

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 1

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Convegni n.s.

diretta da Gabriella Alfieri - Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Salvatore Bancheri - Università di Toronto

Riccardo Castellana - Università di Siena

Giorgio Longo - Università di Lille

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

Andrea Manganaro - Università di Catania

Nicolò Mineo - Università di Catania

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

Giuseppe Polimeni - Università di Milano

Carla Riccardi - Università di Pavia

Pietro Trifone - Università di Roma - Tor Vergata

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2020

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-202-8

Finito di stampare nell'ottobre 2020

da Photograph - Palermo

«I SUOI BEGLI ANNI»:
VERGA TRA MILANO E CATANIA
(1872-1891)

Atti del Convegno Internazionale di Studi
per il quarantennale della Fondazione Verga
(Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018)

a cura di
Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro,
Silvia Morgana, Giuseppe Polimeni

con la collaborazione editoriale
di Elvira Ghirlanda e Valentina Puglisi

Volume II

Fondazione Verga - Euno Edizioni



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni culturali e dell'identità siciliana

I suoi begli anni: Verga tra Catania e Milano (1872-1891): atti del Convegno internazionale di studi per il quarantennale della Fondazione Verga: Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018 / a cura di Gabriella Alfieri ... [et al.]. –

Catania: Fondazione Verga; Leonforte: Euno, 2020.

(Convegni / Biblioteca della Fondazione Verga)

ISBN 978-88-6859-202-8

1. Verga, Giovanni – Attività – Milano – 1872-1891 – Atti di congressi.

I. Alfieri, Gabriella <1953->.

853.8 CDD-23

SBNPal0339812

CIP – Biblioteca centrale della Regione Siciliana “Alberto Bombace”

INDICE

| | |
|--|------|
| <i>Presentazione</i> di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana, G. Polimeni | XIII |
|--|------|

VOLUME I

1

VERGA E MILANO: IL CONTESTO STORICO-CULTURALE E SOCIO-ECONOMICO

| | |
|---|----|
| GABRIELLA ALFIERI I «suoi begli anni». Spigolature idiolettali nel Verga 'milanese' (1872-1891) | 3 |
| SILVIA MORGANA La Milano di <i>Per le vie</i> e l'«indole linguistica» | 37 |
| GIOVANNA ROSA Milano: la «febbre di fare» e le «seduzioni» della «vita gaia e operosa» | 55 |
| ORNELLA SELVAFOLTA Verga a Milano: la città, le abitazioni, il senso dei luoghi | 71 |

| | |
|---|-----|
| ROSSANA MELIS | |
| Verga e il giornalismo letterario milanese ai tempi di <i>Nedda</i> | 97 |
| ANTONELLO NEGRI | |
| La Milano di Verga nella pittura del tardo Ottocento | 113 |

2

IL CONTESTO CRITICO-LETTERARIO E EDITORIALE

| | |
|---|-----|
| CARLA RICCARDI | |
| Verga per le strade di Carlo Porta | 127 |
| LUCA GALLARINI | |
| Verga e la Scapigliatura | 137 |
| SERGIO CRISTALDI | |
| Fogazzaro e la Milano di De Marchi e di Verga | 153 |
| GIUSEPPE CANZONERI | |
| Enrico Onufrio e il Realismo a Milano | 177 |
| FELICE RAPPAZZO | |
| L'eseacrato «Realismo». Giovanni Verga fra i suoi primi lettori | 193 |
| ISOTTA PIAZZA | |
| L'editoria milanese 'secondo Verga' | 209 |
| NICOLÒ MINEO | |
| Il tempo dell'ultimo Verga | 225 |
| ROSA MARIA MONASTRA | |
| Verga a Catania tra tipografi, editori e giornalisti | 237 |

3
SCRITTURE E RISCITTURE
TRA CATANIA, FIRENZE E MILANO

| | |
|---|-----|
| CARLA RICCARDI | |
| Nel segreto di un rivoluzionario laboratorio | 253 |
| LUCIA BERTOLINI | |
| Da Firenze a Milano e ritorno (ancora sulla storia di <i>Eva</i>) | 275 |
| DARIA MOTTA | |
| L' «andirivieni» di <i>Una peccatrice</i> nella storia di Verga. Tra Catania, Firenze e Milano | 301 |
| MARGHERITA DE BLASI | |
| <i>Eros</i> | 319 |
| FRANCESCA PULIAFITO | |
| Nel laboratorio verghiano: la genesi de <i>Il marito di Elena</i> | 335 |

VOLUME II

4
TRA CANONE E SPERIMENTAZIONE:
TRA VERISMO E MODERNISMO

| | |
|---|-----|
| GIORGIO FORNI | |
| <i>Vagabondaggio</i> , il giovane d'Annunzio e la laboriosa composizione del <i>Mastro</i> | 351 |
| MICHELA SACCO MESSINEO | |
| «Oreste e Pilade», negli anni '79-'81 | 367 |

ROSARIA SARDO
Le parentesi catanesi e «l'officina verista» 377

FLORA DI LEGAMI
I ricordi del capitano d'Arce: tra i sentieri della memoria
con fare sperimentale 395

5

IL CANTIERE LETTERARIO DI VERGA A MILANO

ANTONIO DI SILVESTRO
Il romanzo *Eva* e la storia di un pittore.
La corrispondenza tra Verga e Calcedonio Reina 411

GIUSEPPE SAVOCA
Verga da Firenze a Milano: le lettere ai familiari
e qualche 'notizia' del "Corriere della Sera" 425

ANDREA MANGANARO
Don Candeloro e C.ⁱ 433

RICCARDO CASTELLANA
Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture 447

GIUSEPPE LO CASTRO
Nel laboratorio della svolta: *Nedda*, *Primavera* e *Padron 'Ntoni* 465

ANTONINO ANTONAZZO
Milano negli scritti d'occasione 483

| | |
|---|-----|
| JEAN-LOUIS HAQUETTE | |
| Verga et la culture parisienne de la «fin de siècle»: le voyage à Paris en 1882 | 501 |
| FRANCESCO DE CRISTOFARO | |
| «Ce temps cruel...». Verga e l'imperfetto dei Naturalisti | 523 |
| GIANCARLO ALFANO | |
| Logiche della terra. Verga e Zola a confronto | 541 |
| TULLIO PAGANO | |
| Le rivoluzioni di Verga | 555 |
| GIORGIO LONGO | |
| Verga a Médan | 575 |

| | |
|---|-----|
| MARIA ROSA DE LUCA | |
| «Metti una sera al Circolo o in Salotto». Musica, letteratura e industria del melodramma a Milano negli anni di Verga (1872-1893) | 595 |
| RAFFAELE MELLACE | |
| Il vecchio e i giovani: la scena operistica negli anni milanesi di Giovanni Verga | 611 |
| GRAZIELLA SEMINARA | |
| Da Verga a Mascagni. Drammaturgia musicale di <i>Cavalleria Rusticana</i> | 631 |

SCRITTURA MELODRAMMATICA E TEATRALE

| | |
|---|-----|
| PIETRO TRIFONE | |
| Linguaggio e ideologia nel teatro di Verga. Il caso di <i>Dal tuo al mio</i> | 655 |
| ILARIA BONOMI - EDOARDO BURONI | |
| Uno sguardo linguistico sull'opera verista | 665 |
| FRANCESCO SPERA | |
| La raccolta teatrale Treves | 683 |
| STEFANO TELVE | |
| Tecniche elaborative dei libretti nel melodramma verghiano. Il caso del <i>Mistero</i> | 693 |

PITTURA E FOTOGRAFIA TRA CATANIA E MILANO

| | |
|---|-----|
| MARIO TROPEA | |
| Verga e l'editoria illustrata: le <i>Rusticane</i> tra Casanova e Montalti | 707 |
| DORA MARCHESE | |
| Spunti pittorici nella rappresentazione ambientale verghiana | 719 |
| GIUSEPPE SORBELLO | |
| Visualità e retorica: struttura della percezione ne <i>I Malavoglia</i> | 737 |
| <i>Indice dei nomi</i> | 755 |
| <i>Indice dei Teatri e Caffè</i> | 779 |

TRA CANONE E SPERIMENTAZIONE: TRA VERISMO
E MODERNISMO

GIORGIO FORNI

VAGABONDAGGIO, IL GIOVANE D'ANNUNZIO
E LA LABORIOSA COMPOSIZIONE DEL MASTRO

Università di Messina

*a Matteo Durante,
amico e maestro*

Fallito il primo approccio al *Mastro-don Gesualdo* nell'estate del 1883, Giovanni Verga decise di mettere alla prova il proprio «metodo» di rappresentazione artistica nell'ambito nuovo e decisivo del teatro d'avanguardia, sperimentando, come scriveva a Édouard Rod il 10 gennaio 1884, «un genere arrischiatissimo e che fa a pugni col gusto attuale del pubblico», sicuro che di fronte al realismo rude e disadorno del suo dramma «i più alzeranno le spalle come a un'idea sbagliata»¹. «Une œuvre n'est qu'une bataille livrée aux conventions, et l'œuvre est d'autant plus grande qu'elle sort plus victorieuse du combat», aveva scritto qualche anno prima Émile Zola in *Le Naturalisme au théâtre*². In realtà, il 14 gennaio 1884, la prima di *Cavalleria rusticana* al Teatro Carignano di Torino si rivelò un trionfo inatteso e sensazionale, a cui seguirono in quell'anno numerosi e applauditissimi allestimenti in molte città italiane. Così, di fronte a quel consenso entusiasta e unanime, il Verga si propose di ritrarre «un'altra faccia della vita popolare» e di «fare per la gente minuta della città quello che aveva fatto per i contadini siciliani». Al vertice della notorietà, egli ritentò la prova portando in scena il mondo popolare di Milano con il dramma *In portineria*. Ed era l'applicazione a un diverso argomento di uno stesso «metodo», di una medesima «ricerca del vero»:

¹ *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 159 (lettera del 10 gennaio 1884).

² É. ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, Paris, G. Charpentier 1881, p. 91.

Ho voluto che il dramma fosse *intimo* rigorosamente, tutto a sfumature d'interpretazione, come succede realmente nella vita; ed era in questo senso, un altro passo nella ricerca del vero³.

Ma il 16 maggio 1885 l'esito della prima di *In portineria* al Teatro Manzoni di Milano risultò tutt'altro che quello auspicato, tanto da provocare nel Verga un rancore durevole e malcelato contro il «pubblico di Milano» e anzi contro la città stessa e i suoi ambienti intellettuali. D'altronde, come si legge nelle cronache teatrali del tempo, *In portineria* «fu disapprovato senza pietà dal pubblico del teatro Manzoni»; quelle «scene popolari» vennero «accolte con ilarità a principio e fischiate sonoramente, poi»⁴; anzi, quel fiasco diventò ben presto leggendario se, solo sei settimane dopo, la “Nuova Antologia” poteva attribuirgli il «primo luogo» fra gli insuccessi dei nuovi lavori «rumorosamente caduti»:

Nessun autore, al pari del Verga, ha visto in così breve spazio di tempo mutarsi gli allori del Campidoglio nell'ignominia della Rupe Tarpea⁵.

Vero è che quel dramma «tutto a sfumature d'interpretazione» si era trovato davanti un pubblico così vivacemente ostile da far perdere la concentrazione anche agli attori stessi. Ecco il resoconto della serata uscito sull'“Ateneo italiano” di Milano:

Non convengo che i nostri portinai parlino precisamente come il Verga li ha fatti parlare, ma se ne ha già a sazietà tutto giorno di queste scene in portineria; quindi a che scopo farcele risentire anche in teatro? I Francesi non si perdono in queste piccolezze popolari. Che c'importa se il nome dell'autore è già chiaro per altre opere egregie – ci secca – quindi giù fischi e botte da orbi sulle panche, e gli artisti giù a ridere e a sbrodolar meglio la parte. E in questo baccano indiatolato ecco il sipario scendere gloriosamente come pietra sepolcrale su quel povero lavoro⁶.

³ Cfr. *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 242 (lettera del 5 giugno 1885).

⁴ Per una contrapposizione tra il pubblico milanese e quello romano che un anno e mezzo dopo avrebbe accolto con favore *In portineria* si veda ad esempio il breve profilo non firmato *Giovanni Verga*, in “L'Illustrazione popolare”, XXIII, n. 51, 19 dicembre 1886, p. 807, e DON MARZIO, *Roma*, in “L'Arte drammatica”, XVI, n. 5, 4 dicembre 1886, p. 2.

⁵ ***, *Rassegna drammatica*, in “Nuova Antologia”, LXXXII, 1 luglio 1885, pp. 121-122.

⁶ TITO MAMMOLI, *Milano e l'arte. Lettera seconda*, in “Ateneo italiano”, IX, n. 6, 1 giugno 1885, p. 55.

Era una vivace reazione di rifiuto e di ostilità che non coinvolgeva solo ragioni artistiche, ma piuttosto l'offesa all'amor proprio cittadino come attesta lo strascico di polemiche che ne erano seguite:

In Portineria, scene popolari milanesi di G. Verga, precipitano al Manzoni. Tutti i portinai in massa, sostengono di essere stati calunniati. Sorge aspra battaglia fra i critici a proposito di questo lavoro. Moltissimi lo qualificano una birbonata, altri lo difendono, il pubblico ride e si diverte molto di più a questa battaglia che alla commedia di Verga⁷.

A fronte di ciò, la scelta del Verga fu quella di un plateale «esilio» da Milano. Non una scelta privata, ma una sdegnata risposta al pubblico milanese come sottolineano le cronache del tempo:

L'anno passato, dopo il fiasco clamoroso dell'*In portineria*, [Verga] lasciò Milano, e ritornò nella sua città nativa, dove vive⁸.

Ora, il fiasco di *In portineria* e il conseguente abbandono di Milano per Catania e poi per Roma rappresenta un episodio rilevante non solo sul piano biografico. Veniva infatti in piena evidenza un equivoco con cui il Verga ormai non poteva più evitare di fare i conti. Uno stesso «metodo» aveva prodotto esiti contrari: l'incoraggiante successo di *Vita dei campi* e poi il «fiasco completo» dei *Malavoglia*; il trionfo di *Cavalleria rusticana* e poi i fischii e lo scherno per *In portineria*... Di fronte a quel «baccano indiatolato» ci voleva poco a capire che non era tanto questione di «forma» artistica innovativa, ma piuttosto di un pubblico di città che apprezzava solo le mitologie esotiche di una Sicilia rurale e arcaica, forse anche con una punta di sciocismo antimeridionale, fraintendendo completamente le proposte della nuova letteratura verista. Ed era una preoccupazione che avrebbe poi continuato ad accompagnare il Verga ancora a lungo se due anni dopo – il 3 aprile 1887, quando la raccolta *Vagabondaggio* era già in stampa presso l'editore Barbèra, – egli ritornava sul problema commentando così il successo di una commedia galante e spigliata dell'amico Giuseppe Giacosa:

⁷ ENRICO CAROZZI, *Annuario teatrale italiano per l'annata 1886*, Milano, Tip. Nazionale 1886, pp. 479-480. Ma si veda anche la nota firmata LA DIREZIONE in "L'Illustrazione popolare", XXII, n. 23, 7 giugno 1885, p. 354: «L'*In Portineria*, commedia in due atti, rappresentata una sola sera al teatro Manzoni di Milano, vuol essere appunto una fedele riproduzione della vita d'una famiglia di portinai milanesi. La commedia non ebbe, purtroppo, un felice successo: il pubblico più scelto di Milano trattò l'opera di questo nobile scrittore che, non milanese, volle riprodurre con amore d'artista parte della vita milanese, press'a poco come se fosse stata quella d'un delinquente».

⁸ *Giovanni Verga...*, p. 807.

Quello che mi fa cascare le braccia è il trionfo della *Tardi ravveduta* con quel che se ne dice e se ne scrive e la piena che chiama in teatro. Ora vedete come scrivendo delle *portinerie* il diavolo sia pesante da tirare per la coda. Ma andiamo avanti, e quando la coda mi resterà in mano, andrò a piantar cavoli in Sicilia, ma il cortigiano della folla no, non voglio farlo⁹.

Certo, per il Verga la mediocre commedia settecentesca del Giacosa non rappresentava un ostacolo, ma forse egli aveva in mente un altro e più insidioso «cortigiano della folla», estremamente abile a «tirare per la coda» il suo pubblico. Nel 1885, un critico vicino al Verga come Francesco Torraca alludeva così al giovane, scandaloso Gabriele d'Annunzio:

I meriti artistici di certi giovincelli di belle speranze sono molto, ma molto discutibili, mentre è indiscutibile che mancano loro e alte ispirazioni, e concetti propri, e studi; ed è indiscutibile, se le speranze diventeranno fatti, «che» si rinnoveranno le gonfiezze, le stranezze, le scempiaggini del Seicento¹⁰.

Fin dal 1882 il d'Annunzio di *Terra vergine* aveva riprodotto l'universo narrativo di *Vita dei campi* in termini di esotismo peregrino e prezioso, ricalcando tanto più da vicino le cadenze del Verga quanto più le riduceva a stereotipi suggestivi e artificiali. Non si trattava dell'imperizia di uno scrittore alle prime armi, ma del tentativo di piegare gli strumenti veristi a un decorativismo coloristico e musicale con un atteggiamento via via sempre più corrosivo nei confronti del modello verghiano¹¹. Fra il 1884 e il 1886 le no-

⁹ G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. Raya, Roma, Fermenti 1980, p. 128. Ma già a caldo, il 5 giugno 1885, il Verga ribadiva al Capuana l'invariata fedeltà al proprio «metodo» nel nuovo lavoro teatrale che andava scrivendo: «E mi farò fischiare anche con questo, perché il metodo sarà sempre lo stesso e risponde ad una vecchia convinzione che mi son fatta; come, cioè l'educazione o quella che vuoi di simile, abbia smussato gli angoli, tolto il rilievo, data una vernice uniforme al modo di manifestarsi dei sentimenti e delle passioni, non che queste siano meno vigorose alle volte, ma espresse con più delicate sfumature, che lo scrittore deve miniare delicatamente, e l'attore rendere con arte squisita» (*Carteggio Verga-Capuana...*, p. 242).

¹⁰ L. [IBERO], *Bibliografie: P. Turiello, Ricordi e moniti, versi*, Roma, Verdesi, 1885, cit. in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1990, p. 202. Giudizio analogo sarà poi quello di G. MAZZONI, *Rassegne letterarie: G. D'Annunzio, San Pantaleone*, Firenze, Barbèra, 1886, in «La Rassegna», V, n. 121, 4 maggio 1886, poi in ID., *1886. Rassegne letterarie*, Roma, Libreria A. Manzoni 1887, pp. 40-45: «Abbiamo anche qui ad ogni pagina curiosi viluppi di aggettivi divenuti astratti, strane perifrasi, gruppi altononanti di parole che l'autore compose trattovi più dall'orecchio che dalla mente. Cito a caso: una *placida chiarezza autunnale*; una *libera gioia vendemmiale*; una *vitrea serenità iemale*; la *solitudine fluviale*; l'*umidità fluviale*; e le *fonti letfiche del profumo*; tra le quali *incedono nel verziere claustrale le spose del Signore*, le monache, insidiate da una *mollezza tepidissima*» (p. 40).

¹¹ Cfr. almeno L. TESTAFERRATA, *D'Annunzio «paradisiaco»*, Firenze, La Nuova Italia 1972, pp. 121-143; i saggi raccolti in *D'Annunzio giovane e il Verismo*, Atti del I convegno internazionale di studi

velle del Verga e del d'Annunzio si erano avvicinate su varie riviste e anzitutto sul "Fanfulla della Domenica" – 8 del Verga, 10 del D'Annunzio; – e in un caso il Verga aveva dovuto cedere il passo al d'Annunzio vedendo posposto il suo *Come Nanni rimase orfano* a *Il fatto di Mascàlico*, una vistosa riscrittura di *Guerra di santi* e di *Libertà*, poi riproposta in volume col titolo di *San Pantaleone*, prima novella della raccolta omonima uscita nel 1886 presso l'editore Barbèra. Non vi sono documenti per poter stabilire se il Verga vi facesse caso e sarà solo in una lettera a Felice Camerini del 2 novembre 1889, dopo aver concluso l'ultima revisione del *Mastro*, che egli esprimerà il proprio giudizio sul *Piacere* letto qualche tempo prima¹².

Ma forse le carte di *Vagabondaggio* permettono di dire qualcosa di più. Tenendo come discriminante la data del fiasco milanese, per la tormentata vicenda redazionale delle novelle più ampie e complesse, tutta posteriore a quell'evento, si può avanzare l'ipotesi di una precoce, duttile difesa verghiana del perimetro della narrativa verista da soluzioni ornamentali di facile successo: una difesa persino arrischiata se, a cose fatte, il Verga distinguerà in quella raccolta fra novelle «sane», conformi al canone dell'impersonalità, e novelle «malate» nelle quali l'autore non ha saputo «doppiarsi» a sufficienza e ha lasciato traccia di sé entro una rappresentazione «non abbastanza obbiettiva»¹³.

Come osserva Matteo Durante, dopo i trionfi di *Cavalleria rusticana* fu certo «il contatto ravvicinato, e a tratti spiacevole, con il mondo vanitoso e mediocre delle compagnie teatrali a condurre il Verga a sperimentare il tema dell'arte come illusione inconsistente e rovinosa che nasconde la violenza economica della civiltà borghese», scrivendo *Artisti da strapazzo* che uscì sul "Fanfulla della Domenica" dell'11 gennaio 1885¹⁴. Qualche mese dopo, il d'Annunzio pubblicava, sempre sul "Fanfulla", una novella d'analogo argomento, *La contessa d'Amalfi*. Lo spunto è il medesimo e qualche cadenza analogica rende evidente l'opera deliberata di riscrittura:

dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979, Pescara), Centro Nazionale di Studi Dannunziani 1981; F. NICOLOSI, *Il verismo di Verga e la narrativa del primo d'Annunzio*, in "Annali della Fondazione Verga", 5 (1988), pp. 105-114; A. P. CAPPELLO, *L'antirealismo di d'Annunzio dalle Novelle al «Piacere» (Un paradigma indiziario)*, in *Il Piacere*, Atti del XII convegno (Pescara-Francavilla al Mare, 4-5 maggio 1989), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani 1989, pp. 307-320.

¹² Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 231-232. Il *Piacere* era uscito in libreria il 12 maggio 1889.

¹³ Cfr. G. VERGA, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2018, pp. XXIII-XXV.

¹⁴ Ivi, p. XVII. Ma la frequentazione dei *Caffè-Concerto* risaliva ai primi anni milanesi del Verga: «passavo le sere in un cantuccio del caffè Gnocchi, a sentir la musica e a guardar la gente» (G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 102). Sicché la protagonista di *Artisti da strapazzo* trasfigura un'esperienza dell'autore e cela una riflessione sull'arte moderna, come nota anche E. FENZI, *Artisti da strapazzo*, in "Le Forme e la Storia", II (2013), pp. 165-204.

| | |
|--|--|
| <p>G. VERGA, <i>Artisti da strapazzo</i>, in “Fanfulla della Domenica”, VII, n. 2, 11 gennaio 1885.</p> | <p>G. D’ANNUNZIO, <i>La contessa d’Amalfi</i>, in “Fanfulla della Domenica”, VII, nn. 28 e 29, 12 e 19 luglio 1885.</p> |
| <p><u>Su tutte le cantonate immensi cartelloni tricolori annunziavano a lettere di scatola:</u></p> <p style="text-align: center;">CAFFÈ-CONCERTO NAZIONALE Questa sera DEBUTTO DI Madamigella Edvige GRAN SUCCESSO DEL GIORNO: SENZA AUMENTO SUL PREZZO DELLE CONSUMAZIONI.</p> <p>I pochi avventori mattutini del CAFFÈ CONCERTO NAZIONALE, che erano avvezzi ai GRAN SUCCESSI, non degnavano neppure di un’occhiata <u>il lenzuolo verde bianco e rosso, sciorinato sul banco in capo della padrona</u>, la quale stava discutendo con una ragazza alta e sottile, tutta infagottata in un <i>ulster</i> liso.</p> | <p>Per le vie, nelle piazzette, <u>su tutti i muri, grandi scritte a mano annunziavano</u> la rappresentazione della <i>Contessa d’Amalfi</i>. Il nome di Violetta Kutufà risplendeva <u>in lettere vermiglie</u>. Li animi dei Pescaraesi si accendevano. La sera aspettata giunse.</p> <p>Il teatro era in una sala dell’antico ospedale militare, all’estremità del paese, verso la marina. La sala era bassa, stretta e lunga, come un corridoio: il palco scenico, tutto di legname e di carta dipinta, s’alzava pochi palmi da terra; <u>contro le pareti maggiori stavano le tribune, costruite d’assi e di tavole, ricoperte di bandiere tricolori</u>, ornate di festoni.</p> |

Non v’è dubbio che il d’Annunzio svolga una sorta di palinodia del breve racconto verghiano uscito sul “Fanfulla”, con una serie di riprese e di rovesciamenti sistematici: entrambe le protagoniste sono ‘cantanti da strapazzo’; Madamigella Edvige ha «una voce di naso, che [...] strideva come un uscio»; Violetta Kutufà una «voce [...] disuguale, talvolta stridula»; ma l’una è «alta e sottile»; l’altra invece «piacevole e fresca» nella «pinguedine» delle sue «forme opulente»; l’una è povera e malvestita; l’altra, di un’eleganza ambigua e appariscente; Edvige viene fischiata e alla fine, ormai consunta dagli stenti, si uccide per non prostituirsi, in un finale asciutto e tragico quasi da cronaca nera; Violetta affascina e conquista il pubblico di provincia nonostante i tratti volgari e pretenziosi; l’una viene sedotta da un tenore cinico e spendaccione che poi l’abbandona; l’altra seduce un ricco proprietario e si fa mantenere in un lusso profumato e dozzinale, senza mai concedersi. Al registro disadorno e oggettivo del Verga si contrappone il florido descrittivismo caricaturale del d’Annunzio che sostituisce l’epilogo amaro e drammatico del suicidio con un finale divertito e grottesco in cui il benestante se-

dotto e abbandonato si consola con la cameriera «magra» e «scimmiesca» della cantante come surrogato della padrona, chiamandola persino «Violettuccia bella!». Nella sua attraente evanescenza d'artificio e d'illusione, l'arte seduce e non si lascia possedere; è in vendita e non si lascia comprare...

Nel momento in cui, dopo il fiasco di *In portineria*, il Verga riprende in mano *Artisti da strapazzo* fra l'agosto e l'ottobre del 1886, egli appronta una prima redazione *A*¹ con pochi ritocchi rispetto al testo pubblicato sul "Fanfulla", ma subito dopo prova ad approfondire in *A*² il gioco psicologico fra il tenore di successo e la giovane cantante appena licenziata, non soltanto tramite l'evidenza esterna di parole e gesti, ma scoprendo il movente interiore del loro rapporto asimmetrico e illusorio: lei, priva di successo e di lavoro, turbata dallo «sbigottimento» di un futuro «sulla strada», «senza tetto»; lui, invece, preso «da un bisogno d'espansione», quasi una recita di sé per cui le racconta «la sua vita avventurosa, i trionfi clamorosi e le notti passate a guardar le stelle» (*A*¹); «con» una inconscia riconoscenza verso di lei di cui lo scoramento desolato confortava il suo benessere attuale» (*A*²)¹⁵. Respinta quella soluzione che lasciava invariato il finale, in due successive stesure, *A*³ e *A*⁴, il Verga puntò invece sull'antitesi comica fra il «tenore» vanitoso ed egocentrico, diventato ora «il baritono, Arturo Gennaroni», e il timido maestro di musica del Caffè-Concerto, trasponendo sul piano povero e degradato del «vero» la rivalità fra Don Giovanni Ussorio e Don Antonio Brattella, corteggiatori di Violetta Kutufâ nella novella dannunziana. Entrava così in gioco il tema nuovo della vita come recita, come finzione e impostura comica che diventa però verità del vivere e tragedia vana e ridicola della passione. Fra i suoi ammiratori e spasimanti, anche Violetta, come poi il «tenore» di *A*¹ e *A*², sente un fittizio «bisogno d'espansione» e narra i suoi «trionfi», la sua «vita avventurosa»:

La cantatrice ravvivava la conversazione narrando i suoi trionfi di Corfù, di Ancona, di Bari. Ella a poco a poco si eccitava, si abbandonava tutta alla fantasia; con reticenze discrete, parlava di amori principeschi, di favori regali, di avventure romantiche; evocava tutti i suoi tumultuarii ricordi di letture fatte in altro tempo: confidava largamente nella credulità delli ascoltatori. Don Giovanni in quei momenti le teneva addosso li occhi pieni d'inquietudine, quasi smarrito, pur provando un orgasmo singolare che aveva una vaga e confusa apparenza di gelosia¹⁶.

¹⁵ Per *Vagabondaggio* si adottano le sigle della recente edizione critica a cura di Matteo Durante. Per la novella dannunziana, *Riv* indica il testo del "Fanfulla" e *SP* quello riproposto in *San Pantaleone* nel 1886.

¹⁶ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *La contessa d'Amalfi*, in "Fanfulla della Domenica", VII, n. 29, 19 luglio 1885, p. 2, e ID., *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano, Arnoldo Mondadori 1992, pp. 228-229.

Così, in *A³* e *A⁴*, non solo il Verga ricorre a una minuta descrizione d'ambiente fatta di dettagli incongrui e dissonanti introducendo un elenco di personaggi caricaturali con colorite invenzioni onomastiche – mentre nella redazione del “Fanfulla” i pochi personaggi non avevano nome tranne Assunta/Edvige, – ma egli riprende nell'epilogo, al posto del suicidio finale, anche il motivo dannunziano della fuga a sorpresa e della sostituzione comica dell'oggetto d'amore. Ecco una tavola di raffronto fra le situazioni con cui si concludono le due novelle:

| | |
|--|--|
| G. D'ANNUNZIO, <i>La Contessa d'Amalfi</i> (Riv, SP). | G. VERGA, <i>Artisti da strapazzo</i> (<i>A³</i> , <i>A⁴</i> , Ba, Tr). |
| <i>Violetta se n'è andata e Don Giovanni incredulo chiede notizie alla cameriera.</i> «Te l'ha detto? Parla!» | <i>Gennaroni se ne va e la giovane Assunta incredula chiede spiegazioni al maestro.</i> «Chi gliel'ha detto?» |
| <i>Don Giovanni capisce la propria situazione:</i> «È vero! È vero!» | <i>Assunta capisce la propria situazione:</i> «È vero! è vero!...» |
| <i>Descrizione della stanza dopo che Violetta ha fatto le valigie.</i> | <i>Descrizione della stanza mentre Assunta fa la valigia per Gennaroni.</i> |
| <i>Sostituzione di Violetta con la cameriera.</i> | <i>Sostituzione di Gennaroni con il maestro.</i> |

Sicché anche quella del Verga si direbbe una riscrittura per rovesciamento: dalla parodia variopinta e piacevole di una commedia galante si passa alla rappresentazione affilata e umoristica di sentimenti ridotti a merce di scambio e di un'arte prostituita ai gusti del pubblico pagante... Tanto più che, nel descrivere il «fiasco completo» orchestrato al Caffè-Concerto per basse rivalità artistiche, il Verga aveva senza dubbio presente il fiasco milanese di *In portineria*:

Altri, nella sala, vociavano, picchiavano colle mazze ed i pugni sui tavolini, facevano un chiasso indiavolato, accompagnando il ritornello, interrompendolo con esclamazioni da trivio. [...] Il gruppo scomparve nella folla, verso la cucina, fra un uragano di fischi, d'urli e di risate¹⁷.

Mentre in *A³*, ridotta man mano a copia di lavoro per la costruzione

¹⁷ G. VERGA, *Vagabondaggio...*, pp. 110-111.

di A^4 , il narratore indaga i moventi interiori dei personaggi, in A^4 egli prova a trasporli in una partitura tutta oggettiva di parole e gesti. Ecco in A^3 un quadro psicologico poi sostituito in A^4 con una scena assai più ampia articolata solo sul dialogo:

Ella provava un gran conforto a quelle parole buone; sentiva egualmente una gran simpatia per quell'altro sfortunato di cui indovinava la triste storia somigliante alla sua.

Al momento di separarsi, sull'uscio dell'infimo albergaccio dove alloggiava, le sembrava di perdere l'ultimo appoggio in quella città dove non conosceva nessuno¹⁸.

Analogamente, alla nota psicologica d'autore si sostituisce un rapporto prospettico fra personaggi entro lo spazio scenico di un racconto affidato in gran parte al dialogo:

| A^3 | A^4 |
|--|--|
| Egli, quando poteva, negli intermezzi, andava a salutarla, <u>addolorato</u> , il poveraccio, di non aver potuto far nulla ancora per lei. | Negli intermezzi, quando poteva, egli andava a salutarla; da lontano, <u>prima di parlare, gli si vedeva in viso</u> la stessa notizia scoraggiante: – Nulla ancora! ¹⁹ |

Sono tecniche rappresentative sviluppate poi nel *Mastro* dove, fra l'altro, figurerà «la signora Aglae», il fittizio 'splendore' (*aglàia*) di un'attrice da strapazzo' che, come la cantante dannunziana, seduce il pubblico lasciando intravedere qualcosa di sé – la «caviglia», in d'Annunzio; il «seno che le scappava fuori tremolante ad ogni inchino», in Verga – e che provoca poi la gelosia di don Ninì Rubiera con un racconto inverosimile di «avventure romantiche» analogo a quello di Violetta Kutufa²⁰... Del resto, anche le «melenziose riga» di don Ninì paiono riprendere, con tratto più secco e documentario, lo stile pretenzioso di Don Antonio Brattella su cui si era esercitato il gusto caricaturale del d'Annunzio²¹.

Viene così a delinearsi un inedito rapporto Verga-d'Annunzio-Ver-

¹⁸ Ivi, p. 92 (in apparato alle rr. 119-137).

¹⁹ Ivi, p. 93.

²⁰ Cfr. G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* [1889], edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1993, pp. 151 e 158-161 (Parte II, cap. IV).

²¹ Cfr. ivi, p. 149, e G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle...*, pp. 227-228.

ga, un dialogo a distanza cifrato e sottilmente polemico che potrebbe ritrovarsi anche in altre novelle. Si prenda ad esempio il caso del bozzetto *Untori* con cui il Verga aveva contribuito a un opuscolo di beneficenza «per gli Italiani danneggiati dal colera» pubblicato da Ricordi nell’ottobre del 1884, per poi svolgere più ampiamente quel breve quadro di paura e violenza nella novella *Quelli del colera* scritta sul finire del 1886²². Era allora un tema di piena attualità poiché nell’estate del 1884 una grave epidemia di colera aveva fatto vittime un po’ ovunque, ma ben poche erano però le prove narrative che in quei mesi avevano trattato del contagio, e fra esse spiccano in particolare quella del Verga e un’altra del d’Annunzio apparsa venti giorni più tardi e florida di allusioni al mondo verghiano. È verosimile che il Verga avesse consegnato *Untori* in settembre giacché la proposta di sottoscrizione diffusa dal Comitato milanese di Beneficenza in data «Milano, 1 Ottobre 1884» dava già per conclusa la raccolta dei materiali offerti nell’«elegante fascicolo»²³. In quel periodo il d’Annunzio era ancora a Pescara, ma avrebbe potuto avere notizia del bozzetto verghiano visto che in quell’opuscolo di beneficenza un ruolo preminente era riservato al pittore Francesco Paolo Michetti, amico di Giulio Ricordi, intimo del d’Annunzio e futuro dedicatario del *Piacere*²⁴. Fatto sta che tre settimane dopo usciva sul “Capitan Fracassa” una novella del d’Annunzio – *Il ponte del cholera*, riedita poi con poche varianti in *San Pantaleone*, – in cui il tema verghiano del linciaggio di una famiglia di zingari per paura che spargessero il «veleno degli untori» figurava capovolto in chiave di festa e di «nativa giocondità» paesana a lieto fine, svolgendo la cupa allusione manzoniana del Verga nell’episodio farsesco e ironico della fuga del sindaco di Pescara modellato sull’esempio dell’assedio alla casa del vicario di provvisione nel XIII capitolo dei *Promessi sposi*²⁵. Dal

²² Cfr. G. VERGA, *Untori*, in *Auxilium. Numero unico. Giornale illustrato letterario artistico musicale*, pubblicato a cura del Comitato milanese di beneficenza per gli Italiani danneggiati dal colera, Ottobre – Milano 1884 – Ottobre [Milano, R. Stabilimento Ricordi 1884], p. vi, e ID., *Quelli del colera*, in *Io Fanfulla. Almanacco per l’anno 1887*, Roma, Tipografia F.lli Centenari 1887, pp. 139-145.

²³ Cfr. la lettera circolare del Comitato milanese di Beneficenza per gli Italiani danneggiati dal colera: «Il Comitato Milanese di Beneficenza [...] ha stabilito di pubblicare un elegante fascicolo di 32 pagine artisticamente illustrate, intitolato | AUXILIUM | (Numero unico). | Insigni scrittori, artisti, e maestri di musica della nostra Italia, hanno cortesemente collaborato perché questa pubblicazione riescisse splendida sotto ogni rapporto».

²⁴ Per il ruolo centrale del Michetti in quell’iniziativa si veda l’annuncio in “Gazzetta ufficiale del Regno d’Italia”, n. 260, 19 ottobre 1884, p. 4794: «*Auxilium*. – Così s’intolererà il numero unico che il Comitato milanese di beneficenza per gli italiani danneggiati dal colera pubblicherà ai primi dell’entrante settimana. A quel giornale, che consta di trentasei pagine, stampato con caratteri nuovi e su carta sceltissima dal R. stabilimento Ricordi, collaborarono egregi artisti e letterati, e ne eseguì la copertina il valente pittore Paolo Michetti».

²⁵ Cfr. G. D’ANNUNZIO, *Il ponte del cholera*, in “Capitan Fracassa”, V, n. 309, 9 novembre 1884, pp. 1-2, e ID., *Tutte le novelle...*, pp. 326-340: «si ridestò nei Pescaresi la nativa giocondità beffarda; ed essi

canto suo, a pochi mesi dall'uscita di *San Pantaleone*, il Verga pubblicava *Quelli del colera* nell'almanacco del "Fanfulla" per il 1887 sviluppando estesamente il tema di *Untori* con un occhio tuttavia anche alla novella dannunziana riconvertita nello spartito aspro e oggettivo di un dramma verista come potrebbe mostrare una tavola minima di riscontri indicativi:

| | |
|--|---|
| G. D'ANNUNZIO, <i>Il ponte del cholera</i> , in "Capitan Fracassa", V, n. 309, 9 novembre 1884 ²⁶ . | G. VERGA, <i>Quelli del colera</i> ²⁷ . |
| In torno alli alberi fruttiferi, in torno alle viti, in torno alle cisterne, in torno ai pozzi, li agricoltori vigilavano, sospettosi e minacciosi, con una costanza instancabile. | Ciascuno badava quindi ai casi propri, collo schioppo in mano, appiattato dietro l'uscio, accanto la siepe, bocconi nel fossatello, per le fattorie, nei casolari, da per tutto. |
| Nella notte colpi di fucile frequenti turbavano il silenzio; i cani, aizzati, lavoravano fino all'alba. | Tutta la notte [...] di tratto in tratto udivasi martellare la campana, alla quale rispondeva da lontano una schioppettata, poi un'altra, poi un'altra, una fucilata che non finiva più, pazza di terrore, e si propagava per le fattorie, pei casolari, per le ville, per tutta la campagna circostante, dove i cani uggiolavano, sino all'alba. |
| [...] cominciarono i timori e i sospetti a dileguarsi [...] | La folla cominciò a diradarsi. [...] |
| Una mattina, per tutto il territorio si sparse d'improvviso la voce [...] | In un lampo la notizia si sparse pel villaggio [...] |
| Così le mormorazioni si levavano da ogni parte, miste ai dileggi e alle contumelie contro li uomini del comune e contro i <i>governanti</i> . | E quell'infame Capo Urbano che andava dicendo «Non è nulla, non è nulla», e mostrava la carta bianca! Quella era la carta del Sotto Intendente, che ordinava di lasciar spargere il colera! |
| I proponimenti parevano feroci. | A un tratto udirono gridare: – Dàlli! dàlli! – e videro la folla inferocita che correva per sbranarli. |

seguitarono a far ribellione in una maniera gaia ed ironica, così, per il diletto, per il dispetto, per l'amore delle cose nuove» (pp. 335-336).

²⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il ponte del cholera...*, pp. 1-2, e *Id.*, *Tutte le novelle...*, pp. 327, 329 e 337.

²⁷ Cfr. G. VERGA, *Vagabondaggio...*, pp. 185, 188, 189, 337 e 192.

Ora, per illustrare la logica compositiva del capovolgimento verghiano anche senza condurre un'analisi più larga e particolareggiata, basti dire che Giacomo Debenedetti ha additato la novella dannunziana come «componimento tipico» proprio per la sua «andatura centrifuga» che «volatilizza» la tensione drammatica in allegri «effetti di colore», mentre Matteo Durante ricostruisce il percorso redazionale di *Quelli del colera* mostrando come il Verga punti invece ad allineare i diversi episodi in un «incessante, inesorabile crescendo tragico»²⁸. Ed è allora certo significativo che al centro della novella verghiana vi sia una famiglia di teatranti girovaghi...

Ma il caso di gran lunga più interessante è quello, per così dire, del 'ritratto dell'artista da vecchio', ovvero il *Maestro dei ragazzi*, novella assolutamente «malata» per ammissione del Verga stesso. Rammentando, in una lettera al Capuana del 17 dicembre 1888, «quante angustie si nascondono dietro il sorriso dell'arte, quante amarezze e quante tribolazioni», il Verga s'identificava infatti con «quegli illusi di buona fede, sia pure cretinamente, di cui si fanno i martiri e gli imbecilli»²⁹. E il «maestro dei ragazzi» è anch'egli un 'artista da strappazzo', un 'letterato imbecille' che ha per pubblico soltanto la sorella:

Nello squallore della loro miseria decente le lettere avevano messo un conforto, una lusinga, come un lusso delicato che li compensava della commiserazione mal dissimulata dei vicini. Essa teneva gelosamente custoditi, in belle copie tutte a svolazzi e maiuscole ornate, i versi del fratello; e quando egli si era lasciato vincere infine dall'indifferenza generale, dalla stanchezza dell'umile e faticoso impiego che doveva fare delle lettere per guadagnarsi il pane, essa sola era rimasta una gran leggitrice di romanzi e di versi: avventure epiche di cappa e di spada, casi complicati e straordinari, amori eroici, delitti misteriosi, epistolari di quattrocento pagine tutte piene di una sola parola, nenie belate al chiaro di luna, dolori di anime in lutto prima di nascere, che piangevano delusioni future. Tutta la sua giovinezza squallida s'era consunta in quelle fantasie ardenti, che le popolavano le notti insonni di cavalieri piumati, di poeti tisici e biondi, di avvenimenti bizzarri e romanzeschi, in mezzo ai quali sognava di vivere anche mentre scopava la scuola o faceva cuocere il magro desinare, nel cortiletto cieco che serviva da cucina³⁰.

²⁸ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Saggi critici. Seconda serie*, Milano, Il Saggiatore 1971, pp. 371-378, e G. VERGA, *Vagabondaggio...*, p. 337.

²⁹ *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 309: «Certo se [gli altri] sapranno quel che ci costa, e quante angustie si nascondono dietro il sorriso dell'arte, quante amarezze e quante tribolazioni, e che gran rinunzia di tutto il resto, mentre avremmo potuto viver quieti e tranquilli e conservarci il *fatto nostro* per la pappa dei vecchi giorni, dovranno pensare che fummo di quegli illusi di buona fede, sia pure cretinamente, di cui si fanno i martiri e gli imbecilli».

³⁰ G. VERGA, *Vagabondaggio...*, pp. 41-42.

Ma proprio gli stereotipi decorativi della letteratura diventano il fondamento del rapporto insieme falso e affettuoso tra fratello e sorella. Qui, la «fantasia», le «reticenze discrete», i «ricordi di letture» di Violetta Kutufà non sono più un calcolo di seduzione, ma un autoinganno, una finzione intima che diventa realtà del vivere e si mescola alle povere cose dell'esistenza. Se Violetta «con reticenze discrete, parlava di amori principeschi, di favori regali, di avventure romantiche», quelle stesse illusioni letterarie contornate di silenzi prendono ora tutt'altro significato rispetto all'invenzione variopinta e scanzonata del d'Annunzio, quasi a delineare un'altra e opposta idea dell'arte in grado di restituire i caratteri costitutivi del reale nel segno analitico e disadorno dell'evidenza e dell'universalità:

Erano reticenze discrete, silenzi pudichi, imbarazzi scambievoli, per un cenno, per una parola, per un'allusione lontana che cadesse nel discorso, mentre sedevano a tavola, l'uno di qua e l'altra di là di un lembo del tappetino ripiegato, mentre rifacevano tutti i giorni la stessa conversazione vuota e insignificante del giorno innanzi, ripetendo le stesse frasi monotone che compendivano la loro esistenza scolorita ed uniforme, a voce bassa, con una certa timidezza vergognosa³¹.

Ed è una dimensione che non è possibile raffigurare solo oggettivamente nell'evidenza di parole e gesti rivelatori, ma necessita dei movimenti di macchina del narratore, ossia di un ritratto anche psicologico dei protagonisti.

Già qui il Verga toccava un limite del proprio «metodo» di rappresentazione. Si tratta invero di un problema tecnico che si riproporrà con il monologo sentimentale di Isabella nel *Mastro*, giustificato come «peccato d'accidia» dal Verga stesso in una lettera a Guido Mazzoni del 9 aprile 1890:

A parte le scuole, per rispondere al consiglio con cui chiude il Suo benevolo articolo, io credo che ogni soggetto e ogni azione sieno suscettibili di destare forte e profonda commozione, quello che suol dirsi interesse, purché sentiti e riprodotti sinceramente e fortemente, senza bisogno di scoprire il movente interiore, purché la sua manifestazione esterna sia così evidente e *necessaria da far vedere vivi e reali* i personaggi come li incontriamo nella vita. A questa *necessità*, a questa corrispondenza interiore, si collegano stretti quegli ardimenti di parole e di stile che Ella ha ragione di notare, ma di cui non saprei fare a

³¹ Ivi, p. 51. Per l'opposizione fra arte «significativa» e «suggestiva» negli anni di *Vagabondaggio* giova tener conto ora di G. MAFFEI, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Franco Cesati 2017, pp. 180-190.

meno. Il soliloquio, chiamiamolo meglio l'intervento del macchinista, non è necessario né sulle scene né nel romanzo. È proprio una concessione che mi rimproveravo, come Lei ha giustamente osservato, quella di palesare a quel modo l'anima d'Isabella; un peccato d'accidia. Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è in loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, *gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci*. Certo, moltissimo bisogna sacrificare a tal metodo, lo so³².

In realtà, lungi dall'esser prova di «accidia» compositiva, il «soliloquio» di Isabella risulta uno dei luoghi del *Mastro* più ampiamente rielaborati nel passaggio tra la redazione pubblicata a puntate sulla “Nuova Antologia” – in cui apriva l'XI capitolo, apparso il 16 novembre 1888 – e la stesura definitiva edita dal Treves nel dicembre del 1889 con la data del 1890. Ora, se si ammette che il Verga di *Vagabondaggio* abbia tacitamente replicato all'arte suggestiva e ornamentale del d'Annunzio fra il 1886 e il 1887, non si può fare a meno di interrogarsi anche sulle eventuali interferenze tra l'esercizio narrativo del Verga e quello del d'Annunzio all'altezza del *Mastro-don Gesualdo*, chiedendosi in particolare se il Verga abbia prestato qualche attenzione al nuovo progetto di un «romanzo psicologico» preannunciato già sul “Capitan Fracassa” del 31 dicembre 1887 («D'Annunzio darà alle stampe un romanzo psicologico»)³³ e preceduto da alcuni interventi polemici contro gli epigoni della «scuola naturalista», come *L'ultimo romanzo* uscito il 26 maggio 1888 su “La Tribuna”:

nei loro libri ora non è né la viva analisi delle sensazioni esterne né, dirò così, la creazione logica di stati interiori. I loro romanzi sono, in una parola, incoerenti. La descrizione naturalista e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da produrre un vero e vivente organismo d'opera d'arte. La descrizione de' luoghi e delli avvenimenti, in somma, non è quasi mai messa d'accordo con le speciali condizioni intellettuali del «personaggio»³⁴.

Né il problema era certo estraneo alla laboriosa composizione del *Mastro*...

³² G. VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 242-243. Sul 'romanzo di Isabella' all'interno del *Mastro* conviene riferirsi anzitutto a D. TANTERI, *Un «peccato d'accidia» di Giovanni Verga*, in “Siculorum Gymnasium. Rassegna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania”, XLV (1992), pp. 423-433, e G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, introduzione di M. Palumbo, Torino, Einaudi 1998, pp. 69-87: 83-87.

³³ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle...*, p. XLII.

³⁴ G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, vol. I (1882-1888), a cura di A. Andreoli e F. Roncoroni, Milano, Arnoldo Mondadori 1996, p. 1194. Per l'orientamento antinaturalista del d'Annunzio, utili in-

Forse allora il linguaggio melodrammatico e stereotipato della prima stesura del «soliloquio» di Isabella, più che un regresso al «peccato giovanile di *Una peccatrice*»³⁵, potrebbe essere un *pastiche* d'ascendenza dannunziana piegato ad altre esigenze, ossia alla volontà di oggettivare l'elemento suggestivo poiché nell'animo di Isabella «la fantasia pigliava il posto della realtà»³⁶. Ed è una prospettiva d'indagine avvalorata fra l'altro anche dalla lettera al Cameroni del 2 novembre 1889:

A proposito *mi sono rimesso a leggere* da che non sono costretto più a torturarmi con quello che ho scritto io – fra la gestazione e il parto non posso darmi questo lusso della lettura *che mi turba*, e adesso ho fra le mani *Eredità Illegittime*³⁷, della quale non ho ancora un'impressione netta, perché non sono a metà del libro, che pur sembrami superiore alle *Sorelle Damala*³⁸ e al *Piacere* dove ho trovato di gran belle pagine, accanto a un convenzionalismo, a un'inesperienza della vita che mi fanno male perché il libro *mi piglia* ancor più che non faceva *Eredità Illegittime*. Anche l'*artificiosità*, la *preziosità*, direi mi parrebbero perfettamente intonate al soggetto se fossero più *sincere*. Ti parrà un bisticcio, ma non so esprimermi meglio. Ad ogni modo è un'opera d'arte di valore reale che ha il suo carattere. A me dà noia di conoscere l'autore che mi si affaccia ogni tanto fra una pagina e l'altra più Sperelli dell'altro. Vorrei, caro Cameroni, che lo scrittore del romanzo fosse perfettamente anonimo e incognito. Parmi che la grand'arte ci guadagnerebbe ad essere considerata senza trasparenze o reminiscenze – *per se stessa*. E se potessi vorrei ricominciare io con tal metodo. Arrivederci nell'*Uomo di lusso*³⁹.

dicazioni si devono a E. GHIDETTI, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Milano, Sansoni 2000, pp. 44-55, e G. ALFANO, *L'anno 1889*, in *Il romanzo in Italia*, vol. 2, *L'Ottocento*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, Roma, Carocci 2018, pp. 307-321.

³⁵ Cfr. G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* [1889]..., edizione critica a cura di C. Riccardi, p. xxvi.

³⁶ Cfr. G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (1888)..., edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1993, pp. 171-174: 173. Ad esempio, al Verga di «il candore della cameretta claustrale, la pompa dei fiori che sbocciavano sotto gli occhi di lei» potrebbe paragonarsi il d'Annunzio di «nel verziere claustrale tutto fiorente di rose»; a «il balsamo dei dolori sofferti», potrebbero accostarsi «i balsami più dolci» o «il balsamo della parola di Dio»; a «Tutto era mutato, in una dolcezza infinita», «ella avea intervalli d'una infinita dolcezza» (cfr. *ivi*, pp. 172-173 e G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle...*, pp. 173, 174, 118 e 249). Né forse è un caso che al «soliloquio» di Isabella faccia seguito nel *Mastro* l'episodio del diffondersi del colera modellato sullo spartito, per così dire 'antidannunziano', di *Quelli del colera*.

³⁷ Cfr. C. DEL BALZO, *Eredità illegittime. Romanzo*, Milano, Libr. Edit. Galli di C. Chiesa e F. Guindani 1889.

³⁸ La lezione «alla *Sorella Orsola*» con riferimento al *Libro delle Vergini* non può essere accolta perché quel personaggio diventerà la «Vergine Orsola» solo nelle *Novelle della Pescara* del 1902. Si tratta verosimilmente di un altro romanzo di Carlo Del Balzo, *Le sorelle Damala* del 1887.

³⁹ G. VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 231-232.

In fondo, ogni edizione critica di un grande testo letterario che ne documenti per la prima volta la storia interna agisce come una sorta di sonda inviata nell'orbita di un pianeta remoto e irraggiungibile che tutt'a un tratto comincia a trasmettere masse di dati tutti da interpretare, modificando sensibilmente l'immagine complessiva che ne avevamo. Così accade ora anche per l'edizione critica di *Vagabondaggio* a cui Matteo Durante ha lavorato lungamente e con passione, e questi appunti provvisori vorrebbero essere solo un invito a prolungare quel lavoro facendo vedere quanto esso possa essere fruttuoso e ricco di implicazioni molteplici sul piano critico, al punto da permettere forse di ridefinire il profilo stesso del Verga così come lo conosciamo.

MICHELA SACCO MESSINEO

«ORESTE E PILADE», NEGLI ANNI '79-'81

Università di Palermo

Nella trama biografica dei nuovi contatti culturali che l'autore dei *Malavoglia* intraprende negli anni milanesi, non è inutile tornare a far rivivere il forte legame d'amicizia che si rinsalda sempre più strettamente, in quell'arco di tempo, con il conterraneo Capuana. Questo vincolo affettivo, se molto noto rispetto ad altre amicizie e scoperte intellettuali proprie di quel periodo, funziona, sia pure sottotraccia, proprio rispetto ad esse, da cartina di tornasole, da ulteriore elemento rilevatore. Il tessuto di conoscenze che nasce e man mano si sviluppa con nuovi nomi trova, nella particolare simbiosi fra i due siciliani, propria di quegli anni, un riscontro e un potenziamento, che si riflette come un'eco profonda nel loro incessante dialogo epistolare arricchendolo costantemente. Nella particolare vicinanza e nelle comuni frequentazioni di quel soggiorno si accentua in entrambi, via via, la necessità di completarsi l'un l'altro, di rafforzare quella lunga complicità non dovuta solo alle forti affinità elettive o alle origini culturali di partenza ma proprio alla condizione di immigrati in una grande città del Nord. Li unisce il ritrovarsi forestieri in un ambiente altro nel ruolo di *viatores* costretti a staccarsi dallo scoglio natìo per poter dimostrare di valere qualcosa, nella convinzione, però di non poter operare un definitivo distacco - coll'intenzione, piuttosto, in entrambi, di un futuro *nostos*.

Già abituati a frequentarsi a Firenze oltre che in Sicilia, talvolta anche ospiti nelle rispettive case, i due amici vivono unitamente, anche se non sempre in continuità, la stagione milanese. Oltre ai salotti letterari come quello della contessa Maffei¹ essi frequentano i numerosi ritrovi in galleria, molto spesso il caffè Biffi. Negli anni presi in esame la loro amicizia, oltre

¹ Cfr. R. BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese*, Milano, Treves 1895.

che particolarmente solida, acquista significati sempre più profondi, che il distacco dall'Isola e l'atmosfera milanese contribuiscono a far crescere.

Verga non aveva fatto che sollecitare, fin dai primi anni Settanta, l'«artista» dall'«immaginazione vagabonda»² – come chiamava il suo amico Capuana – a trasferirsi a Milano, dove – diceva – «provasi davvero la *febbre di fare*»³. E gli scriverà negli anni seguenti: «preferisco venirmene a stare dove tu sarai per quella benedetta fratellanza artistica e morale, che ci aiuta a portare il peso della vita»⁴, una “fratellanza”, che gli fa sottolineare come in Italia ci siano solo loro due ad avere la «griffe du lion»⁵.

Nel ruolo di operatore culturale – fin dal 1876 – Capuana potenzia dalle colonne del “Corriere della sera” la sua tendenza alla riflessione teorico-critica, coinvolgendo continuamente l'amico nella ricchezza di letture e esperienze nuove, mentre si occupa, da entusiastico elzevirista, delle opere di scrittori, drammaturghi, poeti della generazione postrisorgimentale che operano a Milano, e ne discute con il conterraneo che, a sua volta, esprime ammirazione per l'attività di saggista dell'amico: «scrivi la critica da artista – dice – ecco perché nelle tue mani la sua natura che direi negativa diventa feconda e quasi ispiratrice»⁶. E, d'altro canto, dal suo Oreste Capuana recepisce e matura le originali riflessioni di poetica, che daranno vita al Verga dei *Malavoglia*.

