mano, e così sarò certa di contentarti! Io non

<sup>28</sup> A riguardo si vedano G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016; E. MANTEGNA, *Sintassi descrittiva nel «Mastro-don Gesualdo»*. Spazi urbani, rurali e lavorativi tra realtà e «Fantasticheria», Tesi di Dottorato, Ciclo XXIX, Università degli Studi di Palermo-Università degli Studi di Catania, Tutor: Gabriella Alfieri, Co-Tutor: Caroline Fischer, a.a. 2017/2018. La recensione di Petrocchi al *Mastro* si legge ora in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Rubettino, Soveria Mannelli 2016, pp. 395-401; cfr. inoltre G. POLIMENI, *Renzo alla prova di Trezza. Sinopie manzoniane nella «dicitura» dei Malavoglia*, in «Studi linguistici italiani», vol. XLVIII, 1 (2022), pp. 104-141.

<sup>29</sup> È questo un tema caro al Petrocchi autore di racconti, basti pensare alle ambientazioni della raccolta dei *Boschi incantati* e al romanzo in parte autobiografico pubblicato postumo *Il mio Paese*: a riguardo cfr. P. PETROCCHI, *Ne' boschi incantati: novelle per ragazzi*, Milano, Fratelli Treves, 1887; F. TEMPESTI, *Premessa*, in P. PETROCCHI, *Il mio paese*, Firenze, Salani Editore 1988; G. CAPECCHI, *La montagna pistoiese nella letteratura tra Otto e Novecento*, in *Cultura e letteratura d'Appennino*, Atti delle giornate di studio (Cappignano, 13 settembre 2003), a cura di P. Foschi e R. Zagnoni, Pistoia, Società Pistoiese di Storia Patria 2005, pp. 75-125; ID., *Nota bio-bibliografica*, in P. PETROCCHI, *Il mio paese*, Pistoia, Società Pistoiese di Storia Patria 2009, pp. xv-xviii; G. FRANCESCONI, *Alla ricerca di un tempo perduto: l'antropologia della montagna ne «Il mio paese» di Petrocchi*, in «Rivista di storia dell'agricoltura», vol. 49 (2009), 1, pp. 137-162; G. CAPECCHI, *Policarpo Petrocchi. Il mio paese*, Torino, Lindau 2021.

sono un'arca di scienza di sapere: sono una donnetta che sò appena raspare il mio nome; ed'ho sempre creduto che il mio amante guardasse più all'espressioni amorose delle mie lettere, che alla grammatica. Credevo che questi fogli dovessero consolare la nostra lontananza, piuttosto che servire di lezione. Ma mi sono ingannata, come ci s'inganna tante volte nel mondo! È naturale! voi siete un Professore, e avete bisogno di star sempre in Cattedra!<sup>30</sup>

È dalle parole di Clementina che possiamo ricostruire la lettera ricevuta, da parte di Petrocchi, che oggi è dispersa: rispondendo ai rimproveri per non aver scritto toscano, la donna si giustifica affermando di «scrivere come parla, come si parla tutti»<sup>31</sup>, intendendo con questa espressione tutti coloro che, come lei, hanno potuto ricevere una formazione; prosegue, quindi, argomentando le sue posizioni e dimostrandosi tutt'altro che «una donnetta» avvezza solo a raspare il suo nome<sup>32</sup>.

Nella lettera del 28 febbraio 1874 la polemica infatti continua:

Ebbi il tuo Giornale; e lessi con piacere il tuo scritto. Lo trovo bello sotto ogni rapporto e pieno di sale contro noi tutti poveri toscani che cerchiamo di render più dolce la nostra favella purgandola dagli errori del Volgo. Tu ci fai una guerra aperta; tu dici che guastiamo la lingua; e sarà vero.... poiché tu lo dici!!.. Però ti ripeto, ad'onta di questa critica (che punge molto anche me) io trovo il tuo scritto bellissimo, e interessantissimo<sup>33</sup>.