Insieme, condividono i ritmi inebrianti della grande città, la cui “attività – nota Capuana – pare non possa mai fermarsi”⁷, in anni di grande fermento giornalistico – come attestano le numerose testate, dal “Corriere della sera” alla “Farfalla”, alla “Rivista minima”, al “Pungolo della domenica”, alla “Gazzetta letteraria”, per non citarne che alcune⁸ – le cui novità trovano eco anche nei salotti cittadini. E i due siciliani vi partecipano intensamente, sprovvincializzandosi a contatto con le manifestazioni culturali del momento, con la produzione libraria più recente, nostrana e d'oltr'alpe. In proposito, Capuana da Mineo scrive a Verga: «Il “Fanfulla della domenica” di ieri ha pubblicato il mio articolo sull'autografo di Balzac: fammi il piacere di comperarne una copia e farla avere a mio nome alla contessa Maffei»⁹.

² Lettera di Verga a Capuana, Milano, 5 aprile 1873, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 25.

³ Ivi, p. 26.

⁴ Lettera di Verga a Capuana, Catania, 14 marzo 1879, ivi, p. 79.

⁵ Lettera di Verga a Capuana, Milano, 11 aprile 1881, ivi, p. 111.

⁶ Lettera di Verga a Capuana, Catania, aprile 1872, ivi, p. 19.

⁷ L. CAPUANA, *La galleria Vittorio Emanuele*, in AA. VV., *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio 1991, pp. 47-60.

⁸ Sul panorama giornalistico di Milano e sulla nascita del “Corriere della sera” cfr. E. TORELLI VIOLLIER, *La stampa e la politica*, in AA. VV., *Milano 1881...*, pp. 117-147 e specialmente p. 135-136.

⁹ Lettera di Capuana a Verga, Mineo, 3 gennaio 1881, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 102.

I due letterati si trovano, rispetto alla Sicilia, in un mondo nuovo e stimolante, dalla particolare vivacità culturale, che comporta anche un continuo scontro di idee perché le loro posizioni non sempre sono in linea con quelle degli altri scrittori che operano a Milano; anzi ne rimangono spesso distanti. L'ambiente intellettuale è attraversato da frequenti beghe sostenute da gruppi separati fra loro. Di questi anni parla Valera, definendoli "epoca di duelli, di lacerazioni personali, di odii politici, di scuole letterarie, che si accapigliavano e finivano con la sciabola in mano"¹⁰. I rappresentanti di queste scuole letterarie in polemica fra loro trascorrevano la serata in luoghi di ritrovo separati:

Dopo il ritrovo si andava al *restaurant*: ciascuno al proprio. I Pozza, i Boito, i Borghi, i Praga frequentavano l'Accademia di piazza della Scala. I veristi, i rivoltosi di penna, i repubblicani, gli anticesarei, i Bizzoni, i Besozzi, e molti altri frequentavano la Fiaschetta romana del Franzetti...Io, Illica e Pozza passeggiavamo in Galleria a intessere romanzi e drammi associandoci più di una volta nel lavoro che non facevamo e promettendoci un avvenire di fama e di benessere senza mai andare a tavolino¹¹.

Attraverso la collaborazione al "Corriere", Capuana si immerge subito pienamente in queste atmosfere fecondamente rissose, cercando sempre di condividere con l'amico gli stimoli e le difficoltà del nuovo ambiente. Nelle lettere che intercorrono in questi anni fra loro quando, come accade di frequente, essi non sono insieme nella capitale lombarda, c'è una reciproca necessità di dialogo riguardo al loro lavoro («ho fatto un articolo per "Corriere della sera" sopra il nuovo romanzo di Zola: lo manderò fra qualche giorno appena avrò potuto ricopiarlo»)¹², in particolare, riguardo alle recensioni ricevute («Ho saputo che Zola ha scritto uno studio sui tuoi *Profili*. L'hai visto?»)¹³ e all'attività giornalistica di Capuana («il tuo articolo qui ha fatto rumore, e come puoi immaginare io non ne sono stato fàché»)¹⁴. Frequenti i suggerimenti letterari: a proposito del *Marchese di Roccaverdina*, Verga esorta l'amico: «mettiti tutto nell'argomento, e fammene una cosa degna di stare al pari colle *Fiabe*»¹⁵. Numerosi gli scambi di libri, che si consigliano e si prestano reciprocamente¹⁶ insieme all'invio dei loro rispettivi la-

¹⁰ P. VALERA, *Giovanni Pozza*, in *Antologia della rivista "La Folla"*, Napoli, Guida 1973, pp. 165-166.

¹¹ *Ivi*, p. 166.

¹² Lettera di Capuana a Verga, Mineo 26 maggio 1878, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 62.

¹³ Lettera di Verga a Capuana, Catania, 7 novembre 1878, *ivi*, p. 67.

¹⁴ Lettera di Verga a Capuana, 29 settembre 1880, *ivi*, p. 97.

¹⁵ Lettera di Verga a Capuana, 23 ottobre 1882, *ivi*, p. 177.

¹⁶ Cfr. due lettere di Verga a Capuana (Catania, 1 settembre 1876; Catania, 9 settembre 1876,

vori, talvolta prima che siano stampati¹⁷. Verga, su incarico di Capuana, tiene i contatti cogli editori milanesi, come, fin dal '76 con l'Ottino¹⁸, e si mostra sollecito nel ragguagliare l'amico sulla risonanza in Francia delle proprie opere¹⁹, sicché l'uno sembra volersi completare nell'altro.

Ricorrono nelle lettere anche vicende private²⁰, commenti irriverenti e scherzosi sugli *hobbies* di Capuana – le «prove all'acquaforte» e le «incisioni in zinco»²¹ – non meno che sulla sua attività politica²². I due amici sono accomunati anche dall'interesse per le tradizioni popolari. Verga si appoggia a Capuana chiedendogli in prestito «raccolte di proverbi»²³ e libri del Pitrè, poi sollecitamente restituiti per passare ad altri: «ti rimando il tuo Pitrè»²⁴, scrive Verga, chiedendogli del folklorista un'altra opera, *Gli usi nuziali*²⁵.

L'uno è dentro la vita culturale dell'altro; la loro empatia li porta a consolarsi a vicenda²⁶, a vivere gli anni milanesi con le medesime emozioni, una «alternativa di ebbrezza e di scoraggiamento» comune a entrambi²⁷, nella vita della «città più città d'Italia», insieme a una fiducia assoluta l'uno nell'altro. Dice Capuana: «ogni pagina che scrivo e che rileggo mi faccio la domanda: che ne direbbe Giovanni?»²⁸ e, a sua volta, Verga: «io faccio conto del tuo giudizio più di quello di ogni altro nessuno escluso [sottolineato nel te-

ivi, pp. 54-55) in cui l'autore dei *Malavoglia* annuncia all'amico la restituzione di alcune opere di Zola, Dumas, De Musset, Barrière e Rapisardi.

¹⁷ «Ti ringrazio poi dell'invio dei due numeri del "Corriere della sera", che contengono i tuoi articoli sul *Lucifero* e sul *Dio Milione*; quest'ultimo articolo specialmente m'è parso dei tuoi migliori e proprio coll'impronta di un maestro. Mi congratulo con te e col giornale per cui scrivi». Cfr. Lettera di Verga a Capuana, Catania, 21 febbraio 1877, ivi, p. 56. (Cfr., inoltre, R. MELIS, *La bella stagione di Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani*, 1875-1885, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1990, pp. 58, 59, 66, 85 e nn. 93, 97, 98).

¹⁸ Cfr. Lettera di Verga a Capuana, Catania, 1 settembre 1876, in cui Verga scrive che Ottino ha accettato le condizioni poste da Capuana per il volume di novelle *Profili*, in *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 53-55.

¹⁹ Ad esempio, Vega comunica al conterraneo il giudizio di Zola su *Profili di donne* e l'apprezzamento del Rod. Cfr. lettera di Verga a Capuana, 13 gennaio 1879, ivi, p. 70.

²⁰ Sul tentato suicidio dell'amante di Capuana, Beppa Sansone, cfr. lettera di Capuana a Verga, Mineo, 26 maggio 1878, ivi, pp. 62-63.

²¹ Lettera di Verga a Capuana, Catania, 6 marzo 1879, ivi, pp. 76-77.

²² Lettera di Verga a Capuana sul suo fiasco elettorale, Milano, 28 maggio 1880, ivi, p. 91.

²³ Lettera di Verga a Capuana, Catania, 10 aprile 1879, ivi, p. 82.

²⁴ Lettera di Verga a Capuana, Catania, 20 aprile 1879, ivi, p. 83.

²⁵ Lettera di Verga a Capuana, 28 maggio 1880, ivi, p. 91.

²⁶ A proposito dei giudizi negativi sulla *Giacinta*, Verga esorta Capuana a prendere le distanze dalle polemiche, ad avere «lu stomaco di li mascarati». Cfr. lettera di Verga a Capuana, Firenze, 6 luglio 1879, ivi, p. 88.

²⁷ Lettera di Verga a Capuana, Milano, 30 novembre 1880, ivi, p. 100.

²⁸ Lettera di Capuana a Verga, Mineo, 4 gennaio 1879, ivi, p. 68.

sto] in Italia»²⁹. E ognuno dei due segue le vicende creative dell'altro. Riguardo al *Marchese*, scrive Capuana: «Comincio ad essere un po' contento del mio romanzo che già si disegna bene. A proposito, ho rimesso a te la scelta del titolo»³⁰ – e, a sua volta, Verga: «finisco di correggere le ultime bozze del *Padron 'Ntoni*... Beninteso che la prima copia sarà per te»³¹.

Le difficoltà editoriali e l'impatto della critica riguardo alle opere dell'altro sono sentite come fossero proprie. E ognuno di loro, quasi fungendo da levatrice o da madrina, le legge prima che siano stampate: «Le novelle ancora sono in corso di stampa e tu farai loro da mammana»³², scrive Verga. E Capuana, a sua volta, lamenta, sul “Don Chisciotte” del 13 febbraio 1881, che nessun giornale catanese si sia occupato di *Vita dei campi*³³.

Anche nella scelta dei titoli c'è sempre un'attenta comune riflessione e qualche felice suggerimento, ad esempio, nel caso del primo romanzo capuaniano: «*Giacinta*, solo, veh!», si raccomanda Verga, sollecitato dall'autore³⁴. E, a sua volta, a proposito dei *Malavoglia*, il conterraneo s'interessa continuamente del procedere della stesura: «E i tuoi *Malavoglia*? [...] Ricordati che voglio esser tra i primi a parlarne. Dici al Treves di mandarmi il volume anche prima della pubblicazione[...] In questi giorni ho riletto Jeli [...] Non aver timore pei *Malavoglia*...»³⁵ e il 26 gennaio 1881: «Aspetto con viva impazienza i *Malavoglia*...»³⁶.

Anche quando scrive ad altri interlocutori, Capuana fornisce spesso notizie sul Verga, come in una lettera al Navarro in cui descrive l'amico occupatissimo nel portare a termine un volume di novelle da consegnare il 15 marzo al Treves³⁷. Si riferisce a *Vita dei campi*, che Capuana recensirà nel «Corriere della sera» con un lungo saggio in due puntate, poi accolto nella II serie degli *Studii*³⁸.

In questo articolo entra come pochi dentro l'operazione letteraria dell'amico fino a comprenderne, in profondo, la novità, l'originalità, l'appro-

²⁹ Lettera di Verga a Capuana, Milano, 11 aprile 1881, ivi, p. 112.

³⁰ Lettera di Capuana a Verga, Mineo, 3 gennaio 1881, ivi, p. 101.

³¹ Lettera di Verga a Capuana, Milano, 18 gennaio 1881, ivi, p. 104.

³² Lettera di Verga a Capuana, Milano, 2 luglio 1880, ivi, p. 92 (il riferimento è a *Vita dei campi*).

³³ Lettera di Verga a Capuana, 19 febbraio 1881, ivi, p. 105.

³⁴ Lettera di Verga a Capuana, Mineo, 16 marzo 1879, ivi, p. 81. Cfr., inoltre, lettera di Verga a Capuana, Catania, 1 febbraio 1879, ivi, p. 74.

³⁵ Lettera di Capuana a Verga, Mineo, 3 gennaio 1881, ivi, p. 102.

³⁶ Lettera di Capuana a Verga, Mineo, 26 gennaio 1881, ivi, p. 104.

³⁷ Lettera di Capuana a Navarro della Miraglia, Milano, 24 febbraio 1880, in *Luigi Capuana e le carte messaggere*, a cura di S. Zappulla Muscarà, vol. I, Catania, CUECM 1996, 2 voll., p. 205.

³⁸ Cfr. L. CAPUANA, *Giovani Verga*, in *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, Catania, Giannotta 1988, pp. 117-144.

do a un modello autentico di realismo, oggetto di ricorrente dibattito in quegli anni: “le otto novelle son riuscite delle opere d’arte che non trovano nessun riscontro nella nostra sbiadita letteratura”³⁹. L’attenzione rivolta dal critico al Verga, e in generale ai siciliani, aveva sollevato nei suoi confronti accuse di «sicilianismo» («Mi hanno detto che le lenti turchine, con che soglio guardare e giudicare libri e persone, diventano addirittura color di rosa quando il libro appartiene a qualche scrittore isolano»)⁴⁰, accuse che egli respinge decisamente citando esempi di giudizi severi: «Basterebbe rileggere i miei articoli su Vigo e su Rapisardi per persuadersi della completa absurdità di questa affermazione»⁴¹. Convinto di trovarsi invece, riguardo a Verga, davanti a un grandissimo scrittore capace di attuare la forma più autentica e piena di quelle istanze di scrittura letteraria da entrambi auspiccate, sbotta: «Dovevo tacere della *Vita dei campi* tutto il bene che ne sentivo, perché a qualche sciocco, che legge sbadatamente, è piaciuto di dire quello che non è?»⁴². E qualche anno dopo in quel felice saggio che è *Per l’arte*, nel riprendere la storia del percorso verso forme nuove, parlerà in prima plurale per accomunarvi il Verga – come si capirà dalle citazioni ricorrenti tratte dai *Malavoglia* –:

Prima di metterci a scrivere”, “guardammo a torno”, “Che vedemmo?”, “vedemmo il romanzo moderno già grande, già colossale in Francia, col Balzac, e neppure in germe in Italia” [...] e “ne abbiamo inventata una pur che sia” [...], “non ci avete preso sul serio” [...] “Noi abbiamo fatto un gran salto” [...] “Noi forse abbiamo avuto il torto di far un gran salto e pretendere che il pubblico lo facesse dietro a noi. Dal romanzo storico-politico, siam sbalzati, di lancio, al romanzo di costumi contemporanei; dalla forma tutta personale (dovremmo forse dire semplicemente: da un pretesto di forma) alla vera forma dove l’opera d’arte non vuol essere altro o, almeno, vuol essere innanzi tutto un’opera d’arte; e n’è nato un putiferio”⁴³.

Il “putiferio” si riferiva agli accesi dibattiti, ai contrasti, alle reazioni che suscitavano le novità da loro rappresentate, affrontati da essi come un sol uomo. Questa fratellanza, questa profonda immedesimazione sul piano intellettuale non sono solo testimoniate dai diretti interessati ma sottolineate

³⁹ Ivi, p. 122. Cfr., inoltre, L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori 1988, p. 72.

⁴⁰ Cfr. la conclusione dell’articolo, su *Vita dei campi*, poi espunta nella successiva lezione, in L. CAPUANA, *Giovani Verga*, in “Corriere della sera”, a. V, Lunedì-Martedì, 20-21 settembre 1880, p. 2.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ L. CAPUANA, *Per l’arte*, Catania, Giannotta 1885, pp. VI-XXXIII.

anche dagli altri, che guardano ai due amici come a una unità dialettica, sia che si sentano vicini alle loro posizioni, sia che osservino i due letterati con distacco, con indifferenza, sia che li sentano addirittura estranei e non ne comprendano il lavoro intellettuale che essi vanno maturando.

Il tentativo di non parlare dell'uno senza parlare dell'altro è ricorrente: sia Valera sia l'anonimo recensore del "Fanfulla della domenica" tendono ad accomunarli, pur distinguendone bene i temperamenti, e insieme prendendone le distanze – sentendosene sostanzialmente estranei. L'autore di *Milano sconosciuta*, riferendosi al primo Verga e citando di Capuana la imminente pubblicazione della *Giacinta*, li considera lontani dal proprio gusto letterario; non nutre per loro alcuna simpatia, anzi accenna a una polemica letteraria col Verga:

Il primo stava scrivendo *Giacinta*. Il secondo non lasciava supporre che fosse in lui il verista dei *Vinti*. Io ero al polo opposto dei due. Il loro gusto romanzesco teatrale era agli antipodi del mio. Ho avuto così una bega letteraria con Verga. L'autore di *Una Capinera* mi ha mandato i padrini⁴⁴.

Anche Enrico Onufrio, che aveva conosciuto i conterranei al Biffi, (e frequentato Verga più spesso del Capuana, distratto da "insidiosi allettamenti" (forse, le sue relazioni amorose con "crestaie" e "servotte"⁴⁵), ci testimonia le loro abitudini soffermandosi a lungo sulle attività dell'autore dei *Malavoglia*:

Conobbi Giovanni Verga tre anni fa, a Milano. Me lo presentò una sera, in galleria, Felice Camerini, il brillante appendicista del "Sole... Dopo quella sera, con Verga, ci rivedemmo sovente al Biffi... dove fino a tarda notte si stava a discorrere fumando. E non eravamo soli; ma una piccola colonia di siciliani addirittura. Si ciarlava per lo più di arte e di donne...Verga, di giorno, rimaneva a casa a lavorare. A quel tempo scriveva un romanzo, *Padron Toni*, di cui adesso ho visto annunciata la prossima pubblicazione sotto un altro titolo: *I Malavoglia*. E' un bozzetto della vita peschereccia, che gli è costato stenti e fatiche, che farà un bel rumore, ne sono sicuro. Spesso andavo a trovarlo in quella sua graziosa stanzetta di piazza Scala; e il suo tavolo era sparso di pagine, piene di zampe di mosca, cancellate, corrette, rifatte. Giacché egli, innamorato dell'arte, prova tutti gli sconforti dell'artista che nella sua plastica nervosa non è mai contento di sé. Oggi scriveva una pagina che lo riempiva d'esultanza; domani un'altra che finiva per lacerare rabbiosa-

⁴⁴ P. VALERA, *Giovanni Pozza...*, p. 166.

⁴⁵ L. CAPUANA, "La galleria Vittorio Emanuele", in *Milano 1881...*, p. 60.

mente: erano queste ultime le sue giornate bianche, com'egli usava chiamarle. La sera poi la passava al Biffi, insieme agli amici. Qualche volta recavasi alla Scala; e lo vedevo dalla platea, tutto eleganza e sorriso, che andava qua e là, da un palchetto all'altro della haute. E la vita dorata fu, una volta, l'argomento dei suoi romanzi. Eros ne è una prova. Adesso Verga volge il suo sguardo nero e profondo pel paesaggio dell'isola nativa, che tanto si presta ai colori della sua tavolozza. Esso non è il paesaggio napoletano, pieno di luce, di chiasso, dove le fanciulle, belle, discinte, intrecciano folli danze, in faccia al mare, al suono di tamburelli e di nacchere; ma è calmo, molle, sereno, e vi ascolti la mesta canzone, tremolante nella vasta solitudine incendiata dal sole. E' come un torpore d'Arabia, che avvolge quei selvaggi presepi. Ed là che Giovanni Verga incontra i suoi pastori e le sue contadine che soffrono i tormenti d'inverno e ardono delle fiamme di pazzi amori"⁴⁶.

E, a sua volta, il Sacchetti: "Spesso li si incontra al Biffi e attorno a loro, a Oreste e Pilade"⁴⁷ – come venivano chiamati i due inseparabili conterranei – si raccoglieva «una piccola colonia di siciliani»⁴⁸ assieme a un gruppo di giovani letterati di varia provenienza. «Ma l'anima di questo sinedrio era Luigi Capuana» – secondo il Sacchetti, che commenta: «di fatti c'è in lui il misticismo, l'eloquenza, l'unzione del demiurgo e del filosofo: conosce tutto, legge tutto; e se lo mettete sul discorso sa parlar di tutto e bene»⁴⁹. E il ricordo del ritrovo letterario del Biffi nei due siciliani diventerà emblematico del loro soggiorno milanese. Verga lo ricorderà nostalgicamente in una lettera all'amico: «Ti rammenti le lunghe discussioni che se ne facevano al Biffi?»⁵⁰.

⁴⁶ E. ONUFRIO, *La vita dei campi*, in "Capitan Fracassa", Roma 14 settembre 1880, ora in P. M. SIPALA, *Enrico Onufrio fra ideologia e letteratura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1972, pp. 116-119.

⁴⁷ ANONIMO, *Corrispondenza letteraria, Da Milano*, pubblicata nel "Fanfulla della domenica", 2 aprile 1882, p. 2, citata anche in M. PALADINI MUSITELLI, *Dapuana verista*, in AA.VV., *Capuana verista*, Catania, Fondazione Verga 1984, p. 22. Nell'articolo si parla anche di altre opere verghiane: in positivo, con qualche appunto, de *Il marito di Elena*, in negativo dei *Malavoglia*. Questo articolo è preannunciato da Capuana in una lettera al Verga: «Io partirò lunedì o mercoledì...Io conto fare del "Fanfulla della domenica" un giornale vivo e battagliero. Il Martini l'aveva ridotto troppo archeologico. A proposito del tuo *Marito d'Elena* l'Avanzini mi ha domandato se poteva dispiacermi la pubblicazione d'una lettera da Milano che parlava del tuo romanzo dicendone un gran bene ma rilevando certi peccatuzzi di lingua e di stile, in modo urbanissimo. Risposi che tu te la saresti presa con me se avessi saputo che io avevo impedito quella pubblicazione. Noi non siamo, né saremo mai una cricca. Ho fatto bene?» (A Capuana, evidentemente, non viene detto che, se si parlava bene de *Il marito di Elena*, si parlava però male de *I Malavoglia*). Cfr. Lettera di Capuana a Verga, Mineo, circa 5 aprile 1882, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 156.

⁴⁸ Sulla "colonia dei siciliani", cfr., oltre a E. ONUFRIO, *La "Vita dei campi"...*, e a C. DI BLASI, *Luigi Capuana vita amicizie relazioni letterarie*, Mineo, Edizione biblioteca Capuana Mineo 1954, p. 215 e sgg., R. SACCHETTI, *La Vita letteraria, in Milano 1881...*, pp. 70-116.

⁴⁹ Ivi, p. 114.

⁵⁰ Lettera di Verga a Capuana, Milano, 29 maggio 1881, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 119.

Complessivamente, non si può parlare in quegli anni delle esperienze biografiche e culturali di Verga senza che faccia capolino l'amico, quasi in un ininterrotto rapporto simbiotico, che bene era stato colto nella cronaca letteraria *Da Milano*, pubblicata nel "Fanfulla della domenica"⁵¹, da cui ho preso le mosse per il titolo di questo intervento, un articolo richiamato in più occasioni ma solo relativamente alla parte iniziale. Se lo si legge per intero non solo l'anonimo cronista diventa ideologicamente identificabile per le posizioni che prende riguardo alle opere veriste del Verga. Infatti, mentre elogia *Il marito di Elena* quasi senza riserve, critica il Verga dei *Malavoglia*

Nei *Malavoglia* il romanzo si può dire che manchi; è una serie di scene, di dialoghi che vogliono essere oggettivi e nient'altro [...] la narrazione stessa, anche sotto la penna dell'autore, è sgrammaticata di proposito [...] Io le («stranezze») noto e non le lodo, lagnandomi anzi che un vero artista si impoverisca di proposito, col pretesto d'un arte nuova [...]⁵²

ma disegna nell'insieme il profilo culturale di ognuno dei due amici e, quel che qui ci interessa, sottolinea l'interazione del loro pensiero fino all'arricchimento reciproco. Infatti riferisce che Verga una sera espone al Biffi la sua tesi di una letteratura costruita sul metodo di una rigorosa impersonalità, argomento che non viene per niente condiviso, neanche dall'autore dell'articolo, e poco compreso dal pubblico presente, anzi contestato. Soltanto Capuana si interessa all'argomento – nota l'autore dell'articolo – ne coglie l'idea e la sviluppa in un lungo intervento, appassionato e riflessivo⁵³.

In questo episodio si evidenzia, ancora una volta, la particolare comprensione fra i due siciliani e la loro solitudine rispetto alle peculiari riflessioni letterarie, che porteranno al verismo dei *Malavoglia*.

Una sera Oreste – sotto questo nome è adombrato Giovanni Verga – venne al caffè Biffi con un'idea che a nessuno di noi parve nuova, ma che doveva, senza dubbio, riuscire nuovissima nell'applicazione rigorosa che il coscienzioso romanziere si proponeva di farne alla novella e al romanzo. L'idea è questa: l'arte deve cessare di essere soggettiva; l'arte si va facendo e diventerà, a poco a poco, tutta oggettiva; vi saranno le lagrime delle cose e le risate delle cose ma si cancelleranno dalle pagine dei libri il pianto e il riso dello

⁵¹ Anonimo, *Corrispondenza letteraria, Da Milano*, in "Fanfulla della domenica", 3 aprile 1882, pp. 2-3.

⁵² Ivi, p. 2.

⁵³ *Ibidem*.

scrittore. E lo studio psicologico diventerà man mano così felice e così comune, che il romanziere non dovrà più far altro che dare la traccia al lettore, finché il romanzo a poco a poco si ridurrà alla cronaca cittadina pura e semplice. Qualcuno fece osservare ad Oreste che quest'ultimo forse era la condanna di tutto il metodo nuovo; ma Pilade (Luigi Capuana), ottimo cuore d'amico, ingegno critico di prima forza, Pilade soltanto, afferrata quell'idea, vi fece sopra il suo commento fino alla mezzanotte⁵⁴.

L'avverbio "soltanto" riferito a Capuana rivela le enormi difficoltà dei due amici a fare almeno capire se non accettare il senso della loro sperimentazione, il superamento delle diverse poetiche con cui ci si confrontava in quegli anni, nell'urgenza di costruire una nuova avanguardia - anche rispetto all'operazione degli scrittori francesi. Questa forte proposta difficilmente accolta, che connotava i due siciliani, li portava a privilegiare una comunicazione a due, anche se rivendicavano di non essersi mai atteggiati a "cricca", ma di essersi mostrati completamente aperti al punto di vista degli interlocutori, sempre pronti ad ascoltarli e a vagliarne le posizioni senza alcun pregiudizio - pur nell'esigenza e nella consapevolezza della necessità di doversi porre a capofila di un movimento letterario tutto da rifondare.

⁵⁴ *Ibidem*.

ROSARIA SARDO

LE PARENTESI CATANESI E «L'OFFICINA VERISTA»

Università di Catania

Nel cuore dei “begli anni” verghiani – e in particolare dal 1873 al 1892 – le parentesi catanesi e itineranti di incontro e dibattito su temi letterari rappresentano momenti fondamentali per le attività teorico-pratiche dell’“officina verista”¹. Si tratta di discussioni fervide e importanti sul laborioso farsi di una scrittura narrativa che voleva essere nuova, testimoniata da lettere, correzioni di manoscritti, prefazioni, condivisione di scelte linguistiche, stilistiche e anche onomastiche². Avevano cominciato Verga e Capuana dal 1872 in poi, avevano proseguito Capuana e De Roberto – soprattutto negli anni 1883-1893, tutti anni cruciali per la diffusione dell’italiano postunitario – e continuarono infine De Roberto e Di Giorgi dal 1888 al 1924.

Sono pratiche comunicative e scritte spontaneamente nate nei primi anni dell’amicizia tra Verga e Capuana, all’inizio del ’70, poi rinver-

¹ R. SARDO, *Al tocco magico del tuo lapis verde. De Roberto narratore e l’officina verista*, Acireale/Roma, Bonanno editore 2010.

² Si parte dalle scelte onomastiche per *I Malavoglia* (lettera di Verga all’amico Luigi, 17 maggio 1878 «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?» in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell’Ateneo 1984, p. 61) e si giunge a quelle per la *Giacinta* (Lettera a Verga 23 del 1879 [...] 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» in *ivi*, p. 71). Il fitto botta e risposta vedrà prevalere la scelta del cognome Marulli proposto da Verga rispetto al Marzulli proposto da Capuana (Verga a Capuana, Catania 1 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». *Ivi*, p. 74. Cfr. R. SARDO, *Onomastica e officina verista. Le scelte di Capuana tra fiaba, novella e romanzo*, in “Il nome nel testo”, vol. XIX, p. 127-142.

dite dopo l'incontro di Verga con Zola nell'82, sull'onda delle *Soirées de Medan* e rinfocolate dal 1885 in poi con l'entrata del giovane De Roberto nel sodalizio.

Nel ventennio di assidua permanenza di Verga a Milano³, che rappresentò per lo scrittore la «grand'aria», «la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sé e con gli altri»⁴, le figure e le attività di quella ideale “officina” furono in qualche modo delle “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.

Rispetto all'officina zoliana, quella siciliana appare meno legata a progetti di lavoro comuni, con un paio di significative eccezioni, e più orientata a scambi solidali di consigli in materia di scrittura letteraria, con prospettive diverse e asimmetrici flussi comunicativi e con i ruoli di ‘Maestro’ e ‘Allievo’ intercambiabili. Di fronte alle possibili incomprensioni da parte della critica e del pubblico non solo la presenza, ma il sostegno attivo dei sodali erano importanti. Parlando dei problemi di ricezione da parte del pubblico nei confronti di *Eva Verga* scriveva da Milano all'amico Capuana:

*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*⁵.

Qualche mese più tardi scrivendo all'amico da Catania aggiungeva: «Vorrei parlarti a lungo. Che fai? Io m'arrabbatto dietro l'altro mio lavoro del quale ti parlai e vorrei che ci ficcassi il naso anche tu»⁶. “Ficcare il naso”

³ A. MANGANARO, *Verga*, Acireale/Roma, Bonanno, 2011; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, p. 252.

⁴ Verga a Capuana «Milano, 13 marzo 1874, Borgonuovo 1, Carissimo Luigi, verrai finalmente? Non credere che sia egoismo d'amico il mio desiderio d'averti qui, o almeno che non sia soltanto ciò. Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, come me...», in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 30.

⁵ Verga a Capuana da 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», in G. RAYA, *Carteggio...*, pp. 24-25.

⁶ Ivi, p. 27.

nel lavoro del proprio amico era un primissimo passo per un più consapevole lavoro d'officina. Il passo successivo, cardine per gli interventi sul testo, era la triplice modalità di lettura: ad alta voce – in grado di mettere in evidenza “teatralmente” i punti di forza e i punti critici del lavoro – silenziosa, per cogliere il senso e interpretare e, infine, “attiva”, con interventi scritti tesi a indicare possibili modifiche del testo, proprio come osservava Verga nella lettera inviata da Catania a Capuana il 18 febbraio 1872:

Ho letto e riletto la tua novella (Delfina n.d.r), 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 indovinarti io di quanto tu ci mettessi 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. Intanto la tua novella qui piace a tutti. Madamigella Valery [...] ha trovato che la confessione dell'amore di Delfina così alla prima è trop fort. Io che sospetto sempre dell'ipocrisia femenile la trovo soltanto e sempre deplacé, ti rammenterai a questo proposito quello che te ne dissi al Casino, e alla lettura mi son confermato nella mia idea. Avrei fatto scrivere a lei tutto ciò in una lettera d'addio e mi pare che il lato drammatico non vi avrebbe perduto e il carattere della protagonista sarebbe stato più simpatico più facilmente e generalmente compreso. La bellissima scena della separazione l'avrei trasportata in Messina. Te ne dissi qualche cosa me ne pare e qui sarebbe inutile ripeterti le mie idee⁷.

Queste pratiche di lettura e scrittura condivisa avevano un forte tenore di reciprocità e presupponevano un patto comunicativo forte tra lettore e scrittore, come mostra l'incipit della stessa lettera, che si riferisce a *Rose caduche*:

⁷ Ivi, p. 18.

Mio caro Luigi, ti son gratissimo, e sentitamente, della tua lettera e dei consigli che mi dai. La tua franchezza onora te e me, ed è anche lusinghiera per me per quelle cose che hanno meritato la tua simpatia. *Persisto sempre nell'idea di lasciare a codeste scene le modeste proporzioni di un esercizio, ma giacché tu m'incoraggi a farlo tenderò la scena con altro argomento*, perché dovrei fare tanti cambiamenti e tagli in quello che ho scritto che temo molto riuscirebbe un pasticcio. I consigli che mi dai li terrò preziosi; di alcuni avevo il presentimento, se non l'idea chiara. *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 consigli⁸.

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 accolga⁹.

Nell'ottica della condivisione, anche le postille a margine di testi letti prima dall'uno e poi dall'altro avevano la loro importanza, come nel caso di *Madame Bovary*: «Ho trovate giustissime le tue osservazioni segnate in margine. Stavo quasi per farvene anch'io»¹⁰. 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 collaborative¹¹. Un laboratorio creativo oggi ben studiato da Alain Pagès¹². Con ogni probabilità Verga ebbe occasione di intravedere i contorni di questa attività laboratoriale, in

⁸ Ivi, pp. 17-18.

⁹ Lettera del 19 agosto 1874. Ivi, p. 33.

¹⁰ Lettera di Verga a Capuana, Catania 14 gennaio 1874, Ivi, p. 29.

¹¹ Ringrazio Felice Rappazzo per avermi ricordato modi e tempi di questo punto importante della storia del naturalismo francese, in occasione della discussione seguita alla mia comunicazione congressuale.

¹² A. PAGÈS, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014. Pagès ricorda gli esordi del giovane Zola a Parigi, all'interno dei cenacoli letterari animati da Flaubert e Goncourt, e ricostruisce le dinamiche discorsive del gruppo (Zola, Alexis, Céard, Hennique, Huysmans e Maupassant), consolidate dalla pubblicazione nel 1880 della raccolta *Les Soirées de Médan*. Pagès ha recentemente presentato un'interessante comunicazione dal titolo *Le naturalisme collaboratif*, al Congresso su "Realismo, Naturalismo, Modernismo" del 3-5 ottobre 2019 (Università di Catania/ Fondazione Ver-

occasione della sua visita a Medan in compagnia di Rod¹³ nel maggio 1882¹⁴, e forse respirare l'aria di officina letteraria a casa Zola incrementò in Verga il desiderio di più intensi scambi di idee e di scrittura collaborativa con l'amico Capuana e in seguito con il giovane e promettente De Roberto, che di lì a poco sarebbe entrato a pieno titolo nel gruppo di sodali, grazie al lavoro presso l'editore Giannotta¹⁵ e alla collaborazione a riviste letterarie. 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 di quello che Pagès ha definito «*naturalisme collaboratif*», una condivisione d'ideali narrativi e stilistici che prevedeva anche la pratica di una scrittura cooperativa da parte dei "confrères"¹⁶. In effetti, a contare missive e interventi tra Verga e Capuana negli anni 1882 e 1887 ci troviamo di fronte a quasi 200 testi che mostrano modalità varie di *cooperative writing*, sul filo della solidarietà nei confronti della multiforme realtà culturale milanese, che rendeva necessario uno scambio amichevole di pareri e di favori a partire dall'ambito editoriale, come mostra l'esempio della faticosa prima edizione delle *Fiabe* di Capuana¹⁷. 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» 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*¹⁸.

ga), ricordando il ruolo dell'Académie Goncourt e la pratica costante della *socialité littéraire* (testimonianze epistolari e interventi correttori diretti di un autore sui testi dell'altro, p.e. Zola che corregge il manoscritto dell'adattamento di *Jacques Damour* scritto da Léon Hennique nel 1887).

¹³ Lettera di Rod a Verga 6 dic. 1881. L'autore riferisce l'apprezzamento di Zola nei confronti dei Malavoglia, accennando alla pratica di lettura ad alta voce condivisa, come pratica tipica dei naturalisti francesi «*Nous avons lu ensemble quelques morceaux des Malavoglia, qui lui avaient beaucoup plu*» G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 101.

¹⁴ Ivi, p. 117.

¹⁵ Sulla fisionomia culturale della casa editrice Giannotta v. R.M. MONASTRA, *Le finestre di Verga e altri saggi tra Otto e Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno 2008.

¹⁶ Nelle lettere da Rod, l'appellativo iniziale è spesso "mon cher confrère".

¹⁷ R. SARDO, *Capuana tra questione della fiaba e questione della lingua*, in "Annali della Fondazione Verga", 10 (2017), p. 419-439.

¹⁸ G. RAYA, *Carteggio...*, Lettera del 15 gennaio 1882, p. 142.

L'affare delle fiabe si concluse nel febbraio 1882, e a settembre Capuana inviò a Verga da Roma una copia del volume *C'era una volta... Fiabe* con dedica. L'amico gli rispose con una lettera ricca di entusiasmo per la raccolta e «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», aggiungendo: «*Io spero che tu non avrai cambiato neanche una virgola alla favola genuina delle nostre donne*»¹⁹. A quel punto l'amor proprio d'artista di Capuana venne stuzzicato e la risposta del 7 ottobre 1882 fu vivace:

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, sbuciatomi nella immaginazione non so come, sotto un'esaltazione nervosa che aveva dell'allucinazione.

Molto più profonda e chiarificatrice è la risposta di Verga:

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.

La profonda comprensione della natura delle opere dei sodali prevedeva una altrettanto profonda compenetrazione nei problemi relativi alle scelte linguistico/stilistiche, considerata la persistenza della “questione delle lingua”, con la sua tensione tra regionalità e unitarietà, che travagliava gli animi dei narratori anche dopo le soluzioni manzoniane. La tensione metalinguistica era, com'è noto, fortissima e i veristi siciliani, in modi e tempi differenti, sono testimoni preziosi e protagonisti di un processo di italianizzazione decisamente faticoso nei decenni postunitari, in mancanza di quello

¹⁹ «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. [...] mi parrebbe potersene desumere quanto la teoria del temperamento naturale sia dimostrata vera da questi documenti primitivi dell'indole siciliana. Quante fantasticherie scucite ho fatto dopo chiuso il tuo libro. Più che altro *il contadino siciliano c'è tutto, immaginoso, rassegnato alla fatalità, avido la sua parte, e scettico anche. Quelle due figliuole del sarto che si contentano di restare sotto la pietra per non darla vinta alle sorelle, e quella preoccupazione feroce ed esclusiva del marito [...] tutto, c'è tutto* 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. È una vera opera d'arte che hai fatto. E del resto tu sei maestro». Ivi, p. 168.

che Ascoli aveva definito «municipio livellatore», e di quella «intiera operosità sociale» che genera il «consenso creativo»²⁰ verso la *langue* dall'altra. Nello stesso tempo proprio i veristi, con soluzioni espressive diverse, sono artefici consapevoli di un “farsi” della lingua, che proprio attraverso «la proposta individuale e la creazione» dell'artista genera «l'adesione, il rifiuto, la riforma, la diffusione, l'uso» nei gruppi sociali²¹, muovendosi tra regionalità e nazionalità espressiva.

In questo contesto una scrittura in qualche modo “partecipata” poteva essere garanzia di «consenso» e poteva servire come rassicurazione sulle scelte linguistiche e stilistiche operate. Nasceva così la trafila operativa da “officina”, che appare come caso raro nel panorama letterario italiano, con un dialogo a volte in presenza e a volte a distanza, animato da una duplice comune tensione: a) metalinguistica e interlinguistica – nel senso acquisizionale odierno di rapporto tra una lingua di partenza e una di arrivo – che porta l'autore, in primo luogo Verga, a porsi i problemi del traduttore, non solo nei confronti della lingua straniera ma dello stesso italiano unitario²²; b) metaletteraria e carica della consapevolezza di avanzare lungo la difficile strada del nuovo romanzo, con la necessità di giustificare ogni scelta in favore del “vero” con prefazioni alle opere, dichiarazioni ai giornalisti, dibattiti sulle riviste letterarie²³.

Sul primo versante le testimonianze sono molteplici. Interessante quella di Verga che, nelle tante osservazioni di lingua e stile al «confratello e amico» Rod, mostra piena consapevolezza plurilinguistica. Nella lettera dell'8 dicembre 1881, la cui lista lessicale iniziale mostra appieno tale elevata sensibilità metalinguistica, insieme alle altre osservazioni sulla traducibilità dei giri frastici usati per rendere la regionalità²⁴, Verga osserva:

²⁰ G. I. ASCOLI, *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di C. Grassi, Torino, Einaudi 1975, p.17.

²¹ Ivi, p.17.

²² Gabriella Alfieri definisce efficacemente Verga come «traduttore e interprete del parlato e della parlata popolare» (G. ALFIERI, *Verga...*, p. 252). Sulle caratteristiche della «lingua fusa» e sul tessuto narrativo di *Vita dei campi* v. D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto narrato*, Acireale-Roma, Bonanno editore 2011.

²³ Un'analisi penetrante e recente su tali snodi critici, non solo in relazione all'opera verghiana, si deve a G. ALFIERI, *Verga...*, soprattutto nel capitolo IV del saggio e nel cap. VI, che fa il punto su tutti gli studi critici sul verismo. Illuminante la lettura delle ben note prefazioni a *Documenti umani* e *Processi verbali*. V. F. BRANCIFORTI, *Un manifesto contestato: la prefazione a «Documenti Umani» di Federico De Roberto*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di V. Masiello, vol. II, Roma, Salerno editrice 2000, 2 voll., pp. 1025-1033. Fondamentali i tre ritratti che emergono dalle interviste di U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano Bocca 1899. In quella a Capuana si coglie l'atteggiamento difensivo nei confronti dei critici letterari (U. OJETTI, *Alla scoperta...*, p. 184).

²⁴ I 45 elementi lessicali e i 10 idiomatismi o collocazioni con riflessioni e ipotesi traduttive presentano un *corpus* metalinguistico importante, i cui elementi salienti sono stati analizzati da G. Alfieri nell'ambito di un'ampia interpretazione dei dati “traduttivi” (G. ALFIERI, *Verga...*, pp. 266-267).

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 libro²⁵.

C'è piena consapevolezza e anche un pizzico d'orgoglio da parte di Verga nell'indicare le soluzioni espressive adottate per la propria opera:

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 critico²⁶.

Il farsi della scrittura verista – sperimentalmente tesa a rendere il colore locale con soluzioni espressive in grado di superare l'univocità del toscanesimo, pur mantenendosi nell'ambito del manzonismo unitarista²⁷ – emerge in modo netto dai sistematici interventi correttori da parte di un autore sull'opera di un altro, come nel caso delle molteplici e sistematiche correzioni capuaniane alla prima raccolta derobertiana di novelle, *La Sorte*, scritte tra il 1883 (*La Malanova*) e il 1885 e postillate interamente da Capuana con tre tipologie di correzioni²⁸. Interventi correttori simili, di minore estensione, ma non per questo meno significativi, sono stati rintracciati da Antonio Di Silvestro. In un caso si tratta di correzioni a matita da parte di Verga sul manoscritto dei *Semiritimi* capuaniani²⁹. A questi interventi diretti bisogna aggiun-

²⁵ G. LONGO (a cura di), *Carteggio...*, p. 106

²⁶ Ivi, p. 85, Lettera di Verga a Rod, Milano 18 aprile 1881.

²⁷ Cfr. G. ALFIERI, *Verga...*, cap. VII; per Capuana A. STUSSI, *Storia linguistica...*, cap. VII; S. MORGANA, *Correzioni sintattiche nell'elaborazione linguistica di una novella di Capuana*, in M. Dardano - P. Trifone (a cura di), *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni 1995, pp. 363-381. M. DURANTE, *Proposte e varianti d'editore. A proposito di alcuni luoghi dell'autografo della Giacinta*, in "Annali della Fondazione Verga", 15 (1998); R. SARDO, *Al tocco magico...* Per le pratiche scritte e la norma coeve v. C. SCAVUZZO, *Studi sulla lingua dei giornali messinesi di fine Ottocento*, Firenze, Olschki 1988.

²⁸ R. SARDO, *Gli "scarabocchi marginali" di Capuana alla «Sorte» di De Roberto*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 1 (2008), pp. 215-261.

²⁹ A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno editore 2012.

gere anche le correzioni di De Roberto sull'*Avvocato Danieli* e *Anomalie* di Di Giorgi, al fine di cogliere l'onda lunga dell'azione dell'officina verista in un arco temporale più disteso. Il senso di tale fervore correttorio va inquadrato nell'ambito dell'esigenza condivisa di far fronte comune al «grandissimo scoglio» della lingua³⁰, con realizzazioni non sempre felici come quella di Verga, che aveva saputo maneggiare il «difficile strumento di questa diabolica lingua italiana che ci tiene, tutti, impacciati», rendendo «limpidissimamente, con la più assoluta trasparenza che l'arte della parola consenta, le più minute particolarità del suo soggetto siciliano» e colando «*la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato*, come disse d'aver voluto fare lo Zola colla lingua francese e il gergo popolare parigino *nell'Assommoir*»³¹.

Proprio per superare il «grandissimo scoglio» della lingua, i veristi siciliani provarono anche a lavorare insieme, scambiandosi pareri e correzioni, opinioni e proposte in modo quasi complice, di certo solidale nei confronti di uno strumento linguistico non del tutto padroneggiato perché ancora in crescita, nel pieno di dinamiche evolutive storiche e sociolinguistiche. Le competenze idiolettali e interlinguistiche dei nostri autori – come quelle degli altri scrittori di quelle generazioni – mutavano a seguito del contatto con le nuove realtà sociocomunicative di Firenze, Milano, Roma. Tratti semplificatori o di vicinanza alla lingua di partenza si ritrovano nei testi di registro meno sorvegliato³², anche in De Roberto, cresciuto con coordinate sociolinguistiche di una nuova generazione³³ e formazione linguistica differente rispetto a quelle verghiane e capuaniane³⁴. Le scelte linguistiche dei nostri autori sono in linea con gli ideali unitaristici, pur con soluzioni espressive di-

³⁰ La famosa esclamazione capuaniana, seguita da accorata domanda, rivolta a Neera in occasione della composizione della *Giacinta* nel 1889 («Ah, la lingua, cara Amica! Il nostro grandissimo scoglio. Chi sapeva insegnarcela allora, specialmente laggiù?» (L. CAPUANA, *Giacinta*, 3ª edizione riveduta con prefazione dell'autore, Catania, Giannotta 1889, pp. XIII–XIV).

³¹ L. CAPUANA, *Studi di letteratura contemporanea*, 2ª serie, Catania, Giannotta 1882, p.135.

³² Nelle lettere dell'uno o dell'altro autore si ritrovano, per esempio, forme verbali o nominali con consonante raddoppiata di matrice regionale, o scempiata per ipercorrettismo, ma anche doppi condizionali, o usi impropri dell'ausiliare (R. SARDO, *Al tocco magico...*, p. 13). Per un'analisi completa delle peculiarità linguistiche della scrittura epistolare familiare verghiana cfr. A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera...*

³³ Molti tratti dell'italiano dell'uso medio, soprattutto quelli di semplificazione del sistema verbale, cui si aggiungono regionalismi lessicali e fraseologici, si ritrovano nelle lettere alla madre e in particolare nelle parti delle lettere indirizzate alla nipotina Nennella, per ovvie ragioni di adeguamento diafasico al destinatario (v. R. SARDO, *Al tocco magico...*, p. 13). Per le lettere: S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Federico De Roberto. Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, Catania, Tringale 1978.

³⁴ Sulla formazione linguistica del giovane De Roberto v. G. ALFIERI, *Le «Memorie giovanili» di Federico De Roberto*, in "Annali della Fondazione Verga", 11-12 (1995 [ma 1998]), pp. 141-181.

verse che vanno dal parlato “etnificato” verghiano³⁵, al dialetto “nascosto” di Capuana³⁶, all’italiano variegato e stratificato di De Roberto.

In quest’ottica *La Sorte* di De Roberto risulta fin dall’inizio un laboratorio sperimentale condiviso. Se a Capuana fu richiesto dall’autore un intervento diretto, Verga ebbe in mano solo il volume delle novelle³⁷ e le apprezzò intensamente dando indicazioni di metodo. Capuana, dopo aver osservato limiti e pregi della *Malanova*³⁸, cominciò a lavorare sul testo per intero, con tempi di revisione piuttosto lunghi. Solo nell’agosto del 1886 De Roberto ricevette finalmente il manoscritto corretto da Capuana³⁹, e ringraziandolo osservava:

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 avreb-

³⁵ G. NENCIONI, *La lingua dei ‘Malavoglia’ e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988. G. ALFIERI, *Verga...*

³⁶ 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.

³⁷ «Roma, 17 febbraio 1887, Carissimo De Roberto, vorrei stringerle forte forte tutt’e due le mani per dirle il piacere che mi ha fatto la lettura del suo volume di novelle, e per ringraziarla d’avermelo mandato. Belle tutte, specialmente *Nel cortile*, *Rivolta*, *Ragazzinaccio* e *San Placido* con dei tipi tanto veri e umani che parrebbe poterci mettere su i nomi proprii, e che schietta e sobria efficacia di colore e di disegno. Me ne congratulo con lei, caro De Roberto, che comincia come altri non sanno arrivare a fare, pestando anni ed anni lo stesso cobalto e lo stesso cinabrio, nel solito mestaio dei droghieri che vogliono essere artisti e si vendicano poi di quest’arte che non arrivano a fare né capire dicendole contro male parole. Ma silenzio – che se no – *ci direbbero che facciamo dei taglierini in casa, e andiamo avanti per la nostra strada tenendoci per mano*» (*Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 190).

³⁸ «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. L’organismo di questa sua *Malanova* è ottimo, massime nella prima parte. Il carattere di Don Antonio, stupendamente tracciato. Verso la fine però il dramma, che dev’esservi in ogni novella, è un po’ fiaccamente annodato [...] Vuole che le riporti io stesso il m.s. o che glielo rimandi per posta?», G. RAYA, *Carteggio...*, p. 78.

³⁹ Le correzioni di Capuana alle novelle *La Sorte* di De Roberto 1885 si ritrovano nel manoscritto, conservato nel Fondo De Roberto della Biblioteca della Società di Storia Patria per la Sicilia orientale sezione di Catania (busta 13).

bero fatto ridere i polli, anzi non sarebbero stati neanche capiti [...] Grazie, grazie e ancora grazie, *mio buon maestro*⁴⁰.

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 sono del tutto assenti gli interventi di Capuana. Dal punto di vista elaborativo *Ragazzinaccio* mostra più punti di interesse, infatti, nel manoscritto dopo la fine de *La disdetta* (c. 32r), compare un secondo frontespizio con titolo in nero e carta più ingiallita e ciò sembrerebbe indicare che *La disdetta* non faceva parte del nucleo originario della raccolta, che comprendeva solo sei novelle, e dunque la prima novella della raccolta originaria potrebbe essere *Ragazzinaccio*, che si colloca immediatamente dopo questo vecchio frontespizio. Alcuni interventi di Capuana col lapis viola, ovvero correzioni lessicali e linguistiche, sono di tipo didascalico («però lui > però egli «il lui lo userei nel dialogo diretto-indiretto. Ho peccato anch'io ma mi sembra giusto correggersi») e tendono a evitare forme troppo regionali (*vi affogo* > *vi strozzo*; *scialarmi in cantina* > *ubriacarmi*; *bisogna mettersi a verso* e *lavorare per davvero* > *bisogna lavorare per davvero*; *mi leva* > *mi dà alla testa*; *sapeva brutta* (sic. *sapiri lariu*, 'aver cattivo sapore' è travestito con una pronominalizzazione del verbo *ci sapeva brutta*, in un contesto peraltro autonomamente risolto dal De Roberto per altri aspetti lessicali)⁴¹. Altra correzione a lapis viola attenua un sicilianismo fraseologico, giocando sulla parziale coincidenza con un costrutto toscano. Nel ms. si legge: «Io non voglio *andare in bocca* a tutto il paese. (c.61r)», Capuana sottolinea e corregge con lapis viola e nell'edizione a stampa si ritrova il suggerimento di Capuana (Io non voglio *andare per la bocca* di tutto il paese p.91), che trovava riscontro nella lessicografia dialettale in una forma toscaneggiante *andar per la bocca o per le bocche*⁴².

In generale, Capuana procede a una sistematica toscanizzazione dei costrutti, censurando forme eccessivamente tipiche del parlato, come la ridondanza pronominale, convertendo l'efficace e popolare *che* consecutivo in un neutro *come se*, che portava ad aulicizzare il costrutto sintattico con la sostituzione del congiuntivo all'indicativo (*Si, che a zappare un cristiano non ci dà l'anima!* c.37v > *Si, come se a zappare un cristiano non lasciasse l'anima!* p.553) con l'eliminazione pure del *ci* attualizzante.

⁴⁰ A. LONGONI, *Lettere a Capuana...*, pp. 45-47.

⁴¹ R. SARDO, *Al tocco magico...*, pp. 96-97

⁴² M. CASTAGNOLA, *Dizionario fraseologico siciliano-italiano*, Catania, Cavallotto 1980 (ristampa anas. Ed. Galatola 1863).

Il lavoro correttorio di Capuana sulla prima raccolta di novelle di De Roberto fu certamente il più articolato ed esteso, ma non fu l'unico, come dimostrano la lettera dell'otto aprile 1887 sul manoscritto di *Encelado*⁴³ e la lettera del 7 settembre 1891 sulle postille al volume di *Illusione*⁴⁴. La direzione era sempre quella di un toscanismo moderato con qualche concessione al regionalismo "colorito"⁴⁵.

Altro momento importante per l'officina verista è legato all'ardito esperimento letterario capuaniano dei *Semiritmi*. Capuana aveva annunciato l'opera a De Roberto⁴⁶ e gli aveva sottoposto il manoscritto e quest'ultimo, dopo averlo letto non lo restituì subito⁴⁷, ma lo passò a Verga che rispose a

⁴³ «Caro Federico ti rimando l'esemplare del tuo *Encelado* destinato a ricevere l'alta consacrazione del mio parere. Vedrai che *ho fatto le cose dignitosamente, quasi pedantesamente* e che oramai quest'esemplare potrà cominciare a godere della sua reputazione di storico», A. CIAVARELLA, *Verga, De Roberto, Capuana. Catalogo della mostra, Catania maggio-giugno 1955*, Catania, San Paolo 1955, p. 159. Anche altrove Capuana esprime scherzosamente una simile opinione a proposito del valore dei manoscritti da lui postillati (Mineo, 2 giugno 1886 [...] 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!) in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto...*, pp. 182-3.

⁴⁴ «Ti manderò, giacché lo vuoi, il volume d' *Illusione*. Vi troverai cento minute osservazioni di forma, e noterai che esse abbondano nelle prime tre parti e sono pochissime nell'ultima che è la più bella anche come lingua e come stile. Come osservazione generale mi è parso che tu, per eccesso di coscienza, dirò così, scientifica, hai ammucciato troppi fatti spiccioli nelle prime tre parti e non tutti talmente caratteristici da rendersi indispensabili. [...] e che in una 2^o ediz. Tu forse potresti evitare scorciando molto le parti preparatorie, avendo un po' più di fiducia nell'intelligenza e nell'immaginazione del lettore. Sai che cosa mi è dispiaciuto di più? L'abuso di parole francesi e specialmente quella lettera francese del diplomatico (o al diplomatico in questo momento non lo ricordo bene) Perché in francese? In questo caso, per amor del vero (un amore malinteso in fatto d'arte) dovremmo far parlare ai diversi personaggi il loro dialetto particolare, non solamente la loro lingua, e l'opra d'arte sarebbe una babilonia. Nota che io ti dico questo non perché le parole siano francesi, ma perché è inutile che quelle cose siano dette in francese», in A. CIAVARELLA, *Verga, De Roberto...*, p. 174.

⁴⁵ Gli interventi di Capuana e le osservazioni testuali di Verga indicarono al più giovane scrittore una strada di lavoro intenso sul testo che non fu mai dimenticata dalle tre edizioni della *Sorte* (1887, 1892, 1910) ai *Vicerè*, e almeno fino alla deflagrazione linguistico-mimetica rappresentata dalle novelle di guerra. R. SARDO, *Al tocco magico...*

⁴⁶ Il lavoro viene annunciato da Capuana a De Roberto con una lettera da Mineo, il 12 luglio 1887 «in due giorni, ho messo insieme un volume che farà stupire il mondo, che metterà sossopra il regno barbarico delle Muse: [...] Il volume, di quasi 300 pagine, s'intitola *Semiritmi*» (in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto...*, pp. 229-231; stralci, con la data «11 luglio 1887», in A. CIAVARELLA, *Verga, De Roberto...*, pp. 101-102. E già ai primi di agosto gli richiede un intervento «Ti vorrei mandare il m.s. dei *Semiritmi* perché tu gli dessi un'occhiata e mi facessi una critica con anticipazione, per usufruirne. Lo vuoi? Me lo rimanderai subito?» in *ivi*, p. 234.

⁴⁷ Capuana a De Roberto «[Mineo] 23 agosto 1887 Cartolina postale Ti scrivo per dirti di rimandarmi subito il m.s. dei *Semiritmi*. Li stamperà il Treves a condizioni abbastanza buone per un libro di poesie: il 15% sul prezzo lordo del libro. [...] Verga mi ha scritto una lettera entusiasta, troppo entusiasta, perché io non vi abbia veduto la gentile intenzione di addolcire etc.» in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto...*, pp. 238-239.

Capuana con una lettera carica di entusiasmo⁴⁸. Quando finalmente il manoscritto ritornò in possesso dell'autore poche erano le note che mostravano il lavoro d'officina.

Ricevo or ora il m.s. dei *Semiritmi* e te ne ringrazio. L'apro subito, cerco avidamente le cose segnate per la correzione... È uno scherzo degli spiriti? Non trovo nulla! Trovo soltanto i bravo i bene col lapis del Verga, come i bravo e i bene d'una seduta parlamentare... ma i tuoi appunti? Sospettando un'allucinazione, sfoglio di nuovo il m.s. pagina per pagina, osservo i componimenti verso per verso...Nulla! [...] Ti domandai se tu non credevi opportuno la soppressione del componimento politico: *O voi che deste il fiore*. A me pare che stoni un po', fra gli altri. Che ne dici? [...] E poiché ora me ne ricordo (l'ho sempre dimenticato scrivendoti, quantunque mi proponessi sempre di scrivertene), dimmi la mia parte di spesa⁴⁹.

In effetti, controllando il manoscritto⁵⁰ dei *Semiritmi*, Antonio Di Silvestro ha rintracciato alcune postille a matita, dichiaratamente opera di Verga⁵¹, che contengono sia «notazioni impressionistiche»⁵², secondo quanto Capuana dichiarava a De Roberto («Bello» in *Poesia musicale*, c. 9 r, «Bellissima» per *A Fasma*, «Stupenda» per *Sub umbra*), sia segni circolari che indicano la necessità di interventi sostitutivi, puntualmente accolti da Capuana, o interventi diretti come «suonavano» invece di «parevano» nel verso «via per la selva, che parevano di fiere»⁵³.

Tali pur contenuti interventi di Verga sui *Semiritmi* di Capuana mostrano ancora una volta come la procedura correttorica sia punto di forza per l'officina verista, una sorta di “collaudo” testuale, e De Roberto fece tesoro di quell'insegnamento quando a sua volta applicò quel tipo di consulenza metalinguistica al romanzo di un altro giovane aspirante verista, di una ge-

⁴⁸ «Catania 18 agosto 1887 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», G. RAYA, *Carteggio...*, p. 276.

⁴⁹ Si accenna ai 4 esemplari di *Saghe e seghe*, v. nota 63. Lettera di Capuana a De Roberto del 26 agosto 1887 in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto...*, p. 239.

⁵⁰ Ms 2334 Fondo Capuana. A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera...*, pp. 227-233.

⁵¹ Alla carta 1v. si legge «N.B. Le postille scritte col lapis sono di G. Verga quando lesse il manoscritto. L. Cap.» secondo quanto documentato anche fotograficamente da A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera...*, p. 227.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, pp. 227-229.

nerazione successiva alla sua, Ferdinando Di Giorgi⁵⁴, con l'invito a scrivere solo di cose che sono passate sotto i propri occhi⁵⁵ e «a togliere espressioni troppo scelte, troppo alte, pel tono dimesso dell'argomento e della forma con cui è necessariamente svolto»⁵⁶, o viceversa troppo regionali⁵⁷.

Il lavoro correttorio non esauriva, tuttavia, tutte le potenzialità cooperative dell'officina verista. Sul versante della discussione metaletteraria, Catania rimaneva in qualche modo il centro ideale del lavoro di officina prima con le discussioni dall'editore Giannotta⁵⁸, le cene verghiane col "Marchese" e il compositore Perrotta e poi con la presenza forte di De Roberto, già dall'83 parte del gruppo, grazie al suo lavoro presso lo stesso Giannotta e all'amicizia con Capuana e poi con Verga⁵⁹, in un circuito di ideali letterari condivisi e di scambi metaletterari⁶⁰.

Centro di tali circuiti erano gli ambienti editoriali di Giannotta e Galatola, e spazi come l'Hotel Musumeci, poi consacrato come spazio creativo dalla microraccolta poetica *Saghe e seghe* (1887), impresa buffa e irriverente alla quale Verga non partecipò per poco con un testo scritto a suo tempo come *divertissement*, come si legge nella lettera di Capuana a Verga (24 luglio 1887 «A proposito di *Saghe e seghe* l'hai scampata bella! Se avessi potuto trovare in tempo la tua epistola in sciolti direttami tempo fa, saresti diventato anche tu uno dei celeberrimi autori di quel prezioso volume. Ringrazia Dio e vasa 'nterra»)⁶¹.

⁵⁴ De Roberto, nel trasmettere a Di Giorgi la risposta negativa del Capuana sul romanzo *L'Avvocato Danieli*, si dichiarava disponibile a rivedere il romanzo del Di Giorgi, per poi impegnarsi in una minuziosa opera correttorica condotta secondo il precedente della *Sorte*. Ne fa fede la stessa risposta del Di Giorgi datata 24 marzo 1889: «Io intanto sto a casa copiando e ritoccando secondo i tuoi consigli l'Avvocato Danieli. Ho accorciato e semplificato di molto», in F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di M. E. Alaimo, Catania, Fondazione Verga 1985, pp. 70-74.

⁵⁵ V. R. SARDO, *Al tocco magico...*, pp. 55-58.

⁵⁶ De Roberto a Di Giorgi 2 ottobre 1889, in A. NAVARRIA (a cura di), *Federico De Roberto: la vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, pp. 229.

⁵⁷ «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» (De Roberto a Di Giorgi 2 ottobre 1889, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto...*, p. 11).

⁵⁸ R.M. MONASTRA, *Le finestre...*, pp. 119-136.

⁵⁹ Verga a De Roberto: «Milano 3 marzo 84, Grazie, caro De Roberto, della sua buona lettera e delle cose gentili che mi scrive. Sì, io sono contento della buona riuscita fatta da un tentativo col quale credevo di dare la testa nel muro per affermare le nostre idee artistiche. Son contento di vedere che il pubblico va avanti con noi e prima di noi forse e son contento pei miei amici che dividono le mie idee e dividevano forse la mia trepidazione» in A. CIAVARELLA, *Verga, De Roberto...*, p. 115.

⁶⁰ Verga a Capuana 5 giugno 85 «P.S. ti supplico, però di non scriver niente sui giornali in proposito alla portineria, per non far dire al Fortis che facciamo i taglierini in casa A. CIAVARELLA, *Verga, De Roberto...*, p. 135.

⁶¹ Ivi, p. 272. Nel commentare entusiasticamente i *Semiritmi* di Capuana, Verga riprendeva l'al-

Vale la pena di ricordare il volumetto, stampato dall'editore Michele Galatola in soli quattro esemplari, perché raccogliendo testi divertenti, scritti con ardita operazione di *polylinguaging*, nella più tipica tradizione goliardica, consacrava lo spirito del gruppo di sodali, animati da sacro fuoco letterario e nascosti da soprannomi ammiccanti – Ludvig Köpfliche (Luigi Capuana), Fritz Eisenstein (Francesco Ferlito), Franz von Rödrich (Federico De Roberto). A margine ma non per questo meno centrale, si indovina la figura di Hans Ruthe (Giovanni Verga), lontano geograficamente ma vicino nello spirito alla confraternita⁶². Si tratta di ottave, sonetti, odi barbare, canzoni, epistole metriche, epigrammi, calembour, con riferimenti a modelli colti (già il sottotitolo tassiano dell'opera «Col senno e con la mano») e alle opere degli stessi Capuana e De Roberto, ma anche di Mario Rapisardi, Emanuele Navarro della Miraglia, Giovanni Alfredo Cesareo, Ugo Fleres, Domenico Mileli, Emilio Pinchia, Giuseppe Perrotta, Edoardo Scarfoglio, la Contessa Lara, con un pensiero ai sodali del Caffè Aragno di Roma⁶³. Dopo la supplica, la licenza & privilegio e la dedicaccia, compaiono un sonetto, un'ode barbara e un'epistola in latino maccheronico di Capuana, un'epistola, un poemetto in francese e un sonetto conclusivo di De Roberto⁶⁴.

Proprio De Roberto divenne animatore anche di un'impresa potenzialmente importante per il gruppo: il tentativo di realizzare un giornale politico letterario e una casa editrice autonoma con il tipografo/editore Michele Galatola⁶⁵. Verga mostrò entusiasmo e fretta nel coinvolgere Capuana, a testimonianza del fatto che la parentesi catanese dell'87 fu delle più intense dal punto di vista del sodalizio di "officina":

Carissimo Luigi, parliamo un po' sul serio se ti riesce. De Roberto ti avrà scritto, o ti scriverà oggi, di un suo progetto, che sembra a me assai promettente. Tratterebbesi di fondare qui un giornale quotidiano, politico e letterario, di gran formato, del quale dovresti assumere la direzione. La sua vita sarebbe assicurata per un anno almeno⁶⁶.

lusione al libretto salutando l'amico nella lettera da Catania del 18 agosto 1887: «Ti abbraccio come se fossi una bella donna, senza intenzioni *saghesche*. Nessuna donna del mondo potrebbe darmi un momento di così alta e potente commozione. Ho letto *l'Eroe e Ad sodales*, che diavolo sei!», ivi, p. 278.

⁶² Ivi, p. XI.

⁶³ S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Saghe e seghe. Col senno e con la mano*, Catania, La Cantinella 2007, p. 28.

⁶⁴ Con una chiusa ironica contro i letterati paludati «Ma noi non ci chiamiam Milelli o Pinchia, / né Cesareo e né pur Contesse Lare / e a questo modo sol si rima in minchia», ivi, p. 29.

⁶⁵ Ne ha parlato durante questo Congresso R.M. Monastra, al cui contributo (*Verga a Catania tra tipografi, editori e giornalisti*) si rimanda per approfondimenti sul tema.

⁶⁶ Lettera di Verga a Capuana datata Catania 19 ottobre 1887, in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 281.

Tra ottobre e novembre il carteggio sul tema si infittisce tra dinieghi e mancati appuntamenti da parte di Capuana, e incoraggiamenti di Verga nei confronti dello stranamente riottoso amico. L'imprenditoria non era forse nelle corde dei nostri, ma il progetto mostra ancora una volta la forza coesiva del gruppo.

In ambito teatrale poi, sull'esempio francese, una vera e propria scrittura cooperativa pareva doversi realizzare tra il 1892 e il 1894, allorché Verga coinvolse De Roberto nella stesura di un libretto tratto dalla novella *La lupa*. La trattativa con Ricordi e Puccini andava avanti da tempo con alterne vicende⁶⁷ e con una stesura quanto mai laboriosa⁶⁸. La scrittura del libretto a quattro mani però vide la luce solo nel 1919 e senza Puccini, testimoniando una volta ancora la lunga durata del lavoro di officina.

Certamente la contiguità di pensiero e la continuità di scrittura soprattutto tra Verga e Capuana era tale da generare anche consapevoli/inconsapevoli operazioni di plagio e di riscrittura⁶⁹: sembra quasi il *dark side* dell'officina verista, che tuttavia non porta a polemiche o risentimenti e non esclude comprensione profonda degli eventuali punti di eccessiva somiglianza fra i testi e pronta riparazione dei piccoli torti subiti.

Ne parla, con attenta ricostruzione e interpretazione dei fatti, Antonio Di Silvestro⁷⁰, inquadrando due episodi in qualche modo speculari: il "plagio" di alcune scene della *Lupa* da parte di Capuana e il "plagio" di una scena della novella *Quacquarà* da parte di Verga nel *Mastro*. Complimentandosi con Capuana per la sua *Malìa* «coll'accento sull'i, che da quindici giorni ho sulle labbra e dinanzi agli occhi, un vero gioiello», Verga aggiungeva, tra serio e faceto: «Porco infame, assassino! Che mi hai fottuto una o due scene della Lupa (per *Malìa*) ma è la cosa più bella che tu abbi fatto, la più bella cosa che si sia fatta da qualche tempo a questa parte, e sarà un vero

⁶⁷ Lettera di Verga a De Roberto, Milano 13 gennaio 1892 «Il Commendatore è più fine che mai. Non solo non so più nulla della Lupa, ma so che ha acquistato il diritto di trarne un libretto dalla Tosca per Puccini. Io sarei andato a trovarlo, se fossi libero d'uscire di mia volontà, per farla feura», in A. CIAVARELLA, *Verga, De Roberto...*, p. 124

⁶⁸ «Sono stato dal Commendatore il quale non è lui il fesso, ma quell'altro del dente. Dunque questo desidera e quello mi ha chiesto qualche mutamento al libretto – meno proverbi, e la parte di Maricchia allungata e resa più tenera nel 2° atto. Risposi sì sul primo punto, ma quanto al secondo, se Maricchia al 2°atto non è gelosa e non si ribella finisce il dramma. E Ricordi ne conviene. Ad ogni modo siccome qualche piccola modificazione volevo già fare al taglio delle scene, promisi di occuparmene qui, e di concertare poi al ritorno con lui. Ma intanto gli dissi il fatto mio. Son persuaso che Puccini non sente quel dramma, e che perderemo il tempo inutilmente con lui. Piacque a Ricordi che cercò di comunicare le sue impressioni al Puccini», in *ivi*, p. 125.

⁶⁹ A. DI SILVESTRO, *Capuana e Verga tra "plagio" e riscrittura: la novella «Quacquarà» e il «Mastro-don Gesualdo»*, in "Annali della Fondazione Verga", n. 5 (2012), pp. 97-125.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 97-98.

successo»⁷¹. Tali scene “rubate” costituirono, in effetti, un problema per Verga proprio nella fase elaborativa del libretto tratto da *La lupa*, affidato a Puccini e che nell’aprile ’94 sembrava prossimo alla realizzazione:

Punto II.o. Puccini. Io ci devo credere a forza adesso, perché mi ha messo in stato d’assedio, e viene a chiedermi se hai mandato nulla. Ci credo tanto che mi son rimesso a lavorarvi intorno, e ti offrii il forfait di 1000 lire sicuro di rientrare nei miei fondi e presto. Dunque fa presto, e manda quello che hai fatto, magari di scena in scena, subito...

Punto III.o I punti di somiglianza con Malìa di Capuana. Tu sai che la colpa non è mia di certo. E del resto non me ne importa nulla. La scena e le situazioni anche identiche non importano; giacché venti mani diverse possono manipolare in modo diverso. Del resto, in confidenza, e me ne dispiace pel nostro Capuana, la Malìa come opera è morta e seppellita e non se ne parla più⁷².

Speculare, ma di segno opposto, appare la vicenda della novella *Quacquarà* anch’essa ricostruita da Antonio Di Silvestro, che ha rintracciato e analizzato la doppia versione del racconto (in *Fumando* 1889 e *Le paesane* 1894) nel ms. 13460 del Fondo Capuana della Biblioteca di Mineo. Nel manoscritto Capuana inserisce una postilla («Questa variante fu fatta perché Verga si era servito, a mia insaputa, degli stessi particolari da me narrategli tempo fa, nel suo *Mastro Don Gesualdo*») e in una lettera a De Roberto aggiunge: «Caro Federico, Ti mando una variante per *Quacquarà*. Sostituiscila tu stesso al posto dove va [...] ho dovuto far questo perché Verga, nel *Mastro Don Gesualdo* si era servito, a mia insaputa, degli stessi particolari da me raccontatigli tempo fa»⁷³. L’attento lavoro filologico di Di Silvestro ridimensiona l’episodio del presunto plagio verghiano, riconducendo le somiglianze fra i due testi a un comune sguardo sulle realtà locali della nobiltà decaduta e dei suoi palazzi con caratteristiche simili.

Col passare degli anni, e col maturare di altri orizzonti narrativi per ciascuno degli autori, il lavoro solidale dell’officina continuò in tono minore, pur senza spegnersi. Dopo il 1892 nuove strade e nuovi spazi compositivi si aprivano per ciascuno dei veristi siciliani, ma le parentesi catanesi degli anni 1872/1892 restano i momenti più intensi e fervidi per lo sviluppo del reticolo amicale e del sodalizio intellettuale di Verga, Capuana e De Roberto. Di fronte a una mutata realtà sociolinguistica e a un assetto socioculturale

⁷¹ Lettera di Verga a De Roberto del 9 gennaio 1892 in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 340.

⁷² A. CIAVARELLA, *Verga, De Roberto...*, p. 127.

⁷³ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto...*, pp. 318-319.

in movimento vertiginoso, toccò infine a De Roberto cogliere i frutti più maturi della riflessione metaletteraria e metalinguistica dell'officina verista nella famosissima *Prefazione a Documenti umani*⁷⁴:

I popolani di Sicilia parlano un loro particolare dialetto; quando io li rappresento ho due partiti dinanzi a me: il primo, che è *l'estremo della verità*, consiste nel riprodurre tal e quale il dialetto – come hanno tentato per le loro regioni il D'Annunzio, lo Scarfoglio, il Lemonnier ed altri, – il secondo, che è *l'estremo della convenzione*, consiste nel farli parlare in lingua, con accento toscano e sapore classico. Ora, se nel primo caso io rischio soltanto di non farmi comprendere dai lettori che ignorano il dialetto, nel secondo rischio addirittura di farli ridere tutti. *Fra i due estremi io tento, con l'esempio del Verga, una conciliazione: sul canovaccio della lingua conduco il ricamo dialettale, arrischio qua e là un solecismo, capovolgo certi periodi traduco qualche volta alla lettera, piglio di peso alcuni modi di dire, e riferisco molti proverbii, pur di conseguire questo benedetto colore locale non solo nel dialogo, ma nella descrizione e nella narrazione ancora.*

Una prassi di «conciliazione degli estremi» linguistici, con la ricerca di una forma «necessaria ed inerente al soggetto»⁷⁵, che aveva consolidato nel tempo non solo un tessuto narrativo linguisticamente nuovo e consapevole – distillato dalle esperienze molteplici di tre autori – ma che avrebbe reso solida – con lento processo di modellizzazione – l'esperienza dell'«italiano nuovo»⁷⁶.

⁷⁴ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani* riportata in C.A. MADRIGNANI (a cura di), *Romanzi, novelle e saggi...*, Milano, Mondadori 1984.

⁷⁵ Come osservava il Verga maturo nella famosa lettera al Del Balzo «Se dovessi tornare a scrivere i Malavoglia li scriverei nello stesso modo; tanto mi pare necessaria ed inerente al soggetto la forma» in S. PESCATORI, «Don Basilio», 10 agosto 1924

⁷⁶ G. ALFIERI, *L'«italiano nuovo»: Centralismo e marginalità linguistici nell'Italia unificata*, Firenze, Accademia della Crusca [1984], ma 1986.

FLORA DI LEGAMI

*I RICORDI DEL CAPITANO D'ARCE: TRA I SENTIERI
DELLA MEMORIA CON FARE SPERIMENTALE*

Università di Palermo

Sorprende e attrae, nei *Ricordi del capitano d'Arce*¹, la leggerezza allusiva di una scrittura, che, fin dal titolo, rinvia a percorsi consueti e possibili narrativi altri, densi di risvolti simbolici. Libro singolare, accattivante e irregolare, tessuto con i fili dilettevoli di temi *à la page*, grazia maliziosa e timbri confidenziali, con cui instaurare la partecipazione complice e meditata di lettori sempre più smalziati dalla diffusione di novelle e romanzi in riviste e periodici del tempo². Ai sette racconti originari, (*I ricordi del capitano d'Arce, Giuramenti di marinaio, Commedia da salotto, Né mai né sempre!, Carmen, Prima e poi, Ciò ch'è in fondo al bicchiere*), in occasione della pubblicazione in volume, con Treves, nel 1891, Verga ne aggiunge tre provenienti, con lievi modifiche, dalla precedente raccolta di *Drammi intimi* (*Dramma intimo, Ultima visita, Bollettino sanitario*)³, giustificati dall'omogeneità di tematiche sentimentali⁴.

Lo scrittore catanese annoda con maestria ed ironica *nonchalance* innovazioni stilistiche ad un immaginario narrativo consolidato, gioca su temi romantici, quali amore e morte, gioia di vivere e malattia, disponendo nei testi doppi fondi da cui affiorano strategie di spostamento, tra superficie e profondità, che portano il discorso oltre le soglie consuete e preludono a

¹ G. VERGA, *I ricordi del Capitano d'Arce*, edizione critica a cura di S. Rapisarda, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1992. Per altre edizioni, G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Arnoldo Mondadori 1979; G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno Editrice 1980, 2 voll.

² G. TELLINI, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nistri Lischi 1972, pp. 15-43; ID., *L'invenzione della realtà. Studi Verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi 1993.

³ G. VERGA, *Drammi intimi*, edizione critica a cura di G. Alfieri, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1987.

⁴ G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, in part. pp. 174-79. Il saggio si segnala per un articolato discorso critico-linguistico e per una ragionata bibliografia dell'opera verghiana, alla quale si rinvia, data l'ampiezza di studi e di titoli.

moderne dinamiche narrative. La declinazione del reale, filtrato dalla coscienza di un narratore borghese, figura un inquieto rapporto tra scrittura e tempo, memoria e referenti oggettivi, lì lì per disarticolare precise direzioni mimetiche. La tensione sperimentale che qualifica la scrittura di Verga⁵, prende forma in una combinazione originale di codici e forme con cui rimodellare paradigmi codificati.

Le novelle, peraltro, appartengono ad una stagione ideativa, tra *Vagabondaggio* e *Mastro don Gesualdo*, di inquiete ricerche espressive. In tal senso *I ricordi del capitano d'Arce* non sono da leggere soltanto come un esercizio di maniera, una ripresa di temi convenzionali, da destinare al «pubblico borghese»⁶. Dietro il velo di schermaglie amorose, giochi mondani, eleganti seduzioni della società signorile *fin de siècle*, in una grande città del meridione, non è difficile scorgere procedimenti che, sottraendosi a norme consuete, disegnano traiettorie spezzate, modificano stilemi e strutture tradizionali di un libro di novelle.

Non può non destare interesse l'assetto formale di una raccolta di novelle che si presenta come *corpus* unitario di sequenze disposte sul metro dei ricordi del protagonista eponimo, il capitano d'Arce. Il punto di vista autobiografico non solo connota l'andamento della scrittura, legato alle insorgenze malinconiche del narratore, ma anche il montaggio è correlato alla memoria del soggetto narrante, così che le storie avanzano come segmenti di una trama continua e intermittente. Fluttuazioni e asimmetrie diventano le forme con cui dare consistenza ad un'idea sfuggente del reale.

Irrompe, sul piano della struttura e della scrittura, la sperimentazione di una forma-diario che altera ordinati modelli a favore di un flusso narrativo divagante, sospeso, aperto ad ospitare una pluralità di modi – appunti, riflessioni, ritratti – dalle implicite valenze trasgressive, in quanto la prospettiva individuale e il fluido alternarsi di piani erode predefiniti criteri di impersonalità. I racconti di esperienze vissute dal narratore, che nel loro insieme sembrano comporre un percorso di formazione sentimentale, intrecciati come sono a forme di autoriflessione, forano la superficie di temi convenzionali, producono distribuzioni non diacroniche della materia narrata e punti di vista individuali che aprono a nuove tipologie. La rievocazione del

⁵ Su questo aspetto, si veda, R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1981; ID., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005; ID., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2018; N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Laterza, Roma-Bari 1982; C. RICCARDI, *Introduzione a G. VERGA, Tutte le novelle...*; G. TELLINI, *Introduzione a G. VERGA, Le novelle...*; *Verga innovatore / Innovative Verga. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale*, a cura di D. Reichardt e L. Fava Guzzetta, Berlin, Peter Lang 2016.

⁶ G. ALFIERI, *Verga...*, p. 175.

passato, lungi dal porsi come condizione di una realtà stabile e determinata, pone in essere continui slittamenti temporali, oscillazioni di senso tra pieno e vuoto, strati simbolici profondi, tracciati metonimici non più riconducibili ad una grammatica narrativa di oggettività mimetica.

L'ideazione di una macro struttura unitaria, che inclina il libro di novelle verso una forma lunga di narrazione, legittima l'ipotesi che i racconti della silloge compongano un romanzo intorno alle vicende amorose della bella Ginevra⁷, in ragione della continuità di temi, ambienti e personaggi o che costituiscano dei cartoni preparatori, in vista della *Duchessa di Leyra*⁸, per l'approfondimento del profilo caratteriale della protagonista e delle altre figure femminili.

Ma presto ci si accorge che il testo si sottrae a collaudate forme di romanzo legate a criteri logico-temporali consecutivi, dal momento che buona parte dei racconti si fonda su un asse regressivo. Emerge un'interessante costruzione *à rebours*, da cui scaturiscono piani inclinati e frammentazioni che producono effetti di sfaldamento di strutture compatte. E anche il criterio, proprio di un libro di novelle, di riunire storie diverse, segnate da movimenti lineari e da confini spazio temporali definiti, è contraddetto da procedimenti divergenti, linee in dissolvenza, epiloghi aperti che prefigurano soluzioni novecentesche.

E se è vero che la struttura della raccolta fa pensare ad un romanzo, sia pure breve, è anche vero che seguendo i sentieri dell'operazione formale ci troviamo dinnanzi ad una logica narrativa sperimentale – fertile di più maturi sviluppi nel corso del successivo decennio – che modula le novelle come capitoli di un testo unitario, cui tuttavia non appartiene più il criterio della totalità organica, dell'uniformità progressiva, ma piuttosto quello della parzialità, di un'ottica sospesa e aperta. Si vedano le sequenze finali di alcune novelle:

– Ve l'aveva fatto anche lei, il giuramento del marinaio? (*Giuramenti di marinaio*)

– Quel benedetto rapporto ci ha dato un gran da fare, a lei e a me! Se ne sbrighi in due parole, e mi dica subito quali schiarimenti le occorrono, senza bisogno di tornare a incomodarsi stasera. (*Commedia da salotto*)

– Quello che facevate voi, mio caro... allora... nei bei tempi... Quando vi dicevo: Né mai né sempre. (*Né mai né sempre*)

⁷ G. ALFIERI, *Verga...*, pp. 175-6.

⁸ Cfr. R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, in *Letteratura Italiana Laterza*, diretta da C. Muscetta, Bari, Laterza 1975, pp. 111- 15; C. RICCARDI, *Introduzione a G. VERGA, Tutte le novelle...*, p. XXIII.

– Voglio rimanere vostro amico... se volete... se sapete... (*Carmen*)⁹

Frammenti allusivi di sentimenti, pensieri e comportamenti, in cui la *facies* mimetica di conversazioni reali o immaginarie si fa segno dell'assetto teatrale della prosa, svela la duplicità dell'esistenza e della scrittura che la rappresenta; rinvii e sospensioni schiudono spazi narrativi suscettibili di altri sviluppi, configurano la fuggevolezza di dati oggettivi insidiati dall'insignificante. Affiora un'inquietudine celata da timbri mondani e sbilanciata verso zone di senso indecidibile, in cui si adombrano aspetti modernisti¹⁰. Simili procedimenti di interruzione e dilatazione interna, in linea con il principio di una «forma inerente al contenuto», risultano funzionali ad una scrittura memoriale che vive di oscillazioni e movimenti sfuggenti. *I ricordi del capitano d'Arce* ci inducono a considerare come la novità della novella verghiana risieda, oltre che nell'angolazione problematica¹¹ del sorprendente, dell'immotivato, annidati nel reale esterno e interno dei personaggi, nel trattamento della forma breve come spazio iconico della frammentarietà propria del moderno.

L'innovazione della struttura si annoda ad alcuni cambiamenti della scrittura. Questa si incurva, tra spinte memoriali e autoriflessive, seguendo, insieme a fatti, personaggi e situazioni, i pensieri e le emozioni che li avvolgono; porta in chiaro opacità nascoste e tensioni espressive, i cui ritmi scandiscono uno storico processo di trasformazione da forme referenziali a modalità narrative increspate da interrogativi, ipoteche di incertezza, sguardi critici orientati sul provvisorio.

Di qui la distanza progressiva da misure e relazioni logicamente composte e l'attenzione verso nuovi spazi da esplorare: collisioni di cose e percezioni, movimenti impreveduti, polarità contrastive, trasmettono la ricerca di una prosa aderente alla distonia del vivere moderno, sul finire del secolo XIX. La narrazione, tramite digressioni e slittamenti, sperimenta nessi temporali non lineari, cerca di seguire i ritmi ingorgati dell'esistenza, l'accumulo di sensazioni e pensieri con rapporti asimmetrici di esterno/interno, passato/presente, pienezza e perdita. Affiorano i prototipi di moderne scritture di autoanalisi, frammentate e oblique, in cui non

⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, a cura di C. Riccardi, pp. 629; 638; 650; 659. Per le successive citazioni, tratte da questa edizione, si indicherà il titolo e il numero di pagine al termine dei passi riportati.

¹⁰ P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016; R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2018.

¹¹ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori editore 2015, pp. 163-76, e in particolare pp. 169-71; sulla novella e la modernità si veda anche S. ZATTI, *La novella: un genere senza storia*, in "Moderna", XII, 2 (2010).

è difficile scorgere i segni di forme intransitive, proprie di tanta narrativa novecentesca¹².

La scrittura diaristica, protesa verso zone percettive e cognitive del protagonista narrante, si sdoppia tra descrizioni oggettive e vitalità segreta di impressioni contrastanti, per cui è convocato un linguaggio impressionistico, punteggiato da chiaroscuri e sinestesie di colori e suoni, in grado di comunicare atmosfere psichiche, emozioni trascoloranti e pensieri giocando sul doppio registro della partecipazione affascinata e della distanza riflessiva del protagonista narrante.

Mentre mi rassegnavo a tornarmene via, triste come la morte, e indugiavo a scusarmi per l'ora indebita, adducendo la partenza immediata... l'assenza lunga, e questo e quell'altro... [...] In quel momento il campanello elettrico squillò di nuovo, premuroso e carezzevole, uno squillo che veniva dalle stanze interne stavolta, e diceva: Sì! sì! sì!... – Se vuol passare un momento in sala, farò a ogni modo l'imbasciata...

Ho anch'io adesso i galloni di Comandante, e molti anni di più sulle spalle, ma ancora, vedete, mi sembra di sentirmi battere il cuore nel soprabito attilato di guardia-marina, rammentando quell'istante in cui vidi comparire sull'uscio del salotto lei, tutta sorriso, nella bocca, negli occhi, nel fruscio del vestito (*I ricordi del capitano d'Arce*, p.614)

Nel momento in cui la rappresentazione e la conoscenza del mondo si intrecciano all'attività memoriale di un soggetto narrante, con le implicite ambiguità di accaduto e ripensato, situazioni ed emozioni, compaiono i primi segni di sfaldamento del determinismo naturalista. La modulazione calibrata di tempi narrativi variati, tra passato e presente, di voci distinte, esterne e interne al protagonista narrante, orienta la prosa verso forme di autoanalisi, sostiene figurazioni in cui le diverse tensioni, affettive e cognitive, si riversano in una pluralità di timbri e direzioni.

Data la centralità, nei *Ricordi*, di una prospettiva soggettiva, inevitabile chiedersi se vi sia stata, e in quale misura, una qualche influenza del pensiero di Bergson, il cui saggio, *Essai sur le données immédiates de la conscience*¹³, edito nel 1889, rimetteva in discussione collaudati paradigmi naturalistici. Il pensatore francese invitava i narratori di fine secolo a spostare l'asse del discorso narrativo dall'esterno di dati sociali e naturali determinati verso zone interiori dei personaggi, da considerare come il moderno spazio di speri-

¹² G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino 1987, pp. 14-26 e ss.

¹³ H.-L. BERGSON, *Essai sur le données immédiates de la conscience*, in ID., *Oeuvres*, Paris, Presses Universitaires de France 1959.

mentazione letteraria. A ciò si aggiunga che la lettura del *Piacere* di d'Annunzio, pubblicato nello stesso anno dell'opera di Bergson, per non considerare l'attenzione dello scrittore siciliano a quanto di nuovo fermentava nei circuiti culturali europei, avrà accentuato interrogativi e riflessioni sui modi sulla sintassi narrativa e sui linguaggi adeguati a rendere complessità reali e tensioni individuali della società moderna.

Si può osservare come Verga, pur mantenendo, nei *Ricordi*, il criterio del documento umano e del *petit fait*, metta in opera una rotazione di prospettive, dalla referenzialità oggettiva ad una dimensione soggettiva che filtra il reale interpretandolo, e come, per rappresentare i diversi livelli della memoria, ricorra ad una singolare mistione di codici, tra novella, teatro, romanzo. E se «l'intreccio dei significati può essere affine a quello della trama di un tessuto»¹⁴, come ci ricorda Benjamin, non stupisce che il pathos ideativo che connota le opere elaborate sul finire degli anni Ottanta e l'inizio del decennio successivo, si depositi in una costruzione di novelle connotata da forme unitarie e policentriche.

Sembra che lo scrittore catanese, nell'interrogarsi sul rinnovamento del romanzo, in una fase di trasformazioni culturali profonde, tra naturalismo declinante, affermazione di estetiche simboliste e crescente interesse per lo studio dei processi psichici, metta a fuoco, in modo stringente, la questione artistica della mimesi oggettiva e dei nessi logico-consecutivi su cui si fonda. Peraltro, già la stesura di alcune novelle di *Vagabondaggio* –giusta l'analisi di Matteo Durante– documenta il venir meno di «quelle coordinate che avevano, in un preciso arco di tempo, offerto materiali assolutamente inequivoci, in cui i termini di una conquista poetica erano stati applicati e consolidati»¹⁵. E non sembra privo di significati che lo scrittore individui, con lucido avvertimento teorico, nei materiali e nelle funzioni della memoria, una grande potenzialità stilistica. La rimodulazione di statuti deterministici, protesa sulla soglia della simultaneità e della durata interiore del tempo, apre il discorso narrativo, breve o lungo che sia, a più articolate sperimentazioni.

Perplessità e interrogativi sul romanzo costituiscono in Verga l'*humus* da cui nascono nuove logiche e modalità narrative. Che poi sia la novella lo spazio privilegiato entro cui sperimentare mutamenti di strategia, ciò si deve ad una forma che, per la sua costitutiva brevità, sollecitava processi di condensazione e spostamento funzionali a nuovi punti di vista e rapporti spazio temporali. Nei *Ricordi*, prospettive e dinamiche mutate si dispongono come

¹⁴ W. BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1982, p. 350.

¹⁵ M. DURANTE, *Introduzione a G. VERGA, Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2018, p. XXIV.

fili con cui tessere un ordito stilistico innovativo, ancorché articolato sui luoghi tardo-romantici dell'immaginario *fin de siècle*.

Il principio del lontano¹⁶, che è elemento qualificante dell'ottica inventiva di Verga, all'origine di mirate prospettive narrative ed espressive, nei *Ricordi* è centrale, ma non ha più l'aspetto di «recupero di un mondo mitico e idilliaco»¹⁷. È la condizione di un personaggio borghese che narra segmenti di una vita mondana distante nel tempo, nello spazio e nella coscienza. La scrittura memoriale, nel rievocare figure e momenti di personali vicende amorose, non segue un andamento lineare, bensì un ritmo oscillante tra *flash* di eventi mondani e intermittenze sentimentali, sempre sul punto di sfumare, perdersi. Anche le *silhouettes* femminili, per quanto vivide, hanno tratti di aleatoria precarietà, che rendono incerte e sospese *tranches de vie* e documenti umani. Profili, tagli narrativi e stile cooperano all'erosione di verità oggettive, di stabili rapporti. La narrazione autobiografica chiara e sfumata, precisa e mobile, connota un periodare in cui la compresenza di pensieri e tempi diversi è resa con un'elocutio teatrale che accentua il variare di modi e ritmi.

Sin dall'inizio, nella novella eponima, il flusso dei ricordi non è affidato solo all'indiretto libero ma ad una mistione sapiente di registri formali: dal soliloquio recitativo al dialogo con altri personaggi e con i lettori, dalla diegesi all'autoanalisi, in forme di cui farà tesoro il romanzo moderno.

– No, neanche la punta di un dito. Adesso è storia vecchia... e anche triste! Non ci siamo neppur detto di amarci... quello che si chiama amare... Mi piaceva assai, ecco. Andavo da per tutto dove sapevo d' incontrarla, alla Villa, al Sannazzaro, al concerto serale dello *Châlet*. Mi sentivo battere il cuore e inciampavo nelle seggiole appena scorgevo da lontano i nastri rossi del suo cappellino. Mi rassegnavo al cipiglio e all'accoglienza glaciale del Comandante, solo per vedere i begli occhi grigi di lei che mi cercavano nella folla. [...] – Ma amore, no. Perché c'era di mezzo Alvisè Casalengo, mio compagno d'armi e di scuola. – Adesso è andato a finire nella Navigazione Generale [...] – Ma allora era il mio Pilade, troppo Pilade, ahimè, perché potessi fingere di ignorare quello che sapevano tutti [...] Ciò che era venuto in seguito, ciò che mi sembrava a volte vederle balenare negli occhi e sentirmi

¹⁶ G. PATRIZI, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, Fondazione Verga 1989, si veda anche G. BARBERI SQUAROTTI, *Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio 1982; G. TELLINI, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani...*; A. ASOR ROSA, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, III, Torino, Einaudi 1995, pp. 733-877, in part. pp. 753-4.

¹⁷ C. RICCARDI, *Introduzione a G. VERGA, Tutte le novelle...*, pp. XIII-XVI.

tremare nella voce... Sapete come avviene... gli ostacoli, i riguardi umani, la diffidenza del marito, la stessa sicurezza leale di Alvise... Tante punture deliziose [...] un profumo soave di frutto proibito [...] In conclusione, ditemi un po', adesso che ne parliamo coi gomiti sulla tovaglia, qual merito ne ho avuto agli occhi di quell'animale che ha piantato amici e spalline per fare il cabotaggio da Palermo a Genova? [...] Immaginate adesso un uomo che vi tira a bruciapelo l'ordine d'imbarco dopo una di quelle sere... innocente com'ero... e la povera signora Ginevra anch'essa! ... Nulla di nulla, vi giuro! ... (*I ricordi del capitano d'Arce*, pp.609-12).

Difficile sottrarsi all'idea, davanti a questa pagina, dell'influenza profonda esercitata dalle innovazioni formali di Verga sulla scrittura del più giovane Pirandello, attento lettore dell'opera del catanese e pronto a cogliere, con avvertita lucidità, il portato trasgressivo di una scrittura teatralmente disposta, idonea a figurare contraddizioni della realtà e della coscienza. Nelle parole del capitano d'Arce si può sentire il preludio, quasi la prefigurante eco verbale, di un altro celebre *incipit*, il monologo teatrale con cui Mattia Pascal si presenta ai lettori.

Il taglio recitativo e confidenziale del discorso, il timbro divagante e autoironico, proprio di una storia *amusant*, velano l'irregolare gioco di dati mimetici e riflessivi. L'andamento della scrittura, tra allocuzioni teatrali (*Immaginate adesso un uomo che vi tira a bruciapelo... Nulla di nulla, vi giuro!...*), segmenti diegetici (*Mi rassegnavo al cipiglio e all'accoglienza glaciale del Comandante, solo per vedere i begli occhi grigi di lei*), toni riflessivi (*Ma amore, no. Perché c'era di mezzo Alvise Casalengo, mio compagno d'armi*), slittamenti temporali e sospensioni, si fa allusivo di altre polarità: simulazioni del mondo reale e tensioni di una scrittura che si protende oltre le apparenze con tracciati ambivalenti. E la combinazione, presente nei *Ricordi*, di novella, romanzo, teatro e tecniche visuali, trasmette il senso di insoddisfazione dell'autore per linguaggi codificati.

Tra gli elementi strategici, sul piano narrativo, e significativi del lavoro formale attivo nei *Ricordi*, è certo l'ideazione di un personaggio narrante, il cui profilo è quello del soggetto letterario moderno. Incerto, dubbioso, sprovvisto di qualità, se non di quelle mondane, intento a indagare se stesso, la società e le relazioni umane, con sguardo interrogativo, tra stupore e disincanto. Epicentro visibile, a livello tematico e simbolico, di una diversa logica narrativa; non solo garante dei fatti narrati, ma testimone di procedimenti estetici in corso di trasformazione: da una razionalità predefinita ad una conoscenza della vita interiore, del protagonista e di altri personaggi, che mette in gioco movimenti fluidi, aperti, pronti a smagliare antichi rapporti logici e mimetici.

L'occhio del narratore, nel rievocare parte della propria vita, è complice e distante, nostalgico e critico. La prospettiva autobiografica e l'adozione di forme oscillanti, tra presente e passato, esterno ed interno, sono sottolineate, nei *Ricordi*, tramite il risalto del dispositivo visuale con cui si apre la novella eponima.

D'Arce, cullato dal rullio del bastimento, aveva posato il bicchierino sulla tavola, affissando l'orizzonte mobile attraverso il cristallo del finestrino, quasi vedesse ancora ciò che stava narrando (p. 609).

Verga, in sede incipitaria di racconto, e si direbbe proemiale, istituisce una prospettiva duplice che segnala una ripresa di modi oggettivi e un mutamento: una voce esterna che inquadra la scena e un personaggio al centro, cui affidare – secondo un criterio, il cui tracciato genealogico risale al *Decameron* – il ruolo di soggetto e voce narrante. Il rilievo poi di un *focus* visivo quale criterio del narrare, instaura un sottile rapporto con l'ultima novella di *Vagabondaggio*, *Lacrymae rerum*. I testi ruotano su un dispositivo visuale che è ad un tempo cornice diegetica e angolazione stilistica della scrittura, compongono un interessante dittico narrativo.

La correlazione formale tra i due racconti è ulteriormente rinsaldata dalla disposizione delle novelle all'interno dei volumi che le contengono: in *explicit* di raccolta *Lacrymae*, in *incipit* la novella che apre i *Ricordi*. E si tratta di una strategia narrativa già adottata in precedenti raccolte, con la stessa modalità a diade. Si pensi a *Di là del mare* che chiude le *Novelle Rusticane* e *Il bastione di Monforte* che apre *Per le vie*¹⁸. Il filo retorico che annoda le diverse novelle conferma la tensione sperimentale che le sostiene e la coscienza che la forma breve, per intensità di linee narrative e densità retorica, fosse la più idonea ad ospitare nuovi rapporti analogici tra storia, travaglio ideativo dell'autore e soluzioni formali.

Al centro delle due novelle, al di là delle differenze tematiche, è una ricerca teorico-stilistica sulla possibilità di rendere il non visibile, ma con procedimenti differenti. L'azione del vedere è declinata in modo impersonale in *Lacrymae rerum*, come documentano le spie grammaticali e un lessico addensato sulle cose, mentre diviene sguardo individuale nei *Ricordi del capitano d'Arce*. Nell'ultima novella di *Vagabondaggio* la densità iconica della prospettiva visuale rifluisce in una scrittura tesa a rappresentare, attraverso il netto prevalere di un linguaggio materico, il flusso misterioso dell'esistenza,

¹⁸ Sul rapporto tra le novelle della raccolta *Per le vie* e di *Vagabondaggio*, si veda la puntuale analisi di C. RICCARDI, *Introduzione a G. VERGA, Tutte le novelle...*, pp. XVI-XIX.

secondo il criterio canonico della prosa naturalistica, tra necessità socio economiche e ansie private.

Quanto di enigmatico si cela nel reale è suggerito da dettagli di ambienti e cose, che avanzano come correlativi oggettivi di dispersione e perdita, sia di tracce esistenziali sia della illusoria identità di vita e letteratura. La scena finale delle macerie della casa, che è stata centro focale del narrato, è immagine dotata di un'intensità allegorica¹⁹ che rinvia a condizioni di desolazione e vuoti di senso, propri del moderno, pronti a invadere la scrittura.

Giorno e notte, dal muro sventrato, si vedevano le stanze nude e abbandonate, colle pitture del soffitto che pendevano, le gole dei camini squarciate e nere. La carta gialla ricompariva sotto la tappezzeria lacera [...] il campanello ciondoloni sull'uscio della scala spalancato. Il vento di vi faceva turbinare la polvere, la pioggia le inondava, il sole vi rideva ancora sulle pitture, gialle, verdi, azzurre; la luna e la luce dei lampioni vi entravano ogni notte, si posavano sulla macchia unta del letto, sui fiorami dorati... scendendo sempre, di mano in mano che il piccone dei muratori si mangiava le rovine. (*Lacrymae rerum*, p. 605)

La finestra²⁰, nell'ultima novella di *Vagabondaggio*, oltre che luogo di visibilità stabile, è *medium* formale di una articolazione narrativa, tra fotografica e pittorica, cui si lega un linguaggio volumetrico e inquieto, alla maniera di Cezanne, ed è anche sipario teatrale aperto su oggettive scenografie di vite, scandite dal fuggevole mutare del tempo, su un flusso della materia il cui ritmo, pur necessitante, incorpora silenzi che aprono nuovi interrogativi estetici e letterari. La sfida che lo scrittore catanese porta avanti nei *Ricordi*, è la messa in opera di una stessa prospettiva visuale, ma con un'angolazione soggettiva, che ridisegna la distribuzione del narrato e le funzioni stilistiche conosciute. Certo l'idea di un dispositivo visivo tra fotografico e pittorico, resta debitrice di una concezione mimetica dell'arte, ma l'adozione di uno sguardo retrospettivo, sospeso e carico di tensioni contrastanti, malinconiche e conoscitive, comporta strategie di auto-rappresentazione non delimitate da pratiche mimetiche, ma inarcate su linguaggi allusivi.

Ed è interessante notare come, nel figurare il capitano d'Arce, intento ad intrecciare privato e pubblico, contrasti esterni e ombre interiori, Verga si avvicini ai linguaggio morbido e allusivo di impressionisti, quali Renoir e

¹⁹ R. LUPERINI, *Simbolo e allegoria in Verga*, Bologna, Il Mulino 1989.

²⁰ Sul tema si veda R. M. MONASTRA, *Le finestre di Verga e altri saggi tra Otto e Novecento*, Catania, Bonanno 2008 e G. SORBELLO, *Iconografie veriste*, Acireale-Roma, Bonanno 2012, pp. 235-44.

Manet, capaci di aprire la figurazione del reale alle percezioni e alle emozioni che lo connotano attraverso primi piani o profili dei personaggi sfumati da tratti di *pointillisme*. L'immagine di uno sguardo riflesso sul vetro di una nave in movimento, si carica di rifrazioni simboliche e stilistiche: il finestrino di un oblò, per di più oscillante per il rullio del bastimento, comunica l'idea di possibili ondeggiamenti di sensazioni e pensieri, di sfuggenti vibrazioni del passato, *nuances* del vissuto, come è proprio della memoria.

In più, l'immagine del finestrino si fa metafora di uno schermo su cui proiettare i ricordi autobiografici e attiva movimenti metonimici dotati di energia mitopoietica. Siamo in presenza di uno stilema figurativo, quello del narratore ripiegato su se stesso, intento a delineare l'energia inventiva del lontano, che è nucleo fondante di tanta scrittura verghiana. Quasi un idioletto della scrittura dell'autore che narrativizza l'esemplarità di un personale intento teorico artistico e, con moderna originalità, lo trasforma in elemento diegetico. E ciò avviene in prevalenza nello spazio della novella, a conferma del suo aspetto di *carnet de travail*, ove disporre progetti e ricerche. Ora in forma autoriale in *Nedda*, ora per tramite di un personaggio in *Di là dal mare*, o in modi oggettivi in *Il bastione di Monforte* e in *Lacrymae rerum*.

Nella novella eponima dei *Ricordi* la centralità di un soggetto che narra di sé, è cifra di un progetto con cui dare forma ad un'istanza teorico-artistica problematica: il rapporto tra oggettività e soggettività, le cui ragioni critiche saranno riprese e sviluppate da Pirandello. L'autore gioca con la chiarezza dei dati e l'ambiguità sfuggente di un'attività, la memoria, che nel ripensare gli accadimenti del passato li scompone e li riassume in modo personale, non accertabile; tempo e spazio, attraversati da emozioni lontane e da pensieri del presente, esibiscono avvicendamenti irregolari, relazioni non causali, che suggeriscono l'erosione di procedimenti oggettivi e impersonali.

È probabile che, all'altezza dei *Ricordi*, a smagliare l'equilibrio dialettico di oggettivo e soggettivo abbia contribuito una smagata riflessione sui linguaggi fotografici, e che Verga, in forza della sua esperienza di fotografo²¹ e di un'analisi lucida delle tecniche artistiche, abbia finito per cogliere il portato illusorio di riprese e fotogrammi oggettivi. La riproduzione, per quanto dettagliata e realistica, per paradosso, rivelava l'irriducibile individualità

²¹ Su Verga e la fotografia: V. SPINAZZOLA, *Verismo letterario ed oggettività fotografica*, in *Giovanni Verga: specchio e realtà*, a cura di W. Settimelli, Roma, Magma 1976; *Giovanni Verga scrittore fotografo*, a cura di R. Mutti, Milano, De Agostini 2004; G. GARRA AGOSTA, *Verga fotografo*, con la collaborazione di P. M. Sipala e V. Consolo, Catania, Maimone 1991; L. SCIASCIA, *Scrittori e fotografia*, in ID., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio 1991; PH. ORTEL, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquete sur une révolution invisible*, Nîmes, Chambon 2002; I. GAMBACORTI, *Ritratti verghiani*, in *Letteratura e fotografia*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni 2007; G. SORBELLO, *Iconografie veriste...*

dell'esistenza, sempre meno correlata a tassonomie positiviste; la tecnica dell'inquadramento, inoltre, portava in chiaro la parzialità della scena ripresa, e la singolarità dello sguardo di chi sta dietro la camera fotografica, davanti ad una tela o ad una pagina²². La tensione tra figura e punto di vista, porta in luce il rapporto inquieto e smagato tra finzione e realtà, tempo e scrittura.

Lo sguardo che tocca cose, persone e sentimenti di un tempo lontano, sembra sospendersi, nei *Ricordi*, per l'avanzare di ombre indefinite, che si trasformano sul piano stilistico, con emblematica frequenza, in puntini di sospensione. Per tal via la rievocazione del passato, gestita da un soggetto narrante, si carica di tensioni esistenziali ed artistiche, detta tracciati sinuosi, piani inclinati, frammentazioni di ordini temporali che appaiono insensati. Al protagonista dei *Ricordi* è affidato il compito di dare forma a nuovi criteri narrativi, ad una singolare mistione di codici e stili. Al capitano d'Arce spetta di portare avanti un discorso incline a indagare nel profondo delle cose e della coscienza, in modi che si allontanano da una mimesi uniforme.

La scrittura memoriale, senza dismettere l'osservazione critica del reale, porta in luce simulazioni sociali, simulacri sentimentali e schermi quotidiani. Nell'intrecciare punti di vista individuali e situazioni oggettive, lo scrittore mette in campo un linguaggio dai ritmi rallentati, rende visibili contrasti e doppezze dei personaggi avviati lungo un sentiero di ambivalenze che approderà alla scissione di persona e personaggio, ma nei *Ricordi* si ferma alla dialettica di maschera e verità.

Adesso invece cercava di calmare la povera Ginevra, preoccupato dei riguardi alla reputazione di lei, ai *ma* e ai *se* che le aveva rimproverato poco prima, cercando di farle comprendere le esigenze mondane che un'ora avanti voleva farle mettere sotto i piedi, un po' pallido, [...] esitante, guardando l'uscio e l'orologio ogni momento [...] uomo di mondo sino ai capelli, è vero, ma un uomo di mondo cui sia caduta una tegola sul capo e gli sia rimasta fra le braccia *una gatta da pelare*, per usare le frasi gentili che nessuno dice e tutti pensano in casi simili. (*Né mai né sempre*, pp. 648-49)

Se la ricerca di un'efficace angolazione narrativa è assillo costante della scrittura di Verga, tra il *Mastro don Gesualdo* e *Vagabondaggio*, nei *Ricordi* lo scrittore sperimenta un punto di vista memoriale che modula eventi e figure in ritmi frammentati. A generare spazi e discorsi discontinui è uno sguardo riflesso che, disvelando la finzione, agisce da catalizzatore di muta-

²² Cfr. R. BARTHES, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi 2003.

menti formali disposti in *callida iunctura*, annodati come sono ad una topica amorosa convenzionale. Nella flessione di uno spazio tempo duplice – presente e passato, interno ed esterno – la scrittura tocca zone non visibili dell'animo, trasmette il celato e il taciuto che serpeggia nello spazio della psiche, scompone l'autenticità del soggetto e la stabilità di scritture lineari.

– Dite la verità – mi chiese poi – Ve la siete fatta dare apposta la cabina accanto alla mia?

Alvise aveva ragione di dire che era una simpatica compagna di viaggio: allegra, graziosa, riboccante di spirito, e senza malinconie. Se qualche momento ne avevo io, delle malinconie, ripensando alle ultime parole della mia Ginevra, ai suoi begli occhi lacrimosi che mi chiedevano di esserle fedele, quest'altra metteva la migliore grazia a farmi tanto tosto spergiuoro[...]e contento. Una di quelle donne che non passano la pelle, ma che sanno accarezzarla. Discreta poi! Mai un'allusione o una parola [...] – Sapete, povera Ginevra..., mi disse un bel giorno, leggendo una lettera che le era giunta da Napoli. – Pare che abbia avuto dei guai laggiù, per quello scapato di Alvise si è lasciata cogliere dal marito la sera stessa che partimmo, vi rammentate? A quella notizia dovetti fare un viso molto sciocco, poiché ella soggiunse col suo ghignetto malizioso, stavolta: – Ve l'aveva fatto anche lei, il giuramento del marinaio? (*Giuramenti di marinaio*, 628-29)

La scrittura si offre al lettore in ritmi di affabulante levità, ma già inclinata verso moderne ambivalenze. Al centro della sequenza si dispone una significativa mobilità: di livelli, tra superficie e profondità; di modi, tra narrativo e teatrale; di timbri, tra elegiaco ed ironico. In un mondo dominato da turbate solitudini individuali e da inadeguati rapporti umani, lo sguardo critico del protagonista narrante, nella ripresa di motivi collaudati, sembra portare in chiaro, insieme a maschere sociali e individuali, simbologie di perdita e dissipazione, già presenti nel *Mastro* e in *Vagabondaggio*. Segni allegorici del disincanto cognitivo dello scrittore e di scritture che si aggirano tra opacità e contraddizioni portando i segni di un realismo critico destinato a molteplici pronunce.

Ciò che sembra tramontare è l'idea di una solidità rassicurante di paradigmi scientifici in grado di sostenere forme referenziali a favore di un esercizio provvisorio della memoria e della scrittura che, formalizzandola, si relativizza. Personaggi, temi, slittamenti di generi, trasmettono un senso di sospensione, di fuggevolezza, che non qualifica solo il piano simbolico del narrato, ma l'aspetto di una prosa che registra ombre eccedenti, fratture, frammenti inafferrabili, trasformandoli in stilemi di precarietà e mutevolezza.

Anche nei *Ricordi*, come nelle novelle di *Vagabondaggio*, è possibile

seguire un processo stilistico da cui affiorano processi di scomposizione di regolari paradigmi mimetici, segni figurati di ordini in corso di metamorfosi, «allorché si consuma l'idea di una razionalità obiettiva e progressiva che deve guidare anche i modi del narrare e la parola si scopre più fragile e inquieta, 'malata' essa stessa, senza più garanzie di un'esatta, obbiettiva aderenza al reale»²³.

²³ M. DURANTE, *Introduzione a G. VERGA, Vagabondaggio...*, p. XXV.

IL CANTIERE LETTERARIO DI VERGA A MILANO

ANTONIO DI SILVESTRO

IL ROMANZO *EVA* E LA STORIA DI UN PITTORE.
LA CORRISPONDENZA TRA VERGA
E CALCEDONIO REINA

Università di Catania

«Si chiamava Eva, o almeno si faceva chiamare così, e quel nome era forse un epigramma»¹: con queste parole del narratore-testimone Verga sembra inscrivere la storia della protagonista femminile in una sorta di ‘grado zero’ dell’antropónimo, sottolineandone la cripticità (e conseguente polisemia)². La parabola della ballerina, primo personaggio autenticamente problematico del percorso narrativo preverista, è quella di una donna che tenta «un ingenuo Adamo», ma al contempo tenta di instillargli «una sapienza e ragionevolezza, che sono divenuti istintivo adattamento, e anche rimedio, alla fatica di vivere»³. Per converso il “peccato” di Enrico è quello di inanellare una serie di errori e abiure, *in primis* quella degli affetti familiari.

Questa strategia titolatoria, che soprattutto per il primo Verga occorrerebbe indagare in maniera più ravvicinata⁴, indica la volontà di spostare l’interesse del lettore, che sembra dirottato verso la storia “intima” del personaggio femminile (il cui nome, pur rimanendo invariato nel percorso elaborativo del romanzo, ‘genera’ nella prima redazione un titolo come *Frine*,

¹ G. VERGA, *Eva*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1991, p. 49.

² Un aspetto segnalato in alcune recensioni di contemporanei, come quella di C. D’Ormeville, apparsa su “Il Pungolo” del 7 agosto 1873: «È il suo vero nome Eva?... o è un nome di fantasia?... Non si sa; ma è più probabile la seconda supposizione che la prima. Infatti quel nome riassume per così dire e caratterizza la donna» (*Due libri ed un nuovo autore: “Eva” di G. Verga*, in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo e G. Lombardo, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino 2016, p. 97),

³ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, p. 178.