Se è vero che l'epistolario è un laboratorio di lingua, in mancanza delle responsive inviate da Policarpo, possiamo ricostruire la vicenda leggendo tra le righe degli articoli di giornale menzionati. Il *Giornale* a cui Clementina fa riferimento è il periodico per ragazzi «Le prime letture», diretto da Luigi Sailer<sup>34</sup>, sul quale Petrocchi aveva presentato un racconto in cui il protago-

<sup>30</sup> FELICANI, «*Ma il bel sogno si realizzerà presto*»..., pp. 212-215, lettera n. 77 (3 febbraio 1874).

<sup>31</sup> L'espressione richiama alla memoria la lettera che Giovan Battista Giorgini il 13 marzo 1872 riceve da Alessandro Manzoni, che, parlando della scrittura privata, dichiara di «scrivere le lettere come si parla» (cfr. A. SAVINI, «*Scrivere le lettere come si parla*»: sondaggio sulla lingua dell'epistolario manzoniano [1803-1873], Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni 2002; FELICANI, «*Ma il bel sogno si realizzerà presto*»..., pp. 33-34, n. 78 e la bibliografia ivi indicata).

<sup>32</sup> Vale la pena di soffermarsi sul verbo *raspare* attestato nel senso figurato e spregiativo di 'scrivere come grattando', così in Tommaseo-Bellini (1872); legato alla pratica della scrittura, con il significato di 'rasciare una scrittura', trova riscontro già nella tradizione latina medievale (già nel lat. mediev. di Padova, sec. XIII: Sella *Ven*, in DELI s.v. *raspare*). Per ulteriori confronti lessicografici si rimanda alla scheda lessicografica di 'raspare' che si legge in FELICANI, «*Ma il bel sogno si realizzerà presto*»..., p. 332, s.v. *raspare*.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 222-223, lettera n. 83 (28 febbraio 1874).

<sup>34</sup> Sul periodico «Le prime letture» (1870-1878) e sul suo direttore, Luigi Sailer, si rimanda a R. LOLLO, *Editori a Milano: la famiglia Agnelli*, in «Annali di Storia dell'educazione e delle istituzioni scola-

nista, un professore piemontese appena arrivato a Pistoia, si interroga se «là [in Toscana] ci fòsse la vera lùgua».

[...] sicché ora, nell'andàr in Toscana, stavo lì dubitando, se avessi a creder o no che là ci fòsse la vera lùgua; e la mia immaginazione stava rincuociata per non dovér poi nè aggiunger nè tògliere a quello che s'aspettava. [...] Allora andai in Domo, tanto per giràr un po', ma io ero infatuato della lùgua; quella mi pareva l'única singolarità, e facevo presto per escìr di chiesa. Nell'esser là dentro mi vièn la tentazione di far parlàr un prete, che ne stava sull'ùscio di sagrestia. Non l'avessi mai fatto! venni a conòscere una cosa spiacente: te l'ho a dire? Che tutti quelli che hanno studiato qualcosa, parlan male. Tu avessi sentito che parole ricercate, in che nébbie di vocaboli acciaccinava i pensieri! Urtava i nervi e tanto basta. Non me n'accòrsi mica da lui solo, sa'? Anch'un altro prete dall'altra parte, che insegnava a un chèrico ammannìr l'altare, volli sentìr un pochino. Lo stesso affatto. Fra loro studiosi toscani e gli studiosi non toscani corre un tantin nella pronunzia, ma del resto tutti pieni di quelle parole e di quell'anticàglie belle al loro tempo, che noi siamo costretti, per non avér altro, a studiare sui clàssici<sup>35</sup>.

Attraverso la voce del professore piemontese Petrocchi esprime in maniera lapidaria una dura sentenza: «tutti quelli che hanno studiato qualcosa, parlan male» e dichiara così con assoluta libertà una «guerra aperta» a tutti coloro che ricercano «la vera e pura lingua italiana» non tra il volgo, ma tra la gente erudita. L'attacco ricade anche su Clementina, che appartenendo a quel ristretto gruppo, si sente in dovere di prenderne le difese:

Il dire poi che Pistoia non è un paese civilizzato, e che la lingua che vi si parla dalla gente colta non è la vera e pura lingua italiana, questo non vorrei sentirlo dire a te! La Toscana è il paese della civiltà, e può ben darne lezione al tuo Piemonte e alla tua Lombardia!!! Quanto poi alla favella, è la più dolce e

stiche», IV (1997), pp. 33-52; EAD., *Poesia per l'infanzia nel sec. XIX*, in «History of Education & Children's Literature», I, 1 (2006), pp. 231-266; A. CARLI, *Prima del «Corriere dei Piccoli»: Ferdinando Martini, Carlo Collodi, Emma Perodi e Luigi Capuana fra giornalismo per l'infanzia, racconto realistico e fiaba moderna*, EUM, Macerata 2007; G. POLIMENI, *La similitudine perfetta. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli 2011, p. 141.