⁴ Osserva Mineo che il nome di Eva è significante della «donna come altro», ed è dunque al contempo «un archetipo e una forma dell’essere» (*Società politica e ideologia nell’opera del Verga. Dal romanzo storico al verismo*, in “Annali della Fondazione Verga”, 2 (1985), pp. 7-120: 43).

nome della cortigiana amata dallo scultore greco Prassitele)⁵, trascurando i segnali di identificazione autobiografica, di compromissione artistica e umana dell'autore col protagonista maschile. In realtà, ritardata dalla prefazione e inizialmente catturata dal ritratto di Eva (con efficace *mise en abîme* che prelude, nella semantica della caducità e del differimento⁶, all'incognita del cuore sintetizzata dal suo nome 'epigrammatico'), l'attesa del lettore alle soglie del romanzo viene assorbita dal dialogo-racconto gestito dal narratore interno, finendo col riversarsi sulla parabola umana e artistica di Enrico Lanti. Ma non dimentichiamo che alla verosimiglianza della narrazione dialogata fa da contrappunto una reticenza d'autore operante in termini non meno espliciti di quelli di *Una peccatrice*, dove Verga glossava in questo modo il nome di Pietro Brusio: «ricorriamo al pseudonimo per questo come per quasi tutti i nostri personaggi, viventi ancora la maggior parte e molto conosciuti»⁷.

Sono note nel romanzo del '65 le tracce di 'connivenza' dell'autore con la storia del protagonista. Pietro Brusio ha venticinque anni, studia legge, è autore di un'opera teatrale con cui conquista il successo, come Verga a Firenze con *Rose caduche*, ma soprattutto è dotato di una natura per cui «passa colla maggior facilità dall'estrema confidenza nella sua *stella*, nel suo avvenire [...] allo scoraggiamento massimo, alla disillusione più completa di tutti quei sogni rosati, che pur riempiono un gran vuoto»⁸. Queste analogie si possono estendere ai 'primordi' di *Eva*, ossia a *Frine*, dove ad esempio il protagonista Luigi Deforti ha anch'egli 25 anni (cfr. cap. IV). Peraltro la rubrica *Schizzi del cuore*, preposta al titolo, è analoga a *Bozzetti sul cuore*, vergato anch'esso sulla prima carta dell'autografo di *Una peccatrice*.

Il destino in cui Pietro Brusio crede ciecamente⁹ ha un corrispettivo, sul piano biografico, nella consapevolezza del Verga scrittore, cosciente do-

⁵ Nota giustamente L. Bertolini che, mentre in *Frine* il modello è «l'Eva tentatrice e seducente», in *Eva* esso è «più complesso, meno lineare», condensando in sé i tratti della maliarda-sirena e quelli dell'angelo del focolare domestico (*Preistoria di un romanzo di Verga: "Eva"*, in "Annali della Fondazione Verga", 2 (1997), pp. 7-27: 19).

⁶ «come il corruscare di un'esistenza procellosa ch'era piena di attrattive»; «sorriso di vergine in cui lampeggiava l'immagine di un bacio. Ecco che cosa era quella donna, quale si rivelava in un baleno, fuggendovi dinanzi nella sua carrozza come una leggiadra visione»; «c'era nei suoi occhi qualche cosa come un sorriso e una promessa» (G. VERGA, *Eva...*, p. 49).

⁷ G. VERGA, *Una peccatrice*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1990, p. 36.

⁸ Ivi, pp. 36-37.

⁹ La parola-chiave *destino* ritorna per due volte (e sempre corsivata) nel colloquio tra Pietro e Raimondo Angiolini: «- *Destino!* ecco la gran parola che gli uomini non sanno proferire più spesso, ma nella quale io son credente come un maomettano... [...] Se gli uomini sapessero far valere questa parola quanto essa lo merita, l'incolpabilità delle azioni umane rimarrebbe sugli scritti dei penalisti. [...] Ma se tu fossi *destinato* ad amare quella donna» (ivi, p. 44).

po tanti anni che il suo romanzo non doveva essere “dissotterrato”¹⁰, per non riesumare quel mondo di peccatrici e peccatori che aveva ‘disturbato’ la sua coscienza di romanziere¹¹.

Se *Una peccatrice* ed *Eva* sono le opere più fortemente implicate nel novero dei ‘presagi’ verghiani, il romanzo del 1873 appare quello più fortemente segnato da allusioni autobiografiche¹². Se ne era accorta Lina Perroni nel pubblicare per *excerpta* le lettere alla madre, che presentano non pochi elementi di contatto con l’esperienza di Enrico Lanti: le serate domenicali, il bisogno di vestiti nuovi, i guanti come feticcio del gran mondo (oltre che *passee-partout* per l’accesso ai teatri), ecc.¹³ La stessa Perroni – ed è da qui che vogliamo partire – aveva reso nota (ma senza indicare né il mittente né la data) una lettera a Verga di un amico pittore in cerca di fortuna a Napoli, che confessava il proprio stato di solitudine e indigenza:

Dall’8bre sto qui, come un eremita o meglio come un dannato: solo, ché ho fatto divorzio d’ogni amicizia: pago due stanze L. 25 al mese; in una ci lavoro, nell’altra ci dormo; e c’ho un letto una cassa due sedie un piccolissimo tavolino sul quale un foglio di Pungolo fà di coperta; e tutta codesta roba non è mia. [...] Non ho potuto trovare sin ora una modella come desidero; quando ne trovo alcuna non ho il denaro a pagarla, quando ho il denaro ho un bell’andare per le strade avvicinando questa e quell’altra *grisetta*¹⁴ più o meno sudiciosa.

Ciò sospirando intimamente, e davvero; e talora ridendo di cuore più per rabbia che per altro mi contento tirare queste sofferenze a Napoli anziché stupido e vano menare la vita agiata a Catania. Ora non posso lusingarmi di nulla; qui o altrove almeno aspetto un messia, un’incognita, potrà essere pure la morte, potrà essere pure la vita.

¹⁰ Tutta l’interpretazione di *Una peccatrice* di Debenedetti si basa sulla pubblica ‘abiura’ della ristampa del romanzo da parte dell’autore. Il riferimento è alla nota lettera al Treves del 24 aprile 1898, su cui v. G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Polemichetta per una ristampa non gradita*, in ID., *Postille a Verga*, Roma, Bulzoni 1977, pp. 191-197.

¹¹ Non è casuale che il rifiuto di *Una peccatrice* sia pressoché contemporaneo all’abbandono dell’inedito *Frine* in favore di *Eva*; ciò a riprova di una contiguità di ispirazione delle due opere (L. BERTOLINI, *Preistoria di un romanzo di Verga: “Eva”...*, p. 14).

¹² Per la ricostruzione della cronologia compositiva, e soprattutto per le corrispondenze onomastiche con la topografia del Verga fiorentino, risulta fondamentale lo studio di L. Bertolini citato alla nota precedente. Della stessa studiosa, curatrice dell’edizione critica di *Eva* (in imminente uscita per l’Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga), si veda anche *Il percorso discontinuo da “Frine” a “Eva”*, in “Annali della Fondazione Verga”, n.s. 6 (2013), pp. 79-105.

¹³ L. PERRONI, *Lettere di Giovanni Verga a sua madre*, in “L’Italia letteraria”, 24 agosto 1930, p. 3.

¹⁴ Dal fr. *grisette*, con cui si indicava una donna di modesta condizione, per lo più sarta o operaia, di liberi costumi. Parola usata in Francia nel XIX secolo, «frequente nella narrativa dell’epoca», con probabile allusione all’abito di stoffa grigia di scarso valore, detto appunto *grisette* (Vocabolario Treccani).

Mittente di questa lettera è Calcedonio Reina (figlio del medico Euplio Reina, fondatore della prima cattedra di Chirurgia a Catania), pittore-poeta coetaneo e amico di Verga (era nato nel 1842 a Catania, dove morirà nel 1911). Divenne discepolo di Domenico Morelli, partecipando con alcune opere all'Esposizione Nazionale di Milano del 1882; alcuni suoi quadri sono conservati a Catania (ad es. *Amore e morte* presso il Museo Civico e *La cucitrice eterna* [1886] presso le Biblioteche Civiche Riunite). Fu autore di versi, sottoposti al vaglio di Verga, al quale chiedeva insistentemente supporto per la ricerca di un editore.

Le lettere di Reina a Verga, rinvenute presso il Fondo Verga della B.R.U.C., abbracciano un arco di tempo che va dal 1875 al 1915 (solo 3 sono prive di data)¹⁵; allo stato attuale non si conoscono missive dello scrittore catanese. È comunque probabile che lo scrittore dovesse conoscere Reina già negli anni di composizione e pubblicazione di *Eva*, in quanto a partire dal 1871 il pittore catanese partecipava alle esposizioni di Napoli, dove compariva nel 1875 un quadro dal titolo *Cuor malato* (singolare reminiscenza del «cuore ammalato» di Enrico Lanti?). Anche nella biblioteca di Via S. Anna è presente la quasi totalità delle sue opere poetiche, drammatiche e saggistiche, anche se il primo volume di versi, ossia *Canti* (Napoli, Stamperia del Fibreno, 1865), e la seconda silloge, *I canti della Patria* (Firenze, coi tipi di M. Cellini, 1872), entrambi anteriori alla pubblicazione di *Eva*, risultano il primo assente, il secondo rilegato con altre opere ma con la data del 1900. Ciò non implica che Verga sconoscesse le prime opere dell'amico pittore-poeta (come Reina amava firmarsi nelle copertine dei suoi libri di versi), e non gli fornisse suggerimenti per quelle successive, come prova una lettera del dicembre 1881, nella quale il Reina gli invia come omaggio due sonetti, i quali entreranno a far parte del volume *Chiaroscuri* (1885)¹⁶.

Per lo studioso alla ricerca di un 'sottotesto' epistolare alla storia del pittore e della ballerina, lo scandaglio del carteggio superstite delude ogni

¹⁵ Le lettere, tutte inedite, saranno citate con le sole indicazioni di luogo e data.

¹⁶ I due componimenti allegati alla lettera (da Napoli, 5 dicembre 1881) diverranno, con varianti, i sonetti dal titolo *Voluttà e Dolorosa* (C. REINA, *Chiaroscuri. Versi*, Catania, Giannotta 1885, pp. 3-4). Soprattutto il secondo subirà un significativo rimaneggiamento (non si sa quanto influenzato dai suggerimenti di Verga) nelle quartine. Trascriviamo la versione presente nella lettera e di seguito i primi otto versi della stampa su *Chiaroscuri*: «Ieri fu vista lieta e sorridente / Negli occhi un raggio di speranza viva; / A mezzo il letto apparve men languente / Mentre l'urna per lei la Morte apriva. / Ma d'intorno alle sue chiome lente / Le trema un'aureola qual diva, / E su la coltre candida e lucente / Sgorgan due rose, e un ramuscel d'oliva. / Le ceree mani al sen, più tenue il viso, / Le palpebre soavi, senza pianto, / Par che sogni così, casta, felice; / China, assorta su lei la genitrice / Sta con tremante man scacciando, intanto / La mosca incauta da quel pio sorriso»; «La disse senza febbre; e tra la gente / Del vicinato fu una gioja viva; / Levossi a mezzo il letto sorridente, / Mentre l'urna per lei la morte apriva. / Un'aureola or trema alle sue lente / Chiome d'intorno, come a immagin diva; / E su la coltre candida e lucente / Posan due rose e un ramoscel d'oliva».

attesa, essendo le lettere posteriori alla pubblicazione di *Eva*. Tuttavia la conoscenza di queste missive è utile a testimoniare il perdurante interesse verghiano per la figura dell'artista *bohémien*, e in genere per le svariate sfaccettature che l'esperienza degli scapigliati poteva assumere, anche se quella di Reina non si può ascrivere, per il suo eclettismo talvolta disorganico, a una tendenza pittorica riconducibile al movimento milanese.

La vita scapigliata del pittore catanese è narrata da numerose testimonianze coeve. Questa la descrizione, opera di Mario Rapisardi, della casa occupata nell'ultimo periodo della sua vita a Catania:

Abitava in fra i poveri, in poverissima stanza a uno soffitto altissimo, più simigliante a uno trespolo da pappagallo che a una casa d'uomo; per giungere al quale bisognava arrampicarsi per più di centinaia di gradi tutti sbocconcellati e sdruciolevoli per lo gran sudiciume, e passare indi per anditi e andirivieni umidi e puzzolenti, che ti pareva esser drento a uno budello di maiale. E la casa era come uno covile con arazzi di muffa, tappeti di polvere, portiere e cortine di ragnateli. Una seggiola con tre gambe, uno strapunto di strame, uno tavolino zoppo con due piè e qualche rozza ed imbrodolata stoviglia erano i nobili arredi di quella magione; e tele, colori, pennelli, stracci e ciabatte gittati e sparsi per ogni parte, che pareva uno naufragio¹⁷.

L'irrequietudine eletta a *modus vivendi*, a risposta agonistica ai colpi di fortuna appartiene a un ordine di consapevolezza nel quale la solitudine, la 'dannazione' nel corpo e nello spirito sono al contempo causa di perdizione e fomite dell'ispirazione. Segni assunti a stigma e stemma di un'arte fondata sulla trasgressione e sul rifiuto di soluzioni pittoriche biecamente ossequiose della tradizione:

Sono stato sconfitto [...] in più d'una linea, in casa e fuori, nell'animo, e per conseguenza nel corpo. Ma coraggio. corpo di - io non lascio né lascerò vincermi da nessun colpo d'amara fortuna, per altro ormai ci sono avvezzo, e un bel giorno mi dà quasi noja. Temo che questa inquietudine, quest'ansia, inesprimibile, questo pensier fisso mi danni il cervello, di certo. [...] Ma per ora non so quale destino, che io non vedo, ma sento e tocco, mi costringe qui, solitario, come una anima dannata¹⁸.

Nella stessa lettera citata dalla Perroni, datata 13 marzo 1878, Reina

¹⁷ M. RAPISARDI, *Maestro Calcedonio* [1864?], in *Lettere di Mario Rapisardi a Calcedonio Reina*, a cura di A. Tomaselli, Palermo, Pedone Lauriel 1914, p. 158.

¹⁸ Lettera da Napoli del 10 ottobre 1880.

racconta le traversie sopportate per ottenere un riconoscimento della propria arte, ma anche i tormenti dell'ispirazione e il timore che essa si svilisca nelle prosaiche necessità del quotidiano:

Figurati con tali belli incoraggiamenti come posso lavorare! Vado avanti, o penso d'andare avanti, come quelli podagrosi, o come i ciechi al bujo, e volare come un uccello senza ali. Vi potrei dire tanti e tanti disinganni, e scempiaggini, ma mi manca il tempo e la carta, e io stesso mi annojo. Lavorare come vorrei non posso; quest'arte fa pagare ogni amplesso per renderlo tortura; e ogni tanto sono costretto a pensare che ho un ventre, e la poesia diventa prosa, e che prosa!¹⁹

Desiderio di creare un'opera che sia *aere perennius*, e al contempo sentimento di *spleen* e di impotenza artistica. La sistole e diastole del movimento creativo risiedono proprio in questa dialettica, così incarnata da Enrico Lanti: «sentivo arcane ed infinite aspirazioni artistiche che non avrei neppure tentato di esprimere, e impotenze desolanti»²⁰. È il grande tema dell'arte come dedizione assoluta, e al contempo come tormento della forma, quella che per il protagonista di *Eva* è la malattia dell'arte:

- Anche tu hai la malattia dell'arte!
- La malattia?
- Vuoi chiamarla follia? [...] è una malattia del cervello o del cuore, non mi picco gran fatto di fisiologia – ma so ch'è un gran malanno²¹.

Ma questa è anche la condizione/contraddizione dell'artista sospeso tra ideale e reale, l'unica in cui egli si riconosce: «Io lavoro sopra un soggetto, *smarrito* tra il Reale e l'Ideale». Questo significa rifiuto dell'arte come mera imitazione della natura, che pare «cosa di scimmie»²², e costruzione di un proprio mondo ideale. Costruzione che passa attraverso il rifiuto del «*verismo* volgare» e l'accoglimento di tutte le manifestazioni dell'arte, al fine di combattere ogni omologazione alle tendenze pittoriche dominanti:

Oggi per avventura, si tentano distruggere codeste rappresentazioni, cui l'Ideale umana a dispetto della verità, o meglio del *verismo* volgare, accoglie e conserva; ed ora io penso che un po' di *romanticismo* l'abbiamo avuto, e l'a-

¹⁹ Lettera da Napoli del 13 marzo 1878.

²⁰ G. VERGA, *Eva...*, p. 83.

²¹ Ivi, p. 54.

²² Lettera da Napoli del 25 giugno 1875.

vremo sempre, nelle vene, se mai è vero che l'anima spazia, malgrado ogni ceppo che la stringe alla terra, nelle infinite idealità superiori.

Dalle distese celesti alle ampiezze terrene sono cento gli aspetti dell'Arte; disprezzarne alcuna, perché la moda petteggola più non lo permette è stoltezza da compiangersi!..²³

Rapisardi definiva Reina «anima abbruttita dall'Ideale»²⁴. Questa diuturna lotta tra sensualità e idealità trova una forma per così dire di compimento dialettico nelle parole di Enrico Lanti, intento a giustificare l'abbandono della famiglia per seguire il fascino delle «larve»:

E dei due affetti, sai quale ha vinto... nel mio cuore entusiasta e vergine?... ha vinto il più turpe; ha vinto il sensuale nella mia anima che viveva in un mondo ideale...²⁵

La ricerca dell'ideale coincide con la dimensione dell'irrazionale, dell'inconscio, del fantastico e del sogno, in cui convergono sollecitazioni del Romanticismo nordico e dell'esotismo scapigliato. Per Verga l'ideale è sinonimo di quel «sentimento dell'arte» che per essere soddisfatto richiede una dedizione monastica, la «ferma volontà di far cosa perfetta»²⁶. Il risultato è un «misterioso conforto», negato a colui che invece si è totalmente asservito ai gusti del pubblico, i cui applausi provocano un'ubriacatura che prevale pur sempre sull'umiliazione e l'avvilimento²⁷.

Il carteggio con Capuana trabocca di ragionamenti sull'«ideale artistico» come «croce e delizia»²⁸. Nelle lettere alla famiglia si trova un'occorrenza significativa della parola «ideale», adoperata a proposito del risultato che l'autore si era prefisso di raggiungere con *Eros*:

Conto di fare sul serio un lavoro che mi faccia onore, e che rimanga, e che assodi stabilmente il mio avvenire, ecco perché ci studio con amore, con ac-

²³ C. REINA, *Giorni passati*, Catania, Tipografia operaia Nicolosi e Giuffrida 1912, p. 168.

²⁴ A. TOMASELLI, *Epistolario di Mario Rapisardi*, Catania, Giannotta 1922, p. 222.

²⁵ G. VERGA, *Eva...*, p. 60.

²⁶ G. VERGA, *Lettere alla famiglia*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 328-329 (lettera alla madre da Milano del 17 maggio '74).

²⁷ Così Enrico: «quegli applausi, delle volte, mi umiliavano agli occhi miei stessi, ma sovente mi ubriacavano. [...] avevo una menzogna per l'arte che avvilivo e per la società che ingannavo, mi inebriavo di tutti i piaceri, e di tanto in tanto sentivo il bisogno di uscir fuori da quell'atmosfera come un nuotatore che annega» (G. VERGA, *Eva...*, p. 113).

²⁸ G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 80 (lettera da Catania del 14 marzo 1879).

canimento, rifaccio, aggiusto, correggo, e non son mai contento se non risponde all'ideale che me ne son fatto²⁹.

L'equivalenza, o meglio l'intercambiabilità tra donna e arte è un tratto comune al pittore-poeta e al protagonista di *Eva*: «m'ero rifuggiato nella mia arte come nelle braccia di un'amante», dice Enrico³⁰, e anche Reina nella sua autobiografia identifica l'arte con una donna. Per il protagonista verghiano attrazione dell'eterno femminile, declinato nella variante della *femme fatale*, e aspirazione al successo artistico si presentano come due aspetti di un medesimo ideale: Eva gli appare infatti all'inizio come «una febbre di giovanotto fatta donna»³¹.

Enrico è innamorato della sua arte «come di una donna», e lo dice rispondendo a una domanda di Eva nel contesto di una conversazione «in cui le parole avevano tutt'altro significato di quello letterale»³². L'atteggiamento contraddittorio verso la donna è dello stesso tenore di quello nei confronti dell'arte: entrambi oggetto di amore e odio, di idoleggiamento e disprezzo. Quando il protagonista dice:

Dimmi come possono farsi di tali cose per una donna che si disprezza, che si odia... Dimmi come pur sputandole in faccia tutto quest'odio e questo disprezzo si possa morire per lei, si possa sacrificarle l'onore, la vita, la famiglia, la giovinezza, l'arte, tutte le cose che sorridono e che si amano, per abbeverarsi del fiele dell'amore di lei...³³

egli finisce col rivelare sotterraneamente la posizione conflittuale del suo autore, che per un verso disprezzava quella «civiltà positiva ed avida di piaceri», per un altro era portato a ricercare un compromesso con essa. Per *Eros*, romanzo di cui sentiva «la difficoltà del soggetto», egli constatava «la grave responsabilità di contentare l'aspettativa del pubblico».³⁴ L'arte, manifestazione dei gusti borghesi, ha il «cuore» di piangere i dolori di quei piaceri fitizi (la tavola e la donna), gettandoli in faccia agli *homines novi*.

Enrico radicalizza in negativo la situazione di Verga, in quanto è «falso nell'arte» come è «fuori del vero nella vita»³⁵. Lo scrittore si limita a ricer-

²⁹ G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 297.

³⁰ Ivi, pp. 60-61.

³¹ G. VERGA, *Eva...*, p. 50.

³² Ivi, p. 70.

³³ Ivi, p. 57.

³⁴ G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 271 (lettera da Milano del 12 aprile '74).

³⁵ ID., *Eva...*, p. 113.

care una soluzione che possa conciliare ricerca dei gusti del pubblico e salvaguardia del proprio ideale artistico. Stessa problematica che affligge Reina, che nella sua autobiografia indugia spesso sulla difficoltà dell'artista di mantenere una propria autonomia e individualità rispetto alle necessità economiche e alle esigenze e gusti del pubblico. Nei suoi sfoghi con Verga egli sembra indulgere provocatoriamente alle mode dominanti, ricercando soggetti volutamente trasgressivi:

Io lavoro un po' assiduamente, un po' svogliato assai; ostinato sempre ne' miei soggetti che dicono tristi perché non sanno fare ridere! Torceranno il muso, volgeranno gli occhi, ne diranno corna, mi getteranno i quadri in faccia, ma non c'è che fare. non so tradire me stesso né mi lamento con me né con gli altri. Oramai son sicuro di non arrivare a guadagnarmi un quattrino co' pennelli³⁶.

Seguirò la corrente, scaricherò come zavorra una buona parte di ingegno e di cuore, sopra un palmo di tela dipingerò una cosa qualunque, purché non abbia il minimo segno d'un'idea buona, cercherò apposta il volgare l'abietto l'inutile, lo accarezzero co' pennelli più morbidi, coi colori più vaghi, con la vernice più fina; farò da ruffiano, dipingerò un bel pezzo di carne voluttuosa³⁷.

Sarebbe un'indebita forzatura immaginare che l'arte pittorica di Reina sia stata influenzata dalla poetica di *Eva*, a maggior ragione per il fatto che nelle sue lettere egli non parla del romanzo del '73 se non in un caso di imitazione a opera di un commediografo coevo, la cui opera altro non era che una pedissequa e scialba messa in scena: «Parecchi giovani intelligenti mi dicono che il dramma M. Ebe del Vitaliani non sia altro che la tua *Eva*, messa in scena, né più né meno, una copia»³⁸.

Più interessanti appaiono le lettere in cui il pittore-poeta esprime dei giudizi sulle opere verghiane, nella stessa prospettiva di dialogo e interazione tra le arti con cui *Eva*, rivolgendosi a Enrico, pone sullo stesso pia-

³⁶ Lettera del 5 dicembre 1881.

³⁷ Lettera da Napoli del 13 marzo 1881.

³⁸ Lettera da Napoli del 10 ottobre 1880. La prima rappresentazione di *Madamigella Ebe* di Cesare Vitaliani, attore e commediografo (1824-Trieste, 1893), si tenne il 19 novembre 1877 al teatro Manzoni di Milano (S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972, p. 96). Una recensione apparsa su «Il piccolo» di Napoli commentava in questi termini la messa in scena: «è sempre una cattiva idea tessere un dramma su un romanzo» (A. BARBINA, *Edoardo Boutet: il teatro della scena*, Roma, Bulzoni 2005, p. 92).

no poesia e pittura («– Siete poeta? / – No, son pittore. / È lo stesso, siete artista!»)³⁹. A proposito di *Tigre reale*, in una lettera del giugno '75, così scriveva Reina:

Caro Verga,

Il vostro libro mi dà impressione d'un bel quadro; le figure han rilievo e parola propria; fra le grandi masse d'ombra e di luce si muovono piene di vita intima. Mi piace la parsimonia del dialogo coscienzioso e l'efficacia d'ogni pagina; sicché appena letta la prima il pensiero viene quasi legato, e trascinato a correre e arrivare presto alla meta. In talune descrizioni ho viste litografie di luoghi da me conosciuti; e l'evidenza con che si narrano scene non è seconda a quella che rivela le cose dello spirito.

La maniera che rende la parte drammatica mi pare che sia nuova nel vostro Romanzo; così la creazione fantastica acquista carattere di verità. Di talune situazioni, come quella degli abbracciamenti della irrequieta Tisica al pensoso amante, si possono cavare gran quadri; saranno spaventevoli, ma in questo ci godo; un scheletro di donna che stringeva nel viso è scena terribile.

Dapprima il vostro libro mi è piaciuto, e mi piace ancora; non avvezzo a leggere Romanzi ho letto e riletto il vostro; e questa mi pare che sia la cosa più seria, e la parola più bella che si possa dire a Scrittore. Mi congratulo molto sinceramente con Voi, Egregio Verga; [...] aspettiamo da Voi grandi opere. [...]

Vi ringrazio assai di cuore del bel libro pien di passione e vi stringo caram.^{te} la mano⁴⁰.

La terminologia adoperata come metro di giudizio per il romanzo è naturalmente quella pittorica: «impressione d'un bel quadro»; «grandi masse d'ombra e di luce», insieme alla sottolineatura di consonanze tematiche stringenti con i soggetti della propria arte, com'è per la scena finale dell'abbraccio tra Nata e Giorgio La Ferlita⁴¹, riguardo alla quale le recensioni a *Ti-*

³⁹ G. VERGA, *Eva...*, p. 69.

⁴⁰ Lettera da Napoli del 25 giugno 1875.

⁴¹ «Parlava con voce sorda e brusca, risolutamente, e con un che di fosco e di fatale. Egli avea i capelli irti, molli di sudore, l'abbracciava con una frenesia spaventosa, quasi fosse in preda a un delirio; sembravagli che quelle ossa che si avviticchiavano a lui scricchiolassero; l'ebbrezza del suo amore era mostruosa, quasi la dividesse con un cadavere; l'immagine di sua moglie, di suo figlio infermo, della sua dimora tranquilla, della sua felicità domestica, mischiavasi a quel fantasma della donna che avea tanto amato in un orribile e doloroso incubo. Ella irrigidita, quasi svenuta, metteva dei piccoli gridi selvaggi, e difendeva i veli del suo petto con pudore d'inferma. Ad un tratto si mise a stracciarli lei stessa, fuori di sé, poi gli si abbondò nelle braccia con rigidità catalettica, balbettando, singhiozzando, annaspando colle mani verso il letto. Egli ve l'adagiò, colle vesti disfatte, i capelli sparsi, stecchita come un cadavere» (cap. XIII).

gre reale richiamavano alcune analogie con *Fosca* del Tarchetti⁴². Si tratta di soggetti e tematiche che potranno apparire «spaventevoli», ma che esprimono un'arte seria, distante dal «verismo volgare». Ma Reina coglie con acutezza gli elementi tipici della tessitura verbale del romanzo: la «parsimonia» del dialogo; la maniera che rende la parte drammatica, e che fa acquisire alla creazione fantastica un carattere di verità.

Di *Vita dei campi* egli sottolinea la capacità di realizzare figure più «vive» che «dipinte», frutto di un'osservazione «coscienziosa», rivolta sia all'uomo esteriore che a quello «interiore». Ciò è frutto della «disinvoltura giusta e pittrice» della scrittura, la quale rende effettivamente *reale* l'osservazione del vero.

Mio carissimo Giovanni

Ti mando il tuo libro così come l'ho ricevuto da Gigli, Giovedì scorso. L'ho letto e riletto, e l'ho fatto leggere pure. La prima volta me l'ho mangiato con gli occhi; le tue pagine sono così fatte, si lasciano svolgere con una rapidità vertiginosa, con un'ansia indiatolata.

Ogni cosa che tu descrivi è *visibile*, sono paesi, sono gruppi di gente, sono persone meglio assai che dipinte, vive. Ecco tutto. L'osservazione minuta e coscienziosa della nostra natura fisica e morale t'ha dettato, e ti detterà ancora capi d'opera. L'indole drammatica dei tuoi personaggi e i luoghi dove essa si svolge sono piene di novità: sono amori, gelosie vendette siciliane per la prima volta manifestate in tutto il loro carattere selvaggio, strano, generoso, terribile. Così io godo come di cosa mia del plauso che ti dà Italia tutta, e la disinvoltura giusta e pittrice della tua parola io vorrei fare mia, ché in quanto a questi mi pare che superi moltissimi fra gli scrittori moderni che diconsi evidenti e *reali*: non solo la natura sensibile, ma anco la intellegibile è piena di potenza evidente e reale, maravigliosa in ogni tua opera⁴³.

Quella di «osservazione minuta e coscienziosa» è una formula che Verga adopera nella nota lettera a Salvatore Paola Verdura dove, spiegando il disegno dei *Vinti*, intende il realismo come «schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa», in grado di cogliere «un lato della fisionomia italiana moderna», ai diversi livelli sociali.

⁴² E. Torelli Viollier scriveva su "La Lombardia" del 25 luglio 1875: «Qui c'è una scena che ricorda assai quella con cui si chiude la *Fosca* del Tarchetti, ma è più bella: ci si sente un odore di cadavere che fa raccapricciare. Ogni frase è un'immagine: non c'è una parola di troppo: come il corpo di Nata, lo stile è così asciutto ch'è quasi ridotto alle nude ossa» (*Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...*, p. 196).

⁴³ Lettera da Napoli del 26 gennaio 1881.

Subito dopo l'uscita dei *Malavoglia*, Reina saluta il capolavoro verghiano con una lettura che ne coglie aspetti centrali, quali l'impronta di *cosa veduta*⁴⁴ (elemento presente nella prefazione all'*Amante di Gramigna*), l'accumulo apparentemente monotono di particolari, funzionale in realtà a definire il carattere dei personaggi e le ragioni delle loro azioni, la dimensione del *colore locale* da rendere anche nella forma letterale. Quella del realismo verghiano è una lezione etica, di una scrittura che va in profondità e coglie una vita «più naturale», con una prassi scrittoria distante dagli eccessi dello zolismo.

Mio caro Giovanni

Il tuo libro mi ha lasciato profonda impressione, sentimenti che fanno pensare, ogni volta che incontriamo gente come quella che dà vita al tuo Romanzo. A me, quando vado di quà e di là pare come se quelle persone l'abbia viste, e ci abbia parlato, in quei luoghi. È vero tutto ciò che scrivi, con coscienza di artista, e di filosofo, con franca e disinvolta parola. Talvolta, nei primi, certi tratti e situazioni farebbero desiderare un più vario movimento, forse avrai fatto apposta codesto. Ma vedi, è un'idea mia, sciocca, non altro; anzi non sò se quella tale monotonia tolta, non tolga interesse e colore locale. Che tipo quel Padron Ntoni, severo e nobile nella sua naturale rustichezza e quella povera madre! e che carattere Siciliano quel figlio, e lo sventurato Luca, e quel D. Michele coi calzoni dentro gli stivali, e la pistola sullo stomaco, e lo speciale, e il prete, e quella Mena! e la Lia, stupendissima nella sua breve comparsa; se tu non mi avessi messa una pulce nel capo, infilata la giacca, e tolto il cappello, sarei ancora a cercarla per ogni strada.

Bravissimo, Verga, di amori bordellati, Zoliani, ne siamo stanchi e annojati abbastanza; pagine di battime e sperma! Tu vai in fondo ad altra vita più naturale, più vera, più seria, dai esempio di severi indirizzi e di utile scopo. Sopra i tuoi Vinti non ci si potrà dormire. Io t'abbraccio, e mi congratulo teco di tutto cuore⁴⁵.

In conclusione, di fronte al silenzio di Reina sul romanzo di un pittore-poeta⁴⁶, si potrebbe pensare a una identificazione a posteriori, ma so-

⁴⁴ Un aspetto che aveva colpito il pittore già ad una prima lettura: «Ricevo adesso il tuo volume e già comincio a gustarne le bellezze, leggendo con molta avidità. Veramente non parmi ch'io legga ma assista in carne ed ossa a quelle scene. Mi strugge di saperne la fine. [...] Il tuo lavoro, forse più degli altri, è d'una originalità spiccata» (lettera da Napoli del 26 gennaio 1991).

⁴⁵ Lettera da Napoli del 2 marzo 1881.

⁴⁶ Interessante questa affermazione contenuta in una lettera da Catania del 20 agosto 1881: «Come non dipingo pei pittori così non scrivo pe' letterati, non mi adopro a correr dietro a Cremona né a Stecchetti, buon'anime loro!».

prattutto a un'adesione alla critica verso la civiltà «positiva ed avida di piaceri», in faccia alla quale l'arte scaglia con virulenza i dolori dei vinti. È il nucleo polemico di quella lettera a Capuana che fa da *pendant* alla prefazione di *Eva*, lettera in cui Verga mette in campo l'opportunità di far conoscere l'opera «così scollacciata come la verità», in risposta al «beghinismo letterario dominante», invitando l'amico Luigi a essere correo di uno «scandalo letterario»⁴⁷. Ma nell'atteggiamento di Reina si evince anche il rifiuto della 'contraffazione' umana e artistica del Lanti, «fuori del vero» nella vita e per conseguenza portato a una pratica mistificatoria, dalla quale uscirà, ma in *limine mortis*, con il riconoscimento della *vita* come unica verità dell'arte⁴⁸.

Su *Eva* Reina avrebbe potuto condividere i toni quasi apologetici di Ferdinando Martini, profondo estimatore del romanzo, di cui apprezzava il realismo incisivo e l'intensità dell'analisi psicologica: «Certamente la pittura è così reale che alcuno griderà allo scandalo»⁴⁹. A fronte di un Verga che mostrava di non comprendere le oscenità e immoralità sottolineate da una critica bigotta e conservatrice⁵⁰, il critico del «Fanfulla» tornava a ribadire che si trattava di un libro «profondamente vero»⁵¹. In questa verità, nella schiettezza e crudezza tonale del romanzo Reina ritrovava il carattere della propria arte, il suo rifuggire da soggetti edulcorati, utili ad assecondare i gusti borghesi.

⁴⁷ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 24 (lettera da Milano del 5 aprile '73).

⁴⁸ «Volsse gli occhi lentamente, con stanchezza, su tutto l'orizzonte che lo circondava, e con una certa inesprimibile amarezza: / – La vital... mormorò chiudendo gli occhi di nuovo, come se quella vista l'affaticasse, o gli lacerasse l'anima, e dopo una lunga esitazione – Sì! sì!... c'è qualche cosa di vero nell'arte!...» (G. VERGA, *Eva...*, p. 133).

⁴⁹ FANTASIO (F. MARTINI), in «Fanfulla», 11 settembre 1873, in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...*, p. 108.

⁵⁰ Cfr. la lettera a Emilio Treves del 20 settembre 1873, in G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 31.

⁵¹ FANTASIO (F. MARTINI), *Domando la parola*, in «Fanfulla», 1 ottobre 1873, in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...*, p. 116.

GIUSEPPE SAVOCA

VERGA DA FIRENZE A MILANO:
LE LETTERE AI FAMILIARI E QUALCHE ‘NOTIZIA’
DEL “CORRIERE DELLA SERA”

Università di Catania

Nel 2011 e nel 2017 sono usciti, per le cure di Antonio Di Silvestro e mie, i due volumi verghiani di *Lettere alla famiglia* e di *Lettere ai fratelli*, costituiti da oltre 450 lettere per lo più inedite, trascritte e annotate in più di 1100 pagine a stampa. È un lavoro che abbiamo condotto lungo molti anni in spirito di servizio, e nel quale si possono rinvenire molte notizie utili per precisare, integrare, talvolta correggere i dati della biografia di Giovanni Verga; e sono notizie che spesso possono risultare preziose anche per ricostruire l’elaborazione e la fortuna di molte sue opere, e magari per cominciare a leggere la sua produzione, con *I Malavoglia* al centro, a partire dalla storia della sua famiglia e dal tema dell’‘esilio’, necessario e doloroso, dalla propria terra («Il peggio, disse infine Mena, è spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono...»).

Non entro dettagliatamente nell’analisi di queste lettere perché per me, e credo anche per Antonio, una volta pubblicate esse, per così dire, non ci appartengono più, ed è bene che vengano lette e interpretate da altri studiosi. Questo ovviamente vale anche per il tema odierno, sul quale mi limito a fare brevemente alcune osservazioni di carattere generale, cercando di cogliere una linea di comportamento del Verga che vale per tutte le grandi città in cui egli ha soggiornato più a lungo, e cioè Firenze, Milano, Roma.

Il suo proposito di uscire dallo *zero* a cui erano condannati gli aspiranti scrittori isolani (quelli senza il coraggio di partire) nasce da una condizione e da una visione della vita in evoluzione, ma già presto formata e chiarissima nella sua dinamica intrafamiliare originaria tipicamente siciliana, e che si articola fra i due poli del partire e del tornare, della necessità e della colpa.

Questa necessità di partire e collocarsi nel «centro della vita politica intellettuale d’Italia» (sono sue parole riferite a Firenze) egli, ad esempio, la esprimeva così in una lettera al fratello Mario (del 26 aprile 1869): «per di-

ventare qualche cosa bisogna vivere al contatto di quelle illustrazioni, vivere in mezzo a questo movimento incessante, farsi conoscere, e conoscere, respirare l'aria».

Verga tuttavia sa bene che il prezzo da pagare, in termini di sacrifici suoi e della famiglia, è alto, e le lettere danno più di una risposta alla domanda sul perché egli si sia allontanato dalla Sicilia dal 1865 in avanti. Da Firenze (il 14 luglio 1869) scrive alla madre:

Forse queste mie speranze saranno troppe sino ad un certo punto, ma io non ve ne ho mai parlato prima che Dall'Ongaro non me ne avesse assicurato in un modo positivo, e ad ogni modo vi dico che sarà quistione di tempo ma tosto o tardi raggiungerò la mia meta, ve lo prometto, e non mi pento affattissimo di esser venuto a Firenze e dei sacrifici che vi ho costato, perché frutteranno qualche cosa con sicurezza e se non fossi mai uscito di Sicilia sarei rimasto un zero, mentre bisogna assolutamente star qui almeno un 4 mesi dell'anno e son deciso ad impormi qualunque sacrificio particolare (poiché d'altronde la mia poca fortuna non basterebbe ai miei bisogni) purché arrivi a farmi una posizione onorata e che qui è moltissimo rispettata.

Da questa lettera si capisce molto dei moventi che spingono Verga ad andarsene da Catania per cercare fortuna e successo, e a ritornarvi sempre. Ma si capisce anche come Firenze cominci a stargli stretta, anche perché essa perde presto, nel '71, il ruolo di capitale d'Italia. Accade così che Giovanni da Firenze guardi a Milano, e alle sue case editrici, con una delle quali nella stessa lettera dice di essere in trattative per la pubblicazione del suo prossimo romanzo (si tratta di *Eva* che uscirà 4 anni dopo presso Treves; a Milano era già uscita nel 1870 la *Storia di una capinera*). A Milano ci sono gli editori importanti, i giornali, i circoli e i ritrovi mondani e letterari in cui si possono incontrare le persone più influenti e gli scrittori più in vista. In breve, per Verga Milano è «la città più città d'Italia» in cui si tocca quasi con mano quella dimensione del vivere sociale che egli definisce come la «febbre violenta di vita in tutte le sue più ardenti manifestazioni» (lettera a Capuana del 13 marzo 1874).

Milano è delle tre la città in cui Verga ha vissuto di più (dagli ultimi mesi del 1872 per oltre un ventennio, anche se solo per circa la metà di ogni anno). Credo che sul rapporto tra Verga e Milano ci sia una buona tradizione di studi, e qui ne cito solo due. Il primo, che ricordo con affetto e gratitudine, è quello del nostro Vincenzo Consolo, letteralmente emigrato a Milano per lavoro, per oltre metà della vita, e quindi per molto più tempo di Verga. Consolo il 17 febbraio del 2006, nell'ambito del convegno «Prospettive sui *Malavoglia*» (da noi organizzato a Catania insieme alla Società per lo studio della modernità letteraria), proprio in questa aula magna dell'univer-

sità, ha tenuto una bella relazione su *Verga a Milano*, mettendo finemente in luce come Milano abbia risvegliato nello scrittore il bisogno di ritornare alle sue origini siciliane.

Il secondo intervento critico a cui alludo è quello del carissimo collega, grande amico della Sicilia e di Catania, che è stato Giorgio Bàrberi Squarotti, il quale nella sua monografia su *Verga* (edita a Palermo nel 1982, in una collana diretta dal nostro fraterno amico Natale Tedesco, anch'egli un notevole studioso di Verga) dedica un articolato capitolo (*Verga alle prese con Milano*) alle novelle di *Per le vie* (uscite a Milano, com'è noto, nel 1883). La tesi di Bàrberi Squarotti è che queste novelle

rappresentano la vera esperienza naturalista del Verga, con quelle storie cittadine, milanesi, che meglio di quelle delle novelle siciliane si accordano con i canoni della descrizione di vicende di degradazione, di umiliazione, di vano e disperato tentativo di uscire dalla miseria, di desolate ambizioni e sentimenti subito frustrati. (p. 181)

La conclusione, impietosa, di un critico sensibile e profondo come Bàrberi è stato, è che

La città umilia e offende a fondo chi vi abita per nascita o chi vi emigra per cercare lavoro. [...] La grande città, che così scarsamente è descritta nelle pagine verghiane, si avverte, allora, nel profondo, come l'atmosfera soffocante che comprime i personaggi, determina il ritmo prevedibile e sempre uguale dei fallimenti, costringe alla fatica, alla fame, al freddo, a vendersi per non altro che sopravvivere. [...] La città schiaccia, insomma, corpi e anime, e non permette nessuno scatto di vera protesta. (pp. 206-7)

La Milano grigia e disumanante dei racconti dell'83 è l'esatto contrario di come Verga l'aveva descritta a Capuana in una lettera di dieci anni prima (5 aprile 1873), in cui tra l'altro si legge:

Sì, Milano è proprio bella, amico mio, e credimi che qualche volta c'è proprio bisogno di una tenace volontà per resistere alle sue seduzioni, e restare al lavoro. Ma queste seduzioni stesse sono fomite, eccitamento continuo al lavoro, sono l'aria respirabile perché viva la mente; e il cuore, lungi da farci torto, non serve spesso che a rinvigorirla. Provasi davvero la febbre di fare; in mezzo a codesta folla briosa, seducente, bella, che ti si aggira attorno provi il bisogno di isolarti, assai meglio di come se tu passi in una solitaria campagna. E la solitudine ti è popolata da tutte le larve affascinanti che ti hanno sorriso *per le vie* che son diventate patrimonio della tua mente.

In parentesi annoto che l'espressione *per le vie* della lettera diventerà dieci anni dopo titolo della raccolta di novelle milanesi. Le lettere ai familiari ci rappresentano spesso una Milano leggera, festosa e gaudente. Ma questa è solo la maschera di una città che Verga sente spietata soprattutto verso i più deboli, come il resto del mondo. *L'ultima giornata* è l'ultima (terribile anche nella sua attualità) novella di *Per le vie*: essa parla di un immigrato a Milano che, attratto dalla fama di una città accogliente, dopo avere fatto «un po' di tutti i mestieri», resta invalido e disoccupato per un infortunio capitatogli in uno di questi lavori saltuari, e quindi (per usare un'immagine dura ma vera) diventa uno «scarto» sociale. Cerca di resistere, fa la fame e infine «stanco di cercare il pane si coricò sulle rotaie della funivia», suicidandosi. Il «Corriere della sera» (edizione del 15-16 gennaio 1884, p. 1), diretto dal «caro amico» (così definito da Verga) Eugenio Torelli-Viollier, appena uscito il libro *Per le vie* scrisse che in esso Verga «dimostra di avere osservato e studiato con intelletto d'artista, la nostra città, dove egli abita da qualche anno, quanto l'isola dove è nato».

Ci sarebbe forse da chiedersi se più che l'intelletto d'artista in queste rappresentazioni non sia anche in ballo il «cuore» dell'emigrato Verga, costretto a lasciare la sua isola in cerca di una condizione di stabilità economica che per lui, come ci testimoniano crudamente le lettere familiari, non arrivò mai.

Il tema della lotta per l'esistenza informa in profondo, com'è a tutti noto, le vicende dei *Malavoglia*, ma viene esplicitato solo nella prefazione, con le espressioni di «lotta pei bisogni materiali», «lotta per l'esistenza», «campo della lotta». Nella corrispondenza con i familiari questo *primum* esistenziale è più volte apertamente declinato, come si può rilevare, ad esempio, dalla lettera alla madre del 12 giugno 1869, quando Giovanni dice: «Dovrò lavorare e lottare ma spero di riuscire a qualche cosa»; e ancora (12 febbraio '74), sempre alla madre: «resta poi il lato materiale della carriera, ed in questo sento ancora che ho da lottare e da vincere».

Verga ricorda spesso ai familiari che la società, l'ambiente letterario sono un terreno di lotta: «Io venderei certamente il vostro libro dopo il successo avuto dall'Eva, mi disse [Treves], ma la vostra riputazione ci scapiterebbe perché amici e nemici vostri stanno aspettandovi alla seconda prova con grande aspettativa» (20 gennaio '74).

Nel mondo bisogna dunque guardarsi anche dagli amici, che sono sempre dei nemici potenziali: occorre perciò stare in guardia per «parare la botta di amici e nemici». Gli unici alleati naturali nella lotta con il mondo possono essere solo i familiari più intimi.

Verga lo sa da sempre e nelle lettere lo ricorda ai suoi per chiedere pazienza, ma anche per prepararli al suo ritorno «glorioso, pieno di fama, e anche un po' di quattrini».

La dicotomia tra amici e nemici, chiaramente postulata nelle lettere («Più mi farò avanti e più cresceranno gli amici e i nemici, questo lo so, e non mi spaventa, anzi è una necessità per lottare con più energia», 28 luglio '74), è, come si sa, uno degli assi contenutistici dei *Malavoglia*, dove la necessità della lotta è un dato di natura esistenziale ed antropologica, costituendo il motore primo di ogni azione individuale e insieme determinando il contesto sociale nel quale si muovono i personaggi.

Al pari del giovane 'Ntoni, Giovanni Verga sa che deve andare via: dal lavoro che era stato di suo padre e dei suoi fratelli, come da quello progettato di avvocato (con l'abbandono degli studi). Egli ha scelto di dedicarsi a quell'apparente non lavoro, incerto e improduttivo, che è l'attività dello scrittore. Morto il padre, Giovanni, il maggiore di cinque fratelli, imposta il proprio lavoro di elezione su un ritmo annuale che prevede la sua assenza da casa per parecchi mesi. Ogni volta però la sua partenza (specie fino alla fine del '78, quando, il 5 dicembre, muore la madre) è carica di rimorsi e accompagnata, nelle lettere, da frequenti tentativi di giustificazione. I motivi di colpevolizzazione sono, almeno in superficie, due: l'abbandono dei fratelli e l'abbandono della madre. Si tratta in fondo di uno stesso tema, che è quello dell'allontanamento dalla famiglia, così ben rappresentato nei *Malavoglia*, con poche parole rispetto ai fratelli («I ragazzi, vedendo il fratello maggiore affaccendarsi nei preparativi della partenza, gli andavano dietro pian piano per la casa, e non osavano dirgli più nulla, come fosse diggià un estraneo», cap. 11), e molto più centralmente come dolore della Longa per la temuta partenza del figlio 'Ntoni.

Una lettera (nota solo in parte) alla zia Giovanna (20 dicembre '79) definisce, morta ormai la madre, questa situazione con il termine chiave di «fatalità»: «la fatalità che mi ha scacciato da Catania, e dalla nostra casa, e mi condanna alla lontananza».

Andando indietro, alle prime partenze di Giovanni Verga, si può cogliere esplicitamente più di una volta, e quasi sempre al fondo di ogni lettera, il dolore del distacco dai suoi, e soprattutto il dispiacere per la sofferenza causata alla madre. Una volta partito, egli è sempre pronto a rientrare, a un semplice cenno della madre. Così, per fermarsi ancora a Firenze nell'estate del '69, egli vuole «avere il permesso formale in iscritto di mano della mamma» (17 luglio '69).

In realtà, egli dichiara apertamente che, fra le altre privazioni, la maggiore è «quella della famiglia» (24 luglio '69). E così, schematizzando un poco, le lettere alla famiglia fissano in tutta evidenza la problematica del partire e del tornare di Giovanni Verga all'insegna: a) della necessità di allontanarsi per lavorare e avere successo; b) del sacrificio e del dispiacere reciproci (soprattutto della madre); c) del suo bisogno di essere economicamente soste-

nuto (e quasi sempre integralmente mantenuto) con l'invio di denaro (secondo i calcoli minuziosi di cui sono piene le lettere); d) della sua ricorrente assicurazione sui guadagni imminenti e/o futuri che gli avrebbero garantito di mantenersi e di contribuire validamente al bilancio familiare.

Certamente si affievoliranno, dopo la morte della madre, il sentimento di colpa e il dolore presente della separazione e della lontananza da casa, ma le lettere a Mario e a Pietro degli anni posteriori ci fanno vedere ancora un Verga alle prese con problemi economici mai risolti definitivamente, nonostante alcuni successi delle sue opere presso il pubblico.

Sotto questo aspetto della 'ricchezza', Giovanni Verga, se non è letteralmente simile a 'Ntoni – che era tornato di notte, e senza scarpe, dal suo primo viaggio per inseguire la fortuna –, un po' gli somiglia. 'Ntoni diceva che il frutto del lavoro di nonno e fratelli se lo prendevano gli altri, e Giovanni (ad esempio, il 22 gennaio del 1874) scrive alla madre: «non voglio lavorare soltanto per far arricchire un minchione d'editore» (Treves). E il 21 aprile dello stesso anno si lamenta del fatto che con la ristampa di *Eva* «Treves guadagnerà quattrini alla mia barba».

Ecco, lo scrittore «invisibile» dell'opera verista si scopre tutto, e ora per noi è in gran parte 'visibile', nel «segreto» (8 marzo '74) e nelle «confidenze» (15 marzo '74) della sua corrispondenza familiare, improntata tutta alla cronaca della sua vita, e tutta vivificata dall'attesa del ritorno in famiglia («Io vorrei trovarmi in famiglia, in queste occasioni [Pasqua], ma questo pensiero rallegra l'idea del mio ritorno, quando potrò riabbracciarvi tutti al mio cuore, e starmi felice e tranquillo in mezzo a voi», 1 aprile del '74).

L'amore di Giovanni per la famiglia, la 'religione della sua famiglia', è forse il dato più caratterizzante della sua persona, in privato e in pubblico. In questo senso fa un certo effetto leggere sul «Corriere della sera» del 9 settembre 1877 (sezione *Corriere letterario*, p. 3) una notizia che, prima del vero romanzo 'familiare' costituito dai *Malavoglia*, attesta come nell'ambiente milanese Verga fosse ritenuto ostile al «sentimento della famiglia», ma ciò nonostante venisse visto e giudicato molto triste per la morte della sorella Rosa (morta trentenne e nubile, il 13 aprile del 1877):

E il Verga? – Giovanni Verga non lavora, è triste, triste assai! È morta sua sorella, ch'egli amava profondamente. E dire che certi critici negano non solo al Verga il sentimento della famiglia, ma assicurano ch'egli voglia distruggerlo negli altri!

Questa è la prima notizia su Verga apparsa sul «Corriere della sera». Egli morì il 27 gennaio del 1922, e l'indomani il «Corriere della sera» pubblicò in seconda pagina un lungo servizio intitolato *Episodi della vita di Gio-*

vanni Verga, seguito da *Giudizi di scrittori italiani* (datati «Roma, 27 gennaio, notte»). Gli scrittori italiani interpellati nella notte sono nell'ordine Pirandello, Panzini, Matilde Serao, Grazia Deledda, Federico De Roberto, Guido Da Verona, Adolfo Albertazzi e Fausto Maria Martini. Si tratta di giudizi brevi, spesso non virgolettati, e sempre interessanti (anche perché i loro nomi in maggioranza non ricorrono nella storia della fortuna critica del Verga), ma che tralascio per scorrere rapidamente l'articolo anonimo sugli episodi biografici, distinti in tre parti: *I primi passi*, *Il soggiorno a Milano*, *L'autore drammatico*. Non credo che l'articolo possa essere attribuito a De Roberto, anche se egli vi viene esplicitamente citato; ma penso tuttavia che la sua parola di collaboratore del "Corriere" e i suoi scritti verghiani costituiscano probabilmente una fonte primaria per questa commemorazione.

Sul piano biografico non vi si rilevano grossi errori, a parte quello sulla data del 1876 come relativa al primo trasferimento di Verga a Milano, «che fu poi per lungo tempo il suo soggiorno preferito e si può dire la sua seconda patria». In verità Verga era arrivato a Milano già sulla fine del 1872. A parte ciò, la ricostruzione dei soggiorni milanesi è abbastanza precisa, venendo messi in rilievo, oltre al ruolo dell'editore Emilio Treves, i contatti con Salvatore Farina, Arrigo Boito, Giacosa, Luigi Gualdo, Capuana. Soprattutto vi si nota il tentativo di allargare il quadro culturale al rapporto con Zola, con un riferimento specifico alle novelle raccolte in *Vita dei campi* e nelle *Rusticane* (chiamate *Rustiche*). Un accenno puntuale viene fatto alla prefazione dei *Malavoglia* con la citazione delle vicende dei vinti e dei «deboli che restano per via, dei fiacchi che si lasciano sopraffare». Come altro capolavoro verghiano è citato anche il *Mastro Don Gesualdo*, con una precisa valutazione critica che differenzia Verga da Zola:

E furono, suoi capolavori: nei quali se pensò, come Zola, di aiutare la scienza, in realtà non servì che la poesia; e se pretese di rimanere impassibile narratore di nudi fatti e di sparir quasi dall'opera propria, la poesia ve lo ricondusse a traverso quella fraterna simpatia per i deboli e gli umili, quella tristezza e angoscia d'una filosofia disperata che esala da ogni pagina dei suoi libri più belli.

Si tratta di un giudizio fine e ben fondato sulla natura e sui caratteri della cosiddetta impersonalità verghiana, che è tuttora condivisibile, come lo sono le successive annotazioni sul teatro e sul *Don Candeloro* e *C*. L'articolo si chiude sul silenzio catanese e sul mitico terzo romanzo:

La Duchessa di Leyra, ch'egli aveva da tempo intrapreso, e al dire d'alcuni interrotto, e al dire di altri finito, ma non in modo, secondo lui, da esserne

soddisfatto. Esempio, anche questo, della grande probità artistica di Giovanni Verga.

Su questo tema della probità, e cioè della moralità assoluta dell'idea dell'arte e della vita di Verga, le lettere ai familiari ci dicono molto, ma è doveroso rilevare che questo carattere è stato da sempre riconosciuto come proprio del grande scrittore. In questo senso è significativo che i giudizi degli scrittori riportati in calce all'articolo si chiudano con quello di Fausto Maria Martini (un ex crepuscolare 'onesto' che non era certo un critico), il quale osservava «che il formidabile *pathos* dell'arte di Verga è tutto nella orgogliosa certezza espressa da ogni suo libro che la verità dell'arte non impallidisce mai messa a confronto con la verità della vita».

ANDREA MANGANARO
*DON CANDELORO E C.*ⁱ

Università di Catania

Nel 1888 Verga pubblica (nell'*Almanacco di Fanfulla per il Carnevale del 1889*) *Paggio Fernando*¹, una novella il cui soggetto è l'effimero stabilirsi, in una cittadina di provincia, di una compagnia di teatranti, prima della ripresa del continuo peregrinare. Un personaggio, il capocomico Olinto, presagendo l'ennesimo insuccesso, nel mettere in scena *Partita a scacchi* di Giacosa, deplora sconsolato il «gusto corrotto del pubblico», interessato solo agli aspetti esteriori (l'«apparato», i «vestiti delle prime attrici», tutta «roba che non ha nulla a fare coll'arte, anzi che la corrompe»). Olinto constata amaramente che per garantirsi il pubblico, chi esercita teatro non può non venderci, non mercificarci: «Un'artista, per contentare tutti al giorno d'oggi deve fare quel mestiere!», dichiara con esplicita allusione².

Tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, il teatro rappresenta per Verga un cruccio costante: ne è attratto, ma è anche lucidamente cosciente dei meccanismi che lo condizionano, e delle costitutive contraddizioni determinate dalle modalità proprie della fruizione: giacché (sono sue parole) «l'arte per sé stessa aristocratica, portata in teatro ha bisogno del consenso di due o trecento imbecilli. Ed è ciò che mi rivolta, m'irrita...»³. Verga, pur scrivendo opere drammatiche, giudica il teatro tutt'altro che «una forma d'arte superiore al romanzo»; anzi lo ritiene senz'altro «una forma inferiore e primitiva». E non solo «per la necessità», estrinseca, «meccanica», «dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore». Verga è soprattutto

¹ Cfr. C. CUCINOTTA, *Introduzione*, in G. VERGA, *Don Candeloro e C.*, edizione critica a cura di C. Cucinotta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1994, pp. IX-LXXXVI: XXI.