<sup>35</sup> P. PETROCCHI, *Pistoja, La pianura pistojese. – Lettera d'un piemontese su Pistoja. – Industriale. – Il cardinal Forteguerri. – Niccolò Puccini e il suo villone*, in «Le prime letture», Milano, Regio Stabilimento Ricordi, Anno V, Parte I, 1874, pp. 44-48. La trascrizione completa si legge in E. FELICANI, «Non ho altro bene che leggere i tuoi cari caratteri». Edizione critica e analisi linguistica delle lettere di Clementina Biagini a Policarpo Petrocchi, Tesi di dottorato, Ciclo XXXIII, Università per Stranieri di Siena, Tutor: Giovanna Frosini, a.a. 2020/2021, *Appendice 8*, pp. 528-532.

la più bella, la più gentile che si conosca; e nota bene che di tutta intera la Toscana, la città ove meglio si parla, è giudicata da tutti i letterati, Pistoia!<sup>36</sup>

Nella seconda parte dell'articolo, pubblicato poco tempo dopo sempre sulla stessa rivista, Petrocchi insiste ribadendo che la vera lingua è «nel popolo in città, e più ancora ne' villaggi»:

I Pistojesi l'avrebbero forse il mezzo di farceli restare, se sapessero cogliere il debole dei forestieri. In Piemonte e in Lombardia e in qualunque parte dove c'è bon senso, uno, anche non sia del paese, può correre e divertirsi al teatro colla commedia in dialetto. Quanti toscani non ho visti io andar in visibilio come me alle commedie del Bersezio a Torino? In Toscana, e tanto più in Pistoja, questo piacere non ve lo levate davvero, perché nessuno sa scrivere quella lingua che ha in bocca; e il forestiero, se vol sentir qualche commedia in lingua viva, si butta nel popolo in città, e più ancora ne' villaggi, dove qualcosa rileva, purché ci abbia garbo, e sappia pigliar la gente per il verso; altrimenti (tant'è la paura che hanno di parlar male!) rimangon così impapinati da ispicciar più una parola<sup>37</sup>.

In una lettera del 24 maggio 1874 Clementina chiude la discussione, commentando il cambio di prospettiva adottato da Petrocchi, che sembra essersi «ravveduto sul testo della lingua toscana»:

Sento che tu ti sei ravveduto sul testo della lingua toscana; e hai fatto bene: poiche dire che i Toscani colti sciupano la lingua; è una follia: essi aggiungono alla bellezza naturale, quella grazia, e quella squisitezza di fregi, che dona l'educazione, e lo studio. E poi bisogna convenire che ammettendo una tal proposizione tu non pensasti di offendere in qualche modo anche me: poiché se fosse vera la tua massima; allora bisognerebbe ammettere che io fossi una ignorante; o che parlassi male<sup>38</sup>.

Da questi brevi passi emerge dunque non solo il profilo di una donna legata da un sentimento d'affetto a un letterato di spicco, ma una figura di riferimento e di guida per la costruzione e la definizione della personalità linguistica di Petrocchi.

<sup>36</sup> FELICANI, «*Ma il bel sogno si realizzerà presto*»..., pp. 235-236, lettera n. 93 (13 maggio 1874).

<sup>37</sup> P. PETROCCHI, *Pistoja, La festa di San Jàcovo*, in «Le prime letture», Milano, Regio Stabilimento Ricordi, Anno V, Parte II, 1874, pp. 119-123. La trascrizione completa si legge in FELICANI, «*Non ho altro bene che leggere i tuoi cari caratteri*»..., *Appendice 9*, pp. 533-537.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 236-237, lettera n. 94 (25 maggio 1874).



A conferma del ruolo determinante che Clementina Biagini ha avuto nell'affermazione del credo linguistico e della personalità di Policarpo Petrocchi, vale la pena concludere con le parole in ricordo che lui scrive per lei e che raccoglie nel fascicolo *Alla santa memoria di Clementina*, oggi conservato nel Fondo della Biblioteca Forteguerriana:

Clem.

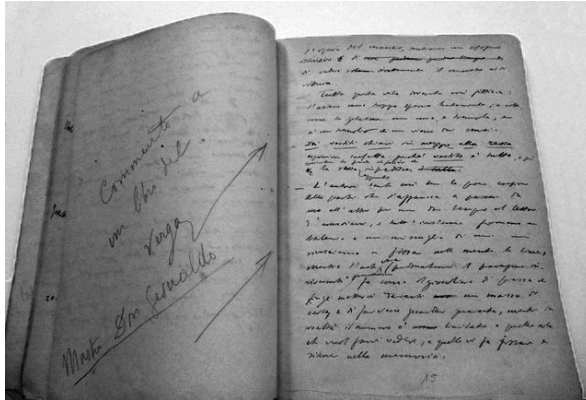
Sapeva bene la sua lingua toscana, che non aveva alterato per tanti anni che era stata a Milano: e come la parlava bene, bene la scriveva. Molte volte quando io ero imbarazzato a scrivere, specialmente sul vocabolario e sul commento del Manzoni ricorrevo a lei e mi ci trovavo molte volte [...] quando per esempio c'era dissidio tra il Rigutini e il Manzoni, a lei domandavo: come si dice in Toscana, così o così, senza fare commenti; lei rispondeva: "così, mi pare"; e quel così era quello del M., e corrispondeva alle risposte che anche i fiorentini davano<sup>39</sup>.

Lo scambio epistolare si mostra quindi solo a un primo sguardo come la testimonianza scritta di una relazione a distanza tra due innamorati: la lettura profonda del testo delinea la filigrana di un luogo ideale di scambio intellettuale, dove lingua e letteratura danno nutrimento a un dialogo fitto.

<sup>39</sup> P. PETROCCHI, *Alla santa memoria della mia Clementina*, in Fondo Petrocchi, Cassetta I, Fasc. 3, Biblioteca Centrale Forteguerriana, Pistoia; la trascrizione si legge oggi in FELICANI, «Non ho altro bene che leggere i tuoi cari caratteri»..., *Appendice 6* (foglio 18).

Appendice

«Memorie 1885», Cass. I.9.3, c. 14v-25r



## INDICE DEI NOMI

- Agostinelli, Chiara, 142n  
Alba, Monica, XII, 125n, 128n,  
134n, 135n, 137  
Aleardi, Aleardo, 148  
Alfieri, Gabriella, XI, 10n, 14n, 15 e  
n, 17n, 33 e n, 35 e n, 37 e n,  
45n, 47n, 50n, 53n, 55n, 56 e n,  
57n, 60n, 63, 64n, 67 e n, 71n,  
72n, 91n, 92n, 106 e n, 107n,  
108n, 112n, 116n, 120n, 150,  
151n  
Alighieri, Dante, 127, 133, 148  
Amabile Guastella, Serafino, 46  
Amari, Michele, 42  
Amatangelo, Susan, 79n  
Anselmi, Gian Mario, 2n, 3n  
Antonelli, Giuseppe, 110n, 134 e n,  
141n, 142n  
Arcangeli, Ersilia, 145  
Arcangeli, Evangelista, 143, 145  
Ariosto, Ludovico, 134  
Artusi, Pellegrino, XII, 125-139  
Asor Rosa, Alberto, 4n, 78 e n, 81,  
83n, 85 e n  
Auerbach, Bertold, 74  
Avolio, Corrado, 46  
Ballesio, Giovan Battista, 42 e n, 44  
Balzac, Honoré (de), 78, 148, 149  
Banchini, Giovanni, 131  
Baratti, Pietro, 129, 130  
Barbèra, Gaspero, 129  
Barbèra, Luigi, 129  
Barbèra, Pietro, 129  
Basile, Tania, 38n  
Battaglia, Salvatore, 24n  
Baudelaire, Charles, XII, 94, 97, 99,  
103  
Bauman, Zygmunt, 3n  
Bellini, Bernardo, 58, 60, 110n,  
152n  
Bemporad, Enrico, 28, 128n  
Benjamin, Walter, 80 e n, 81 e n  
Benucci, Elisabetta, 131n, 132n  
Benvenuti, Giuliana, 7n  
Berruto, Gaetano, 72n  
Bersezio, Vittorio, 148, 154  
Bertolini, Lucia, 91 e n, 92n, 107n,  
109n  
Biagini, Clementina, XIII, 141-143,  
147, 148, 155  
Bianchini, Domenico, 129-132,  
137 e n  
Biasci, Gianluca, 142n