² G. VERGA, *Paggio Fernando*, in ID., *Don Candeloro e C.*..., pp. 27-38: 35.

³ ID., Lettera a Felice Cameroni, da Vizzini, 20 aprile 1890, in ID., *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1409-1410.

ben consapevole che nella «relazione dialogica» tra «produzione» e «ricezione»⁴, il teatro, diversamente dal romanzo, non presuppone «un lettore ideale», ma «un pubblico radunato a folla». E tale distinzione, sul polo del fruitore, impone allo scrittore la necessità di «pensare a una media di intelligenza e di gusto», «variabilissima col tempo e col luogo» (così affermerà, intervistato da Ojetti, al Cova di Milano, nell'agosto del 1894)⁵. A Felice Cameroni, nell'aprile del 1890, confessa il proprio dissidio: da una parte è tentato dal «sogno di questa forma dell'arte comunicativa ed efficacissima, la realizzazione di un pubblico intelligente e di una collaborazione perfetta tra autore e comici»; dall'altra parte avverte l'«abisso e la miseria», senza però saper rassegnarsi a «rinunciarvi», perseverando nel pensare a «teatri stabili, sentimento e decoro vero dell'arte», con una «disciplina rigorosa dei comici», «artisti e non guitti», non «scimmie ammaestrate di qua e di là pel mondo». «Questa forma dell'arte», precisa Verga a Cameroni, «ha pure la sua ragione d'essere nel bilancio dell'Istruzione Pubblica»⁶.

Due anni prima, nel 1888, nel «Bollettino ufficiale dell'istruzione», era stata pubblicata una relazione della Commissione permanente per l'arte drammatica, che così rappresentava al Ministro della Pubblica Istruzione la condizione degli uomini di teatro in Italia:

Interpreti egregi ha l'arte rappresentativa italiana, nelle sue diverse manifestazioni; ma troppo divisi; quasi sempre male accompagnati; affaticati senza tregua da peregrinazioni che negano il tempo ad ogni studio fecondo; costretti a misurare il loro repertorio, e il loro corredo scenico, alla breve durata delle stagioni teatrali e alle convenienze dei pochi artisti primari che ne formano il nucleo; incerti del gusto del pubblico, da un teatro all'altro; obbligati spesso, se non a fare i conti colla cassetta prima che coll'arte, a cercare all'estero miglior fortuna⁷.

⁴ Cfr. H. R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, trad. ital. di A. Varvaro, Napoli, Guida 2001, pp. 37-39.

⁵ Cfr. U. OJETTI, *Giovanni Verga*, in ID., *Alla scoperta dei letterati*, seconda edizione, Milano, Boccia 1899, pp. 59-71: 70-71.

⁶ G. VERGA, Lettera a Felice Cameroni, da Vizzini, 20 aprile 1890, in *Opere...*, p. 1410.

⁷ *Teatro drammatico nazionale. Relazione a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione*, in «Bollettino ufficiale dell'istruzione», XIV (1888), giugno, *Atti e documenti scolastici*, sezione *Antichità e belle arti*, pp. 338-340: 338. La relazione era stata individuata da G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, che ne riprodusse il testo da un «Estratto del Bollettino Ufficiale dell'Istruzione, fascicolo di giugno 1888», senza ulteriori indicazioni e con qualche refuso; cfr. *Giovanni Verga relatore della commissione permanente per l'arte drammatica*, in EAD., *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti con XII tavole inedite di Verga fotografo*, II edizione accresciuta, Roma, Bulzoni 1977, pp. 207-217: 213. Qui si cita per la prima volta direttamente dal ritrovato testo originario pubblicato nel «Bollettino ufficiale dell'istruzione».

In quel documento il rilancio del «teatro drammatico nazionale» veniva connesso a un superamento delle condizioni lavorative estremamente precarie degli attori. Si auspicava che essi potessero essere «serenamente intenti al culto della loro arte, senza distrazioni di vagabondaggio perpetuo, e fretta di brevi stagioni, e immediate e penose preoccupazioni di indole troppo diversa e contraria». Resi invece «meno incerti dell'avvenire», anche grazie a teatri stabili, sarebbero stati «più sicuri di loro stessi e dei compagni colla più lunga durata della loro unione»⁸. Sono concetti, questi, straordinariamente contigui con quelli espressi da Verga nelle lettere di quegli anni, e con la rappresentazione narrativa della precarietà di vita delle compagnie di comici resa dalla novella *Paggio Fernando*. La Commissione era stata istituita con r.d. del 25 maggio 1882, sotto la presidenza del Ministro, con il compito di dare il parere su tutte le questioni relative all'arte musicale e drammatica, ed intorno a tutto quanto si riferisce all'arte stessa. Con regio decreto del 23 febbraio 1888 Giuseppe Costetti era stato delegato a rappresentare il Ministro nelle sezioni separate, per la parte musicale e per la parte drammatica. Con altro r. d. nella stessa data il numero dei componenti della commissione era stato portato a un totale di ventidue, undici per la parte musicale e undici per la parte drammatica. Nel 1888, di quella Commissione per l'arte drammatica facevano parte Vittorio Bersezio, Adelaide Ristori (Capranica-Del Grillo è il nome dell'attrice da coniugata), Pietro Calvi, Valentino Carrera, Paolo Ferrari, Leone Fortis, Leopoldo Pullè, l'attore Ernesto Rossi. Ma alla fine dell'elenco dei componenti, a figurare «relatore» del documento «ufficiale» (pubblicato, con data «4 giugno 1888», sul «Bollettino» del Ministero dell'Istruzione), è proprio Giovanni Verga, nominato membro della Commissione nel febbraio del 1888⁹. Per migliorare le sorti del teatro italiano, la relazione sottoscritta da Verga propone al Ministro di sostenere, in via sperimentale, una «Compagnia drammatica la quale, meglio fornita di mezzi, possa più largamente provvedere alla sua compagine, alla scelta e alla varietà del repertorio, alla perfezione dello allestimento scenico». Una compagnia non precaria, non soggetta a continui spostamenti, ma stanziale, «con una più lunga dimora nella capitale»: «una Compagnia drammatica insomma che sia modello di recitazione alle altre, scuola di gusto a pubblico e ad artisti»¹⁰.

Due anni dopo la pubblicazione della relazione della Commissione

⁸ *Teatro drammatico nazionale...*, p. 339.

⁹ Ivi, p. 340. Cfr. G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi)*, con elenco di autori e loro opere, con prefazione del prof. R. Giovagnoli, Rocca San Casciano, Cappelli 1901, pp. 485-486. Cfr. anche C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1981, pp. 105-108.

¹⁰ *Teatro drammatico nazionale...*, p. 339.

permanente per l'arte drammatica, all'inizio del 1890, Verga, spinto da necessità economiche, riprende con Treves le trattative per la pubblicazione di un volume di novelle, già proposto al Giannotta di Catania e alla milanese libreria editrice Galli. Nel marzo del 1890 stipula infine con Treves un contratto che prevede inizialmente la pubblicazione di un solo volume. Il titolo è già ben definito: *Don Candeloro e C.*¹¹, con la prevista confluenza in esso di *Paggio Fernando*¹¹. E riecheggia, quel titolo, con quella abbreviazione *C.* per *Compagni*¹², concetti chiave della relazione della Commissione: la denuncia della condizione precaria delle compagnie teatrali, l'auspicio che potesse rafforzarsi «la compagine», che gli attori fossero «resi più sicuri di loro stessi e dei compagni colla più lunga durata della loro unione», e «con una più lunga dimora» in un solo luogo. Il sottotitolo proposto nel contratto, *Scene serie e semiserie*, individuava esplicitamente la dimensione teatrale come tema unificante della raccolta. Di lì a poco, tra aprile e giugno del 1890, Verga pubblica quattro novelle: due aventi come protagonista il personaggio eponimo del volume promesso a Treves, Don Candeloro; due connesse all'ambiente conventuale e alle sue finzioni. Si rafforza pertanto una continuità tematica che porta presto a prevedere di sdoppiare il già previsto volume unico in due diversi: il primo, caratterizzato dal tema dell'amore e della sua inautenticità al livello sociale alto borghese (*I ricordi del Capitano d'Arce*, pubblicato all'inizio del 1891); il secondo con la centralità del tema del teatro e del rapporto conflittuale con il pubblico, e, per estensione metaforica e generalizzante, con il tema contiguo della maschera imposta dalle convenzioni sociali, della inautenticità che vince sempre e ovunque l'autenticità (*Don Candeloro e C.*)¹³. Già nel luglio del 1890 Verga scrive a De Roberto di aver vuotato il sacco su «cavalieri, commendatori, divi, dive e giornalisti», con l'ironica denuncia in una novella appena pubblicata, *La serata della diva*¹⁴. Ma da lì in poi, per necessità pratiche, il progetto di *Don Candeloro e C.* subisce un forte rallentamento rispetto a *I ricordi del Capitano d'Arce*, che invece esce subito, già all'inizio del 1891. Pubblicate sei novelle entro il 1890, ne appare una sola nel 1891, una tra natale e capodanno 1892-93. Nel 1893 due nell'estate, *Papa Sisto* e *Sul passaggio della gloria*. E quest'ultima, pubblicata nella milanese «Vita moderna», non può non provocare l'esplicito risentimento di

¹¹ Cfr. C. CUCINOTTA, *Introduzione...*, pp. IX-XIV.

¹² Cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, p. 180: l'abbreviazione finale «allude alla compagnia di comici aggregati dal vincolo professionale e metaforicamente a tutti personaggi accomunati dall'identità di teatranti nella commedia della vita».

¹³ Cfr. R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1981 (Letteratura Italiana Laterza diretta da C. Muscetta, 54), pp. 115-121.

¹⁴ G. VERGA, Lettera a Federico De Roberto, Vizzini, 28 giugno 1890, in ID., *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 246-247.

Treves, che aspetta ormai da anni «il nuovo volume», che invece «dorme il sonno dei giusti»¹⁵. A fine dicembre 1893 escono, nel “Corriere della sera”, le due ultime novelle, di fatto ormai precedute di qualche giorno dalla edizione del volume, pubblicato in quello stesso dicembre, sebbene con la data del 1894¹⁶. Nel volume non viene però ripresentato l’ordine cronologico di pubblicazione delle novelle su rivista. Nel raccogliere le novelle Verga tende infatti ad accentuare compattezza e coerenza del macrotesto, rafforzando la visibilità di una linea tematica. Si conferma una tendenza formale già sperimentata, in senso opposto, nel romanzo di Gesualdo: lì con le suddivisioni in parti e le concentrazioni spazio-temporali dei capitoli, quasi con un trasferimento della «parzialità»¹⁷ della novella alla struttura stessa del romanzo, che appare come una successione di grandi scene o appunto di novelle, con culminanti momenti di collisione, determinando una struttura quasi novel-listico-drammatica. Nei *Ricordi del capitano d’Arce* al contrario si ha un montaggio quasi romanzesco delle novelle, con un narratore, il capitano d’Arce, che determina il legame più visibile, ribadito dal reiterarsi di personaggi da una novella a un’altra, per cui i singoli testi costituiscono quasi le parti di un «romanzetto» che si distende attraverso tutta la raccolta¹⁸. E così pure nel volume *Don Candeloro e C.ⁱ* si accentua l’aggregazione tematica nelle sue due diverse articolazioni. Le prime cinque novelle sono legate dalla continuità del soggetto, il mondo del teatro, rappresentato secondo la programmatica progressione ascendente per livello sociale: da quello popolare di Candeloro Bracone, alla piccola borghesia provinciale di *Paggio Fernando*, al mondo fatuo della diva della lirica e del divismo (*La serata della diva*), sino al *Tramonto di Venere*, e cioè alla danzatrice, un tempo osannata dal pubblico e omaggiata dai principi di corona e del denaro, e poi colta nella solitudine del suo inesorabile tramonto di donna e artista. La rappresentazione avviene in questo caso attraverso il punto di vista straniante dell’ex amante, immemore dei benefici ricevuti, e che, narrando in modo impietoso la decadenza fisica e la malattia della donna, una volta «astro della danza», aggiunge, come clausola finale, la finzione della commozione («E vedendo che ci voleva anche quello, dalla faccia degli amici, Bibì asciugò una furtiva lagrime»)¹⁹. Tutte

¹⁵ Cfr. Lettera di Giuseppe Treves a Giovanni Verga, Milano, 6 giugno 1893, in G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, pp. 135-136.

¹⁶ Cfr. C. CUCINOTTA, *Introduzione...*, pp. XIV-XXII.

¹⁷ Cfr. R. LUPERINI, *Verga e l’invenzione della novella moderna*, in ID., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 89-102; 90; A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2011 («Scrittori d’Italia», 1), pp. 162-165.

¹⁸ Cfr. C. RICCARDI, *Nota al testo*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori («I Meridiani») 1979, pp. 1048-51; P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, pp. 152-153.

¹⁹ G. VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro e C.ⁱ...*, pp. 57-65: 57, 65.

queste cinque novelle presentano un tenue “infilzamento”, con il riapparire di un personaggio da una novella all’altra: dal protagonista, Candeloro, nelle prime due, al personaggio minore, lo scialbo cronista teatrale, e velleitario drammaturgo, Barbetti, che ricorre nelle altre tre. *Papa Sisto ed Epopea spicciola* sembrano rappresentare una interruzione tra i due blocchi di novelle, quasi un intermezzo, seppur con una similarità di struttura narrativa, affidata in entrambe a un narratore popolare che gestisce il racconto. La storia di Vito Scardo, da umile analfabeta divenuto priore di un monastero dei cappuccini a Militello, vicino Catania, riecheggia la leggenda francescana di Papa Sisto V²⁰, e smaschera il formalismo religioso tramite «un doppio registro interpretativo»²¹: tra quello ovvio per cui ad esempio una funzione religiosa è tale, e quello taciuto, ma fatto intravedere con «intento di smascheramento» (come ad esempio: «Intanto, per pigliar tempo, si fecero le funzioni in chiesa, prima di passare ai voti») ²².

L’origine della novella non risiede però soltanto nel tema della finzione, come si è portati a ritenere considerando il sistema del libro anziché la genesi storica della pubblicazione in rivista, che avviene, come per *Sul passaggio della gloria*, nel 1893. Il 1893 è infatti l’anno dei Fasci siciliani, ai quali Verga reagisce con preoccupazione e avversione verso gli intellettuali vicini al movimento. A Napoleone Colajanni, il 19 novembre 1891, Verga aveva così motivato il suo rifiuto a dare contributi all’*Isola*, giornale «di sinistra estrema»: «tenuto per rivoluzionario in arte, sono inesorabilmente codino in politica»; il titolo di *Isola*, «a me isolanissimo e sicilianissimo, suona troppo regionale, troppo chiuso per questa gran patria italiana, nella quale è anche troppo che ci sia uno stretto di Messina»²³. Il concittadino e rivale di Verga, Mario Rapisardi, riflettendo sull’esperienza dei Fasci, pubblicò allora una lettera-prefazione a Colajanni, denunciando come le rivolte siciliane avessero «rivelato condizioni tali, che non possono e non devono assolutamente durare, per l’onore dell’Italia e della razza umana». Erano i Fasci, secondo Rapisardi e la sua prospettiva progressista, «la Storia che passa»²⁴. Nel 1893 dei Fasci, Verga risponde ambientando due novelle nella cosiddetta «rivoluzione siciliana» del 1848-49, già nel *Mastro-don Gesualdo* rappresentata come una grottesca manifestazione di egoismi, e ora così ribadita in *Papa Sisto*, dove Vito Scardo usa la contingenza politica ai propri fini («Malcontenti ce

²⁰ Cfr. C. CUCINOTTA, *Le maschere...*, pp. 170-177.

²¹ R. LUPERINI, *Giovanni Verga...*, pp. 120-121.

²² G. VERGA, *Papa Sisto*, in *Don Candeloro e C.*, pp. 67-78: 76.

²³ Cfr. in *Lettere sparse...*, pp. 270-271.

²⁴ Cfr. Lettera di Mario Rapisardi a Napoleone Colajanni (10 febbraio 1894), citata da G. GIARRIZZO, *Catania*, Roma-Bari, Laterza 1986, pp. 120-121.

n'erano molti, minchioni la più parte, che pensavano ciascuno: Ora infine tocca a me! E brigavano, s'arrabattavano, trappolandosi gli uni e gli altri, liberali e realisti»). La grande «storia che passa», la «famosa settimana santa del 48», viene deformata nell'ottica straniante della «folla» del villaggio che attende di «vedere se era già cominciato il fuoco nella città laggiù, lontano, in fondo alla pianura verde», e poi guarda da lontano la «città», Catania, «fumare, laggiù, dal Calvario». E la «rivoluzione», riflessa all'interno del microcosmo conventuale, viene smitizzata, ridotta ai meccanismi imm modificabili dell'egoismo umano che regolano anche il funzionamento delle istituzioni (i «voti» per le elezioni del guardiano del convento)²⁵. E la «storia che passa» della prospettiva progressista e teleologica viene rovesciata in un'antifresi nell'altra novella ambientata nel 1848-49 (*Sul passaggio della gloria*). In essa l'inglorioso passaggio della guerra nei villaggi a nord della innominata, ma riconoscibile «città che pareva tranquilla anch'essa, come se non fosse fatto suo, sdraiata in riva al mare, laggiù»²⁶, viene visto nell'ottica particolare e straniante di un narratore contadino, divenendo una smitizzante, ossimorica, *Epoepa spicciola*, come dichiara il nuovo titolo assegnato alla novella all'interno del volume.

Le due novelle collocate nel 1848 siciliano sono seguite da tre (*L'opera del Divino Amore*²⁷, *Il peccato di Donna Santa*, *La vocazione di suor Agnese*) ambientate in un microcosmo conventuale che riproduce le logiche economiche e del potere del mondo esterno, e le potenzia compendiandole esemplarmente fra quattro mura («Già si sa che tutte le dita della mano non sono eguali tra di loro, e che anche nel Testamento Antico c'erano i Patriarchi e le Potestà. A Santa Maria degli Angeli l'abbadessa e la celleraria erano sempre state una Flavetta o una Mongiferro: dunque vuol dire che così doveva essere, e a nessuna veniva in mente di lagnarsene») ²⁸. Ma sono finzione e maschera sociale il motivo aggregante anche di queste tre novelle. Così in *La vocazione di Suor Agnese* l'effetto straniante del maggiore Verga svela come l'apparente «vocazione» religiosa di una donna coincida col destino necessitato in un mondo in cui è solo l'interesse economico ad essere autentico e l'atteggiamento umanitario è solo una finzione che maschera la cruda realtà dell'interesse. Una ricca famiglia recede dalla promessa di matrimonio fatta ad Agnese addebitando il rifiuto al padre della ragazza, colpevole di fallimento economico. Il suocero mancato, nel momento in cui di fatto ripudia

²⁵ G. VERGA, *Papa Sisto...*, pp. 72, 74, 76.

²⁶ ID., *Epoepa spicciola*, in *Don Candeloro e C.*..., pp. 79-86: 81.

²⁷ Apparsa con il titolo *Il demonio nell'acqua santa*, nel "Fanfulla della Domenica", nel 1890.

²⁸ G. VERGA, *L'opera del Divino Amore*, in *Don Candeloro e C.*..., pp. 87-102: 87-88.

la ragazza, che andrà in convento, con meschina finzione mostra se stesso come vittima («Che disgrazia, figliuola mia! ... Scusate se vi chiamo così. Vi tenevo già per figlia mia! ... Che crepacuore mi avete dato... »)²⁹. Ma a legare queste novelle è anche il motivo ricorrente dei predicatori padri liguorini. Nelle *Memorie della rivoluzione siciliana* di Pasquale Calvi, uno dei rarissimi libri conservati nella biblioteca di Verga che presentano postille dell'autore e confermano il suo profondo interesse per il 1848, così vengono definiti i padri liguorini: «uomini, armati del pernizioso potere di dirigere le coscienze dei deboli, che sono il numero maggiore; - uomini abilissimi ad insinuarsi negli animi nel segreto delle confessioni, e versarvi, colla più astuta *tartufferia*, il veleno de' loro consigli»³⁰. Chiudono la raccolta *Gli innamorati*, definitiva palinodia dell'autenticità, dell'amore e dell'onore, anche nell'ambiente popolare³¹, e *Fra le scene della vita*, l'ultima novella, che riprende l'originario sottotitolo della raccolta, consegnandoci, in quattro brevissimi apologhi (aventi come referenti i vari gradini della scala sociale³²), e in una lapidaria conclusione, quasi l'emblema del volume, che suona per noi oggi come una prolessi degli sviluppi ben riconoscibili e largamente fortunati del modernismo: «Quante volte nei drammi della vita, la finzione si mescola talmente alla realtà da confondersi insieme a questa, e diventar tragica, e l'uomo che è costretto a rappresentare una parte, giunge ad investirsene sinceramente, come i grandi attori»³³.

Nel processo di riscrittura delle novelle dalla redazione in rivista a quella in volume è manifesta l'accentuazione della continuità del tema teatrale, seppur nelle sue diverse accezioni: da quello della tensione con il pubblico; a quelli più generali della mercificazione dell'arte e della finzione in una società in cui domina l'inautenticità; all'elevazione del teatro a metafora di un mondo in cui realtà e finzione si sovrappongono³⁴. Basti un esempio emblematico: in *Papa Sisto*, posta in posizione di cerniera tra il primo e il secondo gruppo, l'incipit «Ecco perché Vito Scardo fu toccato dalla *grazia*» è sostituito, nel volume, da «Di commedianti come Vito Scardo non ne nascono più a Militello, massime dacché fu toccato dalla *grazia*»³⁵. È la parola

²⁹ ID., *La vocazione di suor Agnese, in Don Candeloro e C.!*..., pp. 113-123: 120.

³⁰ P. CALVI, *Memorie storiche e critiche della rivoluzione siciliana del 1848*, I, Londra, s. n. 1851, p. 362. Cfr. anche G. P. MARCHI, *Lettura di due novelle liguorine*, in ID., *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini 1970, pp. 231-262.

³¹ G. VERGA, *Gli innamorati*, in *Don Candeloro e C.!*..., pp. 125-132.

³² Cfr. R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, Roma, Savelli 1974, p. 94.

³³ G. VERGA, *Fra le scene della vita*, in *Don Candeloro e C.!*..., pp. 133-139: 133.

³⁴ Cfr. P. PELLINI, *Verga...*, pp. 154-155.

³⁵ G. VERGA, *Papa Sisto...*, p. 67.

“commediante” a evidenziare la cucitura tra le due parti del volume, tra chi fa la vita dell’attore, e chi vive la vita come un attore.

Don Candeloro, protagonista della incipitaria novella omonima, non è però semplicemente un commediante: «era proprio artista nel suo genere: figlio di burattinai, nipote di burattinai»; fare «parlare» i burattini era la sua stessa vita ed essi, i burattini, erano «il suo pane, il suo amore, la sua gloria»³⁶. *Le marionette viventi* era intitolata la novella quando apparve in rivista, sul «Fanfulla della Domenica» del 6 aprile 1890. E *Le marionette parlanti* sarà intitolata la novella in cui continua la storia del personaggio Don Candeloro (il titolo originario era *Le angustie di Bracale*)³⁷. Non ha una dichiarata connotazione locale, Don Candeloro. I suoi numerosi «ammiratori», che inizialmente «si toglievano il pan di bocca» per ascoltarlo, si trovavano «alla Marina, alla Pescheria», inequivocabili toponimi per un concittadino di Verga, ma la cui identificazione non è necessaria per comprendere lo sviluppo dell’intreccio, come nulla aggiunge al valore estetico di Rosso Malpelo l’individuazione della cava di rena della Carvana o delle «femminucce di Monserrato», borghi, ora quartieri di Catania³⁸.

E però nella novella *Don Candeloro e C.ⁱ* è ravvisabile un’esperienza umana che appartiene alla memoria stessa dell’autore. Seppur chiamati «burattini» o «marionette», i personaggi a cui dà voce Don Candeloro sono «pupi», pupi siciliani. La materia rappresentata nel suo teatro è quella dei paladini, dei *Reali di Francia* e del *Guerin Meschino* di Andrea da Barberino, quella propria del repertorio dell’*opra*, di Palermo o Catania. Don Candeloro, che «parlava come un libro», incutendo soggezione ai popolani analfabeti³⁹, conosceva implicitamente il “libro” per eccellenza, la silloge della materia cavalleresca compilata da Giusto Lo Dico, che nell’Ottocento costituiva il repertorio unificante della materia cavalleresca⁴⁰. Nel 1889 in cui Verga inizia sistematicamente a riflettere sul mondo del teatro, Giuseppe Pitrè pubblicava in volume *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, con cui faceva conoscere in Italia l’*opra* siciliana (il saggio era già apparso nella rivista «Romania» nel 1884)⁴¹. Proprio Pitrè che aveva costituito già, con la materia

³⁶ ID., *Don Candeloro e C.ⁱ...*, pp. 3-12: 3-4.

³⁷ Cfr. C. CUCINOTTA, *Introduzione...*, p. XXI.

³⁸ G. VERGA, *Rosso Malpelo*, in *Tutte le novelle...*, pp. 173-189: 174-175.

³⁹ ID., *Don Candeloro e C.ⁱ...*, p. 5.

⁴⁰ Cfr. D. AMICO, *Teatrar narrando. L’Opera dei pupi catanese: le serate di Raffaele Trombetta (1882-1928)*, Azzano (BG), Edizioni Junior 2008 («Quaderni dell’Associazione Peppino Sarina. Le tesi del Premio Dottor Burattino»), p. 51.

⁴¹ Cfr. G. PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche popolari en [sic] Sicilia*, in “Romania”, XIII, 50-51 (1884), pp. 315-398; ID., *Le tradizioni popolari cavalleresche in Sicilia*, in ID., *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano raccolti e descritti da G. P.*, vol. I, Palermo, Pedone Lauriel di Carlo Clausen 1889, pp. 121-341; C. CUCINOTTA, *Le maschere...*, pp. 29-41.

folclorica raccolta, un presupposto fondamentale dei *Malavoglia*, e che con i suoi proverbi aveva consentito a Verga di dar voce al «motto degli antichi»⁴². E ancora nel 1888 Pitrè pubblicava la commemorazione di uno dei più noti pupari catanesi, don Angelo Grasso, da poco scomparso, così segnalandolo: «quell'uomo lì, ora ch'è sceso nella tomba, mi pare che debba studiarsi, perché fu un tipo – un tipo non da bozzetto o da novella – ma un tipo sociale»⁴³. I teatrini dei più noti pupari, i Grasso, i Crimi, frequentati anche da Capuana, De Roberto, Martoglio, sorgevano a poche centinaia di metri da via Sant'Anna, in cui si trova la casa di Verga a Catania. Nel teatro «San Carlino», dove un rivale di Don Candeloro aveva sostituito le «marionette» con «personaggi in carne ed ossa», ma anche cantanti «mezzo nude», si rifletteva la recente, sfortunata esperienza di un omonimo teatro catanese che aveva sostituito le rappresentazioni dei pupi con attori e balli di compagnie di infimo ordine⁴⁴.

Era, quello del teatro dei pupi, un mondo ben noto a Verga e che gli veniva adesso mediato dall'opera di Pitrè. Gli indizi della trasposizione nella *factio* della novella sono molteplici e documentabili. Uno fra i tanti: nella novella Verga parla dei burattinai tramutatisi in «personaggi veri», e che, saliti sulla scena a posto dei burattini, «toccavano i cieli col capo», suscitando l'ilarità del pubblico. L'espressione non è casuale, anzi voluta, come testimonia la sostituzione, nel passaggio dalla redazione in rivista a quella in volume, dell'originario singolare «il cielo» con il plurale «i cieli». La locuzione riecheggia elementi tecnici della rappresentazione scenica dell'opera («i cieli» sono gli elementi scenografici che nei teatri dei pupi nascondono i manovratori dei pupi). Il pubblico in alcuni casi chiedeva infatti a gran voce: «Isamu [solleviamo] i cieli»⁴⁵. Ma il dato che più colpisce e che rinvia alla sostanza più profonda dell'*opra* siciliana, è il ruolo ricoperto dalla voce del protagonista nelle due novelle *Don Candeloro e C.ⁱ* e *Le marionette parlanti*. La voce era l'elemento distintivo del «teatrar narrando», la peculiarissima contaminazione di dramma e racconto propria dell'*opra*, con «l'inserzione, nella mimesi prettamente teatrale dei fatti rappresentati, della diegesi dispiegata dalla voce del puparo»⁴⁶. I pupari «parlano i pupi», non li «fanno parlare». L'omissione

⁴² Cfr. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1985.

⁴³ Cfr. G. PITRÈ, *Don Angelo, burattinaio catanese*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", VII (1888), pp. 252-253; B. MAJORANA, *Pupi e attori, ovvero l'Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni 2008, pp. 281-282.

⁴⁴ Cfr. B. MAJORANA, *Pupi e attori...*, pp. 264-287.

⁴⁵ Cfr. G. VERGA, *Don Candeloro e C.ⁱ...*, p. 12; D. AMICO, *Teatrar narrando...*, pp. 34, 111; B. MAJORANA, *Pupi e attori...*, p. 36.

⁴⁶ D. AMICO, *Teatrar narrando...*, p. 127.

del verbo causativo indica la riduzione, fino alla compenetrazione, tra soggetto narratore-attore e oggetto, la marionetta parlante in cui l'azione si trasferisce. Il corpo del puparo, attore e narratore, era infatti nascosto allo sguardo degli spettatori e la voce era l'unico elemento presente in scena⁴⁷. E quella voce veniva percepita anche come la voce del pupo, «marionetta parlante». Nella novella la voce di Don Candeloro assume, come è proprio nel teatro dei pupi, anche un ruolo macroscopico e diviene anzi il *medium* fra la scena e la vita. Candeloro, che «studiava sugli autori la voce che avrebbe dovuto avere ciascuno di essi», atteggiava anche la propria voce, nella quotidianità, su quella dei personaggi a cui dà parola: «s'era fatta anche la voce, come il gesto e la parlata, sul fare dei suoi "personaggi" e pareva di sentire un *Reale di Francia* anche se chiamava il lustrastivali dal terrazzino»⁴⁸.

Le due novelle non sono però solo una testimonianza di una realtà etnografica statica. Narrano infatti il processo di decadenza e degradazione degli artisti di una forma di teatralità popolare, una volta organica a un pubblico e ai suoi valori. Di fronte all'avanzare della modernità, il pubblico diviene sempre più per Candeloro, come per il suo autore, «quella gran bestia del pubblico»⁴⁹. L'espressione sarà ripresa a distanza di anni, dall'autore, in una lettera: «Il pubblico è una gran bestia, sempre e dovunque, soprattutto dove è più colto e intelligente o passa per tale. E il teatro, come opera d'arte, è cosa *infetta*». Così Verga nel 1908 commenterà incollerito il successo di Giovanni Grasso, che a Parigi adattava liberamente i suoi testi teatrali («quel puparo di Grasso il quale si permette di accomodare le mie cose a modo suo») ⁵⁰. Don Candeloro deve progressivamente constatare che il pubblico non è più in sintonia con la materia cavalleresca della tradizione (le «belle *Storie d'Orlando* e dei *Paladini antichi*»), attratto com'è dalle «novità»: dalla «*Storia di Garibaldi*», dalle «farsacce con *Pulcinella*», dall'esposizione dei corpi, delle «donne mezzo nude che facevano del palcoscenico un letamaio». Ma Don Candeloro si rifiuta di prostituire il suo teatro (di «mettere le persiane verdi alle porte, come certi stabilimenti»). Di fronte a una tale degradazione («ne arrossiva pel mestiere»), «prima di scendere a quelle bassezze», egli preferisce «piuttosto fare il saltimbanco o il lustrascarpe». Alla ricerca di un pubblico che non fosse «tale e quale come le bestie», lascia la città per trovare «un po' di buon senso e di buon gusto», dove pensava non fossero «ancora penetrate quelle sudicerie», e cioè nella «provincia» (così, nel volume, indica l'ambito

⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 131-134.

⁴⁸ G. VERGA, *Don Candeloro e C.*..., pp. 3-4; B. MAJORANA, *Pupi e attori...*, pp. 77-78.

⁴⁹ Cfr. G. VERGA, *Don Candeloro e C.*..., p. 9.

⁵⁰ Cfr. *ID.*, Lettera a Dina di Sordevolo, Catania, 29 gennaio 1908, in *ID.*, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo 1971, p. 302.

del suo peregrinare, correggendo l'originario, generico, «altrove» della redazione in rivista)⁵¹. E nel tentativo di attrarre un pubblico volgare di «contadinacci ignoranti ed avari», non volendo rinunciare alla materia cavalleresca della tradizione, alle storie dei «*Paladini di Francia*», si piega a mutare totalmente il suo teatro e la propria stessa funzione: «E ci dovette arrivare anche lui, Candeloro Bracone, a fare il pagliaccio se volle aver gente nel suo teatro» (degli stessi anni della novella verghiana è l'opera lirica *I pagliacci*, di Ruggero Leoncavallo – la prima rappresentazione è del 1892 – che sviluppa, come ricorda Starobinski, il tema della collisione tra arte e vita)⁵². Don Candeloro sceglie pertanto di esibire «sul palcoscenico» non più solo la propria voce, di colui che “parla i pupi”, ma la propria stessa persona. E pertanto lui e i suoi familiari, ricoperti di armature, arrivano a impersonare gli stessi paladini. Don Candeloro e compagni diventano essi stessi «marionette parlanti». Ma il pubblico, sempre più abbruttito, non conosce limite in ciò che può ottenere in cambio del denaro. Don Candeloro deve offrire pertanto, agli sguardi volgari e ai bassi appetiti degli spettatori, anche la moglie e la figlia. E vestitosi lui stesso da «pagliaccio», contro la «gran bestia del pubblico», scaglia, dietro le quinte, la sua impotente accusa, che è anche una autocondanna, e, per sua voce, una spietata demistificazione della condizione di mercimonio a cui è soggetta l'arte nella modernità: «Anch'io, se vogliono vedermi! ... Voglio calarmi le brache in faccia a quelle bestie! – Faceva delle risate amare, povero don Candeloro! Cercava le farsacce più stupide e più indecenti. Si tingeva il viso per fare il pagliaccio. Sputava sul pubblico, dietro le quinte: – Porci! Porci!»⁵³.

Coloro che vengono dopo Candeloro, i giovani, accettano però supinamente, senza contraddizioni e sofferenze, non solo la mercificazione dell'arte, ma di se stessi e dei propri corpi. La figlia, Violante, dalla iniziale, gioiosa, trasposizione del teatro nella vita, dal «rappresentare al vivo la scena fra *Rinaldo e Armida*» con Martino («il buffo della Compagnia»), passa, senza alcun dissidio interiore, a esibire sempre più il proprio corpo di fronte al pubblico, e infine arriva a venderci «per un palmo di nastro». E alla fine della novella, Violante, al contrario del padre, «sapeva ingegnarsi col suo pubblico», trovando facilmente, senza senso di colpa, protettori in ogni piazza, seppur «costretta a tornare di tanto in tanto all'Ospizio di Maternità» per abbandonare i propri nati⁵⁴. Lui invece, Don Candeloro, «cogli anni era diventato filosofo»,

⁵¹ G. VERGA, *Don Candeloro e C.!*..., pp. 9-10.

⁵² Ivi, p. 11. Cfr. J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Torino, Boringhieri 1984, p. 66.

⁵³ G. VERGA, *Don Candeloro e C.!*..., p. 12.

⁵⁴ ID., *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro e C.!*..., pp. 13-25: 14, 22, 24.

avendo «imparato a conoscere i capricci della sorte e l'ingratitude degli uomini». Divenuto un «povero vecchio», che solo aspetta il definitivo «calcio dell'asino», i figli dispersi «di qua e di là, in cerca di miglior fortuna o dietro la gonnella di qualche donnaccia dello stesso mestiere»⁵⁵, serba una spina nel cuore nel vedere la corruzione e degradazione della figlia Violante. Ma non può non accettare il cibo che lei sola gli procura, stando però «a tavola di mala voglia, senza alzare il naso dal piatto, col cuore grosso»⁵⁶, così come prima 'Ntoni nel momento di separarsi definitivamente dal proprio mondo.

«Stava muto e immobile. Aveva rinunciato, abdicato. Il suo destino era compiuto». È l'immagine del «vecchio saltimbanco» in disparte, «incurvato, decrepito, infiacchito», che aveva colpito Baudelaire, e poi Starobinski: la sua «misera assoluta, imbucata» in brandelli «da pagliaccio», il suo degrado creano un contrasto stridente con ciò che lo circonda: la «gioia», il «guadagno», «la sicurezza del pane per l'indomani». È l'immagine stessa «del vecchio uomo di lettere, sopravvissuto alla generazione di cui fu il fascinatore più brillante; del poeta invecchiato senza amici, senza famiglia, senza figli, degradato dalla sua miseria e dall'ingratitude pubblica; e nella cui baracca il mondo perso nell'oblio non vuole più entrare»⁵⁷. Il vecchio artista, che si era staccato dagli uomini per salire sul palcoscenico, «spera ancora di attrarre la loro attenzione, ma ha smesso di interessare, ed ora sono gli uomini che si allontanano da lui»⁵⁸. L'immagine dell'«artista da saltimbanco», che diviene per estensione metaforica immagine della stessa condizione umana, apparteneva alla cultura europea di cui si nutriva Verga nei suoi anni milanesi⁵⁹.

Giovanni Verga e Don Candeloro, autore e personaggio, sono uniti da affinità a livello profondo. Candeloro è l'artista di un teatro popolare che appartiene alla memoria, all'esistenza, all'immaginario di Verga. Analoga, a livelli sociali differenti, è la loro condizione di artisti, soggetti a un pubblico che cambia, in un mondo in cui l'arte diviene sempre più merce. Dal punto di vista avanzato di Milano, guardando all'Europa, in Don Candeloro Verga è riuscito a proiettare lontano da sé, per l'ultima volta, in una condizione di «extralocalità», il suo ultimo eroe: in una condizione sociale (quella del «burattinaio» del teatro popolare) tale da impedire, per la sua diversità, una identificazione immediata, ma in una dimensione che appartiene comunque alla sua esperienza individuale e all'inconscio collettivo della sua terra⁶⁰.

⁵⁵ Ivi, pp. 23-24.

⁵⁶ Ivi, p. 25.

⁵⁷ CH. BAUDELAIRE, *Il vecchio saltimbanco*, in ID., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, intr. di G. Macchia, Milano, Mondadori 1996 («I Meridiani»), pp. 404-406.

⁵⁸ Cfr. J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista...*, pp. 110-113.

⁵⁹ Cfr. ivi, pp. 120-122.

⁶⁰ Cfr. M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič,

Negli anni Settanta del suo arrivo a Milano, punta avanzata della modernità, Verga si era volto a indagare l'impatto del progresso e della temporalità in una società arcaica-rurale, quella da cui proveniva. Ora, nella fase conclusiva dei suoi «begli anni», rappresenta la tensione contraddittoria tra arte e pubblico, l'inarrestabile mercificazione dell'arte e dell'artista, volgendosi nuovamente alle sue origini, usando l'esperienza del teatro popolare della sua terra, portatore di una propria concezione del mondo e di proprie forme d'arte, anch'esse progressivamente travolte dall'avanzare della modernità. Non è un cartone preparatorio di un romanzo ormai irrealizzabile per Verga, il volume di novelle *Don Candeloro e C.ⁱ*, come invece lo erano state prima, nella fase del «non ancora», le raccolte dei capolavori *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*. La forma novellistica, quando Verga lascia Milano, è non preparazione di un romanzo per lui di fatto ormai impossibile, ma l'unica possibile nel tempo del «non più», in cui tramonta inevitabilmente ormai la forma veristica e tendono a succedere quelle del modernismo⁶¹.

Torino, Einaudi 1989, pp. 5-87; G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1993, pp. 415-426; R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, pp. 219, 252-253.

⁶¹ Cfr. G. LUKÁCS, *Solženitsyn: Una giornata di Ivan Denisovič*, in ID., *Marxismo e politica culturale*, Torino, Einaudi 1968, pp. 187-188; R. LUPERINI, *Verga e l'invenzione della novella moderna...*, p. 90; P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016, pp. 155-156.

RICCARDO CASTELLANA

VERGA E IL LIBRO DI NOVELLE:
PARATESTI E STRUTTURE

Università di Siena

1. Lo spazio del paratesto

Colpisce, leggendo i libri di novelle di Verga, la decisa contrazione dello spazio paratestuale, ridotto ai pochissimi elementi davvero essenziali (nome dell'autore, titolo, intertitoli e poco altro), salvo i casi, che esulano però dalla presente trattazione, degli apparati iconografici per le edizioni illustrate (e segnatamente, quella delle *Rusticane*). Colpiscono, più esattamente, la riduzione e il tendenziale azzeramento di quella che Genette chiama l'«istanza prefativa», specie se si tiene conto dell'importanza programmatica che invece Verga attribuiva alle prefazioni dei suoi romanzi (quella *larmoyante* di *Storia di una capinera*, quella risentita di *Eva*, quella sociologica dei *Malavoglia*), ma ancor di più se si ha presente la tradizione novellistica a lui più prossima, ovverosia la letteratura rusticana, Capuana, lo Zola dei *Contes à Ninon* oppure le *Soirées de Medan*. «Istanza prefativa», e cioè, per la precisione, qualunque scritto di carattere serio, vale a dire *non finzionale*, utile ad «assicurare una buona lettura del testo»¹, a valorizzarne il tema, l'originalità e la novità dello stile o l'unità (soprattutto qualora il carattere composito dell'opera lo richieda: e spesso una raccolta di novelle messa insieme per ragioni meramente commerciali lo richiede eccome), a prevenire possibili critiche o a dichiarare le vere intenzioni dell'autore, fornendo quella che con un'espressione un po' altisonante potremmo chiamare la “corretta” interpretazione dell'opera.

Non è una scelta ovvia, quella di Verga. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta dell'Ottocento, il libro di novelle era quasi sempre dotato di una prefazione, autografa o allografa che fosse, o di una dedica, o almeno di

¹ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989, p. 194.

una breve avvertenza: nella tradizione campagnola, per esempio, la prima edizione de *Les légendes rustiques* (1858) di George Sand si apriva con una lettera dell'autrice al figlio Maurice e con un *Avant-propos* di tre pagine nelle quali lei stessa enunciava la propria poetica (ma le edizioni successive avranno un apparato prefativo persino più ricco). Quanto all'Italia, i *Racconti* della Percoto per esempio, usciti in quello stesso 1858, esibivano l'autorevole Prefazione, allografata in questo caso, di Niccolò Tommaseo. E ancora ventuno anni dopo, nel 1877, Capuana si adegua alla tradizione quando apre i *Profili di donne*, sua prima raccolta di novelle, con una Prefazione di quasi quattro pagine, in cui esordisce citando (senza però nominarlo) Edmond About, l'autore dei *Mariages de Paris* (1856), secondo il quale «un livre sans préface ressemble à un homme qui est sorti sans chapeau». Capuana sciorina poi i motivi dell'originalità dei *Profili* e le proprie intenzioni di poetica², quindi previene le critiche di eccesso di presunzione adempiendo a quella che Genette chiama la funzione-parafulmine («È un'ambizione troppo spinta, l'autore ne conviene»), e così via, toccando uno ad uno, con consumata retorica, tutti i *topoi* del genere.

Persino *Les soirées de Medan* escono, nel 1880, accompagnate da uno scritto con valore prefatorio: breve quanto si vuole, e anonimo, ma efficacissimo:

Nous nous attendons à toutes les attaques, à la mauvaise foi et à l'ignorance dont la critique courante nous a déjà donné tant de preuves. Notre seul souci a été d'affirmer publiquement nos véritables amitiées et, en même temps, nos tendances littéraires³.

Quali fossero queste tendenze letterarie stava al lettore intenderlo, perché l'avvertenza alle *Soirées* aveva soprattutto valore di manifesto polemico, di *mot d'ordre* coesivo e unificante: era un richiamo alle armi affinché ciascuno riconoscesse i suoi.

Ebbene, niente di tutto ciò nelle raccolte verghiane. Nelle quali l'unico paratesto con funzione prefativa è, come si sa, la lettera a Salvatore Farina, collocata però in posizione decisamente anomala perché anteposta

² «per dire al lettore che queste novelle sono state scritte coll'unico intento di farne un'opera d'arte, cioè, che sono delle sensazioni vere, dei sentimenti veri, dei dolori veri, e che l'autore si è preoccupato soltanto di renderli, come dicono i pittori, schiettamente, sinceramente, in guisa da mettere il lettore nel caso di averne un'impressione non di seconda mano, ma immediata» (L. CAPUANA, *Profili di donne*, Milano, Brigola 1878, p. v). La Prefazione non è stata riprodotta da Enrico Ghidetti nell'edizione dei *Racconti*, Roma, Salerno 1973.

³ É. ZOLA - J.K. HUYSMANS - H. CÉARD - L. HENNIQUE - P. ALEXIS, *Les soirées de Medan*, Paris, Charpentier 1880, senza indicazione di pagina.

all'*Amante di Gramigna* (sesta e poco memorabile novella di *Vita dei campi*) e dunque solo con una certa forzatura considerabile alla stregua di prefazione all'intero libro. Il che non è probabilmente casuale ma tradisce un disagio nei confronti di una prassi, e diciamo pure di un *culto* tutto ottocentesco nei confronti della mediazione, che Verga ambisce a superare. Ma superare come e ispirandosi a chi?

Se è vero che un libro senza prefazione è come un gentiluomo che esca di casa senza cappello, ignorando le buone maniere e l'etichetta, la prassi contraria è (dopo la metà dell'Ottocento) un gesto eversivo e d'avanguardia, decisamente controcorrente rispetto al passato. E i primi ad infischiarne di cappelli (metaforici e no) sono ovviamente gli Scapigliati. I *Racconti fantastici* di Tarchetti (usciti postumi nel 1869) e le *Storielle vane* di Boito (1876), come del resto già i celebri *Tales* (1845) del loro maestro Edgar Allan Poe, vengono dati alle stampe senza alcuna prefazione. Ed è vero che Carlo Dossi è, al contrario dei suoi compagni di viaggio, prefatore bulimico di se stesso (tanto da progettare un libro di sole prefazioni)⁴, ma è vero anche che tanta ridondanza peritextuale è attraversata, a guardar bene, da una robusta vena parodica che non solo anticipa (anche in questo) un Gadda, ma soprattutto tradisce ancora una volta l'insofferenza comune all'intero gruppo verso una moda antiquata, che si può o disattendere oppure dileggiare facendo metaletteratura.

Che il rifiuto del cappello prefatorio abbia scarruffato anche la capigliatura del giovane Verga? Parrebbe di sì, anche perché *Primavera e altre novelle* si presenta, al pari di molte raccolte scapigliate, come un semplice contenitore di racconti, privo di una vera struttura e di una intenzione unificante a posteriori.

2. Frammenti di cornice

Nei loro libri, Camillo Boito e Iginio Ugo Tarchetti rifiutano, oltre alle prefazioni, anche quel tratto distintivo della novellistica medievale, rinascimentale e barocca che è la cornice. Non si tratta certo di una novità per i tempi, anche se occorre fare un po' di attenzione a un problema liquidato troppo sbrigativamente dalla critica. Scrive per esempio Pieter De Meijer che, nella seconda metà dell'Ottocento, «il racconto breve si libera da incorniciamento e commenti moralistici»⁵. Il che è vero per il moralismo, ma meriterebbe qualche precisazione quanto al resto. A parte rare eccezioni che

⁴ A. SACCONI, «Il Dossi studierà il Dossi». Il «Libro delle prefazioni» di Carlo Dossi, in «Modern Language Notes», 110 (1995), pp. 49-100.

⁵ P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in *Le forme del testo. La prosa*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 1984, vol. 3, t. II, p. 782.

confermano la regola (come *Il decameroncino* di Capuana), il *Rahmenerzählung* o libro di racconti con cornice quasi scompare nell'Ottocento; e tuttavia l'esaurimento della cornice si ha solo sul piano macrotestuale. Restringendo lo sguardo alla singola novella, invece, le cose cambiano un po', e Harald Weinrich ci ha ricordato che la cornice sopravvive, ma a livello del singolo testo, come micro-cornice cioè, almeno fino a Pirandello⁶.

Tarchetti, per esempio, appare tanto intollerante verso le macrocornici quanto indulgente verso la pratica del singolo racconto incorniciato. Il primo dei cinque *Racconti fantastici, I fatali*, è dotato appunto di una sorta di prologo nel quale il Narratore (non l'Autore) esprime forti dubbi sulle certezze della «ragione freddamente positiva». Ebbene, è in questo spazio franco, dove la maschera della voce narrante permette di pronunciare affermazioni che la “serietà” di una prefazione autoriale non potrebbe consentire, che il lettore viene inviato a sospendere temporaneamente la propria incredulità e a prepararsi all'irruzione del soprannaturale; è qui che i due contraenti stipulano il patto narrativo:

Esistono realmente esseri destinati ad esercitare un'influenza sinistra sugli uomini e sulle cose che li circondano? È una verità di cui siamo testimoni ogni giorno, ma che alla nostra ragione freddamente positiva, avvezza a non accettare che i fatti i quali cadono sotto il dominio dei nostri sensi, ripugna sempre di ammettere⁷.

È possibile che qui, nella microcornice, l'istanza prefativa, cacciata dalla porta principale del paratesto d'autore, rientri di soppiatto dalla finestra della finzione? E se sì, con quali conseguenze per il nostro discorso?

Diciamo subito che, come Tarchetti e Boito, anche Verga abolisce tanto le prefazioni quanto le cornici macrotestuali; e aggiungiamo anche che, come loro, almeno nella sua fase scapigliata, non rinuncia affatto, per contro, alla cornice micro-testuale: tre novelle su sei della prima raccolta, *Primavera e altri racconti* (1876), sono appunto precedute e inquadrata da un breve prologo del Narratore (non, direi, dell'Autore): *La coda del diavolo*⁸, X

⁶ H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino 2004, p. 95.

⁷ I. U. TARCHETTI, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, vol. II, Firenze, Cappelli 1967, p. 7.

⁸ Non è sempre facile distinguere tra cornice e prefazione in assenza di chiari segnali peritestuali (come quelli che separano, per es., la dedicatoria a Farina dalla novella *L'amante di Gramigna*): nel caso de *La coda del diavolo* direi che nell'incipit non è l'autore a parlare, ma il narratore, essendovi piena continuità tra la voce che annuncia il tema nel primo segmento narrativo («è una storia a tre personaggi [...] lui è al Cairo [...]; lei è morta, poveretta! e l'altro in certo modo è morto anche lui») e quella che racconta la storia vera e propria («Lui e l'altro erano due buoni e bravi ragazzi»). G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 47.

e soprattutto *Nedda*, il cui lungo incipit è presentato come referto autentico della «peregrinazione vagabonda dello spirito», della «fantasticheria», cioè, di un narratore borghese comodamente seduto di fronte al camino scoppiettante: è al Narratore di primo livello che viene affidata qui la responsabilità del racconto extradiegetico. Responsabilità, questa, che ha a che fare prima di tutto con l'esigenza di una mediazione: la micro-cornice fa da ponte, misura la distanza (culturale, psicologica ed etica) tra l'universo borghese del lettore e il mondo popolare dell'eroina eponima; traccia le differenze sociali tra lettori e personaggi ma offre anche le premesse utili a superare quello iato, dando a chi legge materia sufficiente per soddisfare le sue (eventuali) aspirazioni filantropiche e progressive.

Sempre all'interno della raccolta *Primavera*, poi, per restare sul piano delle tecniche narrative, le *Storie del castello di Trezza* si spingono ancora oltre nella stessa direzione, espandendo la micro-cornice e promuovendola a vero e proprio plot parallelo; e il ritmo narrativo di questo racconto gotico fuoritempo, così anomalo rispetto alla produzione maggiore di Verga, è scandito proprio dall'alternanza tra diegesi di primo e di secondo livello, nel gioco di primo piano e sfondo tra i due diversi gradi della narrazione.

Ora, se una sopravvivenza residuale del tipo di novella singola a cornice (con metalessi) si avrà ancora nell'incipit di *Pentolaccia*, in *Vita dei campi*⁹, si deve riconoscere però che la transizione al Verismo viene gestita da Verga anche abolendo pratiche di questo tipo e scegliendo di regola l'esordio in *medias res*, requisito necessario all'artificio di regressione e presupposto irrinunciabile dell'accesso immediato al mondo dei personaggi¹⁰.

3. Dalla raccolta al libro di novelle

Come molte raccolte scapigliate, *Primavera* è ancora un semplice contenitore di novelle, un libro-scatolone: al suo progetto costruttivo non sovrintendono né un principio di *selezione* (Verga mette insieme il volume con quel che ha nei cassetti in quel momento, e senza interrogarsi troppo su questioni di omogeneità tematica o di valore artistico) né, si direbbe, un principio d'*ordine*, fatta salva la scelta di collocare in *incipit* la novella eponima (e anticipando quella che diverrà la *contrainte* seriale delle *Novelle per un anno* di Pi-

⁹ «Giacché facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene "Pentolaccia" ch'è un bello originale anche lui, e ci fa bella figura fra tanti matti che hanno avuto il giudizio nelle calcagna, e hanno fatto tutto il contrario di quel che suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il suo pane in santa pace» (G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 221).

¹⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 47.

randello). Ma a proposito di ordine, vale la pena notare almeno una cosa: quando Verga ripubblica il volume per Treves nel 1880, non solo sceglie una titolazione neutralmente rematica (*Novelle*), ma soprattutto rimescola l'indice, promuovendo *Nedda* a novella d'esordio. E se l'intento principale era quello di sfruttarne commercialmente la popolarità, ne risulta tuttavia anche l'effetto non trascurabile di dotare il libro di una sorta di *introibo*, un po' come accade nei *Racconti fantastici* di Tarchetti con *I fatali*: in virtù della nuova posizione conquistata, la cornice di *Nedda* diventa, per estensione, una specie di cornice all'intera raccolta, come se ciascuna delle novelle che la compongono fosse, insomma, una «peregrinazione dello spirito» del narratore.

È la spia, forse, che qualcosa sta cambiando nella concezione verghiana del volume di novelle e della ricerca di una sua coesione interna, e lo vedremo meglio esaminando *Vita dei campi*, che esce appunto in quello stesso 1880. D'ora in poi, infatti, per citare le parole indirizzate dallo stesso Verga all'editore Barbera nel gennaio 1886, a proposito di *Vagabondaggio*, i suoi saranno (o quanto meno vorranno apparire) veri e propri *libri* di novelle e non semplici *raccolte*:

Sto mettendo in ordine le novelle pel volume, ritocchandole e migliorandole ove occorra, ché desidero la nostra pubblicazione abbia il sapore di cosa nuova e il libro qualche maggior valore di una semplice raccolta¹¹.

E il valore aggiunto del *libro* rispetto alla *raccolta* starà anzitutto nel surplus di senso garantito dall'organizzazione macrostrutturale; starà in una coerenza che è qualcosa di più di una semplice unità tematica o di genere.

4. Novelle pre- e postfatime

Esiste una consolidata tradizione critica sulle cosiddette novelle «teoriche» o «grammatiche»¹² collocate in posizione liminare nei libri di Verga. Se *Fantasticherie* e *Il bastione di Monforte* aprono, rispettivamente, *Vita dei campi* e *Per le vie*, le altre stanno preferibilmente alla fine del libro (e vedremo perché): *Di là del mare* chiude le *Novelle rusticane*, *Bollettino sanitario* sigla i *Drammi intimi* ma anche i *Ricordi del capitano D'Arce*, in cui viene ripresa,

¹¹ Lettera di G. Verga a Piero Barbèra, 20 gennaio 1886 (in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti con XII tavole inedite di Verga fotografo*, Roma, Bulzoni 1977², p. 32).

¹² R. BIGAZZI, *Sul Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi 1975, p. 154, G. TELLINI, *Letteratura e storia. Da Manzoni a Pasolini*, Roma, Bulzoni 1988, p. 76 (a proposito di *Fantasticherie*) e dello stesso v. anche il commento a G. VERGA, *Le novelle*, Roma, Salerno 1980.

Lacrymae rerum è l'ultima di *Vagabondaggio* e *Fra le scene della vita* fa da congedo a *Don Candeloro* e *C.i.* Non parlerei, però, tanto di testi "teorici" o "programmatici", quanto di novelle pre- o post-fative, la cui funzione è in parte la stessa di una prefazione (o di una postfazione) e in parte però anche quella di una cornice macro-testuale. Non si tratta, a rigore, di veri testi teorici o programmatici perché privi del requisito fondamentale che caratterizza il paratesto d'autore (la prefazione *stricto sensu*), vale a dire la "serietà", l'obbligo etico nei confronti del lettore di pronunciare un discorso veridico riferito a un referente esterno al testo: esprimono, beninteso, una intenzionalità autoriale, ma lo fanno in modo obliquo e indiretto; e la loro natura ibrida può far pensare, oltre alla cornice vera e propria, anche ad altre "zone grigie" della *fiction* come il proemio epico, che, per convenzione, inglobava l'istanza prefativa *nel* testo (senza delegarla al paratesto), mescolando, a volte giocosamente (si pensi ad Ariosto), serietà e finzione. Insomma, nel caso di una Prefazione autoriale autentica, è l'Autore ad assumersi la responsabilità di quel che dice; nelle novelle pre- e post-fative di Verga, invece, l'Autore parla sempre per interposta persona, ora indossando la maschera del Narratore omodiegetico (*Fantasticheria*), ora nascondendosi dietro il paravento di una narrazione eterodiegetica e assumendo l'ottica di un *reflector character*¹³ (*Di là del mare*), ora, infine, dissimulando la propria identità in maniera ancora più complessa e sfumata, come nel *Bastione di Monforte*, una novella della quale Vitilio Masiello ha mostrato le sottili e quasi insospettabili allusioni autobiografiche cifrate nelle descrizioni ambientali¹⁴. Dal 1880 in poi l'istanza prefativa (del tutto assente in *Primavera*) viene in qualche modo surrogata dalle novelle liminari, la cui natura finzionale rende ogni asserzione ambigua, polisemica, allusiva e soggetta a interpretazione.

Prendiamo ad esempio un tema decisivo come quello della distanza sociale tra autore (e lettore) e personaggi. È vero, come è stato notato, che il linguaggio e le metafore adottati da Verga sono spendibili senza soluzione di continuità tra testi programmatici veri e propri e novelle prefative. È vero anche che negli uni come nelle altre si insiste su una distanza espressa spesso da metafore pittoriche (il «quadro») e ottiche (il «microscopio» e il «cannocchiale» di *Fantasticheria*)¹⁵. Però è un dato di fatto che, nelle novelle prefative, le certezze scientifiche e la fiducia nella ricostruzione «passionata» delle umane passioni della Prefazione ai *Vinti* o della dedicatoria a Farina siano

¹³ F.K. STANZEL, *Teller-Characters and Reflector Characters in Narrative Theory*, in "Poetics Today", vol. 2, 2 (1981) (Narratology III: Narration and Perspectives in Fiction), pp. 5-15.

¹⁴ V. MASIELLO, *La chiave allegorica della novella verghiana «Il Bastione di Monforte»*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo 2010, pp. 181-182.

¹⁵ A. G. DRAGO, *La finestra del Bastione di Monforte*, in "Allegoria", 65-66, 2012, pp. 112-133.

decisamente più sfumate; e che l'esperimento stesso di colmare lo iato tra il mondo borghese del narratore (e dei lettori) e il mondo popolare raccontato sia molto meno agevole di quanto promettano le contemporanee dichiarazioni di poetica. Basti prendere *Fantasticheria*: certo il narratore critica lo snobismo della dama di città in visita al paesino di pescatori, certo la invita e ci invita a «farci piccini», a «guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori», ma in fondo sa che il risultato ottenuto non sarà nulla più che uno «spettacolo» strano e divertente agli occhi di un osservatore borghese che non potrà mai conoscere davvero quell'alterità.

C'è un diffuso pathos della distanza nelle novelle liminari verghiane, un pathos costruito con le convenzioni della finzione narrativa, e che sarebbe del tutto fuori chiave nei testi teorici di Verga. Lo si coglie, questo pathos, nella distanza tra il non meglio precisato osservatore alla finestra e la vita che scorre nel viale, nel *Bastione di Monforte*, ma anche, viceversa, in *Lacrymae rerum*, dove la finestra non è più la cornice attraverso la quale viene osservata una serie di azioni, ma lo spiraglio che lascia intravedere i drammi intimi di persone ignote che si svolgono nell'appartamento «dirimpetto». Proprio l'applicazione rigida della focalizzazione esterna distingue peraltro stilisticamente *Lacrymae rerum* dagli altri racconti di *Vagabondaggio*, e marca (insieme alla citazione virgiliana del titolo: segno di distinzione e di privilegio culturale che, oltre a sottolineare la devastazione esistenziale e l'insensato scorrere del tempo, rinvia soprattutto all'universo etico dell'autore) la frattura tra autore e mondo dei personaggi.

Dislocando le riflessioni metanarrative dal paratesto al testo (e dunque dal dominio dell'intenzione a quello della finzione), però, Verga non solo le complica e le arricchisce di armoniche, ma fa anche qualcosa di più: le proietta verso una dimensione che anticipa in certa misura il modernismo. Quando Valéry giustificava la propria ostilità verso le prefazioni sostenendo che lo scrittore dovesse guardarsi dalla tentazione di dire ai propri lettori *come* interpretare la propria opera, enunciava appunto un principio tipicamente modernista: quello dell'autonomia del testo letterario, sul quale nemmeno il suo artefice ha più alcuna giurisdizione dopo averlo dato alle stampe. Nulla insomma deve condizionare la libera interpretazione di chi legge, unico soggetto autorizzato ad attribuire significati. E l'apertura di credito concessa da Verga al lettore sul piano macrostrutturale fa pendant col principio dell'opera che deve sembrare «essersi fatta da sé»¹⁶, e che per questo stimola la ricettività di un lettore ideale, autonomo e adulto. La macro-struttura agisce peraltro in parallelo con quanto avviene a livello dello stile: il rifiuto di adottare un nar-

¹⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 203.

ratore plenipotenziario e la scelta a favore di un narratore popolare e corale, che non solo non giudica, ma addirittura offre giudizi moralmente inaccettabili da parte del lettore borghese (come in *Rosso Malpelo*), richiede un lettore cooperante e autonomo. Tanto sul piano macrostrutturale quanto su quello microstrutturale è il testo, non l'autore, a parlare.

5. Un'ipotesi genetica

Ci si potrebbe ora domandare per quale via Verga sia approdato alla soluzione della novella prefativa e se è possibile individuare un modello anteriore. Abbiamo già accennato alla dedica-prefazione di Zola ai *Contes à Ninon*, la raccolta d'esordio di uno Zola ventiquattrenne e romantico; uno Zola che a Verga piace ancora moltissimo, per via di quel suo rapporto mai completamente risolto col Romanticismo e con il sé giovanile. Gli piace e continua a piacergli anche dopo la svolta verista, se dopo essersi fatto prestare il libro da Capuana nell'agosto del 1875 sente l'urgenza di acquistare una copia dell'edizione 1879, tuttora conservata nella Biblioteca Verga¹⁷.

Ho detto dedica-prefazione, con tanto di firma e di data, ma il paratesto zoliano (*À Ninon*) presenta, a leggerlo attentamente, qualche tratto che ne fa sospettare la natura finzionale o forse, per adottare una categoria dei nostri giorni, *autofinzionale*. *Ninon*, la dedicataria e anche la narrataria dell'opera, più volte evocata con veri e propri effetti di cornice sparsi in tutto il libro, è la giovane amica (reale o immaginaria?) lasciata in Provenza, alla quale l'Autore dice di aver già raccontato (si badi) a voce le storie che compongono il libro, le quali storie si immaginano ora fissate nell'inchiostro:

Les voici donc, mon amie, ces libres récits de notre jeune âge, que je t'ai contés dans les campagnes de ma chère Provence.

Zola insomma sta timidamente sfumando i confini tra testo e paratesto, tra discorso finzionale e discorso fattuale: sta facendo di quello che dovrebbe essere un paratesto "serio" una specie di cornice. E Verga, in *Fantasticheria* e poi in *Di là del mare*, riprende da Zola (con varianti) il tema del racconto all'amante come *accessus* al libro di novelle, e lo pone nel primo caso all'inizio e nel secondo alla fine dell'opera: ad incorniciarla appunto.

In *Fantasticheria*, è vero, il tono e l'atmosfera sono tutt'altro che zuccherosamente romantici: tanto il giovane Zola è malinconico ed evocativo,

¹⁷ *Biblioteca di Giovanni Verga*, catalogo a cura di C. Greco Lanza - S. Giarratana - C. Reitano, introduzione di Salvatore S. Nigro, Catania, Edigraf 1985, p. 489.

quanto il maturo Verga si mostra cinicamente ironico e mondano. Ma al di là di questo la situazione è quasi identica: anche qui abbiamo una coppia di innamorati, anche qui un luogo e una situazione lontani e ricostruiti attraverso la memoria, e soprattutto anche qui, sul piano della pura tecnica narrativa, si apre un improvviso squarcio metanarrativo: non sulle novelle che seguiranno, ma sugli imminenti *Malavoglia*, di cui il narratore di *Fantasticheria* preannuncia (come in un *teaser trail* cinematografico) i personaggi principali e l'ambientazione.

Persino più stringenti le affinità tra *À Ninon* e *Di là del mare*, nonostante il fatto che la narrazione verghiana non sia qui omodiegetica ma condotta da una voce esterna, e perda così quel carattere di dedica che ancora *Fantasticheria* in qualche modo conservava rispetto all'ipotetico modello zoliano. Qui (al di là del sapore spiccatamente mondano dato dal racconto d'adulterio) il tono non è troppo diverso da quello lirico ed evocativo di *À Ninon*, e soprattutto l'elemento metanarrativo è chiarissimamente esibito, e anzi, proprio come in Zola, questa volta si può parlare anche per Verga di un vero e proprio piano metadiegetico interno al libro, poiché il racconto evoca uno ad uno Mazzarò, don Licciu Papa e gli echi del massacro di Bronte come se fossero i «fantasmi» di «scene evocate» dalla viva voce dell'amante per la donna amata. Ecco di nuovo l'incipit, per esteso, nel quale il giovane Zola si rivolge all'amica annunciandole i racconti della giovinezza che lui le aveva già raccontato in Provenza e che Ninon a quel tempo ascoltava dalla sua bocca:

Les voici donc, mon amie, ces libres récits de notre jeune âge, que je t'ai contés dans les campagnes de ma chère Provence, et que tu écoutais d'une oreille attentive, en suivant vaguement du regard les grandes lignes bleues des collines lointaines¹⁸.

Verga, in *Di là del mare*, gli fa eco così (cito in questo caso dall'edizione del 1920, qui molto distante dalla princeps ma più lirica e romantica):

Ella ascoltava [...] fissando i grandi occhi pensosi nelle ombre vaganti del mare, quasi dietro i fantasmi di quelle scene evocate da lui [...] mentre le stelle scintillavano sul loro capo, e l'eco di una canzone popolare giungeva dagli emigranti, a prua, smarrendosi, col muggito delle onde, verso orizzonti lontani anch'essi¹⁹.

¹⁸ E. ZOLA, *Contes et nouvelles*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Paris, Gallimard 1976, p. 5.

¹⁹ G. VERGA, *Le novelle...*, a cura di G. Tellini, vol. I, p. 419.

E le scene evocate dall'uomo («nella mente gli passavano come larve sinistre i fantasmi dei personaggi delle sue leggende»)²⁰ questa volta richiama esattamente, come in Zola, quelli delle novelle del libro, con un effetto di marcata finzionalità e, com'è tipico delle sue novelle prefative, anche di presa di distanza rispetto al mondo popolare narrato:

Lei fece un'esclamazione, come passando in rivista le scene di quei drammi evocati: Licodia con le sue montagne, la Piana, il Biviere fecondo e omicida, laggiù, lontano, dietro le montagne azzurre e le linee malinconiche della pianura, e i monti grigi di ulivi, o aspri di fichidindia, o bianchi di neve. Sembrava che quei luoghi ancora si animassero dei personaggi della leggenda: la Malaria; su quel versante dell'Etna il paesetto dove la libertà irruppe come una vendetta; più giù la giustizia ironica di don Licciu Papa, e la tragedia oscura che avvicendavasi con quella sacra del Mistero²¹.

Così erano scomparsi il casolare di gesso, e l'osteria di «Ammazzamogli» in cima al monticello deserto. Soltanto le rovine sbocconcellate si disegnavano nere nella porpora del tramonto. Il Biviere si stendeva sempre in fondo alla pianura come uno specchio appannato. Più in qua i vasti campi di Mazzarò, i folti oliveti grigi su cui il tramonto scendeva più triste; le vigne verdi, i pascoli sconfinati, che svanivano nella gloria dell'occidente, su cucuzzolo dei monti, e dell'altra gente, forse, a quell'ora si affacciava ancora agli usci delle tettorie grandi come chiese, per veder passare degli altri viandanti. Nessuno sapeva più di Cirino, di compare Carmine o di altri²².

Marginalmente, si può anche ricordare, per concludere il raffronto, il momento della separazione tra i due amanti e della fine dell'idillio. Zola:

Hélas! ces beaux soirs ne sont plus. Un jour est venu où j'ai dû vous quitter, toi et les champs de Provence. Te souviens-tu. Mon beau rêve, nous nous sommes dit adieu, par une soirée d'automne, au bord de la petite rivière. (p. 8)

E in modo simile Verga, che arricchisce il tutto con stilemi manzoniani ben riconoscibili:

Addio, tramonti solitari, abeti alla cui ombra ella aveva tante volte ascoltato

²⁰ Ivi, p. 422.

²¹ Ivi, p. 421.

²² Ivi, p. 424.

le storie che egli le narrava, e che stormivate al loro passaggio. Addio! Essa è lontana ora!...

Un giorno venne dalla città lontana anch'essa una cattiva notizia, un ordine, un telegramma, una parola sola che troncò l'idillio²³.

6. Ordine

Si è già detto dei mutamenti di struttura da *Primavera e altri racconti* (1877) alle *Novelle* uscite per Treves nel 1880. Ebbene, tale mutamento è coevo alla fase di composizione di *Vita dei campi* (1880), il cui indice subirà nel tempo, come ha mostrato in modo esauriente Carla Riccardi²⁴, una serie significativa di spostamenti, aggiunte e successive soppressioni sulla quale vale la pena soffermarsi. L'ordinamento della *princeps*, opportunamente ripristinato nell'edizione critica, vedeva, dopo *Fantasticheria*, *Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*, *Cavalleria rusticana*, *La lupa*, *L'amante di Gramigna*, *Guerra di santi*, e *Pentolaccia*. Quest'ultima, come si è detto unica novella a cornice del libro, in virtù della posizione finale istituisce un collegamento circolare con la novella prefativa (*Fantasticheria*), mettendo di nuovo in primo piano la voce del Narratore.

Nel giro di un paio d'anni, poi, Tr₂ e Tr₃ introdurranno un aspetto che nessuna analisi macrotestuale dovrebbe dimenticare, e cioè il compromesso tra intenzione artistica e necessità dell'industria editoriale²⁵. Per l'edizione del 1881 Treves impone infatti a Verga il ripescaggio de *Il come, il quando, ed il perché* (già espunto in bozze da Tr₁), per «ingrossare il volume», e nel 1882 fa di peggio, intitolando la terza edizione *Cavalleria rusticana ed altre novelle* (sottotitolo: *Vita dei campi*), sull'onda del successo teatrale di *Cavalleria* appunto, e cambiando l'ordinamento del libro in modo da farlo esordire con quella novella e con *La lupa* (anch'essa resa popolare dall'adattamento per il palcoscenico), e non più con *Fantasticheria*, che viene così a perdere l'originaria funzione di novella prefativa. Nel 1897, infine, Tr₄ recupera il titolo originario ma non l'ordine, espungendo *Il come* e recuperando, per omogeneità di ambientazione ma non certo di stile (e contro il parere dell'autore), *Nedda*, inserita tra *La lupa* e *Fantasticheria*: anche in questo caso i motivi della selezione (e i suoi riflessi inevitabili sull'ordinamento del volume) sono di natura essenzialmente commerciale e poco hanno a che fa-

²³ Ivi, p. 425.

²⁴ C. RICCARDI, «*Vita dei campi*»: storia di una raccolta, in G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1987, pp. XI-LXVIII.

²⁵ Riflette su questo rapporto, con nuovi argomenti, Isotta Piazza nel saggio raccolto in questo stesso volume.

re con qualcosa che si possa anche lontanamente chiamare una “intenzione artistica”. Si dirà che Tr₄, costosa anche perché impreziosita dalle illustrazioni di Ferraguti, quasi non ebbe pubblico per via del prezzo di copertina alto, e che dunque non bisognerebbe darle troppa importanza. Sta di fatto però che (se teniamo conto anche degli esercizi di “filologia creativa” dei fratelli Perroni), per un secolo, fino all’edizione Riccardi, i lettori di *Vita dei campi* non hanno letto il libro secondo l’ordinamento voluto dall’autore, privandosi dunque del valore aggiunto dal macrotesto.

Ma al di là della pur importante funzione strutturale delle novelle pre- e post-fative, quali altri criteri sovrintendono alla struttura dei libri vergiani? E soprattutto: al netto delle ricostruzioni genetiche, cosa comunica al lettore l’ordinamento del libro in sé? Mi limito a qualche rapida ipotesi, stimolata appunto dall’indagine filologica, ma aperta a una sintesi teorica ed ermeneutica.

In un saggio del 1983, Paola Bernardi aveva sottolineato giustamente l’importanza degli elenchi autografi dei titoli delle *Rusticane* appuntati da Verga sulle carte di *Di là del mare*, ma più che mettere l’accento sull’esitazione riguardante proprio la novella post-fativa di quella raccolta (che entra nell’indice solo all’ultimo minuto, a riprova dei rischi connessi alla rottura dell’omogeneità stilistica impliciti nell’operazione) è utile concentrarsi qui su un’altra osservazione della studiosa, che sottolinea come, nei tre progetti di ordinamento ricavabili dagli elenchi, due blocchi rimangano immutati nel tempo: il blocco tematico iniziale (costituito da *Il Reverendo*, *Cos’è il Re*, *Don Licciu Papa*) e quello conclusivo (*I Galantuomini* e *Libertà*), mentre la parte centrale subisce mutamenti imputabili, sembrerebbe, soprattutto alla necessità di dare una parvenza di omogeneità stilistica a un libro che vuol mettere insieme veri e propri capolavori accanto a novelle francamente molto più modeste: se cioè nel caso di *Vita dei campi* Verga era riuscito, grazie all’espunzione in bozze de *Il come, il quando ed il perché*, ad ottenere un insieme tematicamente e qualitativamente alto e omogeneo, con le *Rusticane* deve adottare un’altra strategia ed evitare, per esempio, la contiguità tra due novelle deboli come *Il Mistero* e *Gli orfani*, che infatti dal secondo elenco in poi risultano opportunamente distanziate e quindi diluite nel corpo del libro, in modo da non fare macchia²⁶.

Come sono ottenuti, invece, i nuclei ‘forti’? Le ipotesi potrebbero essere molte, ma seguendo ancora a grandi linee l’argomentazione di Bernardi

²⁶ P. BERNARDI, *Per l’edizione critica delle «Novelle rusticane»*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis 1983, pp. 391-410. Ma per la storia del testo nel suo insieme si veda ora l’ottima introduzione di Giorgio Forni all’edizione critica (G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2016).

(e senza pretendere di liquidare con ciò il discorso sulla struttura di un libro complesso come *Novelle rusticane*), sembra sensato congetturare che il blocco iniziale raffiguri i rappresentanti del potere religioso, politico e giuridico colti nell'esercizio delle loro funzioni; che il blocco centrale e più cospicuo (*Malaria, Gli orfani, La roba, Storia dell'asino di San Giuseppe, Pane nero*) si concentri invece senza mediazioni sul tema economico, con la novella *La roba* a fare non casualmente da perno centrale all'intero volume; e che il dittico conclusivo *I galantuomini - Libertà* da un lato prosegua il tema economico e dall'altro, circolarmente, si ricolleggi tanto a *Cos'è il re* (potere politico) quanto a *Don Licciu Papa* (potere giudiziario). Chiude il volume, come sappiamo, la novella postfativa *Di là del mare*, che riprende metadiegeticamente luoghi e personaggi del libro, ma distanziandoli attraverso il filtro della memoria.

È possibile che questa stessa logica compositiva per "blocchi" diventi per Verga, da un certo momento in poi, la regola? Sembrerebbe di sì, se, aumentando il mezzo di contrasto a scapito della qualità letteraria del campione, ci soffermiamo a considerare i *Drammi intimi*. Verga mette insieme nel 1884 per Sommaruga questi sei racconti, tre di ambientazione rusticana e tre "mondani". E la soluzione escogitata per far quadrare un cerchio che forse era impossibile far quadrare (come dimostra il sostanziale fallimento editoriale dell'operazione) consisté nell'adottare quella che Tellini definisce una «disposizione chiastica»²⁷, ma che ricorda piuttosto, a mio avviso, qualcosa di abbastanza simile a una macro-cornice: la prima novella (*I drammi ignoti*) e le ultime due, anch'esse di ambientazione borghese-aristocratica, sono in qualche modo la "cornice" familiare al lettore che circoscrive le tre novelle centrali di argomento "esotico" e rusticano. Anche qui una logica costruttiva a blocchi, dove le differenze e i contrasti prevalgono sulle somiglianze e sulle identità tematiche, che pure ovviamente esistono.

In questa configurazione, tra l'altro, *Bollettino sanitario* (unica novella epistolare di Verga) si trova a giocare il ruolo di novella postfativa, mostrando evidenti consonanze e persino precisi richiami intertestuali («ecco che ricasco di nuovo nella fantasticheria erotica»)²⁸ a *Fantasticheria* e *Di là del mare*. Come in quelle novelle, *Bollettino* e le altre novelle mondane fanno da ponte alla dimensione sociale "altra", popolare e contadina, custodita nel cuore del libro. Proprio le tre novelle mondane dei *Drammi intimi*, peraltro, verranno riprese nel 1891 a chiudere, ancora una volta in blocco, i *Ricordi del Capitano d'Arce*. Raccolta, questa, dal nostro punto di vista molto interessante, al di là del suo scarso valore artistico, anche perché è l'unica, tra quelle

²⁷ G. VERGA, *Le novelle...*, vol. II, p. 3.

²⁸ G. VERGA, *Drammi intimi*, edizione critica a cura di G. Alfieri, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1987, p. 46.

verghiane, ad articolare nei primi sette racconti una «vicenda unitaria», quasi fossero i «capitoli di uno stesso romanzo»²⁹ nel quale gli stessi personaggi (D'Arce ed altri) ritornano periodicamente, secondo una modalità costruttiva seriale o ciclica che anticipa certe raccolte novecentesche, come *Wineburg Ohio* di Sherwood Anderson (1919) o *The Unvanquished* di William Faulkner (1938)³⁰.

Un altro esempio di costruzione a blocchi è *Don Candeloro e C.i.* Quando Verga, nel 1893, mette insieme questa raccolta deve affrontare il problema dell'eterogeneità dei materiali a sua disposizione, e adotta la stessa soluzione. Un primo gruppo di cinque novelle di ambientazione teatrale e dunque tematicamente assai omogeneo, e quindi un blocco intermedio di sei che col teatro nulla hanno a che fare (almeno sul piano letterale). La dodicesima e ultima novella, *Fra le scene della vita*, rivela sin dal titolo la funzione di testo-chiave, di *accessus* all'intero libro, e chiude il cerchio rendendo finalmente visibile la sutura nascosta tra il primo e il secondo blocco: alla novella postfativa è in questo caso delegato il compito di suggerire al lettore che la finzione teatrale, il dramma, si insinua sempre nella vita stessa, che tutto il mondo è teatro insomma. Con le parole del Narratore:

Quante volte, nei drammi della vita, la finzione si mescola talmente alla realtà da confondersi insieme a questa, e diventar tragica, e l'uomo che è costretto a rappresentare una parte, giunge ad investirsene sinceramente, come i grandi attori³¹.

È l'ultima raccolta di Verga, e Pirandello, come si vede, è ormai alle viste.

7. Short story cycle

Per rendere conto più approfonditamente dei fenomeni macrostrutturali, la teoria letteraria degli anni Settanta elaborò la nozione, assai suggestiva, di *short story cycle*. La denominazione, proposta nel 1971 da Forrest Ingram e poi ripresa da altri studiosi (Ferguson, Garland Mann ecc.), non è per la verità delle più perspicue, e la teoria di Ingram ha grossi limiti, ma alcune sue intuizioni sono brillanti. Ingram definisce uno *short story cycle* così:

²⁹ G. VERGA, *Le novelle...*, vol. II, p. 223.

³⁰ Cfr. F. L. INGRAM, *Representative short story cycles of the twentieth century. Studies in a literary genre*, The Hague, Mouton 1971, p. 22.

³¹ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 835.

I will define a short story cycle as a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its components parts³².

In questa definizione non conta il processo grazie al quale si è giunti alla macrostruttura ma il suo risultato, cioè la macrostruttura stessa. E ha senso parlare di *short story cycle*, per Ingram, se il macrotesto autoriale si distingue da una semplice raccolta (*collection*) in virtù di due principi compositivi fondamentali, che sono la *recurrence* e il *development*, la ripetizione di determinati temi o motivi da una parte e lo sviluppo narrativo interno al libro dall'altra³³. Il rapporto tra questi due principi (paradigmatico e sintagmatico, potremmo dire, ma all'autore è estranea qualsiasi preoccupazione di tipo strutturalista) varia da libro a libro. Il principio della *recurrence*, inoltre, è responsabile sia delle simmetrie e ripetizioni tra le diverse novelle (isotopie tematiche, ma anche apparizioni cicliche degli stessi personaggi, come appunto nei *Ricordi del Capitano d'Arce*) sia delle opposizioni dialettiche e delle tensioni tra esse: per esempio, in *Vita dei campi* si direbbe che è più forte il principio della ripetizione (le novelle hanno quasi tutte lo stesso tipo di sviluppo, obbediscono alla poetica del *fait divers*, paradossale congiunzione tra romanzesco e grigiore quotidiano, e sono dotate per lo più di una conclusione ad effetto che prevede di solito un omicidio o la morte del protagonista)³⁴, mentre nelle *Rusticane* e ancor più nei *Drammi intimi* o in *Don Candeloro*, costruiti sostanzialmente per blocchi come abbiamo visto, la logica contrastiva ha (almeno) pari importanza.

Il principio del *development* presuppone poi qualcosa di assimilabile a una progressione lineare: i *Dubliners* di Joyce, ad esempio, seguirebbero, secondo Ingram, uno sviluppo narrativo analogo a quello dell'*Odissea* omerica. Sempre secondo lo studioso, che prende in considerazione la tradizione nordamericana ed europea novecentesca, gli *short story cycles* modernisti terminerebbero di preferenza con una sezione o con un singolo racconto che chiude e sigilla il ciclo stesso, riprendendo temi, simboli o altri elementi dei racconti precedenti come per darne una sorta di sintesi conclusiva o di epilogo³⁵. Ed è probabilmente questa la risposta al perché Verga ricorra

³² F. L. INGRAM, *Representative short story...*, p. 19.

³³ Ingram, per la verità, ignora che questo doppio movimento è comune anche ad altri macrotesti nati dall'assemblaggio di materiali narrativi preesistenti: basti considerare la Bibbia, in particolare nella lettura magistrale che ne ha dato Northrop Frye nel *Grande codice*.

³⁴ Cfr. R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 89-102 e P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016, pp. 135-156.

³⁵ F. L. INGRAM, *Representative short story...*, p. 22.

sempre più spesso alla novella postfativa anziché a quella prefativa: *Di là del mare*, *Lacrymae rerum* o *Bollettino sanitario*, più che testi programmatici, sono narrazioni vere e proprie, episodi semi-autonomi che chiudono un cerchio, tirano le somme di una vicenda artistica ed esistenziale, mettono un punto fermo al libro e al suo sviluppo interno.

Se guardiamo alla forma dei libri di novelle verghiani da una prospettiva comparatistica e rivolta verso il Novecento, non solo abbiamo più chiara la vera ragione dello spostamento progressivo dell'istanza prefatoria nel finale del libro, ma possiamo anche apprezzare la grande modernità dei macrotesti, che attraverso l'ordine, appunto, suggeriscono al lettore una possibile chiave di lettura del libro senza però mai dichiararla *apertis verbis* come avrebbe fatto una prefazione vera e propria. Al limite estremo della trasformazione storica subita dal libro di novelle sta invece, com'è ovvio, il modernismo pieno di Pirandello e di Tozzi. Nel progetto delle *Novelle per un anno* riemerge certo la tendenza verghiana verso la forma-libro, l'opzione per una struttura chiusa e coesa, ma la dichiarazione d'intenti della breve *Avvertenza* d'autore che precede *Scialle nero*, il primo libro della serie, mette in guardia da ogni illusione: «Una novella al giorno, per tutt'un anno, senza che dai giorni, dai mesi o dalle stagioni nessuna abbia tratto la sua qualità»³⁶. Tra la rigida struttura calendariale del macrotesto e l'infinita, inesauribile apertura al reale dei singoli testi c'è un rapporto ormai del tutto arbitrario e uno scollamento irrimediabile: l'unità, l'ordine, il controllo del reale, appartengono ormai solo al regno del desiderio, e possono solo essere l'oggetto di un'acuta nostalgia. Verga è certo ancora molto lontano da una simile sfiducia nei confronti di rappresentare la realtà attraverso la finzione letteraria, ma senza il suo esempio la novella modernista italiana avrebbe avuto certamente un volto diverso.

³⁶ L. PIRANDELLO, *Avvertenza*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. I, Milano, Mondadori 1985, p. 1071 (purtroppo il curatore relega l'*Avvertenza* in apparato, sminuendone la funzione prefativa).

GIUSEPPE LO CASTRO

NEL LABORATORIO DELLA SVOLTA:
NEDDA, PRIMAVERA E PADRON 'NTONI

Università della Calabria

La stagione letteraria 1874-1878 rappresenta nell'itinerario della scrittura verghiana uno snodo decisivo. Alla lunga tradizione di studi che ha attribuito a *Nedda*, diversamente interpretata, una funzione preminente di chiusura o apertura di un ciclo, è lecito affiancare una lettura più ampia che associ quella prova rusticana alla raccolta *Primavera* e alla prima fase redazionale dei futuri *Malavoglia*, quella relativa al progettato bozzetto del *Padron 'Ntoni*. È ormai un dato acquisito nella critica che il passaggio al verismo e la svolta di maturità letteraria vadano collocati all'altezza di *Rosso Malpelo*, e quindi all'agosto 1878; tuttavia tra *Nedda* del giugno 1874, *Eros* del dicembre 1875 (di cui non parlerò, ma che pure offre molti elementi di novità nella scelta del narratore e nelle soluzioni stilistiche), *Primavera* dell'ottobre 1876 e il successivo *Rosso Malpelo* corre anche il breve ma significativo scarto temporale di un biennio, marcato dal silenzio della scrittura¹. Il 1877 diviene un anno decisivo nella maturazione della svolta. In aprile era sopraggiunta la morte della sorella, che probabilmente segna una forzata pausa dal lavoro, alla cui ripresa tante idee acquisteranno una diversa dimensione e prospettiva. Così accade al bozzetto *Padron 'Ntoni*, racconto dalla lunga gestazione, come spesso in Verga, a differenza di *Nedda*: l'inizio è inviato a Treves nel dicembre '74, e già sul finire del '75 si progetta di riscriverlo di sana pianta fino a un nuovo invio, sempre dell'inizio, a febbraio '76, mentre nell'ottobre dello stesso anno si annuncia un terzo rifacimento. Tra queste due date si colloca la versione abbozzata che ci è rimasta². Riprendere le fila dell'evoluzione sti-

¹ La raccolta *Primavera*, uscita con la data del 1877, è ora, sulla scorta di C. RICCARDI, «*Primavera*: una nuova fisiologia dell'amore», in "Annali della Fondazione Verga", VI (2013), p. 143, databile con più precisione al 25 ottobre 1876.

² Per la storia redazionale cfr. F. CECCO, *Introduzione* a G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica

listica, di poetica e anche di visione della realtà e della scrittura, per indagare i tratti salienti e progressivi di un mutamento che non è circoscritto a un passaggio epifanico, può essere dunque chiarificatore.

Così ripartendo da *Nedda*, su cui la bibliografia, anche recente è molto vasta, vorrei ricapitolare o sottolineare alcuni elementi.

Sul piano della gestione del racconto il narratore di *Nedda* è, in senso lato, un narratore di tipo manzoniano, come ha ulteriormente illustrato, con dovizia di riscontri e accostamenti, Davide Conrieri³. E se l'onniscienza non è tratto pervasivo del racconto, le incursioni, i giudizi e le spiegazioni colte di tipo sociologico o antropologico dei fatti sono evidenti e note, per cui non merita qui riprenderle. D'altra parte, al manzonismo bisogna accostare ancor più l'influenza del genere rusticale, su cui varrebbe la pena di compiere delle indagini più approfondite, anche alla luce dell'amicizia con Dal' Ongaro e della specificità tematica della novella. Certamente a questa tradizione appartiene la patina di coloritura locale e di pittoresco del racconto (penso alla presenza di espressioni dialettali, ammiccate dall'uso del corsivo) che, per un verso, è rigettato nell'ambito degli interessi etno-folclorici di quegli anni, per un altro, marca un primo tentativo di rendere l'espressività dei contadini (ad esempio nel «*Salutamù*» con cui Janu si rivolge a Nedda⁴). Al patetismo rusticale appartiene anche l'intento filantropico che raggiunge in più punti il tono della polemica verso le rigide regole economiche che governano i rapporti di lavoro, inumane nella loro inflessibilità. Dalla scrittura rusticale discendono anche l'eccesso di diminutivi, e l'insistita enfasi sull'aggettivo affettivo «povero», (Spinazzola ha contato 32 occorrenze⁵), come le soluzioni in direzione patetico-*larmoyant*. In questo senso procedono anche la trama del racconto e la connotazione del personaggio: ultimo tra gli ultimi, relegato in un angolo buio della fattoria, accoccolato o raggomitolato, quasi ad occupare il minimo spazio possibile, in fondo alla fila nel-

a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, pp. xxxii-xxxv che, sulla scorta di una lettera già messa in luce da Carla Riccardi, ritiene «deciso supporre che nel febbraio del 1876 Verga disponesse di un testo di consistenza rilevante [...] anche se non immediatamente prossimo alla conclusione». Cfr. anche C. RICCARDI, «*Padron 'Ntoni* e «*Fantasticheria*»: una nuova data per l'officina dei «*Malavoglia*», in "Studi di filologia italiana", L (1992), pp. 197-207.

³ D. CONRIERI, *Letture di «Nedda»*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXVIII (2001), fasc. 582, pp. 161-191. Segnalo qui anche una recente lettura della pagina introduttiva di *Nedda* in chiave di psicologia dell'autore, M. DI GIOVANNA, *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo. Su «Nedda»*, in EAD., *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo e altri studi verghiani*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 2009, pp. 27-68.

⁴ G. VERGA, *Nedda*, in ID., *Le novelle*, a cura di N. Merola, Milano, Garzanti 1996 (1980), p. 21.

⁵ V. SPINAZZOLA, *La verità dell'essere. Nedda, Rosso Malpelo, La roba*, in ID. *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti 1977, p. 43.

la ricezione della minestra come della paga, Nedda è figura umiliata che pure si autoumilia, suscitando la pietà e la commozione del lettore. Così è pure per la trama che racconta una successione di disgrazie e un procedere incalzante dell'emarginazione sociale e dell'isolamento umano e morale del personaggio, insieme a un'accentuazione iperbolica della sua condizione subumana. Tutti questi tratti costitutivi riconducono il racconto verghiano al modello della narrativa rusticale.

Ha scritto Spinazzola, a ragione, che «il bozzetto appare condotto secondo un doppio criterio di distanziamento sociale e di partecipazione filantropica»⁶. Eppure, qui il distanziamento è atto quasi involontario, perché l'intenzione è semmai accompagnare il lettore colto, borghese o aristocratico, in un ambiente che gli è radicalmente estraneo, siciliano e contadino; tuttavia in questo Verga permangono piuttosto le riserve sul tema (sono note le lettere che ne sminuiscono l'importanza) e una sostanziale difficoltà di leggere il mondo contadino dall'interno e secondo la sua logica. Del resto, è l'esemplarità quasi paradossale di Nedda, come una moderna Griselda, a invitare il lettore a uno scarto e magari a una ribellione contro l'ingiustizia e l'immoralità della società. Il tutto è condotto prevalentemente dall'alto, mentre la misera raccoglitrice di ulive, e anche le sue meno umili compagne, sanno stare al proprio posto adattandosi a un destino amaro e a uno stato immutabile.

Siamo quindi ben lontani da un atteggiamento di immersione integrale nella realtà e nella mentalità contadina, senza vera cognizione dell'ottica aliena che la contraddistingue. Anzi, qui il punto di vista contadino, sebbene liberato dalle tentazioni arcadiche o idilliche rimane edulcorato da uno sguardo ancora in parte letterario e idealizzante. Penso alla funzione degli uccelli (pettirosso, assiuolo, lodola, passera) nell'idillio campestre che fanno da contraltare al rustico raglio dell'asino, che già Luigi Russo sottolineava come indizio di una nuova tendenza⁷. Entrambe però sono connotazioni ancora eccessive: da un lato, Verga non si emancipa da una topica letteraria, l'uccelletto che allietta lo scenario amoroso; dall'altro, i pugni di Nedda e il raglio che suggellano l'idillio costituiscono un voluto, provoca-

⁶ Ivi, p. 44.

⁷ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1959, coglieva nel raglio dell'asino «un nuovo gusto, se non altro polemico, contro le oleografie idilliche delle solite campagne popolate soltanto di farfalle e cinciallegre» (p. 89) e così rispondeva al recensore della «Nuova Antologia» che in proposito obiettava: «[Verga] deve scendere fino al punto che il lettore debba chiudere gli occhi e turarsi il naso» (*Ibidem*). La presenza degli uccelli è intesa «come un sottofondo di accompagnamento» da SPINAZZOLA (*La verità dell'essere...*, p. 50), mentre G. GÜNTERT, «Nedda» ovvero del valore delle descrizioni, in «Otto/Novecento», X (1986), nn. 5-6, pp. 35-36 insiste su uno «sfoggio di ornitologia letteraria» che però connota un «altro discorso, pieno di avvertimenti e di segni rivelatori per chi sappia – come l'enunciatore – leggere nel libro universale e “feuilleter la Nature” come diceva il poeta delle *Contemplations*».

torio, e quindi eccessivo, abbassamento che è spia di questo primitivo tentativo di denunciare la falsità dell'immagine tradizionale dei contadini, con la tendenza a disturbarla e rovesciarla polemicamente. Analogo discorso si può fare per il famosissimo ritratto di Nedda, di cui è stato opportunamente notato il rovescio speculare delle eroine eleganti del mondo dei romanzi coevi⁸. E in questo senso, proprio nella enfaticizzata distanza, Nedda rimane sorella di queste eroine, leggibile e comprensibile non per se stessa, ma come scarto, deformazione, diffrazione da queste.

In cosa dunque *Nedda* può aver offerto il destro a letture più aperte in direzione verista, o comunque emancipate dall'ipoteca romantico-rusticale? A prendere sul serio il noto parere di Luigi Capuana che inaugura il topos critico della conversione, *Nedda* rappresentava «un nuovo filone nella miniera quasi intatta del romanzo italiano», costituiva «un'intrusa» rispetto alle eroine eleganti, e per finire: «l'emozione destata nell'animo del lettore dall'opera d'arte differiva poco o nulla da un'emozione di prima mano»; contestualmente Capuana rivendica la scelta poetica dell'impersonalità: «L'autore aveva avuto la felice malizia di nascondersi dietro la stupenda solidità delle sue figure e il lettore non vedeva che queste: l'illusione era completa»⁹. Se questo giudizio, specie nell'ultima parte non è più condivisibile (anche se dice molto su cosa si intendesse per impersonalità prima della radicale opzione stilistica di *Vita dei campi* e soprattutto dei *Malavoglia*), cercherei di cogliere alcuni elementi di novità che l'immagine rusticana di *Nedda* introduce nella linea letteraria cui pure si può inserire.

Nedda è esplicitamente «rude» o «ruvida» e «selvaggia» (6 volte), anche se deve sembrare umile e buona; in questa caratterizzazione che sfugge a una visione idealizzata del mondo contadino c'è già un anticipo di quell'effetto disturbante che contrassegna il personaggio di Rosso Malpelo, anch'egli infatti selvatico («Egli era davvero un brutto ceffo, torvo, ringhioso, e selvatico»¹⁰); analogamente, «burbera» e «ruvida» è anche la compassione caritatevole dello zio Giovanni, a voler prendere le distanze dal rischio di un pietismo di maniera. Siamo quindi nell'ambito di una ricerca di effetti di realtà contadina che sfuggano agli stereotipi. Eppure, la

⁸ Si vedano in questo senso le osservazioni di C. COLICCHI, *Il bozzetto «Nedda» nella storia dell'arte verghiana*, in ID., *Saggi verghiani*, Messina, Peloritana 1976, pp. 1-25, che sottolinea il rovescio del ritratto della ballerina Eva; e di G. TELLINI, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri Lischi 1993, p. 27, che parla di «calco in negativo di quel mondo aulico finora abitato dalla scrittore».

⁹ L. CAPUANA, *Vita dei campi*, in ID., *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1972, p. 74.

¹⁰ G. VERGA, *Rosso Malpelo*, in *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier 1987, p. 50. Paragonato alla sua «selvaggia» «vajata» o «selvatico», ma più propriamente nel senso di primitivo, è pure, in due circostanze, Jeli (ivi, pp. 148 e 150).

ruvidità di Nedda rimane ancora interna a un'idea del contadino come soggetto primitivo e incivile, mentre la selvaticità di Rosso è tratto psicologico individualizzante.

Più ancora in direzione del Verga maturo appaiono la decisiva sottolineatura della razionalità economica, come l'assenza di ogni autentica solidarietà religiosa. Se la regola indiscutibile del profitto governa l'agire dei padroni anche contro la loro stessa volontà, il racconto è disseminato di attenzione al denaro, alle paghe, alle spese minute, fino a condizionare anche l'idillio amoroso¹¹. Al contempo, rispetto a tutta la tradizione manzoniana e rusticale, Verga non indulge ad alcuna norma di carità religiosa, anzi il curato è già connotato dai tratti economici delle future figure religiose verghiane. Ricordo l'abuso del rimprovero religioso col quale induce Nedda a prestare lavoro nei propri campi. Dunque, la novella si segnala per una forma di pietismo laico, la figura di una povera umiliata e condannata dal destino solleva il compianto del pubblico, ma non riceve alcun riscatto religioso, anzi è ridotta alla propria povertà, del resto inesorabilmente ribadita.

Qui, anche per prendere le distanze da una lettura troppo lineare dei rapporti di filiazione e consonanza, secondo un'ideale armonia unitaria del canone degli scrittori (come ci ha mostrato Giancarlo Alfano per Zola), voglio ricordare, anche attraverso le parole di Luigi Capuana, il presupposto ideologico antimanzoniano di Verga e Capuana, estimatori ma anche critici del magistero dei *Promessi sposi*:

Avevamo in casa nostra le novelle e i racconti sentimentali del Carcano; avevamo i romanzi patriottici del D'Azeglio, del Guerrazzi, dello stesso Cantù! (Il Manzoni, né sentimentale né patriottico, veniva, se mal non ricordo, ritenuto né carne né pesce, e padre Cristoforo, colla sua pazienza da frate, cominciava a seccare un pochino la nostra forte critica anticlericale)¹².

E dunque, se di manzonismo per la novella *Nedda* si deve parlare – ed è antico tema critico, inaugurato già da Luigi Russo a proposito della tecnica del ritratto e della descrizione, e riproposto da Davide Conrieri che ne ha

¹¹ Il peso della razionalità economica è stato notato da diversi critici, fra gli altri, si veda V. SPI-NAZZOLA, *La verità dell'essere...* Come, a ragione, osserva N. MEROLA, *Introduzione a G. VERGA, Le novelle...*, p. XXXV: «L'accumularsi delle sventure, è reso possibile o comunque aggravato dalla povertà, che dà sì assuefazione al personaggio (e non certo al lettore, che anzi legge correttamente l'assuefazione come una sottolineatura retorica) [...]. La ragione economica comincia così a rappresentare una specie di motore immobile perfettamente accettato dai personaggi e provocatorio per i lettori».

¹² L. CAPUANA, *Come divenni novelliere. Confessione a Neera*, in ID., *Homo!*, Milano, Treves 1888, p. XXVIII.

rintracciato più d'una ripresa di moduli stilistici –¹³, occorre riconoscere la profonda differenza nell'approccio laico e negativo di Verga che, se ostenta secondo moduli rusticali l'ingiustizia delle leggi economiche, non fa affidamento nella solidarietà dei religiosi, sin d'ora connotati come figure interessate alla sfera economica e parte del ceto dominante. Per questa via non c'è spazio per un riscatto degli ultimi, anche se sopravvivono elementi di paternalismo filantropico in certe note osservazioni del narratore e nella figura caritatevole dello zio Giovanni. Sono stati per converso rilevati gli elementi di evoluzione della lingua: posto di fronte alla rappresentazione di un nuovo mondo sociale Verga, pur oscillando, rivela da subito una propensione all'espressività orale e alla ricerca del colore locale, passando attraverso qualche espressione dialettale e qualche modulo avanzato¹⁴.

Con tutti i limiti e l'incertezza linguistica, la novella offre spunti stilistici e situazioni narrative interessanti che saranno ripresi nella stagione di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*. Così l'addio di Nedda a Janu quando questi, dopo essersi congedato con «Addio» e «A rivederci presto», «non si muoveva», preannuncia l'addio ripetuto e rinviato di 'Ntoni ad Alessi, Mena e Nunziata; come del resto la sottolineatura della familiarità del paesaggio di Ravanusa, i cui alberi Nedda «conosceva ad uno ad uno» e in cui dai rumori e dalle voci distingue «costui è il tale, quegli è il talatro», evoca ancora una volta l'ambiente noto del paese come appare a 'Ntoni nel finale del romanzo («certi rumori ch'ei conosceva e delle voci»; «e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte») o la sottolineatura del paese familiare dove «ognuno si conosceva» affidata nell'ultimo capitolo alla voce di comare Venera o magari lo zio Santoro, «ché gli avventori li conosceva tutti ad uno ad uno soltanto al sentirli camminare»¹⁵. Analoghe atmosfere sono presenti anche fra la scena in cui Janu torna malato di terzana: «Una sera, mentre filava, udì fermarsi all'imboccatura della viottola un carro da buoi, e si vide comparir dinanzi Janu pallido e contraffatto»¹⁶, e il ritorno di Alfio Mosca ad Aci Trezza, anch'egli segnato dalla malattia: «Una sera si fermò nella strada del Nero Alfio Mosca, col carro,

¹³ L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, pp. 324-327, che poi distingue opportunamente le novità della cifra linguistica e D. CONRIERI, *Lettura di «Nedda»...*

¹⁴ Sulla lingua di *Nedda*, oltre le già citate pagine di L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, pp. 324-327, si possono leggere le osservazioni di V. MASIELLO, *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in ID., *I miti. La storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, Liguori 1984, pp. 84-86, che sottolinea la presenza di un doppio registro («lingua "letteraria"» e «trascrizione meccanica e isolata di espressioni dialettali»), e ora il saggio sulla lingua di Verga nel profilo di G. ALFIERI, *Il "non grammatico" Verga tra idiomacità e retorica* in ID., *Verga*, Roma, Salerno 2016, pp. 252-55.

¹⁵ G. VERGA, *I Malavoglia...*, edizione critica a cura di F. Cecco, pp. 340, 332, 48.

¹⁶ ID., *Nedda...*, p. 28.

che ci aveva attaccato il mulo adesso, e per questo aveva acchiappato le febbri alla Bicocca, ed era stato per morire, tanto che aveva la faccia gialla e la pancia grossa come un otre»¹⁷. D'altra parte, lo stesso ritorno di 'Ntoni avviene «una sera» ed è contrassegnato dalla sottolineatura di un mutamento irreversibile: «Una sera, tardi, il cane si mise ad abbaiare dietro l'uscio del cortile, e lo stesso Alessi, che andò ad aprire, non riconobbe 'Ntoni il quale tornava con la sporta sotto il braccio, tanto era mutato, coperto di polvere, e colla barba lunga»¹⁸. E pure il riferimento insistito ai «sassi della via» – o altrove «la sassosa viottola», «la viottola sassosa», «i sassi della viottola»¹⁹ – sembra preconizzare i più famosi «sassi della strada vecchia di Trezza».

Allo stesso modo il corteggiamento brusco, e un po' fanciullesco, di Nedda i cui pugni sono una spia di timidezza e affetto ricorda gli analoghi pugni fra Jeli e Mara. Non solo al primo rissoso incontro: «La ragazzina, la quale sapeva di essere “nel fatto suo”, aveva agguantato pel collo Jeli, come un ladro. Per un po' s'erano scambiati dei pugni nella schiena, uno tu ed uno io, come fa il bottaio sui cerchi delle botti, ma quando furono stanchi andarono calmandosi a poco a poco, tenendosi sempre acciuffati», ma anche: «Mara mi guardava da capo a piedi con tanto d'occhi, e tornava a dire: “Come ti sei fatto grande!” e si mise pure a ridere, e mi diede uno scapaccione qui, sulla testa»²⁰. E c'è poi qualche prima attestazione di un uso del paragone popolare, secondo un modulo stilistico e figurale che avrà largo impiego nella narrativa più matura, ad es.: «pallido come un cencio lavato»²¹, espressione che si ritrova identica nel *Mastro* e con lieve variante nei *Malavoglia* o nelle novelle²²; così come se Nedda è «come una capretta sbrancata»²³, Jeli è «come un puledro smarrito»²⁴, secondo un modulo di analogia animale confermato anche nell'uso più frequente dell'espressione «cane senza padrone»²⁵.

2. A poco più di un anno di distanza, sul finire del 1875, Verga redige il racconto *Primavera*, che darà anche significativamente il titolo alla prima

¹⁷ ID., *I Malavoglia...*, edizione critica a cura di F. Cecco, p. 317.

¹⁸ Ivi, p. 337.

¹⁹ ID., *Nedda...*, pp. 15, 16, 17, 22.

²⁰ ID., *Jeli, il pastore*, in ID., *Le novelle...*, pp. 149-50 e 159-60.

²¹ ID., *Nedda...*, p. 29.

²² Cfr. ad es.: «Bianca si fece pallida come un cencio lavato» (ID., *Mastro-don Gesualdo* (1889), in appendice l'edizione 1888, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1992, p. 176) oppure: «Maruzza [...] pallida e disfatta come un cencio messo al bucato» (ID., *I Malavoglia...*, p. 61).

²³ ID., *Nedda...*, p. 13.

²⁴ ID., *Jeli, il pastore...*, p. 154.

²⁵ Ivi, pp. 145 e 166; e si v. anche: ID., *Malaria*, in ID., *Le novelle...*, p. 280.

raccolta di novelle del 1877²⁶. La silloge, anche a buon diritto, non ha riscontrato un adeguato interesse²⁷, specie se raffrontata all'esplosione successiva, ma nel suo essere stata redatta a breve distanza dal passaggio nodale alla nuova scrittura può offrire spunti rivelatori. I risultati della raccolta sono diseguali; segnalo qui di sfuggita il parere positivo di De Roberto sulla *Coda del diavolo*, che, citandola a proposito del rituale della 'ntuppatedda, la definisce «la bellissima novella di uno dei suoi ultimi testimoni»²⁸ e il giudizio di Consolo sulle *Storie del castello di Trezza*, da cui, in questa prospettiva, si può riprendere l'indicazione di un brano premonitore del Verga successivo: «Il mare era levigato e lucente; i pescatori sparsi per la riva, o aggruppati dinanzi agli usci delle loro casipole, chiacchieravano della pesca del tonno e della salatura delle acciughe; lontan lontano, perduto fra la bruna distesa, si udiva ad intervalli un canto monotono e orientale» e il commento: «Siamo qui a una vera e propria epifania, a un introibo»²⁹.

All'interno della raccolta del 1876 *Primavera* costituisce la novella preferita da Verga e su questa concentrerò la mia attenzione. Già in una lettera a Treves del 21 settembre 1875, la annunciava con una certa soddisfazione:

Vi manderò anche, appena avrò finito di limarla, *Una principessa* quadrettino di genere che non mi par mal riescito³⁰.

E, in seguito, la consiglierà a Carlo Del Balzo tra le opere da tradurre in francese:

sarò lietissimo di mettere nelle sue mani i miei scritti, *Tigre reale* non solo, ma anche la *Storia di una capinera*, e *Primavera*, che credo avrebbero fuori d'Italia un'attrattiva qualsiasi pel loro carattere particolare, specie il primo dei raccontini del volume *Primavera* e l'ultimo *Nedda*³¹.

²⁶ La novella risulta in fase di revisione in una lettera a Treves del 21 settembre 1875 e sarà stampata dapprima nell'«Illustrazione italiana» dell'1 e 7 novembre 1875, cfr. C. RICCARDI, «*Primavera*»..., pp. 137-146.

²⁷ Sulla raccolta si può vedere adesso, oltre il citato contributo che ricostruisce le vicende genetiche ed editoriali di Carla Riccardi, N. PRIMO, *Le maschere nella «Primavera» di Verga novelliere*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. VIII (2014), pp. 93-104.

²⁸ F. DE ROBERTO, *Catania*, a cura di R. Galvagno e D. Stazzone, Enna, Papiro 2007, p. 90.

²⁹ G. VERGA, *Le novelle...*, p. 119. Cfr. V. CONSOLO, *Un castello di vigilia*, postfazione a *Le storie del castello di Trezza*, Palermo, Sellerio 1982, pp. 85-86, ora col titolo *Del castello di Trezza* in ID., *Di qua dal faro*, in ID., *L'opera completa*, a cura e con saggio introduttivo di G. Turchetta e uno scritto di C. Segre, Milano, Mondadori 2015, pp. 1086-87.

³⁰ G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 39.

³¹ Lettera di G. Verga a Carlo Del Balzo del 13 novembre 1879 in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 84.

E in effetti, la critica ha prestato poca attenzione a questo significativo esperimento narrativo, probabilmente perché distratta dal pregiudizio tematico rusticano. Segnalo *en passant* come anche Debenedetti distingueva questa novella dalle altre della raccolta, che «accattano eccezionalità psicologica e d'intreccio alle influenze della "Scapigliatura milanese"»; *Primavera*, al contrario, sottolineava «meriterà un accenno a parte», additando un maggior interesse le cui ragioni purtroppo non saranno sviluppati³².

Sul piano tematico il racconto si inserisce nell'indagine di quegli anni in direzione del disincanto dalle passioni, e vi compaiono due protagonisti che vivono la consapevolezza della provvisorietà e precarietà dell'amore: «Sapevano che quella festa un giorno o l'altro avrebbe avuto fine; lo sapevano entrambi e non se ne davano pensiero gran fatto»³³. Qui non è possibile compiere un'indagine esaustiva; in direzione di una maturazione stilistica mi preme prendere in esame alcuni aspetti di novità della scrittura e della voce narrante. In primo luogo sottolineo la presenza piuttosto ampia del discorso indiretto libero, presenza pressoché assente in *Nedda*, laddove, come è stato più volte osservato, le poche eccezioni rilevabili sono perlopiù indicate dal corsivo, con la cautela di un narratore che sta citando parole di cui non si assume la paternità. Nel «bozzetto siciliano»³⁴ affiorano semmai due accenni dal campo economico, in un contesto segnato da un narratore ancora piuttosto esterno all'universo dei personaggi: il primo durante il ritratto quando si dice che la giornata di lavoro «dava 13 bravi soldi!» (col punto esclamativo); il secondo, quando il castaldo giunge a svegliare i lavoratori, «giacché non è giusto defraudare il padrone di un minuto della giornata lunga dieci ore che gli paga il suo bravo tarì e qualche volta anche tre carlini (sessantacinque centesimi!) oltre la minestra!»

Al contrario, l'indiretto libero acquista una sua modernità in Verga anche come strumento di ibridazione e circolarità linguistica, quando la voce dei personaggi emerge, ma anche si confonde e si mescola con quella del narratore. In *Primavera* si possono indicare tre modalità della voce. Innanzitutto la delega del narratore alla voce dei personaggi. Ne do qui due esempi significativi:

³² G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1983 (III ed.), p. 250. Forse qualcosa suggerisce un «accenno» a «una specie di *Livre de Monelle* [di Marcel Schwob] che Verga sfiorerebbe nella «fine di idillio – tra la modista e l'artista *bohème*; ma là ciò che conta è l'amarezza subito disincantata, di questi brevi amori senza un impegno essenziale» (p. 208).

³³ G. VERGA, *Le novelle...*, p. 39.

³⁴ Così indica il sottotitolo della seconda edizione della novella in volumetto autonomo: Milano, Brigola 1874.

Oh, i bei giorni in cui si andava a braccetto sotto gli ippocastani fioriti senza nascondersi, senza vedere le belle vesti di seta che passavano nelle carrozze a quattro cavalli, e i bei cappelli nuovi dei giovanotti che caracollavano col sigaro in bocca! le domeniche in cui si andava a far baldoria con cinque lire! le belle sere in cui stavano un'ora sulla porta, prima di lasciarsi, scambiando venti parole in tutto, tenendosi per mano, mentre i viandanti passavano affrettati! Quando avevano cominciato non credevano che dovessero arrivare a volersi bene sul serio; - ora che ne avevano le prove sentivano altre inquietudini³⁵.