Biffi, Marco, 120n  
 Boccaccio, Giovanni, 133  
 Boine, Giovanni, IX, 6 e n, 7 e n, 11n  
 Boito, Arrigo, 33, 43  
 Boito, Camillo, 13, 15, 33, 43  
 Boldini, Giovanni, 23  
 Bologna, Corrado, 98n  
 Borghi, 42  
 Bourdieu, Pierre, 106n  
 Bourget, Paul, 41  
 Brancati, Vitaliano, 74  
 Branciforti, Francesco, 107n  
 Brogi, Daniela, XI, 95n  
 Bruni, Francesco, 107n, 116n  
  
 Calabrese, Omar, 120n  
 Caliri, Francesco, 25n  
 Cameroni, Felice, 13, 33, 50 e n, 108  
 Canazza, Alessandro, 135n  
 Cantù, Ignazio, 148, 149  
 Capatti, Alberto, 127n, 133n  
 Capecchi, Giovanni, 151n  
 Cappai, Barbara, 142n  
 Cappellani, Nino, 92n  
 Capuana, Luigi, X, 3, 13-32, 38, 40, 43, 47, 48, 53, 56, 84, 92, 95, 108, 109, 112n, 114n, 118n, 121n, 122  
 Carcano, Giulio, 43, 51n  
 Carducci, Giosuè, 42  
 Carli, Alberto, 153n  
 Casati, Alessandro, 7n, 11n  
 Cases, Cesare, 84n  
 Casini, Simone, 34n  
 Castellana, Riccardo, 45 e n, 46 e n, 51n  
 Castellani, Arrigo Ettore, 135n  
 Castelli, Rosario, 14n  
 Cattaneo, Carlo, 43  
  
 Cavour, Camillo Benso (conte di), 43  
 Cecchetti, Giovanni, 68  
 Cecchi, Emilio, 46 e n  
 Cecchi, Giovanni Maria, 134  
 Cecco, Ferruccio, 2n, 49n, 70n, 84, 88, 109n  
 Cecconi, Carlino, 114  
 Cerruto, Stephanie, XII, 107n, 108n  
 Chines, Loredana, 2n  
 Chiummo, Carla, 142n  
 Cirese Alberto, 59 e n  
 Clemente, Pietro, 47 e n  
 Collodi, Carlo, 52 e n, 135n  
 Comparetti, Domenico, 54 e n  
 Corticelli, Toscana, 134  
 Cristaldi, Sergio, 14n  
 Croce, Benedetto, 2 e n, 7 e n, 8  
 Cucinotta, Cosimo, 10n  
 Cupo, Rosy, 38n  
  
 D'Achille, Paolo, 72n  
 D'Alberti di Villanova, Francesco, 134  
 D'Annunzio, Gabriele, 36, 37, 40  
 D'Azeglio, Massimo, 42  
 Dall'Ongaro, Francesco, 64, 81  
 Dardano, Maurizio, 25n  
 Darwin, Charles, 46  
 De Amicis, Edmondo, 42  
 De Goncourt, Edmond, 19  
 de Goncourt, fratelli (Edmond e Jules), 94  
 De Gubernatis, Angelo, 108  
 De Meyer, Pieter, 79 e n  
 De Roberto, Federico, X, 13-17, 20-22, 32, 38-43  
 De Sanctis, Francesco, 11n  
 De Winckels, Gilbert Federigo, 130, 132 e n

Debenedetti, Giacomo, 5n  
 Del Balzo, Carlo, 108  
 Della Valle, Valeria, 135n  
 Di Giorgi, Ferdinando, X, 14, 16,  
 41 e n, 42 e n  
 Di Silvestro, Antonio, 14 e n, 38n,  
 39n, 107n, 109n  
 Dillon Wanke, Matilde, 83n  
 Dossi, Carlo, 33  
  