Allora, forse perché non avea la testa a casa, o il cuore troppo grosso, ricominciò a vaneggiare, e gli raccontò quel che gli aveva sempre nascosto per timidità o per amor proprio; gli disse com'era andata con *quell'altro*. A casa non erano ricchi, per dir la verità; il babbo avea un piccolo impiego nell'amministrazione delle ferrovie, e la mamma ricamava; ma da molto tempo la sua vista s'era indebolita, e allora la Principessa era entrata in un magazzino di mode per aiutare alquanto la famiglia. Colà, un po' le belle vesti che vedeva, un po' le belle parole che le si dicevano, un po' l'esempio, un po' la vanità, un po' la facilità, un po' le sue compagne e un po' quel giovanotto che si trovava sempre sui suoi passi, avevano fatto il resto. Non avea capito di aver fatto il male, che allorquando avea sentito il bisogno di nasconderlo ai suoi genitori: il babbo era un galantuomo, la mamma una santa donna; sarebbero morti di dolore se avessero potuto sospettare *la cosa*, e non l'avevano mai creduto possibile, giacché avevano esposto la figliuola alla tentazione. La colpa era tutta sua... o piuttosto non era sua; ma di chi era dunque? Certo che non avrebbe voluto conoscere *quell'altro*, ora che conosceva il suo Paolo, e quando Paolo l'avrebbe lasciata non voleva conoscer più nessuno...³⁶

Nel primo caso, a storia finita, è lo sguardo retrospettivo della memoria, qui nostalgico, a collimare con l'ottica e la parola del personaggio. La fine dell'indiretto libero è marcata, come altrove nel Verga successivo dal trattino, che segnala il passaggio di voce, introducendo, con la parola del narratore, l'accenno ad «altre inquietudini». Nel secondo esempio, la confessione della protagonista sul proprio passato è condotta assumendone il punto di vista, in una miscidanza linguistica per cui il narratore si appropria della voce e del vissuto del personaggio.

In *Primavera* abbiamo poi anche un accenno di coro, nel giudizio dialogico che si dà dell'amante della principessa:

³⁵ G. VERGA, *Le novelle...*, pp. 38-39.

³⁶ Ivi, p. 42.

Dalla modista si ciarlava sottovoce, dietro le scatole di cartone e i mucchi di fiori e di nastri sparsi sulla gran tavola da lavoro, del nuovo *moroso* della Principessa, e si rideva molto di *quest'altro*, il quale aveva un soprabito *che sembrava quello della misericordia di Dio*, e non regalava mai uno straccio di vestito alla sua bella. La Principessa fingeva non intendere, faceva una spallata, e agucchiava, zitta e fiera.³⁷

Se i corsivi segnalano le punte più estreme del linguaggio orale, dal dialettismo al nomignolo, al paragone legato alla mentalità delle sartine, il resoconto del pettegolezzo prosegue fino alla fine del periodo con: «non regalava mai uno straccio di vestito alla sua bella», dove si nota l'ironia dell'epiteto. Vi sono poi i casi di presenza del giudizio del narratore che in due circostanze si esprime secondo modalità sinteticamente simpatetiche pronunciando l'esclamazione «povera ragazza!», un commento icastico che personalizza la voce narrante attribuendogli un'espressione colloquiale caratterizzante. Così nella modalità dell'incursione della voce del narratore, Verga non manca di mimare l'oralità fino a produrre in qualche caso un effetto di confusione tra possibile parola del personaggio, alla cui personalità d'artista è lecito attribuire un lessico estetizzante, e probabile commento esterno:

Il povero diavolo avea gran bisogno di scarpe e di quattrini; le sue scarpe s'erano logorate a correr dietro le larve dei suoi sogni d'artista, e della sua ambizione giovanile, - quelle larve funeste che da tutti gli angoli d'Italia vengono in folla ad impallidire e sfumare sotto i cristalli lucenti della Galleria, nelle fredde ore di notte, o in quelle tristi del pomeriggio. Le meschine follie del suo amore costavano care! A venticinque anni, quando non s'è ricchi d'altro che di cuore e di mente, non si ha il diritto di amare, fosse anche una Principessa; non si ha il diritto di distogliere lo sguardo, fosse anche per un sol momento, sotto pena di precipitare nell'abisso, dalla splendida illusione che vi ha affascinato e che può farsi la stella del vostro avvenire; bisogna andare avanti, sempre avanti, cogli occhi intenti in quel fàro, avidi, fissi, il cuore chiuso, le orecchie sorde, il piede instancabile e inesorabile, dovesse camminare sul cuore istesso. Paolo fu malato, e nessuno seppe nulla di lui per tre interi giorni, nemmeno la Principessa³⁸.

Per questa via si giunge alla conclusione quando la vicenda trova un giudizio morale espresso secondo la formula un po' enfatica del discorso rivol-

³⁷ Ivi, p. 36.

³⁸ Ivi, pp. 39-40.

to al personaggio. È una tirata che, mentre riproduce il bisogno dello scrittore di esplicitare ancora il valore della storia, lo fa mantenendo il tono medio e la lingua dell'oralità di un narratore salottiero dalla personalità esibita:

E tu, povero grande artista da birreria, va a strascinare la tua catena; va a vestirti meglio e a mangiare tutti i giorni; va ad ubbriacare i tuoi sogni di una volta fra il fumo delle pipe e del gin, nei lontani paesi dove nessuno ti conosce e nessuno ti vuol bene; va a dimenticare la Principessa fra le altre principesse di laggiù, quando i danari raccolti alla porta del caffè avranno scacciato la melanconica immagine dell'ultimo addio scambiato là, in quella triste sala d'aspetto. E poi, quando ritornerai, non più giovane, né povero, né sciocco, né entusiasta, né visionario come allora, e incontrerai la Principessa, non le parlare del bel tempo passato, di quel riso, di quelle lagrime, ché anche ella si è ingrassata, non si veste più a credenza al Cordusio, e non ti comprenderebbe più. E ciò è ancora più triste – qualche volta³⁹.

3. Lo sfogo del narratore è così esplicito che non può essere attribuito all'autore, in presenza di una poetica dell'impersonalità che, se è generica e diversa da quella dei *Malavoglia*, è già esplicitamente concepita nei romanzi mondani coevi, come *Eros*. Somiglia piuttosto alla lunga tirata polemica del capitolo XIV del *Marito di Elena*, secondo la logica di un narratore che è voce soggettiva e oralmente connotata che interviene e partecipa alla vicenda. In sostanza in questa novella Verga mette alla prova un tentativo di uniformità e coesione linguistica tra voce dei personaggi e voce del narratore, evidenziando anche con la scelta dell'ironia nella parola l'eco di espressioni pensieri e mentalità del protagonista, anche quando il commento pare esterno al racconto:

Il povero grande artista in erba le avea tanto parlato della gloria futura, e di tutte le altre belle cose che dovevano far corteo a madonna gloria, che ella non poteva accusarlo di essersi spacciato per un principe russo o per un barone siciliano⁴⁰.

Da *Primavera* ai *Malavoglia* il passo è ancora lungo, e l'assunzione della voce dei personaggi si fa più ardita e insieme linguisticamente caratterizzata, ma una strada è stata imboccata e lungo questa via negli stessi anni Verga lavora al nuovo bozzetto popolare *Padron 'Ntoni*. Mi è già occorso di analiz-

³⁹ Ivi, p. 45.

⁴⁰ Ivi, pp. 36-37.

zarne le linee tematiche e stilistiche⁴¹. Di fronte a un testo *in fieri*, che non prevedeva la pubblicazione nella forma che possediamo, approntata in fase e in vista di una revisione, è sempre opportuno procedere all'interpretazione con cautela, puntando piuttosto agli elementi di novità nella direzione che sarà poi sviluppata che a quelli di continuità o di residuo del passato, su cui si concentrano le incertezze redazionali e che non sopravviveranno alla riscrittura definitiva. Qui riassumo schematicamente i caratteri rilevanti del «bozzetto marinaresco»:

1. Uso diffuso dell'indiretto libero;

2. Enfasi sul colore locale e su espressioni e modi di dire, pur con l'assenza sostanziale del proverbio⁴².

3. Interesse per le connotazioni e le documentazioni folcloriche, non solo nella loro forma rappresentata ma anche nella loro definizione segnalata di preferenza dal corsivo: «tornavano *dal lunedì*», «il basilico del *commarato*», le «canzoni di sdegno», «*per rendergli la creanza*», «il giorno solenne *dell'acettazione del parentado*», «il pettine della *'nzingata*», il ballo della «*fasola*», «ballare il passo d'invito», il «*matrimonio raffreddato*», la «scopa fuori dell'uscio, colla barba in aria», «*matrimonio maleavvenuto*»⁴³.

4. Presenza del corsivo, anche per sottolineare alcune espressioni particolarmente colloquiali o dialettali.

5. Assunzione del nomignolo, ma anche rappresentazione del processo di attribuzione dell'epiteto: la *Zuppidda*, Padron 'Ntoni che diviene *uncino*, e Maruzza che è rinominata *Madre addolorata*, ecc. - In questo senso Verga ha agito anche in *Primavera* con il nomignolo «principessa», e con l'uso dell'epiteto «*quell'altro*» ripetutamente citato in corsivo, spia di un lessico privato e familiare con cui il narratore segnala il precedente amante della protagonista, appropriandosi della voce del personaggio.

C'è nel bozzetto, come già ho scritto, un'ipertrofia del colore locale, e mi pare che ciò corrisponda al fatto che Verga avesse individuato finalmente una direzione, e stesse puntando tutto sulla caratterizzazione del mondo contadino, assumendone la necessità di rappresentarne mentalità e linguaggio, ma in qualche misura conservasse un residuo dell'ottica del so-

⁴¹ G. LO CASTRO, *Le formiche di 'Ntoni. Il bozzetto del «Padron 'Ntoni» alle origini dei «Malavoglia»*, in Id., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012, pp. 43-69.

⁴² L'irruzione sistematica del proverbio come cifra costitutiva del romanzo e della voce degli anziani del paese è, del resto, intervento dell'ultima revisione condotta sul manoscritto dei *Malavoglia*: «dei circa 170 proverbi che compaiono nel romanzo, solo 39, di cui 25 non virgolettati, si leggono nel testo base, i rimanenti sono stati massicciamente aggiunti nella fase ultima di revisione del manoscritto» (F. CECCO, *Introduzione...*, pp. LCCIV-LXXV).

⁴³ G. VERGA, *Appendice II. Abbozzi*, in Id., *I Malavoglia...*, pp. 391, 394, 395, 410, 411, 412, 418, 419.

ciologo che poi questo mondo intende illustrare e definire. Quest'eccesso produce un effetto di sovradeterminazione e di espressionismo ricercato; e qualche volta espressioni e modi di dire si giustappongono inseguendosi in un indiretto libero fin troppo connotato. Ho già mostrato confrontando un lungo brano in indiretto libero del *Padron 'Ntoni* con la versione dei *Malavoglia* la maggior parsimonia linguistica e messa a fuoco del romanzo definitivo⁴⁴. Qui voglio dare un unico esempio di indiretto libero, per mostrare comunque l'acquisita connotazione di oralità esibita e ricercata:

Allora se la Longa faceva la sostenuta, e non andava a passar il dopo pranzo della domenica colla nuora, questa non avea voglia di leccarle le ciabatte, e di strisciare in visite nemmen lei; i Cipolla erano sempre stati *padroni* come i Piedipapera, e non era mica la serva della Longa, lei; e non voleva aver l'aria di correr dietro ad un marito, che di mariti come 'Ntoni non potevano mancargliene, e meglio, colla sua roba, e grazie a Dio di partiti ne avea sempre avuti, e ne avea sempre⁴⁵.

E si noti anche l'abuso di coordinate che caratterizza i brani lunghi di indiretto libero del bozzetto.

In una nota lettera, quando, dopo il primo abbozzo, insoddisfatto del lavoro Verga decide di riscrivere «di sana pianta» il bozzetto, questo gli appare «dilavato», e si propone nella riscrittura di «riuscire più semplice, breve ed efficace»⁴⁶. «Dilavato» mi pare un sinonimo per “scolorito”, poco caratterizzato, ma anche diluito e quindi prolungato (ho detto della maggior sintesi dei discorsi nei *Malavoglia* cui corrisponde anche la riduzione delle sequenze aggettivali lunghe, spesso fino a quattro parole) mentre la triplice indicazione: «semplice, breve ed efficace» non può essere ascritta alla *brevitas*, che anzi, nel riscrivere il bozzetto Verga finirà per ampliare la redazione. Piuttosto «semplice, breve ed efficace» indicano una direzione stilistica, e non strutturale, ben chiara, ripresa non a caso nella lettera dedicatoria *all'Amante di Gramigna*: all'altezza del 1875, si trattava probabilmente di evitare *in primis* ogni patina letteraria della scrittura, ma al contempo, Verga scopriva la necessità di dare un carattere alla sua scrittura. Con la nuova redazione del 1876 di *Padron 'Ntoni* questo tentativo è operato introducendo il colore locale e ampliando lo spazio della voce dei personaggi, senza evitare però la rapidità dello svolgimento narrativo. La riscrittura successiva punterà ad eli-

⁴⁴ G. LO CASTRO, *Le formiche di 'Ntoni...*, pp. 55-56.

⁴⁵ G. VERGA, *Appendice II. Abbozzi...*, p. 418.

⁴⁶ Lettera di G. Verga a Emilio Treves del 21 settembre 1875, in G. RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 39.

minare la ridondanza coloristica alla ricerca di effetti di caratterizzazione più icastici e incisivi, con una prosa che procede verso un'ideale di efficacia e asciuttezza. In effetti la lettura per intero del lungo lacerto (oltre 80 carte manoscritte) del *Padron 'Ntoni* ci offre un racconto ormai disteso, in cui la successione degli eventi, incentrata sul dialogo, non conosce pause, né alcun indugio o *suspense* narrativa. La vera scoperta che sopraggiungerà dopo il silenzio del 1877 sarà quella del coro, che è insieme presenza di personaggi, di un paese intero con il suo microcosmo mentale, ma anche con i suoi effetti di contrappunto, di pettegolezzo, di sguardo distanziante o, più raramente simpatetico. Così il commento alle vicende le amplifica con esiti di straniamento, ma anche di rallentamento dell'azione in favore del dialogo e dell'attesa, oltre che con l'evidente intenzione di restituire una comunità di voci, pensieri e opinioni, i soli che possono rendere l'identità del mondo di pescatori che è l'obiettivo principe del romanzo.

Questo processo di elaborazione e di trasformazione stilistica della materia non è del resto ideologicamente neutro. Insieme a un mutamento di prospettiva della tecnica narrativa emerge un altro sguardo sull'universo contadino, sempre meno idealizzante e più attento alle trasformazioni in atto con la modernizzazione capitalistica. Così può essere chiarificatore nel rapporto tra *Nedda* e l'abbozzo del *Padron 'Ntoni* l'accenno a temi analoghi e il loro diverso sviluppo. Faccio tre esempi.

Primo esempio:

Ma infine cosa ha detto di fare? – Il nonno guardò il nipote, e il nipote guardò il nonno – Nulla; rispose infine Padron 'Ntoni, ha detto di non far nulla. – noi non gli dobbiamo nulla a Padron Crocifisso, soggiunse 'Ntoni più arditamente. [...] Dunque [l'avvocato] ha detto di non pagarlo? – 'Ntoni si grattò il capo, e Turi soggiunse di nuovo: – Ma i lupini ce li ha dati, padron Crocifisso. – È vero! Disse infine padron 'Ntoni, crollando il capo, i lupini ce li ha dati e se non li pagassimo si chiamerebbe rubare!⁴⁷

Sono espressioni che ricordano da vicino il «il sentimento istintivo di giustizia che c'è nelle masse, anche quando questa giustizia danneggia gli individui» con cui le contadine rinunciano alla paga nei giorni di astensione dal lavoro per la pioggia o l'affermazione, «trionfante di logica» con cui *Nedda* difende la terra del padrone⁴⁸. Del resto, anche in *Jeli il pastore* il protago-

⁴⁷ G. VERGA, *Appendice II. Abbozzi...*, p. 398. Cfr. anche ID., *I Malavoglia...*, cit., pp. 96-97, dove la battuta di Turi sarà affidata a padron 'Ntoni.

⁴⁸ ID., *Nedda...*, pp. 9 e 11.

nista, stando ai patti, dirà: «e bisogna fare il conto giusto col padrone»⁴⁹. Tuttavia nel *Padron 'Ntoni* il passo citato è messo a contrasto, alcune carte dopo, col commento dello zio Crocifisso al segretario comunale don Franco: «Già padron 'Ntoni è un imbecille»⁵⁰, con riferimento all'intenzione di rispettare il debito contratto a discapito della ragione economica.

Il tema ritorna nel punto di vista di Padron 'Ntoni con la cui rassegnazione però contrasta il nipote. Secondo esempio:

- Il padrone ha ragione, che i suoi denari li paga – È vero che son vecchio, è la verità, non son più buono a nulla. Il torto è mio.
- Il torto è dei poveri diavoli – rispondeva 'Ntoni.
- Sì, e noi siamo dei poveri diavoli, che vuoi farci? Bisogna vivere come siamo⁵¹.

Ancora in un altro passo dell'abbozzo, Padron 'Ntoni esclama rivolto a Maruzza: «Siam tanto poveri!...»⁵², dove si riprende il tema della rassegnazione umiliata di *Nedda* che per due volte pronuncia l'espressione «son tanto povera!», «son così povera» come dato ineluttabile che giustifica miseria, prostrazione e sventura⁵³. E però adesso al punto di vista del contadino acquiescente padron 'Ntoni fa da contraltare l'atteggiamento di 'Ntoni: «e tanta rassegnazione nella fantasia fervida di 'Ntoni, lo sgomentava»⁵⁴.

Del resto, se di *Nedda* si può dire, condannandola a perpetuare nel succedersi eterno delle generazioni la propria condizione: «così era stato di sua madre, così di sua nonna, così sarebbe stato di sua figlia», la battuta ritorna per essere contestata con rabbia nel *Padron 'Ntoni*:

⁴⁹ ID., *Jeli il pastore...*, in *ivi*, p. 154.

⁵⁰ ID., *Appendice II. Abbozzi...*, cit., p. 400. La battuta sarà soppressa nei *Malavoglia*, mentre è mantenuta, riferendola a don Silvestro, anziché allo zio Crocifisso, l'espressione: «Quei poveri ignoranti, immobili sulle loro scranne, si guardavano fra di loro, e don Silvestro intanto rideva sotto il naso» (ID., *I Malavoglia...*, p. 98). Il tema in forma diversa ritorna alcuni capitoli dopo in bocca all'avvocato: «Padron 'Ntoni tornò a correre dal segretario e dall'avvocato Scipioni; ma questi gli rideva sul naso, e gli diceva che "chi è minchione se ne sta a casa", che non doveva lasciarvi mettere la mano alla nuora, e poiché aveva fatto il pasticcio se lo mangiasse» (*ivi*, p. 161). Rimane che nel *Padron 'Ntoni* l'ingenuità dei Piedipapera (i futuri *Malavoglia*) risulta sopraffatta dalla furberia dei potenti, fra loro solidali; viceversa nei *Malavoglia* l'ingenuità dei protagonisti si ammanta di un alone etico, che consente loro di apparire altri rispetto alla logica dei loro antagonisti; in linea con una complessiva elevazione morale della figura del vecchio Padron 'Ntoni.

⁵¹ ID., *Appendice II. Abbozzi...*, p. 405.

⁵² *Ivi*, p. 409.

⁵³ ID., *Nedda...*, pp. 12, 20.

⁵⁴ ID., *Appendice II. Abbozzi...*, p. 405.

Orbé, e non lo sapevi? Sei quel che è stato tuo padre, e quel che è stato tuo nonno.

Bella consolazione!

Questa volta il vecchio trovò le parole speditamente, e si fece triste e severo in viso: - Non dir ciò davanti a tua madre, almeno!

- Mia madre! Proruppe infine il giovane calando un grosso pugno sul fascio delle reti; meglio che non m'avesse partorito, mia madre!»⁵⁵.

Dove è ripreso pure con ben altro tono polemico quello che nel finale di *Nedda* era il ringraziamento alla Vergine di fronte alla morte della figlia: «per non farla soffrire come me»⁵⁶.

Insomma, lo sguardo si è ormai del tutto emancipato dalla tentazione romantica alla Cantù che dava del popolo un ritratto edulcorato e rassicurante offrendo un'immagine del contadino come capace di «contentarsi del proprio stato». Verga sta approdando, e anche il passaggio stilistico di *Primavera* che ho illustrato va in questa direzione, a soluzioni di mimetizzazione linguistica della voce narrante che saranno fondamentali per rendere mentalità, valori ed ethos degli ambienti che intende rappresentare, senza più illusioni, d'altro canto, sulla bontà naturale del contadino.

⁵⁵ Ivi, p. 422.

⁵⁶ Id., *Nedda...*, 31.

ANTONINO ANTONAZZO

MILANO NEGLI SCRITTI D'OCCASIONE*

Università di Messina

In quella vistosa proliferazione di strenne e opuscoli d'occasione che caratterizzò il nuovo corso dell'editoria italiana nella seconda metà dell'Ottocento¹, il contributo di Verga fu quantitativamente marginale ma non per questo di poca rilevanza: egli elaborò infatti novelle, bozzetti e pensieri sia per pubblicazioni legate alle festività natalizie sia per alcune tra le maggiori celebrazioni pubbliche e iniziative di beneficenza del tempo.

Di questi testi solo pochi, rimaneggiati dall'autore, confluirono nelle sue raccolte², e dunque la maggior parte restò estravagante. Le due edizioni del *corpus* novellistico di Verga correntemente in uso³ ospitano in misura

* Il saggio è dedicato a Matteo Durante, che mi ha spinto a partecipare a questo convegno. La notizia della sua scomparsa mi ha raggiunto subito dopo la lettura della relazione: «E io non mi meraviglierei se Euripide affermasse il vero là dove dice: Chi può sapere se il vivere non sia morire / e se il morire non sia vivere?» (Platone, *Gorgia*, 492e).

¹ I prodromi del fenomeno risalgono, com'è noto, agli anni '30 e già nel decennio seguente Carlo Tenca si scagliava contro il dilagare di strenne e almanacchi sulla spinta del profitto commerciale e con scarsa o nulla considerazione dei contenuti e del valore letterario e più largamente politico (C. TENCA, *Delle strenne e degli almanacchi. Saggi sull'editoria popolare, 1845-59*, a cura di A. Cottignoli, Napoli, Liguori 1995). Nell'Italia postunitaria, e in particolare a Milano, il *trend* assunse proporzioni imponenti: vedi l'inquadramento storico e l'elenco delle pubblicazioni in G. BARETTA - G. M. GRIFFINI, *Strenne dell'800 a Milano*, Milano, Scheiwiller 1986. In generale, per la diffusione dei testi d'occasione vedi almeno *Fonti per la storia del lavoro e dell'impresa in Italia: l'editoria d'occasione. Una bibliografia (secc. XIX e XX)*, a cura di F. Dolci, Milano, Franco Angeli 1999; in particolare per Milano, la capitale di questo tipo di editoria, vedi i 'numeri unici' registrati in *I periodici di Milano. Bibliografia e storia*, vol. I 1860-1904, Milano, Feltrinelli 1956.

² Tra i casi più noti c'è quello del bozzetto *Untori*, pubblicato nel 1884 sul numero unico di beneficenza *Auxilium*, poi rielaborato più volte col titolo *Quelli del colera* e infine confluito nel 1887 in *Vagabondaggio* (G. VERGA, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2018, pp. XLIII-V).

³ Si tratta di G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979 (gli scritti d'occasione nella sezione *Novelle sparse*, pp. 845-944) e ID., *Le novelle*, a cura

quasi identica gli scritti d'occasione finora noti, dei quali si propone nella Tabella 1 un riepilogo in ordine cronologico.

| Tab. 1. Gli scritti d'occasione inclusi nei correnti <i>corpora</i> novellistici di Verga. | | | |
|--|--|---|--|
| Anno | Titolo | Opuscolo/Rivista | Occasione |
| 1880 | <i>Un'altra inondazione</i> | <i>Roma-Reggio</i> . Numero speciale del "Corriere dei Comuni", Roma, Officina Statistica | Beneficenza per l'alluvione del 20 ottobre |
| 1881 | <i>Casamicciola</i> | "Don Chisciotte" (13 aprile) | Beneficenza per il terremoto che colpì l'isola d'Ischia il 4 marzo |
| 1881 | <i>I dintorni di Milano</i> | <i>Milano 1881</i> , Milano, Ottino | Celebrazioni dell'"Esposizione nazionale delle Arti e delle Industrie" (Milano, 5 maggio - 1° novembre) |
| 1883 | <i>Nella stalla e Passato!</i> ⁴ | <i>Arcadia della carità</i> , Lonigo, Pasini | Beneficenza per l'alluvione del Polesine del 15-17 settembre del 1882 |
| 1884 | " <i>Il Carnevale fallo con chi vuoi; - Pasqua e Natale falli con i tuoi</i> " | "Illustrazione Italiana" (28 dicembre) | Concepita per la strenna <i>Natale e Capo d'anno</i> , la novella giunse in ritardo e slittò nel primo numero utile della rivista |
| 1901 | anepigrafo ⁵ | <i>Aversa a Domenico Cimarosa. Nel primo centenario della sua morte. XI Gennaio MCMI</i> , Napoli, Giannini | Celebrazioni organizzate dal 'Comitato Italiano per le Onoranze a Domenico Cimarosa' |
| 1909 | <i>Nel carrozzone dei profughi</i> | <i>Scilla e Cariddi</i> , Roma, Armani & Stein | Beneficenza per il terremoto che colpì le due sponde dello Stretto di Messina il 28 dicembre del 1908 → |

di G. Tellini, voll. I-II, Roma, Salerno editrice 1980 (nella sezione *Racconti e bozzetti sparsi*, vol. II, pp. 485-540). Com'è noto, le due edizioni seguono impostazioni filologiche antiteti- che, poiché in presenza di redazioni plurime la Riccardi pone a testo la *princeps*, mentre Tellini opta per l'ultima volontà d'autore: negli scritti di nostro interesse ciò ha un riflesso anche sui titoli (vedi, ad es., la nota seguente). Le due edizioni presentano gli stessi testi, eccetto quello di cui *infra*, nt. 5.

⁴ In *Id.*, *Le novelle...*, vol. II, pp. 502-03 e 504-05, entrambi i bozzetti recano il titolo dell'ultima redazione: *Inondazione e Ricordi*.

⁵ È presente nella sola ed. di Tellini, col titolo del curatore *«Dolce stagione»* (ivi, p. 529).

| | | | |
|------|-----------------------------------|--|---|
| 1909 | anepigrafo ⁶ | Messina e Reggio, Milano, Bonetti | idem |
| 1910 | anepigrafo | Messina! XXVIII dicembre MCMVIII. Palermo, Maraffa Abate | idem |
| 1922 | <i>Una capanna e il tuo cuore</i> | “Illustrazione Italiana” (12 febbraio) | Concepita e scritta nel 1919 per il primo numero di una nuova rivista catanese, a causa del fallimento del progetto editoriale la novella restò inedita fino al 1922 ⁷ |

Alla luce della *recensio* in corso per l’allestimento del volume *Pagine sparse e interviste* (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga), si possono attualmente aggiungere due bozzetti d’occasione che nella storia degli studi sono pressoché caduti nell’oblio, nonché un pensiero per Salvatore Farina durante le celebrazioni del suo giubileo letterario (vd. Tab. 2).

| Tab. 2. Ulteriori scritti d’occasione | | | |
|---------------------------------------|-------------------------|--|--|
| Anno | Titolo | Opuscolo/Rivista | Occasione |
| 1897 | anepigrafo ⁸ | Roma. Recueil Artistique International, Roma, Forzani | Iniziativa di beneficenza del comitato ‘Carità e lavoro’ presieduto dalla principessa Maria Carolina Pallavicini |
| 1908 | anepigrafo ⁹ | “Salvatore Farina. Nell’occasione del giubileo letterario. XXVI Maggio MDCCCXVII, Torino, S.T.E.N. | Celebrazioni dei 40 anni di attività letteraria, organizzate da Angelo de Gubernatis |

⁶ In entrambe le edizioni è riportato entro la nota al testo del frammento che nella nostra lista occupa la posizione successiva: G. VERGA, *Novelle sparse...*, pp. 1062-63 e ID., *Racconti e bozzetti sparsi...*, vol. II, p. 532.

⁷ La vicenda è ricostruita nell’avviso redazionale premesso alla novella.

⁸ Il bozzetto presenta la figura di un giovane squattrinato in cerca della «posizione decente» nel mondo. A mettere sulle tracce del testo è una nota di Marcello Spaziani intorno a questa miscellanea: «molti degli originali là riprodotti (Zola, Maupassant, France, D’annunzio, Verga ecc.) appartenevano alla ricca collezione del ‘conte delli autografi’ [= Gégé Primoli]» (M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1962, p. 40).

⁹ Il pensiero è parzialmente riportato in A. M. MORACE, *Un’amicizia non incrinata dal dissenso: Farina lettore di Capuana e di Verga*, in *Salvatore Farina. La figura e il ruolo a 150 anni dalla nascita*, a cura di D. Manca, vol. II, Sassari, Edes 2001, pp. 267-94.

| | | | |
|------|--|--|--|
| 1911 | <i>Nel tramonto del 2 novembre</i> ¹⁰ | <i>In memoria di Alberto Bindi, nell'VIII anniversario della morte di Enrico Bindi, Napoli, Giannini</i> | Miscellanea promossa da Vincenzo Bindi per i figli |
|------|--|--|--|

Dal quadro tracciato si può quindi ricavare come, tra gli scritti finora noti la cui genesi sia chiaramente riconducibile a una specifica occasione ispiratrice, uno solo riguarda la città meneghina: *I dintorni di Milano*, il bozzetto che Verga diede come proprio contributo alla miscellanea di Giuseppe Ottino *Milano 1881* (fig. 1)¹¹.

Com'è noto, per tutto l'anno fu un fiorire di iniziative editoriali più o meno direttamente legate all'*Esposizione nazionale delle Arti e delle Industrie* (5 maggio – 1° novembre)¹². In un clima di grandi celebrazioni, l'editore Vallardi diede alle stampe *Mediolanum*, una vera e propria enciclopedia in quattro volumi che intendeva illustrare la città a tutto tondo, mentre Civelli pubblicò *Milano e i suoi dintorni*, una ideale guida per il forestiero; quanto ai periodici, Sonzogno diffuse la *Grande Illustrazione* in 40 dispense e Treves, in risposta, un supplemento alla sua "Illustrazione italiana" in 40 dispense. Le stesse conferenze tenute dagli esperti furono raccolte da Hoepli in *L'Italia industriale del 1881*¹³.

In questa cornice si colloca l'impresa di Giuseppe Ottino, sin dal '73 direttore della ditta Gaetano Brigola – dove, tra le altre cose, aveva pubblicato nel '75 *Eros e Tigre reale* di Verga – e dai primi mesi dell'80 editore in proprio¹⁴. La miscellanea *Milano 1881*, che si apre con una dedica al sindaco,

¹⁰ Verga affronta il tema della morte declinandolo nella prospettiva della memoria dei vivi e concentrandosi sui morti per la patria. Il testo è stato riesumato alla metà degli anni '80 (A. CARANNANTE, *Capuana e Verga in memoria di Alberto Bindi*, in "Biologia Culturale", XX, (1985), pp. 83-84) ma non è entrato in circolazione negli studi.

¹¹ *Milano 1881*, Milano, Ottino. Si tratta di un volume in-8° (14mm x 22mm) di 519 pagine, più 20 in testa numerate romanamente. Per il frontespizio e l'indice vd. tavv. I-II. Larga parte della miscellanea (16 saggi su 21) è stata edita con la correzione dei refusi: *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Milano, Il Muro di Tessa 2014; dalla stessa studiosa erano stati già editi 6 dei 7 saggi che compongono la sezione *La vita*: R. BARBIERA et al., *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio 1991. Entrambe le edizioni sono precedute da suggestive introduzioni storico-culturali.

¹² Gli studi sull'Esposizione sono numerosi: mi limito a rinviare a I. M. P. BARZAGHI, *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla. Rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare*, Ciniello Balsamo, Silvana Editoriale 2009. Importanti gli atti del recente convegno *1881-2015: Milano città di esposizioni* (online: <http://www.ilasl.org/index.php/Incontri/issue/view/30>).

¹³ Vedi soprattutto G. ROSA, *Il mito della capitale morale. Identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, Rizzoli 2015, pp. 11-57.

¹⁴ I suoi meriti come bibliografo lo avrebbero portato a diventare nel 1889 bibliotecario di spicco della Bibl. Nazionale di Torino, svolgendo persino il ruolo di reggente dal maggio 1891 al novembre 1892. Il suo lascito maggiore resta la monumentale *Bibliotheca bibliographica*

Giulio Belinzaghi, «nella cui vita privata e pubblica s'incarna il principio, onde nasce la grandezza milanese, che 'volere è potere'»¹⁵, metteva al centro l'etica del lavoro e il mito della produttività e, come nelle pubblicazioni coeve appena richiamate, non lasciava alcuno spazio ai problemi che affliggevano la città e che da poco erano stati portati alla ribalta soprattutto dal celebre romanzo-*reportage* di Paolo Valera *Milano sconosciuta* (nel 1878 su rivista e l'anno seguente in volume)¹⁶. Il fondo comune a queste pubblicazioni è stato del resto già ben rilevato da Giovanna Rosa, la quale ha in particolare inquadrato le analogie strutturali tra *Milano 1881* e *Mediolanum* come esito della tensione a costruire il «'ritratto' della capitale morale» d'Italia¹⁷.

L'ideazione e le fasi di allestimento della nostra miscellanea sono in realtà ancora oscure. È però interessante osservare che questa non fu la prima volta in cui Ottino si trovò coinvolto nelle celebrazioni di un'Esposizione. Nel novembre del 1872, infatti, Gasparo Barbèra, Presidente dell'Associazione Tipografico-Libraria Italiana, d'intesa con Stefano Castagnola, Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio, aveva affidato proprio al giovane Ottino l'incarico di compilare una statistica delle pubblicazioni in Italia da presentare l'anno seguente all'Esposizione Universale di Vienna. Nacque così la relazione dal titolo *La stampa periodica, il commercio dei libri e la tipografia in Italia*, che ancora oggi si conserva autografa presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma con la segnatura Vitt. Eman. 281¹⁸. La vicenda dell'Esposizione viennese costituisce dunque un precedente importante che potrebbe essere alla base del coinvolgimento dell'Ottino anche nell'Esposizione milanese.

Sui tempi di realizzazione del volume, l'unico dato certo è ricavabile da una nota dell'editore in calce al saggio di Sacchetti, che si trova nell'ultima sezione:

italica, in collaborazione con Giuseppe Fumagalli, uscita in sei volumi tra il 1889 e 1902. Manca ancora purtroppo un profilo biografico-culturale: vd. almeno *Editori italiani dell'Ottocento. Reportorio*, a cura di A. Gigli Marchetti *et al.*, Milano, Franco Angeli 2004, s. v.

¹⁵ La dedica occupa le prime due pagine e non è numerata.

¹⁶ Sul romanzo vd. i recenti E. GHIRLANDA, "Milano sconosciuta" di Paolo Valera: la vicenda redazionale, in "La Rassegna della Letteratura italiana", CXVIII, n. 2 (2014), pp. 1-31 e EAD., «Milano sconosciuta» di Paolo Valera: le cicatrici stilistiche di un conflitto sociale, in "Biblioteca di Rivista di Studi Italiani", xxxvi, n. 2 (2018), pp. 97-117.

¹⁷ G. ROSA, *Il mito della capitale morale...*, pp. 40-57.

¹⁸ Se ne veda la descrizione, sia pure sommaria, nel *Catalogo dei mss. "Vittorio Emanuele"*, vol. I, pp. 167-68 (la scheda è stata riversata su *Manus Online*: https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=68843). A distanza di tre anni, nel maggio del 1875, la relazione fu data alle stampe, senza aggiornamenti, dallo stesso Brigola: G. OTTINO, *La stampa periodica, il commercio dei libri e la tipografia in Italia. XV Febbrajo MDCCCLXXIII*, Milano, Brigola 1875.

Il 31 gennaio scorso, Roberto Sacchetti mi spediva da Roma questa monografia sulla *Vita letteraria a Milano* e mi dimostrava desiderio di vederne le bozze di stampa. Povero amico! Io riceveva le bozze da Firenze proprio il giorno in cui il telegrafo recava la triste notizia della sua morte [sc. 26 marzo]¹⁹.

Alla fine di marzo il libro doveva dunque essere tutto in bozze, in un'accelerazione testimoniata dallo stesso Ottino nell'ultima pagina che funge da *Errata corrige*:

La fretta con cui venne composto questo volume, non avendo permesso agli autori che una sola revisione di bozze, e per alcuni neppure quella, fece sì che si riscontrano parecchi errori di stampa ai quali rimedierò facilmente il lettore: però il dott. Filippi, che fu appunto fra quelli che non hanno potuto rivedere le bozze, desidera, a ragione, che siano rilevati i seguenti errori che si trovano nella sua monografia²⁰

e dovette essere messo in circolazione subito dopo il 1° maggio, la data della dedica al sindaco, stando a quanto dimostra una breve missiva di Emilio Treves a Verga del 10 maggio²¹.

È proprio da alcuni passaggi della stessa dedica che possiamo cogliere bene la fisionomia dell'operazione. Ottino dichiarava infatti che «quasi compimento alla Esposizione Industriale, qui si presentano tutte le altre manifestazioni della vita milanese» e annunciava una moltitudine di «notizie» sugli «Istituti scientifici, artistici e di beneficenza», sulla «vita sociale», sui «suoi teatri», che insieme costituivano un ritratto completo della realtà cittadina, «onde il forestiere solo può dire di conoscere tutta Milano quando ha letto questo volume». Assai significativa è l'ultima precisazione:

Gli scritti stessi, usciti da alcuni dei più stimati autori che la onorano, sono anche parte della Esposizione milanese, perché ne manifestano la molta e varia coltura,

¹⁹ *Milano 1881...*, p. 455. Il retro del frontespizio informa che la stampa fu eseguita a Firenze presso Salvatore Landi.

²⁰ Ivi, p. [520].

²¹ «Caro Verga, Vi restituisco *Milano* e ve lo dò nuovo invece che vecchio» (G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 58; per la data della lettera vd. R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani. 1875-1885*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1990, p. 15). Non mi è tuttavia chiaro che cosa il Treves intendesse esattamente con «ve lo dò nuovo invece che vecchio»: è probabile che, sgualcita la copia prestatagli da Verga, gliene abbia dato in cambio una nuova.

la quale chiarisce come l'obiettivo principale, quello della completezza del quadro economico-sociale-culturale, fosse stato perseguito attraverso il coinvolgimento di alcuni tra i maggiori studiosi che parteciparono in prima persona all'Esposizione.

In effetti, basta scorrere l'Indice (vd. la tab. 3)²² per verificare l'attuazione concreta di questo progetto. La prima conferma si trova già nel testo introduttivo – intitolato proprio *L'Esposizione Nazionale* – che da Ottino venne affidato direttamente a Stefano Labus, il quale svolgeva il ruolo di vicepresidente del Comitato per l'Esposizione²³. Nelle sette sezioni in cui sono distribuiti i saggi (*La Scienza, L'Arte, Milano economica, La Beneficenza, L'Industria, L'Igiene e La Vita*) troviamo poi nomi di primissimo piano a livello nazionale: sul dialetto milanese scrisse Pio Rajna²⁴; sulle biblioteche Isaia Ghiron, prefetto della Braidense; sulla musica Filippo Filippi, il più influente critico musicale di quegli anni; sull'industria Cesare Saldini, che sarebbe stato il terzo rettore del Politecnico di Milano; sulla stampa e la politica Eugenio Torelli Viollier, che nel '76 aveva fondato il "Corriere della Sera". Tra nomi tanto illustri, stupisce il misterioso sconosciuto Al. De Nadoso autore del saggio sulla diffusione di società circoli e salotti, che da allora – con l'abbreviazione sciolta come Alfonso o Alessandro – imperversa nelle bibliografie, ma che altro non è se non l'anagramma del noto critico musicale Aldo Nosedo, il quale, non per incidente, era stato il promotore del 'Comitato dell'Esposizione Musicale 1881'²⁵.

Il volume ebbe buona fortuna di pubblico e di critica: andato presto esaurito, venne ristampato nello stesso anno²⁶ e ricevette recensioni molto positive. Spicca per equilibrio quella di Salvatore Farina, da cui si può peraltro ricavare l'informazione dell'anticipo con cui *Milano 1881* uscì rispetto alle altre pubblicazioni analoghe:

Ci era da aspettarsi che l'Esposizione Industriale avrebbe fatto nascere subito

²² Si include la paginazione per dare un'idea precisa anche dell'estensione dei singoli contributi.

²³ Per la carica del Labus in seno al Comitato, vd. la *Relazione generale compilata dall'ing. AMABILE TERRUGGIA segretario generale*, Milano, Bernardoni 1883.

²⁴ Vd. C. RICCARDI, *Pio Rajna e «Il dialetto milanese» per «Milano 1881»*, in *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, a cura di G. Mattarucco et al., Firenze, Franco Cesati 2016, pp. 175-81.

²⁵ Per l'identificazione trovo sicura testimonianza nella recensione apparsa sul "Corriere della Sera" del 4 luglio 1881 («il signor Aldo Nosedo, ne diciamo nettamente il nome piuttosto che ripetere il poco simpatico pseudonimo sotto il quale egli si è mascherato»).

²⁶ Che ci sia stata una seconda tiratura è dimostrato da alcuni esemplari superstiti che nel frontespizio recano l'indicazione 'seconda edizione': così, ad es., quello conservato nella Bibl. Braidense con segnatura AX. 06. 0116.

Tab. 3. Indice di *Milano 1881*

| | | | | |
|--------------------------------|--------------------------------|---------------------|-------|------|
| L'Esposizione Nazionale | | S. LABUS | | XIII |
| La Scienza | <i>Un Secolo di Storia</i> | G. DE CASTRO | | .3 |
| | <i>Il Dialetto</i> | P. RAJNA | | .29 |
| | <i>L'Insegnamento</i> | A. ROLANDO | | .51 |
| | <i>Biblioteche e Archivi</i> | I. GHIRON | | .77 |
| L'Arte | <i>Palazzi e Monumenti</i> | C. BORGHI | | .127 |
| | <i>Gallerie e Musei</i> | A. GRAMOLA | | .181 |
| | <i>Scuole d'Arti</i> | G. SANGIORGIO | | .213 |
| | <i>La Zecca</i> | G. SACCHETTI | | .227 |
| | <i>I Teatri</i> | F. FONTANA | | .241 |
| | <i>La Musica</i> | F. FILIPPI | | .275 |
| Milano Economica | | V. OTTOLINI | | .313 |
| La Beneficenza | | G. SACCHI | | .335 |
| L'Industria | | C. SALDINI | | .363 |
| L'Igiene | | F. DELL'ACQUA | | .385 |
| La Vita | <i>In Galleria</i> | L. CAPUANA | | .409 |
| | <i>I Dintorni</i> | G. VERGA | | .421 |
| | <i>La Vita Letteraria</i> | R. SACCHETTI | | .429 |
| | <i>La Stampa e la Politica</i> | E. TORELLI VIOLLIER | | .459 |
| | <i>Le Donne milanesi</i> | NEERA | | .479 |
| | <i>La Società e le Società</i> | A. DE NADOSO | | .489 |
| | <i>Milano epicurea</i> | R. BARBIERA | | .505 |

un volume *Milano*; e infatti ne nacquero tre. Non conosciamo ancora il *Mediolanum* pubblicato dal Vallardi, né l'altro *Milano* edito da Civelli; questo dell'Ottino ci pare veramente indovinato in ogni sua parte, e merita lo spaccio rapido [...]. Vi hanno posto mano molti fra i più valenti scrittori milanesi o per nascita o per elezione [...]. [*La vita*] è certo la [parte] più attraente; Neera vi parla con quel suo garbo squisitamente femminile delle *Donne milanesi*, il Torelli Viollier ci narra la vita e i miracoli dei giornali milanesi, e lo fa con discrezione [...]; il Barbiera scrive con penna facile e leggiera della *Milano Epicurea*; il Verga ci descrive i laghi, e ce li descrive da innamorato della natura; e il Capuana, realista, impersonalista, sperimentalista, e non so che altro per far dispetto a chi stima il suo ingegno capace di cose semplicemente belle, ci conduce nelle varie ore del giorno in Galleria. Ma in questa *Vita milanese* la parte più felice [...], anche perché la più curiosa e la più ghiotta, è la *Vita letteraria*. In queste ultime pagine il povero Sacchetti ha depresso un gran numero di osservazioni attente e finissime, che danno un'idea giusta della

vita milanese [...]. In sostanza questo *Milano* è un libro che, nonostante la mole di oltre 500 pagine in-8, non riesce menomamente pesante. Ce ne congratuliamo coll'editore, che merito della compilazione è, si può dire, il vero autore dell'opera²⁷.

Sebbene in netta minoranza, ci furono naturalmente anche voci negative, tra cui “La Farfalla” di Angelo Sommaruga, che presentava una «rassegna telegrafica degli articoli più o meno pellagrosi» della miscellanea, a partire dall'introduzione di Labus («una specie di verbale d'un vicesotto-facente-funzioni di segretario comunale» scritto «in lingua ostrogota») fino a colpire più di tutti il Capuana («con grande dolore abbiamo veduto il bell'ingegno di Capuana illaquearsi nella *Galleria*, un bozzetto locale, cui il robusto siciliano non è tagliato e nel quale sbaglia tutto dai nomignoli in dialetto sino ai neologismi speciali»), senza neppure menzionare Verga²⁸.

La miscellanea ebbe inoltre una seconda vita: nel 1896 venne infatti pubblicato il volume *Milano nella sua Vita, nell'Arte, nei suoi Costumi e nell'Industria*, senza indicazione dell'editore, il quale è per l'appunto una ristampa di *Milano 1881* con l'esclusione dei soli due testi iniziali, ovvero la dedica e l'introduzione, che collegavano i saggi all'evento specifico dell'Esposizione²⁹.

Tornando alla struttura del volume e concentrando l'attenzione sull'ultima sezione, *La vita*, colpisce che essa si apra proprio con i due contributi di Capuana e Verga³⁰. Il primo scrisse *La Galleria Vittorio Emanuele* e il

²⁷ “Rivista minima di scienze, lettere ed arti”, anno XI, fasc. 6 (1881), pp. 479-80. Per il rapporto tra Farina e i due siciliani vd. A.M. MORACE, *Un'amicizia non incrinata dal dissenso...*

²⁸ “La Farfalla”, anno VII, vol. XIII, n. 19 (1881), p. 150.

²⁹ *Milano nella sua Vita, nell'Arte, nei suoi Costumi e nell'Industria*, descritta dai suoi migliori scrittori: L. Capuana, G. Verga, R. Barbiera, Neera, Sacchetti, G. De Castro, F. Fontana, F. Filippi ed altri, Milano, s.e. 1896. Vedi G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 1059.

³⁰ Per di più, i due sono tra i protagonisti del terzo saggio, *La vita letteraria* di Roberto Sacchetti, dove vengono presentati come il miglior esempio della fortuna che i letterati incontravano a Milano: «Risolta la questione dei mezzi di sussistenza, lo scrittore trova qui ogni maniera d'incoraggiamenti e di conforti. E prima la notorietà facile e pronta. Giovanni Verga aveva pubblicato a Torino, a Napoli, a Firenze parecchi racconti senza che il suo nome fosse uscito dalla cerchia de' suoi amici; nel 1873 venne qui, diede al Treves i manoscritti dell'*Eva* e della *Storia d'una capinera*, e pochi giorni dopo le due maggiori case editrici milanesi si disputarono i suoi romanzi. Luigi Capuana, scrisse per degli anni stupende rassegne settimanali nella “Nazione” di Firenze, quando Firenze era la capitale, e fuori nessuno lo conosceva: soltanto la sua grande sincerità gli aveva attirato le inimicizie e i sarcasmi solitari di qualche autore impermalito; ebbene ora scrive nel “Corriere della Sera”, e tutti i giovani colti sanno che il Capuana è il più dotto, il più pensatore, il più coraggioso e sincero critico letterario che abbia l'Italia» (*Milano 1881...*, p. 434). Lo stesso Sacchetti, che era piemontese, chiudeva con queste parole: «Fatto sta che quando siete stato un anno a Milano vi ci affezionate e la grande città vi ha adottato per sempre: lontano, voi avete sempre istintivamente dei confronti in suo favore, penserete ad essa come al paese veramente vostro perchè scelto da voi e se ci ritornate vi accoglierà come

secondo *I dintorni di Milano*, due pezzi complementari, rappresentando il primo «il cuore della città» e il secondo il territorio intorno³¹.

Purtroppo, nel carteggio dei due amici non si trova traccia della loro collaborazione alla miscellanea, ma nondimeno è possibile cogliere qualche interessante allusione all'Esposizione. L'eccitazione generale non aveva contagiato Capuana che, da Mineo, il 15 maggio scriveva a Verga: «Ti sei divertito alle feste dell'Esposizione? Io non so ancora quando verrò. O scetticismo o altro, non ho provato un gran dispiacere del non trovarmi costì»³². Né mancavano le schermaglie scherzose, come rivela il passo di un'altra lettera, di due mesi dopo, nella quale Capuana chiedeva a Verga di acquistargli due biglietti della lotteria:

Ancora non so dirti nulla se verrò per restare o per tornare in Sicilia, appena visitata l'Esposizione [...]. Se vinco il premio di 100 mila lire della lotteria dell'Esposizione, compro casa in Milano e mi fisso costì per tutta la vita. S'intende che il mio *Giovannino* avrà alloggio gratis nella *mia magione* e potrà lì comodamente scrivere tutti i capolavori che vorrà. Ordinerò un salottino fantastico, che chiameremo il salottino dei Sogni: in certe date ore noi due ci riuniremo lì, dai rispettivi appartamenti, e sogneremo fumando e dicendo le solite sciocchezze. È per questo che ti mando lire due. Mi comprerai due biglietti di lotteria e me li chiuderai nella tua prossima lettera: abbi la mano fatidica!³³

Verga assecondò l'amico e dieci giorni dopo gli rispose così:

Carissimo Lisi,

Eccoti i due biglietti della lotteria. Accusane ricevuta, perché non vorrei

uno de' suoi figliuoli»: in effetti, se guardiamo agli autori di questa sezione del volume, su sette solo due sono i milanesi, ovvero Aldo Nosedà e Neera (pseudonimo, come si sa, di Anna Zuccheri Radius). Gli altri cinque provenivano invece dal resto del Paese: oltre ai nostri due siciliani e al torinese Sacchetti, Barbiera si era infatti trasferito da Venezia e Torelli Viollier da Napoli. La stessa varia provenienza geografica degli autori che compilarono la sezione *La vita* costituisce dunque di per sé un dato significativo che riflette esattamente il discorso svolto da Sacchetti.

³¹ Per i due testi vd. C. RICCARDI, *Le meraviglie di Milano*, in R. BARBIERA et al., *Milano 1881...*, pp. 9-39. Sul brano di Verga in rapporto a quello omonimo di De Marchi (*I dintorni di Milano*, in *Milano e i suoi dintorni...*, pp. 267-76; miscellanea cui abbiamo accennato *supra*, pp. 486) vd. G. P. MARCHI, *Concordanze verghiane. Cinque studi con un'appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini 1970, pp. 213-30.

³² G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 116-17. Il passo è citato già in G. RIZZO, *L'Esposizione milanese (1881), ovvero l'inganno dell'identità nazionale*, in *L'identità nazionale. Miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*, a cura di A. Quondam e G. Rizzo, Roma, Bulzoni 2005, pp. 267-76.

³³ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 127-28 (corsivi dell'originale).

avere la responsabilità di farti perdere 100.000 o 1.500.000 di premio; tanto più che mi prometti quel tal salotto dei *Sogni* della tua magione *futura*; dove, dato il caso!, ci riuniremmo, fumeremmo, e diremmo delle sciocchezze, e nient'altro. Son d'accordo con te.

Intanto, per pagare la cassetta dove sto, do mano a terminare quel cornuto *Marito di Elena* ed ho in capo mille progetti che forse sfumeranno o varranno quanto i prodotti del *Salottino dei Sogni*³⁴.

Queste lettere ci raccontano dunque qualcosa soprattutto di Capuana e del suo scetticismo per le celebrazioni, oltre che del rapporto di amicizia tra i due, ma nulla ci rivelano della collaborazione nella miscellanea³⁵.

A illuminare la genesi letteraria del contributo di Verga soccorre però la storia del testo, finora mai scandagliata. Oltre alla stampa di Ottino (d'ora in poi *Ot*), sopravvive infatti un fascicolo autografo di 6 pagine, conservato presso il Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania con la segnatura 024.002 (d'ora in poi *A*)³⁶.

Dalla collazione dei due testimoni emerge una serie di elementi interessanti. In prima battuta, è la stessa *facies* del manoscritto a suggerirci il ruolo che esso dovette avere nella vicenda editoriale: l'impianto calligrafico, la firma in calce e soprattutto la presenza di grafite e inchiostro, con evidenza delle impronte digitali del proto, rivelano che si tratta della copia in pulito che Verga inviò a Ottino. Questi dati esteriori sono del resto pienamente confermati anche sul piano testuale. Non è questa la sede per analizzare in dettaglio l'esito della collazione, ma osserveremo almeno che l'autografo presenta, da un lato, correzioni in interlinea o *in textu* che ritroviamo nella stampa (cosa che garantisce la traiettoria che abbiamo descritto) e, dall'altro, una quindicina di varianti che nei fatti distanziano la lezione di *A* da quella di *Ot*. Bisognerà quindi dedurre l'esistenza di un anello intermedio tra i due testimoni superstiti: non diversamente dal solito, Verga dovette cioè lavora-

³⁴ Ivi, pp. 129-30 (corsivi dell'originale).

³⁵ Tolto il sorprendente silenzio su *Milano 1881*, le menzioni di Ottino da parte di entrambi sono numerose. In una lettera del 14 marzo 1879, ad es., Verga gli scriveva: «Di questi tempi ho dovuto rifiutare moltissimi inviti a scrivere per giornali ed editori, giacché non voglio prendere alcun impegno che mi distolga dalla via che mi son prefissa col disegno della *Marea*, e non intendo cambiare editore principalmente per riguardo d'Ottino che oltre all'essere un vero galantuomo è anche un buon amico» (ivi, pp. 79-80).

³⁶ Di *I dintorni di Milano* esistono tre edizioni critiche: la prima è quella di Lina e Vito Perroni in G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori 1940, vol. II, pp. 477-81, dove viene pubblicata la lezione della stampa «emendata sul manoscritto», con risultati fortemente ibridi; seguono le due edizioni della Riccardi (1979) e di Tellini (1980) condotte sulla base della sola stampa con la correzione dei refusi: G. VERGA, *Tutte le novelle...*, pp. 853-58 e ID., *Le novelle...*, vol. II, pp. 495-501.

re sulle bozze e apportare lì le correzioni che hanno determinato la lezione della stampa.

Qui richiamerò l'attenzione su una sola variante di grande rilevanza, quella del titolo:

| <i>A</i> | <i>Ot</i> |
|---|----------------------|
| Impressioni sui dintorni di Milano sui] <i>sps. a</i> dei | I DINTORNI DI MILANO |

Nel manoscritto si legge dunque «Impressioni dei dintorni di Milano», con «dei» poi corretto in «sui», probabilmente con lo scopo di rimediare alla cacofonia; mentre nella stampa apparirà la lezione scorciata in «I dintorni di Milano». Non è facile stabilire se la contrazione del titolo sia stata un'iniziativa dell'autore, per evitare la ripetizione con l'*incipit* «L'impressione che si riceve dal paesaggio», oppure un intervento di Ottino mirato ad armonizzare questo con gli altri titoli della sezione *La Vita*³⁷. In assenza di elementi che dirimano il dubbio, avendo Verga letto e corretto le bozze (che sono andate perdute), il titolo dovrà considerarsi come rispondente alla sua volontà.

La testimonianza del manoscritto – che non contribuisce direttamente alla costituzione del testo, la quale non potrà che riflettere l'ultima volontà dell'autore consegnata alla stampa – lo illumina tuttavia in modo straordinario sul piano esegetico. Il termine «Impressioni» nel titolo dell'autografo ci consegna infatti una nuova, e autentica, chiave interpretativa dello scritto, poiché ci rivela in che modo Verga abbia costruito il bozzetto: con quale intento e con quale tecnica.

Sotto questa luce, diviene infatti chiara la struttura con cui le singole sequenze descrittive sono costruite e collegate tra loro:

L'impressione che si riceve dall'aspetto del paesaggio prima d'arrivare a Milano, per quaranta o cinquanta chilometri di ferrovia, è malinconica [...]. I dintorni di Milano sono modellati sulle linee severe di questo paesaggio. Basta salire sul Duomo in un bel giorno di primavera per averne un'*impressione* complessiva. È un'*impressione* grandiosa ma calma [...]. E se rimaneste un giorno intero lassù non ne avreste un'*impressione* nuova, né scoprireste un al-

³⁷ Del resto, che almeno nell'*Indice* del volume ci sia stata una limatura dei titoli da parte dell'editore è rivelato da alcune discordanze tra come questi figurano lì e poi nella propria sede (lo stesso articolo di Verga risulta ulteriormente accorciato in *I Dintorni*).

tro dettaglio [...]. Di cotesta *impressione* alquanto melanconica del paesaggio milanese ne avete un effetto anche ai Giardini pubblici [...]. Allorché vi trovate per la prima volta sul ponte del battello a vapore, rimanete un istante immobile, e colla sorpresa ingenua del piacere stampata in faccia, né più né meno di un contadino che capiti per sorpresa in una sala da ballo. L'ammirazione è ancora d'*impressione*, vaga e complessiva³⁸.