 Faldella, Giovanni, 148  
 Fanfani, Pietro, 23-25, 41, 42, 58,  
 134, 136  
 Farina, Salvatore, X, 16, 33 e n, 54  
 Fedi, Roberto, 54n  
 Felicani, Elena, XIII, 141n, 143n,  
 145n, 148n, 152-155  
 Ferrante, Elena, 75  
 Ferrari, Ettore, 43  
 Fichera, Aldo, 22n  
 Filippi, Filippo, X, 33, 34  
 Finocchiaro Chimirri, Giovanna,  
 51n, 84, 85  
 Fiori, Simonetta, 83n  
 Fischer, Caroline, 151n  
 Fogazzaro, Antonio, 37, 43  
 Fornaciari, Raffaello, 42  
 Forni, Giorgio, 8n, 45n, 46n  
 Foschi, Paola, 151n  
 Foscolo, Ugo, 130-132, 134, 137-  
 139, 148  
 Francesconi, Giampaolo, 151n,  
 Franchetti, Alberto, 23  
 Fresu, Rita, 142n  
 Frosini, Giovanna, 125n, 126n,  
 128n, 131n, 133-136, 141n,  
 153n  
 Fucini, Renato, 72  
  
 Gaspari, Gianmarco, 34n  
 Geraci, Mauro, 46-48  
  
 Gherardi, Gherardo, 148  
 Gherardini, Giovanni, 42  
 Ghidetti, Enrico, 131n  
 Giacosa, Giuseppe, 13, 15, 17, 18,  
 32 e n, 43, 108, 114n, 119 e n,  
 122  
 Gianformaggio, Giovanni, 23, 24 e  
 n  
 Giorgini, Giovan Battista, 135n,  
 136, 152n  
 Giusti, Giuseppe, 24 e n, 134, 136,  
 139  
 Goldoni, Carlo, 134  
 Graf, Arturo, 43  
 Greppi, Paolina, 108, 112n, 114n,  
 115 e n  
 Gualdo, Luigi, 13, 33  
 Guerrini, Olindo, 126n  
 Guglielmi, Guido, 2n  
 Guicciardini, Francesco, 133  
  
 Holtu, Günter, 72n  
  
 Inglese, Giorgio, 2n  
 Inserra, Simona, 22n  
  
 La Monaca, Donatella, 50n  
 Landi, Alberto, 128n  
 Landi, Salvatore, 125n, 128n, 129  
 Lazzari Turco, Giulia, 129 e n  
 Leone, Alfonso, 116 e n  
 Leopardi, Giacomo, 134  
 Lippi, Lorenzo (alias Perlone Zipo-  
 li), 134  
 Lo Vecchio Musti, Manlio, 7n  
 Lollo, R., 152n  
 Lombardo Radice, Giuseppe, 42  
 Lombardo, Giovanna, 3n, 19n, 34n,  
 38n, 50n, 151n  
 Lombroso, Cesare, 46, 47  
 Longo, Giorgio, 35n, 56n, 113n

Longoni, Anna, 21n  
 Lorenzetti, Sara, 142n  
 Luperini, Romano, 3n, 6n, 11n, 67n, 68, 77n, 78, 94  
 Lupo, Laura, 79n  
  
 Macaluso Storaci, Sebastiano, 30n, 57, 58, 116n, 120n  
 Macherione, Giuseppe, 23  
 Machiavelli, Nicolò, 1-7, 133  
 Mameli, Goffredo, 43  
 Manganaro, Andrea, IX, XI, 9n, 14n, 17n, 34n, 67n, 80 e n, 81, 83, 84n, 86-88, 91n  
 Manni, Paola, 145n  
 Mantegazza, Paolo, 46-49, 126  
 Mantegna, Elisabetta, 151n  
 Manzoni, Alessandro, XII, XIII, 31, 40, 64-66, 110, 126, 134 e n, 135, 148, 149, 151, 152, 155  
 Marcato, Gianna, 26n, 29n  
 Marchione, Margherita, 7n  
 Marinetti-Fillia F.T. (alias Luigi Colombo), 126n  
 Marino, Salvatore Salomone, X, 46, 54  
 Martelli, Diego, 130  
 Martini, Ferdinando, 43, 108, 121 e n  
 Marzullo, Mara, 142n  
 Masiello, Vitilio, 78 e n  
 Massarani, Tullio, 43  
 Mastronardi, Lucio, 43, 74  
 Maura, Paolo, 23  
 Mazzacurati, Giancarlo, 3 e n  
 Mazzamuto, Pietro, 25n, 32n  
 Melis, Rosanna, 26n, 34n, 84, 85  
 Menetti, Elisabetta, 2n  
 Migliorini, Bruno, 64, 68  
 Miligi, G., 41n  
 Mineo, Nicolò, 9n  
  
 Misasi, Nicola, 52  
 Mocenni Magiotti, Quirina, 138n  
 Mocenni Martelli, Ernesta, 138n  
 Montanari, Massimo, 131  
 Monti, Vincenzo, 42, 134  
 Moretti, Ileana, 92  
 Morgana, Silvia, 14n, 25n, 91n  
 Moroni Salvatori, Paola, 129  
 Motta, Daria, X, 37 e n, 45n, 47n, 107n, 116n, 120 e n  
 Müller, Max, 54,  
 Muscetta, Carlo, 3n, 4n  
  
 Navarra, Aurelio, 41  
 Navarro della Miraglia, Emmanuele, 23  
 Nencioni, Giovanni, 33n, 34n, 35 e n, 56 e n, 69, 71, 107n, 120n  
 Nerucci, Gherardo, 54 e n  
 Nolfo, Angela, 26  
  
 Ojetti, Ugo, X, 35, 39  
 Oliva, Gianni, 3n, 10n  
 Onori, Ferdinando, 133n  
  
 Pagès, Alain, 14n, 19 e n  
 Paggi, Alessandro, 142n  
 Palermo, Massimo, 18n, 33n, 114n, 119n, 122n  
 Palmiero, Oreste  
 Palumbo, Matteo, 3n  
 Panzacchi, Enrico, 37, 43  
 Panzini, Alfredo, 127n  
 Paola Verdura, Salvatore, 66  
 Papa Leone XIII, 139n  
 Papa, Pasquale, 139n  
 Parini, Giuseppe, 134  
 Pasquini, Vincenzo, 64  
 Patota, Giuseppe, 110n, 134n  
 Patrizi, Giorgio, 83  
 Pavese, Cesare, 74, 75

- Pellico, Silvio, 148, 149  
 Percoto, Caterina, 51, 81  
 Perrone, Domenica, 133, 148  
 Petrarca, Francesco, 133, 148  
 Petrocchi, Carlo, 147  
 Petrocchi, Gino, 147  
 Petrocchi, Guido, 147  
 Petrocchi, Maria, 147  
 Petrocchi, Policarpo, XIII, 25 e n,  
 42 e n, 72, 73, 142, 143, 145 e n,  
 146 e n, 147 e n, 148, 150 e n,  
 151 e n, 152, 153 e n, 154 e n,  
 155 e n  
 Petrocchi, Vittoria, 147  
 Pirandello, Luigi, IX, 7 e n  
 Pitrè, Giuseppe, X, 25, 26, 30 e n,  
 46, 47n, 52, 53 e n, 54 e n, 60n  
 Poggiogalli, Danilo, 142n  
 Polimeni, Giuseppe, 14n, 91n,  
 151n, 153n  
 Pollarini, Andrea, 127n  
 Ponti, Paola, 85 e n  
 Porcelli, Bruno, 47n  
 Prada, Massimo, 136n  
 Praga, Emilio, 43  
 Pregolato, Simone, 125n  
 Primoli, Gegè, 114  
 Protonotari, Francesco, 108  
 Puccini, Sandra, 46n, 49 e n, 52  
  
 Radtke, Edgar, 72n  
 Raffaeli, Lucia, 142n  
 Rappazzo, Felice, 3n, 19n, 34n,  
 38n, 50n, 151n  
 Rati, Maria Silvia, 142n  
 Raya, Gino, 14-17, 19n, 20n, 32n,  
 48n, 53n, 92n, 95n, 107n, 109n,  
 112-115, 118n, 121n, 122n  
 Riccardi, Carla, 1n, 33n, 44n, 69n,  
 112n, 118n  
 Ricci, Laura, XI, 25n, 141n  
  
 Rigoli, Aurelio, 53n, 60n  
 Rigutini, Giuseppe, 23, 25 e n, 28,  
 41, 58, 134, 136 e n, 155  
 Riolo, Salvatore, 107n, 114n  
 Robustelli, Cecilia, 134n  
 Rod, Edouard, X, 19, 35, 56 e n,  
 108, 113n  
 Ruffilli, Francesco, 128n  
 Ruggiero, Raffaele, 2n  
 Russo, Luigi, IX, 1 e n, 2 e n, 5 e n,  
 6 e n, 11n, 66 e n  
  
 Sabatini, Francesco, 72n  
 Sabatini, Itala, 128n  
 Sabatini, Marietta, 127, 128n, 134n  
 Sailer, Luigi, 152n  
 Salani, Ettore, 129  
 Salibra, Luciana, 107n, 120 e n  
 Sand, George, 39  
 Sardo, Rosaria, X, 13n, 14n, 15n,  
 16n, 25n, 26n, 29n, 30n, 42n, 44n  
 Sasso, Gennaro, 2n  
 Savini, Andrea, 152n  
 Savoca, Giuseppe, 109n  
 Scalia, Eugene S., 7n  
 Scarfoglio, Edoardo, 39  
 Scioli, Stefano, 2n  
 Serao, Matilde, 37, 52, 114  
 Severi, Andrea, 2n  
 Shakespeare, William, 148  
 Signorini, Telemaco, 23  
 Simonetta, Rina, 127 e n  
 Solmi, Renato, 80n  
 Sorbello, Giuseppe, 102n  
 Sotgiu, Stefania, 142n  
 Spampinato Beretta, Margherita,  
 111n  
 Spencer, Herbert, 46, 47  
 Spera, Lucinda, XI, 77 e n, 78 e n,  
 79 e n, 80 e n, 84 e n, 85 e n, 87  
 e n, 88

Starobinski, Jean, 98n  
 Stussi, Alfredo, 25n  
 Szondi, Peter, 25n  
  
 Tancini, Francesca, 51n  
 Tangi, Italo, 74  
 Tarchetti, Ugo Igino, 52 e n  
 Tasso, Torquato, 134  
 Tellini, Gino, 10n, 34n, 45n  
 Tempesti, Fernando, 151n  
 Testa, Enrico, 44n, 112n  
 Todorov, Tzvetan, 78 e n  
 Tommaseo, Nicolò, 42 e n, 58, 60,  
     110n, 119 e n, 120, 152n  
 Torraca, Francesco, X, 26, 33, 34  
 Tortora, Massimiliano, 74  
 Toulouse-Lautrec, Henri (de), 98  
 Traina, Antonio, 25 e n, 42, 57,  
     119n, 120  
 Treves, Emilio, 17, 51, 68, 92, 108,  
     109, 112n, 113n, 118 e n, 122n  
 Trevisan, Francesco, 129-132, 138  
 Trifone, Pietro, 25n, 34n, 107n,  
     126n  
 Tropea, Giovanni, 115, 116n  
  
 Ugolini, Filippo, 42n, 134  
  
 Valussi, Pacifico, 64, 65n  
 Varotti, Carlo, 2n  
 Verdi, Giuseppe, 33  
 Verga Di Mauro, Caterina, 109n,  
     111n, 113n, 115-122  
 Verga, Mario, 109, 111n, 113n  
 Viale, Guido, 106n  
 Vigo, Lionardo, X, 23, 46  
 Villaroel, Giuseppe, 67, 68  
 Vitale, Maria Melania, 50n, 121n  
 Vittorini, Elio, 74  
  
 Zaccaria, Giuseppe, 33n  
  
 Zagnoni, Renzo, 151n  
 Zanella, Giacomo, 148  
 Zanichelli, Nicola, 130, 132, 139  
 Zappulla Muscarà, Sarah, 20n, 23n,  
     24n, 28n  
 Zocchi, Gaetano, 6n  
 Zola, Émile, 19, 94