È il sostantivo 'impressione' a scandire la diegesi, seguendo la mobilità dell'occhio di chi guarda:

L'*occhio* la percorre tutta [sc. la pianura] in un tratto sino alla cinta delle Alpi ed alle colline della Brianza [...]. Tutt'a un tratto, dalle alture di Gallarate³⁹, vi si svolge davanti un panorama che è *una festa degli occhi* [...]. A poco a poco comincia a sorgere in voi come un'esuberanza di vita, quasi un'esultanza di sensazioni e di sentimenti, a misura che lo svariato panorama si va svolgendo ai vostri *occhi*. Sentite che il mondo è bello, e se mai non l'avete avuta, principia a spuntare in voi, come in un bambino, la curiosità di *vederlo* tutto;

poiché l'esperienza visiva diretta è ritenuta indispensabile:

Nondimeno il milanese ha la passione della campagna. *Bisogna vederlo* a San Giorgio o in qualche altra festa campestre *per farsene un'idea* [...]. Lo spettacolo grandioso di un tramonto *bisogna andare a vederlo* in Piazza d'Armi.

Il vero protagonista è dunque a tutti gli effetti l'occhio, quello dell'autore che si incarna nei personaggi di cui assume la prospettiva⁴⁰.

Quello della descrizione è del resto un problema che si trova al centro della riflessione verghiana proprio a questa altezza cronologica. Basti pensare che al maggio del 1881 risale una celebre lettera al Torraca in cui, ringraziandolo per «il più bello ed importante articolo critico che sia stato scritto sui *Malavoglia*», Verga esplicitava così le sue «viste artistiche»:

Io non avrei potuto augurarmi encomio maggiore di quello che Ella mi fa dicendo cotesto romanzo perfettamente obbiettivo ed impersonale [...]. Ed in

³⁸ Qui e in seguito si cita da G. VERGA, *Tutte le novelle...*, pp. 853-58.

³⁹ Qui Verga inciampa: come ha rilevato Giancarlo Vigorelli, Gallarate non ha infatti alture e non guarda verso il lago di Como, come fa invece Camerlata, località con la quale evidentemente egli si confuse ("Il Giorno", 6 luglio 1979).

⁴⁰ G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2016, pp. XIV-XVIII.

questa obbiettività efficacissima della rappresentazione artistica, Zola stesso, così grande e possente, ha ancora delle debolezze – pel gusto *colorista* della nuova scuola letteraria francese; per la sua abilità di descrizione. Dio mi guardi che ella immagini che voglia con queste parole stabilire il più lontano parallelo [...]. Aspiro solo, come la ringrazio di aver Ella detto, a pensare colla mia testa [...]. A me è parso che la descrizione nei *Malavoglia* doveva essere tanto più sobria quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini quasi primitivi – e del resto la più vigorosa efficacia parmi stare nella sobrietà⁴¹;

si soffermava cioè a spiegare come, nell'elaborazione del principio narratologico dell'impersonalità, avesse portato fino alle sue necessarie conseguenze l'*adaequatio* dello stile ai temi e ai personaggi e avesse per questa precisa ragione ridotto la descrizione al minimo (la «sobrietà» contrapposta al «gusto *colorista*» del naturalismo francese)⁴².

È dunque questa stessa cornice ideologica a richiedere stili diversi per temi diversi: accadeva così che Verga, mentre correggeva le bozze di stampa dei *Malavoglia*⁴³, parallelamente esplorasse nel bozzetto per la miscellanea di Ottino una soluzione stilistica diversa basata sulla tecnica impressionista che abbiamo rapidamente illustrato. *I dintorni di Milano* andrà dunque recuperato criticamente come piccolo ma prezioso documento delle sperimentazioni dello scrittore⁴⁴.

Accanto al valore intrinseco del bozzetto, a dimostrarsi particolarmente interessante, in linea con lo spirito del Convegno, è la storia della miscellanea *Milano 1881*: le vicende qui solo accennate della sua ideazione e della sua costruzione, nonché della sua ricezione, ci aiutano infatti a capire da un'angolatura speciale la temperatura culturale dell'ambiente con cui Verga si sarebbe misurato in una stagione della sua vita lunga vent'anni.

⁴¹ La lettera è edita in R. MELIS, *La bella stagione...*, pp. 249-51 (il corsivo è dell'originale).

⁴² Sulla questione dell'adattamento stilistico, in rapporto sia alla tradizione classica sia al naturalismo francese, ha fatto il punto P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, pp. 64-68.

⁴³ Come si ricava da una lettera al fratello Mario, nel novembre del 1880 Verga lavorava alle ultime bozze del romanzo che sarebbe uscito nel mese di febbraio: G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2014, p. LXXV.

⁴⁴ La tecnica impressionista non era del resto estranea neppure alla scuola francese: vd. almeno P. PAISSA, *La scrittura 'impressionista' tra Naturalismo e Simbolismo: «Le Ventre de Paris» di Emile Zola*, in *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, a cura di S. Cigada e M. Verna, Milano, Vita e Pensiero 2006, pp. 349-78. Svilupperò quest'analisi in un ampio saggio di prossima pubblicazione.



Fig. 1 - *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881: frontespizio.

LE FRONTIERE EUROPEE: 1882-1891

JEAN-LOUIS HAQUETTE

VERGA ET LA CULTURE PARISIENNE DE LA
«FIN DE SIÈCLE»: LE VOYAGE À PARIS EN 1882

Université de Reims

Giovanni Verga ne peut être compté au nombre des écrivains voyageurs; ses déplacements se sont le plus fréquemment cantonnés à des allers-retours entre la Sicile et le Nord de l'Italie. Il n'a visiblement jamais rêvé de faire un Grand tour d'Europe, ou de séjourner à Paris, à la différence d'autres écrivains de sa génération. Il accomplit cependant en 1882 un voyage à Paris et à Londres¹. Comme on le sait, ce n'est pas un désir d'ailleurs qui motiva principalement ce séjour, mais, de façon plus prosaïque, une affaire commerciale. Giovanni Verga accompagnait son frère Mario, pour faire estimer un trésor monétaire gréco-sicule, hérité de l'oncle Salvatore. N'arrivant pas à le vendre à Paris, ils consultèrent un expert numismate londonien qu'on leur avait recommandé, et il faut croire que la valeur des pièces justifiait un tel voyage². C'est sa partie parisienne qui nous intéressera ici, et plus précisément ce qu'on peut saisir du contact direct, vécu, avec la réalité de la ville de Paris et avec diverses facettes de sa culture. Nous avons donc essayé de reconstituer les différents aspects, notamment visuels, de l'expérience parisienne de Verga³. Il s'agira en quelque sorte de suivre le regard de ce jeune homme à la fenêtre, peint par Caillebotte quelques années avant le séjour de Verga en France, et qui pourrait bien figurer son double pictural⁴ (fig. 1).

¹ Verga séjourna à Paris du 10 mai 1882 au 24 mai 1882, puis au retour de Londres, du 25 au 27 juin.

² La collection comportait un tétradrachme d'argent athénien, du V^e siècle, dont c'était l'unique exemplaire connu. Voir G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Rome, Herder 1990, pp. 156-158.

³ Nous avons modestement repris le principe imaginé par Guido Beltrami pour l'exposition consacrée en 2016 à l'auteur de l'*Orlando furioso*, pour le 500^e anniversaire de sa publication: quelle était la culture visuelle de l'Arioste quand il écrivait son poème? Voir le catalogue: "*Orlando Furioso*" 500 anni. *Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, édité par G. Beltrami e A. Turra, Ferrare, Ferrara Arte 2016.

⁴ Le tableau de Caillebotte, exposé en 1876, représente le frère de l'artiste, dans l'hôtel particu-



Fig 1 - G. Caillebotte, *Jeune homme à la fenêtre*, 1875, coll. part.

Verga n'a pas laissé de texte détaillant ses impressions de voyage, à la différence d'Edmondo Amicis⁵ ou de Luigi Gualdo⁶; nous sommes réduits à sa correspondance pour accéder à quelques données fragmentaires. Ni dans les lettres écrites à Paolina Greppi Lester⁷, ni dans celles adressées à Luigi Capuana⁸, il ne fait de récit de voyage en bonne et due forme. Quant à la correspondance avec Edouard Rod⁹, son traducteur en agent littéraire en France, elle donne des éléments avant et après le séjour, puisque le jeune homme habitait la région parisienne.

lier de la famille, rue de Miromesnil. Voir K. VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, New Haven, Yale University Press 1987, p. 220.

⁵ E. DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, Milan, Trèves 1879.

⁶ Voir notamment ses lettres à Verga, G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, in "Otto/Novecento", VIII, 3/4 (1984), pp. 127-145.

⁷ *Verga innamorato, le lettere inedite di Giovanni Verga a Paolina Greppi Lester*, éditées par G. Garra Agosta, introduction et commentaire de C. Greco Lanza, Catane, Edizioni Greco 1980. La rencontre entre Verga et la comtesse Paolina Greppi avait eu lieu en 1880, chez l'oncle de celle-ci, à Loverdano, lieu de villégiature de la famille.

⁸ G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Rome, Edizioni dell'Ateneo 1984.

⁹ G. LONGO (a cura di) *Carteggio Verga-Rod*, Catane, Fondazione Verga 2004. Sur Rod et la littérature italienne, voir J.-J. MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Genève, Droz 1980.

1. Réticence descriptive et aperçus parisiens

Ce qui frappe d'abord, c'est la réticence descriptive de Verga, qui s'exprime à plusieurs reprises dans la correspondance avec Capuana: le 18 mai, il déclare: «Non la finirei più se ti dicessi tutto quello che ho visto e le impressioni bizzarre e contrarie che ho ricevuto¹⁰». Il ajoute le 24 juin: «E se dovessi documentarti la mia impressione dovrei scriverti un volume. Del resto le impressioni non si documentano¹¹». Verga n'a ni le temps sans doute, ni la volonté surtout, de mettre par écrits ses impressions de voyage. La dernière formule met un terme à tout développement ultérieur.

Dans la correspondance avec la comtesse Greppi, le silence descriptif est le même: à l'arrivée à Paris, il lui déclare qu'il a «la testa piena di tutto quello che ho visto¹²». Mais il n'en dit pas plus, même si, à la fin de la lettre il annonce: «tornerò a scrivervi [...] quando avrò dato un po' sesto alle nostre cose e alle miei idee e impressioni¹³». Mais deux jours plus tard, Verga trouve une parade: ce qu'il pourrait lui dire ne lui apprendrait rien: «Non vi dico nulla di Parigi che conoscete assai meglio di me¹⁴».

On pourrait aussi considérer que l'absence de la femme aimée of-fusque la réalité parisienne, au sens propre. L'image de la comtesse milanaise se superpose aux paysages parisiens. Verga déclare à deux reprises: «Vi ho sempre presente dinanzi agli occhi¹⁵». Il s'agit là bien sûr d'une forme convenue de l'épistolarité amoureuse, mais la répétition de la formule montre sans doute qu'elle a une réelle portée. L'absence de Paolina hante le romancier, frustré de ne pouvoir faire le voyage avec elle: «Vi parlo di noi, dico noi per dire anche voi con cui vorrei essere e che mi accompagnate sempre e dovunque. Ieri sera all'opera vi ebbi sempre dinanzi agli occhi¹⁶». La splendeur spectaculaire d'une soirée à l'opéra ne détourne pas Verga de la contemplation imaginaire de la comtesse, au contraire elle en souligne l'absence. Deux jours plus tard, la même thématique refait surface:

Vi ho sempre presente dinanzi agli occhi e nel cuore, e vorrei avervi qui con me. Quando vedo un bel magazzino delle cose eleganti che farebbero bene

¹⁰ *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 158.

¹¹ Ivi, p. 161.

¹² A Paolina Greppi Lester, 11 maggio 1882, *Verga innamorato...*, n. 47, p. 87.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A Paolina Greppi Lester, 13 mai 1882, *Verga innamorato...*, n. 48, p. 89.

¹⁵ *Ibidem* et ivi, 15 mai, *Verga innamorato...*, n. 49, p. 90.

¹⁶ A Paolina Greppi Lester, 13 mai, *Verga innamorato...*, n. 48, p. 89.

per mia civettuola amica vorrei avere i milioni di Montecristo. Ma non, vorrei avervi qui piuttosto, e girare braccio sotto braccio¹⁷.

L'éclat de Paris, comparé de façon hyperbolique au pays des contes, ne fait encore une fois que renforcer la douleur de l'absence: «Parigi ha un bell'essere il paese delle mille e una notte, voi mi mancate assai, di tutto il bene che vi voglio¹⁸». C'est bien le rêve, impossible, d'un voyage amoureux qui se dessine ici, sous les espèces du romanesque (les millions du Comte de Monte-Cristo) et du merveilleux (les mille et une nuits). L'absence de Paolina éclipe la splendeur de Paris: «Sapete che potete vantarvi di farmi desiderar Milano in mezzo agli splendori di Parigi!¹⁹». A la pensée de la femme aimée se superpose aussi celle de la ville aimée, Milan, que Paris, malgré l'usage du superlatif, n'éclipe définitivement pas: «Parigi è bellissima, ma Milano è più bella assai, e soprattutto più dolce e cara²⁰».

Malgré cette réticence descriptive, dont les raisons sont multiples, en partie littéraires, et en partie amoureuses, la correspondance laisse émerger des aperçus parisiens. Des silhouettes féminines se profilent, peu flatteuses, mais il s'agit aussi de ne pas provoquer la jalousie de la comtesse:

Di signore simpatiche, almeno come le intendo io, non ne ho ancora viste: grande eleganza, gran cocotteria ma null'altro, e da questo lato davvero non vale la pena muovermi da Milano. Io poi ci ho qui mio fratello per aio e tutti e due facciamo una vita da cenobita; vi dirò a voce degli episodi che vi faranno ridere²¹.

L'expression «vie de cénobites» est largement exagérée, puisque Verga ne se priva pas de fréquenter les cafés des boulevards, ni l'Opéra. On notera en passant que Verga promet des récits de vive voix, qui nous échappent définitivement, car s'ils existèrent, ils furent confiés à la conversation intime...

Si l'on cherche à donner une traduction visuelle de la grande élégance alliée à la grande coquetterie, on peut se tourner vers le tableau d'Edouard Manet exposé au salon de 1882, intitulé «Le Printemps» (fig. 2) et que Verga a pu voir. Il s'agit d'un portrait de Jeanne Demarsy auquel le

¹⁷ A Paolina Greppi Lester 15 mai, *Verga innamorato...*, n. 49, p. 90.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A Paolina Greppi Lester, 20 mai 1882, *Verga innamorato...*, n. 51, p. 91.

²⁰ A Paolina Greppi Lester, 18 mai 1882, *Verga innamorato...*, n. 50, p. 92.

²¹ A Paolina Greppi Lester, 13 mai 1882, *Verga innamorato...*, n. 48, p. 89.



Fig 2 - E. Manet, *Le printemps (Jeanne Demarsy)*, a1881, exposé au Salon de 1882, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

peintre a donné un titre symbolique, celui de la saison qui vit le séjour de notre auteur à Paris. Jeanne Demarsy (1865-1937) avait 17 ans à l'époque; elle était un fréquent modèle de Manet et de Renoir; elle fut ensuite une actrice en vue de la scène parisienne²². Elle incarne à bien des égards la jeune et séduisante parisienne de l'époque, telle que Verga a pu la croiser. Le critique Louis de Fourcaud décrit ainsi le tableau:

Cette femme est une Parisienne d'aujourd'hui ; je sens remuer sa poitrine; son charme n'a rien de pompéien et si elle a de la poudre de riz sur le visage, cela n'a rien qui m'effarouche. L'honnête peintre me montre ce qu'il a vu: son pinceau procède par traits sommaires, mais très exactement déduits. Il cherche le vrai et il arrive à l'exquis, par cela seulement qu'il a sous les yeux une vérité exquise²³.

²² Elle fit son début au théâtre dans le rôle de Venus dans *Orphée aux enfers* d'Offenbach.

²³ Louis de Fourcaud, "Le Gaulois", 4 mai 1882, p. 2.



Fig. 3 - Caricature de Zola par Coll. Toc., c, 26 janvier 1882, Paris, Musée Carnavalet.

Ce n'est plus la condition féminine, mais celle des écrivains que Verga évoque, comme on pouvait s'y attendre, pour Luigi Capuana: «Sappi che viste da vicino le condizioni letterarie di Francia, almeno materialmente, non sono più splendide che da noi, salvo poche eccezioni che confermano la regola. Ed un vero miracolo come qualche nome italiano sia arrivato fin qui²⁴».

La citation mérite commentaire: elle traduit d'abord un certain complexe d'infériorité italien vis-à-vis de la capitale littéraire française, mais la réalité permet à Verga de s'en défaire, puisque la situation des écrivains parisiens n'est pas meilleure que celle des Milanais. Parmi les exceptions, Verga doit penser bien sûr à Zola. Bien que très vilipendé par une grande partie de la presse (fig. 3), il avait acquis une réelle aisance matérielle grâce au succès de ses romans en feuilletons puis en volume, à partir de *l'Assommoir*, publié en 1877. Cela lui avait permis d'acheter dès 1878 une maison de villégiature à Médan, où il fit de nombreux travaux.

²⁴ A Luigi Capuana, 18 mai 1882, *Carteggio Verga-Capuana*, p. 158.

2. La civilisation des objets

Plus que ces brefs aperçus sociologiques, ce qui frappe dans la correspondance, c'est l'importance de la civilisation des objets. Verga aurait vraiment pu faire sienne la formule que lui adressera Luigi Gualdo quelques années plus tard: «Parigi è un gran bazar di uomini e di cose²⁵». On a déjà vu l'écrivain souhaiter les millions de Monte Cristo pour acheter ce qu'il voudrait offrir à la comtesse Greppi, mais il déclare de façon plus générale: «Qui vedo una folla di cose che vorrei comprare²⁶». Au milieu de ce «bazar» parisien, il semble bien que ce soit particulièrement des capotes & des carpettes qui aient mobilisé une partie de l'attention de Giovanni Verga. En effet, il écrit le 15 mai à la comtesse Greppi:

Oggi vi ho fatto spedire dalla casa Saran rue de la Paix, 10, un cappellino di lutto che ora è prenotato e che spero piaccia anche a voi, sebbene l'impresa è assai ardua. Quello che posso dirvi è che la casa è delle primarie per il lutto e il cappellino mi fu garantito per nuovissimo e adatto al lutto stretto in cui siete²⁷.

A l'époque, comme le rappelle Robert Burnand, la rue de la Paix est le «royaume non seulement de la joaillerie, mais de la mode, de la couture»²⁸. La rue ne compte pas moins d'une cinquantaine de boutiques de modistes, dont celle que fréquenta Verga. Jean Béraud a laissé une évocation picturale de l'ambiance de cette rue, en représentant la sortie des ouvrières de la célèbre maison de couture Paquin (fig. 4). Le «cénobite» que prétend être Verga s'aventure donc dans le quartier de la mode parisienne... Il s'agit d'acheter un chapeau de deuil, à la dernière mode et chez le meilleur four-nisseur en ce genre. La maison, à l'enseigne de la Scabieuse (fleur de couleur mauve), était en effet fort connue à l'époque. C'est une maison spécialisée dans les tenues de deuil, comme l'indique le «Journal de demoiselles»:

La maison A la Scabieuse, 10 rue de la Paix, a les plus charmantes étoffes légères qui se portent en grand deuil, pendant les chaleurs ; batiste noire dont

²⁵ Luigi Gualdo à Verga, 3 juin 1888, Lettera 20 in G. RAYA, *Inediti verghiani...*, p. 140. Cité par D. SANNINO, *Portrait de l'artiste en passeur. Luigi Gualdo mediatore e critico letterario tra Italia e Francia*, thèse inédite de doctorat, université de Naples Federico II 2009, p. 56.

²⁶ A Paolina Greppi Lester, 18 mai 1882, *Verga innamorato...*, n. 50, p. 92.

²⁷ A Paolina Greppi Lester, 15 mai 1882, *Verga innamorato...*, n. 49, p. 90.

²⁸ *Paris 1900*, Paris, Hachette 1963, p. 396.



Fig. 4 - J. Béraud, *Sortie des ouvrières de la maison Paquin*, vers 1900, Paris, Musée Carnavalet.

on fait de très élégant costumes, batistes pour demi-deuil, à rayures, à petits bouquets jetés de dessins nouveaux et de nuances charmantes. Les façons des costumes sont jolies, ni trop chargées de garniture, ni trop simples, on voit dans tous les détails une habile et intelligente direction soumise au meilleur goût²⁹.

Le “Moniteur de la mode” du 1^{er} septembre 1877 loue les chapeaux qui y sont produits:

Très réussis sont les chapeaux de voyage de la Scabieuse, : formes cavalières aux ailes retroussées, la plume trainante et l’aigrette hardi sur le côté ; toquets pour les jeunes filles, couverts de petites plumes de coq et bordés de velours, couronnes de feuillage, de dentelle et de perles, etc. Il n’est pas de jolie tête qui ne soit assurée de trouver rue de la Paix, 10, une coiffure à sa guise³⁰.

²⁹ “Le Journal des demoiselles”, 44^e année, n.8 (août 1876), p. 255.

³⁰ “Le Moniteur des modes”, n. 1 (septembre 1887), p. 420.

Il faut croire que le premier chapeau parisien plut fort à la comtesse, puisque de retour à Milan, Verga s'adresse à Edouard Rod pour lui demander d'un commander un second. Il prend la précaution d'envoyer une photo de la comtesse avec le chapeau acheté en mai:

Ora vi prego di un favore. Desidero che mi compriate dalla Modista e Maison de deuil "A la scabieuse" Y. Marguerite, rue de la Paix, 10 – un cappellino da Signora, da lutto in velluto, par inverno e par aiutarvi a indovinare la forma che preferisco, vi mando il ritratto della Signora per cui è destinato (e che vi avrà sorpreso molto all'aprire questa lettera) il quale ritratto è fatto con un cappellino pure da lutto che comprai io stesso questa estate dalla stessa modista ove vi prego d'indirizzarvi. Il cappello deve essere semplice, da lutto come vi ho detto e lo stesso ritratto, che mi rimanderete poi, servirà alla Modista per adattarvi il genere di cappello (sempre *capote*, beninteso) che ci vorrà³¹.

On notera le mot «capote» en français dans le texte... qui précise le modèle³²... Mais les emplettes ne s'arrêtent pas là...Verga fréquenta aussi le Magasin du Louvre, qui servit de modèle à Zola pour son roman *Au bonheur des dames*. L'écrivain naturaliste en avait réuni la documentation en 1881 et commençait à l'écrire justement fin mai 1882, au moment du séjour de Verga à Paris. Ce dernier ne fut pas insensible à ce palais de l'opulence parisienne (fig. 5). De retour en Italie, il y envoie Rod, devenu *factotum*, faire des achats pour son compte³³:

Mio caro Rod,

Fatemi un piacere la prima volta che andate a Parigi. Cercatemi al Magasin du Louvre, se ci sono dei tappeti o stuoie di guinco (*carpettes* credo che le chiamino). Quando fui a Parigi ne vidi aux Magasins du Louvre. E Avenue de l'Opera, dopo la via 4 Settembre. L'importante è che questi tappeti siano lunghi metri 2, e larghi per lo meno 1 metro e mezzo Se li trovate compratene due. Vi autorizzo a spendere sino a F. 25 il paio. E fateli spedire *immediatamente* al Sig. Conte Alessandro Greppi, Mendrisio, Canton Ticino.

³¹ A Edouard Rod, 9 novembre 1882, *Carteggio Verga-Rod...*, n. 37, p. 140.

³² Un grand luxe de détails accompagnait déjà l'achat du premier chapeau. Voir A Paolina Greppi Lester, 15 mai 1882, *Verga innamorato...*, n. 49, p. 90.

³³ Comme le note G. Longo, «In maniera altrettanto curiosa s'intrecciano nel carteggio senza soluzione di continuità le richieste di acquisti e intermediazioni letterarie», in *Carteggio Verga-Rod...*, p. 73.



Fig 5 – Paris, grands magasins du Louvre, hall des soiries, carte postale, coll. part.

Il s'agit ici encore d'un cadeau pour la comtesse Greppi, puisque les carpettes ont pour destination la résidence d'été de l'oncle de Paolina, qui accueille régulièrement le couple.

A ces articles parisiens, il faut ajouter une séance de pose chez Nadar, le célèbre portraitiste photographique, installé d'abord boulevard des Capucines, puis à l'époque où Verga est à Paris, rue Saint-Honoré. De son vrai nom Félix Tournachon, il était devenu le photographe le plus en vue de Paris, fréquenté par de très nombreux étrangers de passage autant que par les célébrités françaises. Il faut noter que c'est lui qui introduisit le jeune Édouard Rod dans les milieux artistiques parisiens. Il l'hébergea aussi dans sa propriété de Sénart³⁴. C'est bien après son retour que Verga se fera expédier, toujours grâce au serviable Rod, ses portraits à son domicile³⁵. Le portrait du quadragénaire (fig. 6) exprime une assurance certaine ; il arbore une imposante moustache, qu'il conservera jusqu'à sa mort. Le portrait est assez différent de celui qui est passé à la postérité et représente un Verga bien plus âgé, sénateur du royaume d'Italie.

³⁴ *Carteggio Verga-Rod...*, p. 14.

³⁵ La correspondance entre Verga et Rod revient à plusieurs reprises sur cette expédition et son règlement. Voir *Carteggio Verga-Rod...*, pp. 165-167, 170, 173.



Fig 6 - *Portrait photographique de Giovanni Verga* par Nadar, 1882, Paris, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

3. Désenchantement ou fièvre de voir?

Au-delà de cet aspect, inattendu, de la vie matérielle, le bilan de l'expérience viatique de l'auteur des *Malavoglia* semble plutôt marqué par le désenchantement. Il faut dire que les réflexions que nous allons citer datent d'après le voyage à Londres, qui déplut fortement à Verga, qui tomba d'ailleurs malade dans la capitale britannique.

Capuana enviait Verga d'avoir pu découvrir la capitale française ; il exprime clairement son regret de n'avoir pu l'accompagner: «Come ti avrei accompagnato volentieri a Parigi! Ma non rinuncio all'idea di farti rifare insieme a me una visita a cotesta città che ci dà a tutti l'illusione di esserci visuti qualche tempo, nella prima infanzia o in un sogno³⁶».

A la vision qui fait de Paris comme une ville natale rêvée, Verga réplique dans un style familier et direct: «E non stare a rompermi le tasche, caro Luigi, coi i sogni e le visioni di Parigi e di Londra. Tu che sei a Roma, leccati quel po' di baffi grigi che hai, e stacci³⁷!». Il développe un peu plus longuement son état d'âme dans la suite de la lettre:

³⁶ A Luigi Capuana, 25 mai 1882, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 159.

³⁷ A Luigi Capuana, 24 juin 1882, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 161.

Io mi son mangiati qui il tempo, i quattrini, e la voglia di girare pel mondo. Una sola cosa ci ho appresso di serio, che è tempo di lasciar da parte la modestia minchiona di noi *figli d'Italia*. Per me torno a casa coll'idea fissa che l'Italia è il primo paese del mondo³⁸.

Il ne saurait être question pour Verga, contrairement au souhait de Capuana, de refaire le voyage, puisque cette expérience lui a ôté tout goût de voyager... On pourra être surpris du ton nationaliste qui transparait dans les lignes de la lettre, mais il faut se rappeler le contexte politique de l'époque. Le 30 mai 1882, l'Italie venait de signer la Triple alliance, qui lie le jeune royaume à l'Allemagne et à l'Autriche-Hongrie, au détriment de la France... Il faut donc revendiquer, face au modèle français, une fierté nationale toute récente...

Il est cependant nécessaire de relativiser cette vision très négative: Verga lui-même est conscient de sa maladie et de sa mauvaise humeur, qui colorent son discours. Il écrit à Capuana, toujours dans la même lettre: «Ora mi sento la testa vuota come una zucca e sento di non poter fare la lunga chiacchierata che desideravo aver con te³⁹». Il déclare le même jour confie à Paolina: «Ma lasciamola li nell'umoraccio nero. Bien à vous⁴⁰».

D'autres passages des lettres semblent indiquer au contraire que l'écrivain a profité le plus possible de son temps pour découvrir la vie culturelle de la capitale française, pris par ce qu'on pourrait appeler une véritable fièvre de voir: «Di giorno non facciamo che girare, la sera al teatro. Or qua, or là, più tardi al caffè. Mio fratello non ne può più⁴¹». Un peu plus tard, il constate: «Con mi fratello siamo sempre in giro, adesso abbiamo visto quasi tutto quello che vi è di ricordare a Parigi, domani andremo a Versailles⁴²».

De ce véritable tourbillon, évoqué, mais non décrit, que retenir qui puisse faire sens dans l'expérience du voyageur? Nous avons choisi trois lieux emblématiques, à des égards différents, de la vie parisienne du temps: le Café Napolitain, café chantant et lieu de rencontre de journalistes et d'écrivains, la soirée à l'opéra où malgré sa prétendue cécité à tout autre chose que la visage de Paolina, l'écrivain fut exposé à une mise en scène à grand spectacle, et enfin le Salon de 1882, où Manet exposait sa toile testament, «Un bar au folies bergères».

³⁸ Ivi., p. 160.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ A Paolina Greppi Lester, 24 juin 1882, *Verga innamorato...*, n. 54, p. 97.

⁴¹ A Paolina Greppi Lester, 18 mai 1882, *Verga innamorato...*, n. 50, p. 92.

⁴² A Paolina Greppi Lester 20 mai 1882, *Verga innamorato...*, n. 51, p. 91.

C'est sans doute Edouard Rod qui emmena son aîné au café Napolitain. Verga le présente à Capuana en évoquant cet endroit: «Carissimo Luigi, ti scrivo dal Café Napolitain, dove sono con Rod, giovane scrittore di molti meriti che mi ha parlato di te, e desidererebbe conoscerti almeno per mezzo delle cose tue⁴³». Ce café, créé en 1836, était situé au 1 boulevard des Capucines, soit tout à côté de l'opéra Garnier ; il est caractéristique du rôle des cafés des grands boulevards dans la vie citadine du Paris haussmannien. Il apparaît d'ailleurs au début roman *Bel-Ami* de Maupassant⁴⁴. Le Café de la Paix, le Grand Café, le Napolitain, parmi d'autres, sur la rive droite, sont des lieux éminents de sociabilité; ils réunissent, à différents moments de la journée, des groupes d'habitues, comme des touristes ; on y vient pour voir et être vu. Léon Daudet (1867-1942), dans *Paris vécu* (1929) en donne une vive description:

Juste en face du Vaudeville, de l'autre côté du boulevard, le Café napolitain voisine avec la librairie Floury. Le café Napolitain – où l'on consomme, en effet, de fort bonnes glaces, à peu près à l'instar de celles de Naples, a été, pendant trente ans le rendez-vous, de 5 à 7, de nombreux journaliste, écrivains, auteurs dramatiques et jean-fichtres... pour ne pas dire plus. Mendès, Courteline désopilant et bavard, le taciturne et mystificateur Alphonse Allais, [...] d'autres encore s'asseyaient à l'intérieur, en hiver, à la terrasse au printemps et en été, et tenaient des propos assez drôles, ou fatigants, ou imbéciles, parmi les apéritifs de couleur.

Cette institution fut durable, puisque le témoignage plus tardif de Roland Dorgelès (1886-1973) est tout à fait convergent à propos de ce café, «le plus littéraire des grands boulevards»:

Il était rare qu'un simple promeneur se permit de prendre place à cette fameuse terrasse. N'y avaient droit que des gens de plume ou des comédiens qui se répétaient de guéridon à guéridon de faux secrets, des mots d'esprit, des médisances, qui le lendemain seraient connus du tout Paris. Les habitués ne se donnent pas la peine de commander au garçon: sur un signe, ils servaient le pernod⁴⁵.

⁴³ A Luigi Capuana, 18 mai 1882, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 158.

⁴⁴ Au chapitre 1, Duroy et Forestier y prennent un bock, en sortant du journal fictif, «La vie française», double romanesque du «Gil Blas» où travaillait Maupassant et dont le siège était boulevard des Capucines.

⁴⁵ Cité par L. BIHL-VILLETTE, *Des tavernes aux bistrots. Une histoire des cafés*, Lausanne, L'Age d'homme 1997, p. 143.



Fig. 7 - J. Béraud, *Le boulevard des Capucines, devant le café Napolitain*, vers 1880, Paris, Musée Carnavalet

C'est donc Rod qui fit entrer de cette façon Verga dans les usages littéraires de la capitale. Il faut ajouter que ce café était proche de l'hôtel de Canterbury, 44 boulevard Haussmann, où logeait l'auteur italien, juste derrière l'opéra. Jean Béraud, observateur de la vie parisienne de son temps a laissé un témoignage visuel de l'ambiance qui régnait le soir aux alentours du Napolitain, avec le ballet des fiacres qui déposaient ou reprenaient les spectateurs de l'Opéra (fig. 7).

L'auteur de *Cavalleria Rusticana*, qui devint un opéra célèbre, fréquenta aussi ce haut lieu de la vie culturelle de la capitale, dont le nouveau théâtre, œuvre controversée de Charles Garnier, avait été inauguré en 1875. Il assista à une représentation le 12 mai 1882. On donnait «Le tribut de Zamora» de Charles Gounod, sur un livret d'Adolphe d'Ennery, opéra qui avait été créé la saison précédente. Il s'agit d'une œuvre orientaliste, qui met en scène, dans le cadre de l'Espagne musulmane du X^e siècle, les amours contrariées de Manoël et Xaïma. Celle-ci est désignée pour figurer parmi les 20 jeunes filles qui doivent être livrées au calife Ben-Saïd, en vertu du cruel tribut établi par les Maures après la défaite chrétienne de Zamora. Le calife s'éprend évidemment de la jeune chrétienne, qui retrouve aussi sa mère, captive des mahométans. Après bien des péripéties, les amants, et la mère de l'héroïne, se retrouvent sains et saufs. Profitant des possibilités scénographiques du Palais Garnier, la mise en scène se caractérise par des décors et

des costumes élaborés, qui visent à donner la couleur locale au spectacle et à transporter le public dans le temps et dans l'espace. Le décor du premier acte (fig. 8) qui représente la ville d'Oviedo, est typique du pittoresque architectural urbain dont le XIX^e siècle était devenu friand, depuis les publications novatrices du Baron Taylor⁴⁶. Celui de l'acte III, qui se déroule dans le palais de Ben Saïd, reprend tous les codes de l'architecture mauresque, notamment les fameux arcs outrepassés bicolores de la mosquée de Cordoue (fig. 9). Les costumes étaient à l'avenant (fig. 10) et inscrivent ce spectacle dans l'âge d'or des mises en scène illusionnistes, qui furent la cible des avant-gardes au début du siècle suivant. Cet opéra, le dernier de Gounod, connut un vif succès, mais disparu très vite du répertoire⁴⁷.

Le dernier lieu que nous voudrions évoquer est le Salon de peinture de 1882. Verga ne le mentionne pas explicitement dans sa correspondance, mais puisqu'il déclare le 20 mai : «Adesso abbiamo visto quasi tutto quello che vi è da ricordare a Parigi⁴⁸», on peut à bon droit supposer qu'il l'a visité, même rapidement. Cette supposition est renforcée par les liens de Verga à la Scapigliatura milanaise, qui comptait nombre de peintres dans ses rangs. Le «Salon des artistes français», selon la nouvelle dénomination adoptée en 1881, était toujours le point d'orgue de la saison artistique parisienne ; il demeurait la principale exposition de peinture en France et attirait les foules. Il se tenait depuis 1857 sur les Champs-Élysées, au Palais de l'Industrie (fig. 11), construit initialement pour l'exposition universelle de 1855 et qui offrait de vastes espaces. Nous laissons la parole à Louis de Fourcaud, qui souligne l'esthétique dominante, avec laquelle Verga ne pouvait qu'avoir des affinités :

Nous avons cette année – ce me semble – un beau Salon, plein de jeunesse et de vaillance ; un Salon où la transformation de la peinture paraît quasi achevée ; une Salon où la passion de la réalité possède la plupart des artistes et où l'audace des tentatives éclate chez plusieurs. L'art de peindre, à l'heure qu'il est, est le plus avancé de tous dans la voie de la vérité⁴⁹.

⁴⁶ Celui fut l'artisan des 24 volumes des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, publiés entre 1820 et 1878.

⁴⁷ Il a récemment été découvert, grâce à une mise en scène au Prinzregententheater de Munich, en janvier 2018.

⁴⁸ A Paolina Lester Greppi, 20 mai 1882, *Verga immamorado...*, n. 51, p. 91

⁴⁹ Louis de Fourcaud, "Le Gaulois", 4 mai 1882, p. 2.



Fig. 8 - Esquisse de décor de l'acte I, place publique d'Oviedo, par Philippe Chaperon.

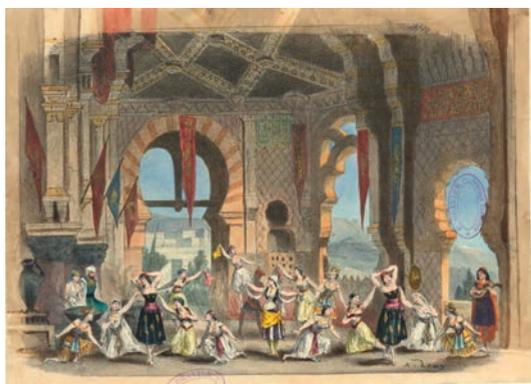


Fig. 9 - Acte 3, le palais de Ben Saïd, d'après le décor de Carpezat, lithographie de A. Lamy.



Fig. 10 - Acte 3, Femmes dans un pavillon, maquette de costumes par E. Lacoste.



Fig. 11 - J. Béraud, *La sortie du Salon au Palais de l'Industrie*, vers 1890, Paris, Musée Carnavalet.

Il ne saurait être question ici de donner une évocation détaillée de ce Salon⁵⁰; on s'arrêtera sur une toile, le fameux «Bar aux folies bergères» (fig. 12), dernière œuvre que Manet exposa au Salon (il mourut l'année suivante). Le compte-rendu de Huysmans est caractéristique de l'étonnement que suscita le tableau: «Le *Bar des Folies-Bergère* de M. Manet stupéfie les assistants qui se pressent, en échangeant des observations désorientées, sur le mirage de cette toile⁵¹». Même si l'écrivain reproche au peintre son incapacité à reproduire la qualité de lumière produite par l'éclairage au gaz, il considère le tableau comme très important: «Malgré tout, ce bar est certainement le tableau le plus moderne, le plus intéressant que ce salon renferme⁵²».

Dans l'ouvrage collectif *Le Salon de 1882*, l'amateur anonyme qui rend compte de la toile en donne une vision très critique, qui englobe l'impressionnisme, auquel Manet est assimilé. Mais il est arrêté par un détail:

Un chef d'œuvre, la rose dans un verre d'eau, devant la demoiselle ; sur le comptoir, l'eau rit et miroite à moitié du verre, avec une fluidité, une limpi-

⁵⁰ Voir par exemple le compte-rendu, assez conservateur: *L'Exposition des beaux-arts (Salon de 1882)*, Paris, Ludovic Baschet 1882. Il était illustré de 40 photogravures, technique toute récente.

⁵¹ Joris Karl Huysmans, *L'Art moderne* [1883], Paris, Stock 1902, p. 295.

⁵² Ivi, p. 296.



Fig. 12 - E Manet, *Un bar aux folies bergères*, 1882,
Londres, Courtauld Gallery.

dité inexprimable ; la queue des roses, d'humide pâleur, transparaît, et la rose s'entrouvre déjà vaincue par cette chaleur [...] qui dilate l'air des Folies⁵³.

On ne peut s'empêcher de rêver à la réaction de Giovanni Verga face à ce tableau: fut-il lui aussi arrêté par la rose dans le verre d'eau, dont le naturalisme éclatait visiblement aux yeux de certains spectateurs? Il aurait sans doute souscrit au propos de Léon de Fourcaud: «Ce siècle vieillissant prend goût aux spectacles de sa propre existence; il fait tout ensemble son examen et son testament. Les routines du passé en lui suffisent plus; il prétend féconder l'avenir et il le féconde⁵⁴».

4. La visite à Zola

Il faut conclure cette évocation du séjour de Verga par une excursion qu'il fit hors de Paris, pour rendre visite à Médan à l'écrivain Emile Zola, le représentant principal de l'esthétique romanesque moderne. L'écrivain ita-

⁵³ *L'Exposition des beaux-arts*, Paris, Ludovic Baschet 1882, p. 125.

⁵⁴ Louis de Fourcaud, "Le Gaulois", 4 mai 1882, p. 2.

lien avait une profonde admiration ; il ne nomme «Lo scrittore che è più alto nella mia stima»⁵⁵... C'est Edouard Rod, déjà introduit auprès des cercles naturalistes et du maître des Rougon-Maquart, qui joua les intermédiaires. Il écrivit à Zola le 17 mai 1882: «Je reçois aujourd'hui la visite de Verga de passage à Paris pour peu de jours. Il a le plus grand plaisir de vous voir, cela vous dérangerait-il que je vous l'amène mercredi à déjeuner ou dans l'après-midi?»⁵⁶. Ce à quoi Zola répondit:

Mon cher Rod,
Venez déjeuner avec M. Verga. Seulement pas mardi, je serai absent. Mercredi si cela peut vous convenir. Je serai enchanté de vous voir et de serrer la main de notre confrère italien dont on m'a beaucoup loué le talent.
Un mot de réponse tout de suite, si je dois vous attendre mercredi.
Bien cordialement⁵⁷.

Cette visite eu donc lieu le mercredi 24 mai 1882⁵⁸, mais ici encore, et plus qu'en d'autres cas, le silence de Verga est troublant: cette visite possédait pour lui une forte signification littéraire, mais la correspondance n'en porte aucun récit, pas plus que des textes ultérieurs⁵⁹.

Zola fréquentait avec plaisir sa maison de Médan (fig. 13), achetée en 1878 ; il fit effectuer de nombreux travaux d'agrandissement et y trouvait un cadre propice à l'écriture. A défaut d'accéder à la teneur des propos échangés, à jamais envolés, le récit détaillé que fit Edmondo de Amicis de sa visite, au chef de file du naturalisme, quatre ans avant celle de Verga, permet d'imaginer le cadre de la rencontre (fig. 14):

Eravamo nel suo studio: una bella sala piena di luce, decorata di molti quadri a olio; da cui s'indovinava l'uomo che ama molto la casa e che vive molto solo.

⁵⁵ A Edouard Rod, 31 décembre 1882, *Carteggio Verga-Rod...*, n. 40, p. 145.

⁵⁶ Mss BNF N.A.F. 24523, f. 269. Cité par R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, Paris, Les Belles Lettres 1967, p. 56, n. 13.

⁵⁷ *Emile Zola, dans Correspondance*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, Paris, CNRS, vol. IV, p. 228. C'est vraisemblablement Felice Cameroni qui avait parlé de Verga à Zola. Voir R. TERNOIS, *Zola et Verga*, in "Cahiers naturalistes", XIV (1960), p. 543.

⁵⁸ Et non le 23 mai, comme l'indique à tort Gino Raya (*Vita di Giovanni Verga...*, p. 157). Verga écrit à Capuana «Andremo insieme da Zola a Médan, probablement mardi» (*Carteggio Verga-Capuana...*, p. 158) Mais la réponse de Zola que nous citons est sans ambiguïté à ce sujet: la visite eut lieu le mercredi, donc le 24 mai.

⁵⁹ A notre connaissance il n'en existe pas de récit écrit. Aucun des biographes de Giovanni Verga n'en fait mention.



Fig. 13 - Médan, villa d'Emile Zola, coll. part.

Aveva davanti un grande tavolino coperto di carte e di libri, disposti con ordine, e sparso di molti piccoli oggetti luccicanti, di forma graziosa, come il tagliacarte, che rivelavano un fino gusto artistico. Tutta la sala indicava l'agiatezza elegante dello scrittore parigino in voga. In una parete c'era un suo grande ritratto a olio, di quando aveva ventisei anni⁶⁰.

A l'issue de la rencontre, dont on aimerait vraiment connaître le détail, Verga n'osa d'abord pas écrire directement à Zola, mais de retour à Milan, il chargea Rod à plusieurs reprises⁶¹ de transmettre un message pour le couple qui l'avait reçu:

Vi prego di rammentarmi al Sig. Zola e alla sua Signora. Dite loro che conservo un gratissimo ricordo della simpatica accoglienza che ebbi a Médan e che fra i debiti che ho verso di voi c'è quello di avermi fatto fare la conoscenza dello scrittore che è più alto nella mia stima⁶².

⁶⁰ E. DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, Milan, Trèves 1879, p. 243.

⁶¹ Dès le 8 juillet 1882: «Rammentatemi cordialmente al Signore Zola e alla Signora Zola quando andrete a Médan» *Carteggio Verga-Rod...*, n. 23, p. 120.

⁶² A Edouard Rod, 31 décembre 1882, *Carteggio Verga-Rod...*, n. 40, p. 145.



Fig 14 F. Desmoulin, *Zola écrivant à son bureau*, dessin à la plume, 1887, Médan, Maison d'Emile Zola. (cliché M. Urtado)

L'écho de la rencontre apparaît donc dans la correspondance, sans commentaire sur son contenu, mais avec un vif sentiment de reconnaissance pour le jeune Suisse. L'écrivain italien n'écrira à Zola qu'en 1884, deux ans après son retour, en français, à l'occasion de la publication de *La Joie de vivre*:

Je fais appel au bon souvenir de la journée que j'ai eu l'honneur de passer chez vous à Médan, pour me permettre de vous remercier du plaisir que je vous dois et du nouvel service que vous avez rendu à notre idéal artistique⁶³.

Comme on a pu le voir, il ne faut pas chercher dans les écrits de Verga un récit de voyage à Paris, dans les règles du genre. Les documents disponibles permettent cependant de reconstituer les traits principaux de l'expérience parisienne de l'écrivain, qui le mit en contact avec la culture du temps, entre fièvre de voir et civilisation des objets. Même si son cœur était resté à Milan, son esprit ne fut pas insensible à l'effervescence de la capitale et au contact avec l'affirmation du naturalisme en peinture comme en littérature. Ce séjour n'a donc pas qu'un intérêt anecdotique, nous espérons

⁶³ A Emile Zola, 10 avril 1884. La lettre a été publiée partiellement par R. TERNOIS, *Zola et Verga...*, pp. 544-554: 547.

l'avoir montré. Au-delà des silences de Verga, recréer, partiellement, le monde visuel et culturel auquel il fut confronté permet d'entrer un peu plus dans l'univers d'un écrivain majeur de la fin du XIX^e siècle italien.

FRANCESCO DE CRISTOFARO

«CE TEMPS CRUEL...».

VERGA E L'IMPERFETTO DEI NATURALISTI

Università di Napoli "Federico II"

*Les imparfaits montrent que les faits ont passé
dans le cerveau d'un sujet mis en scène dans le récit
ou d'un sujet qu'on peut facilement imaginer.*

Charles Bally, 1912

1. Cominciare o finire

Partiamo da una scena madre. È il 1885, ed Émile Zola sta cercando un finale per *Germinal*, il suo romanzo forse più bello e più pieno di cose: «favola iniziatica, *Bildungsroman* socialista, catabasi rigeneratrice, racconto nero, melodramma sentimentale, resoconto documentario, tragedia erotica, romanzo storico, narrazione carnevalesca, prosa poetica e simbolica, epica moderna, mitopoiesi visionaria», come lo definisce con efficace congerie il curatore di una recente edizione italiana¹. La chiusa che infine sceglierà è nota a tutti. Ormai sconfitto, Étienne abbandona Montsou e parte alla volta di Parigi; è suo il *focus* della ultima immagine del libro, quasi una paradossale catabasi *en plein air*:

Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait dans sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes. De

¹ P. PELLINI, *Introduzione a Germinal*, in É. ZOLA, *Romanzi*, a cura di P. Pellini, vol. III, Milano, Mondadori 2015, p. 39.

toutes parts, des graines se gonflaient, s'allongeaient, gerçaient la plaine, travaillées d'un besoin de chaleur et de lumière. Un débordement de sève coulait avec des voix chuchotantes, le bruit des germes s'épandait en un grand baiser. Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre².

Con questa visione indecidibile, di palingenesi e insieme di apocalissi, cala il sipario sul tredicesimo romanzo dei Rougon-Macquart. Il *Germinal*, primo mese primaverile del calendario rivoluzionario, è il tempo della stanchezza e dell'orgoglio, della paura e dell'ipocrisia, delle morti in miniera e, infine, di un'utopia politica: quella rinascita che avrebbe potuto offrire agli uomini – secondo una formula d'autore cara a Fortini – «ancora una primavera»³.

Se, come gli specialisti hanno ormai preso la buona abitudine di fare, andiamo a indagare negli abbozzi, scopriamo che in origine Zola prevedeva per l'epilogo dell'opera una narrazione «à l'Imparfait»⁴ e ambientata di notte, dunque simmetrica rispetto all'incipit diurno: come se tutto *Germinal* fosse il resoconto d'un giornata – di un ciclo *non* naturale, in quanto corrispondente a un 'ciclo' lavorativo. Era un finale, quello progettato e poi rigettato dallo scrittore, di icastica e allegorica potenza: esso avrebbe posto l'accento sull'alienante e irredimibile monotonia dell'esistenza di quegli «ouvriers lents et sombées», da «montrer la nuit, arrivant comme dans la première partie». Non bastava che Étienne, agitatore sindacale e figura del 'nuovo', venisse espulso dalla Compagnia; con quel ritorno anulare alla situazione di partenza, ogni processo storico e politico sarebbe stato escluso, e l'esperienza dello sciopero annullata; lì in fondo, nelle viscere del suolo («finir par le travail au fond», si può leggere ancora nell'*Ébauche*), i minatori

² É. ZOLA, *Germinal*, in ID., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, édition di A. Lanoux e H. Mitterand, vol. III, Paris, Gallimard 1964, p. 1579.

³ F. FORTINI, *Zola, ancora una primavera*, in *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura: 1965-1977*, Torino, Einaudi 1977, pp. 281-288.

⁴ *La Fabrique des «Rougon-Macquart»*. *Édition des dossiers préparatoires*, publiés par C. Becker avec la collaboration de V. Lavielle, vol. V, 1-2, Paris, Champion 2011, p. 458 (le tre citazioni che seguono si troveranno nello stesso luogo). Nel dossier preparatorio il termine 'Imparfait' è scritto con la maiuscola, come sottolinea *ad loc.* Pierluigi Pellini. In tutti i suoi ampi commenti ai romanzi zoliani, lo studioso valorizza molto opportunamente gli avantesti dei *Rougon-Macquart*: lo fa anche in questo caso, elaborando la proposta critica a cui mi rifaccio qui.

sarebbero stati infine risucchiati e condannati a un'eterna, inane fatica. Questo secondo il piano di lavoro di Zola. Che però poi cambia quasi tutto: cambia mese (aprile, non più maggio), cambia ora (i chiarori dell'alba al posto d'un notturno plumbeo), cambia finanche clima (il sole rigenerante invece che le frustate del vento). Cambia quello che potremmo definire il *punctum* dell'inquadratura, e cambia così soprattutto il senso e l'«orizzonte» ideologico del libro: con una torsione quasi inavvertita, la forza vitale dei minatori smette di servire la sola legge del capitale, e quel «fond» diviene una fucina incognita, una sorta di laboratorio sociale dell'avvenire. Eppure c'è qualcosa che lo scrittore non modifica: l'aspetto verbale. Resta saldo il medesimo tempo storico, che tuttavia non è più un imperfetto iterativo, bensì una specie di strano imperfetto incoativo: quasi un conato di rigenerazione. La vicenda genetica del brano, instabile e «bilogica» nella tramatura delle immagini ma ferma nell'orchestrazione dei *tempora*, mostra quanto fosse virtualmente ampio, a quell'altezza cronologica, lo spettro delle sfumature offerte dall'imperfetto dei naturalisti. Quando, nel lungo e incerto transito fra i due romanzi compiuti dei *Vinti*, Verga si trova di nuovo a maneggiare questa straordinaria risorsa stilistica, l'imperfetto già non è più quello di Flaubert, ma quello di Zola.

Ciò non toglie che la nozione su cui occorre preventivamente interrogarsi – quando si affronti la questione dell'uso dei tempi verbali in un qualsiasi romanzo di secondo Ottocento – non può che essere quella, conosciuta da Proust per i romanzi flaubertiani, di «*éternel imparfait*». Già nel saggio apparso nel 1920 sulla “*Nouvelle Revue Française*” l'autore della *Recherche* mostrava di aver compreso (molto dopo *Le roman expérimental* e gli studi fondativi sull'indiretto libero di Tobler, Kalepky e Bally, a lui in massima parte ignoti⁵; ma molto prima dei saggi capitali della stagione strutturalista⁶) di che stoffa fosse fatta quella che amava chiamare la «*beauté grammaticale*» di *Madame Bovary* e dell'*Éducation sentimentale*⁷: un combinato disposto di tecniche, che aveva trasformato il paradigma della narrazione, dilatando la durata, rallentando lo «sguardo» realista. La descrizione stava ora nella tessitura della tela, non più come sfondo ma come disegno; essa occupava ogni tassello, proliferava su sé stessa nell'inseguimento dei dettagli, equiparava nel

⁵ Di tali studi, ancora ben poco acclimatati nel dibattito critico sul verismo, fornisce ora un'antologia ragionata G. PHILIPPE – J. ZUFFEREY, *Le style indirect libre. Naissance d'une catégorie (1894-1914)*, Limoges, Lambert-Lucas 2018.

⁶ Si cfr. soprattutto i capitoli flaubertiani di J. ROUSSET, *Forme et signification*, José Corti, Paris 1963 e di G. GENETTE, *Figures II*, Paris, Édition du Seuil 1969.

⁷ Cfr. M. PROUST, *A propos du "style" de Flaubert*, in *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard 1971, pp. 586-600.

trattamento estetico enti umani, animali, luoghi, oggetti. Non si trattava, si badi, di una radicalizzazione del «realismo atmosferico» di Auerbach: era qualcosa di diverso, giacché l'isotopia si era fatta isomorfismo, investendo le strutture stesse della lingua. Lo scrittore *en essayiste* individuava con precisione i tratti che concorrono a 'fare' l'omogeneità, «l'étroite, l'hermétique continuité» dello stile di Flaubert: la disseminazione nel testo di pronomi dalla funzione anaforica, a saldare tra loro i paragrafi; l'impiego massiccio dell'indiretto libero; l'uso 'collante' di avverbi e preposizioni. Un narrare, infine, costantemente teso alla restituzione mimetica di vite quotidiane senza qualità, fiacche, ripetitive, in virtù di una prosa assimilabile a un «grand Trottoir roulant [...] au défilement continu, monotone, morne, indéfini»⁸.

Peraltro già molti anni prima, in uno scolio di *Sur la lecture*, Proust ci era andato molto vicino:

J'avoue que certain emplois de l'imparfait de l'indicatif – de ce temps cruel qui nous présente la vie comme quelque chose d'éphémère à la fois et de passif, qui, au moment même où il retrace nos actions, les frappe d'illusion, les anéantit dans le passé sans nous laisser comme le parfait la consolation de l'activité – est resté pour moi une source inépuisable de mystérieuses tristesses⁹.

Dove l'attribuzione d'un sostanziale carattere di *passività* all'imperfetto implicava un passaggio illegittimo, e dunque tanto più euristicamente fecondo, dal tempo verbale alla forma verbale. Quello scandalo grammaticale – quella forma di ardua «bellezza grammaticale» – si traduceva, nella pratica della scrittura, in una risorsa aurea della lingua, capace di stendere sul *récit* qualcosa come un discreto velo d'illusione.

Molto si è detto, da allora, sulla funzione dei tempi verbali nei romanzi del capofila del naturalismo. Soprattutto Weinrich sul versante della linguistica e Genette su quello della narratologia hanno avuto a sottolineare come l'imperfetto funzioni spesso come «metafora verbale», occupando nella sintassi una casella che non gli spetterebbe e spingendo lo *sfondo* alla conquista del *primo piano*; tale fenomeno, che a livello antropologico ha a che vedere con le esperienze umane del sogno e dell'immaginazione, dà vita a

⁸ Ivi, p. 587: una qualità dello stile, questa, che è anche alla radice della formula di «scrittura volumetrica» usata ancora per Flaubert, sulla scorta di Thibaudet, da S. AGOSTI, *Critica della testualità*, Bologna, Il Mulino 1984, p. 76.

⁹ Ivi, p. 170. La pagina (che nasce nell'ambito di un saggio su Ruskin datato 1904) è stata ripresa, in riferimento alla narrativa verista, da R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino 1989, p. 51.

una rappresentazione letteralmente sfocata, ove modo e punto di vista risultano fluttuanti e indefinibili¹⁰. Si è così celebrato – fatto davvero rarissimo, dentro i postumi dello strutturalismo – un connubio tra due diversi rami della scienza del testo; senza contare l’apporto decisivo della critica genetica, che ha mostrato il processo di perfezionamento e di consolidamento delle tecniche dell’impersonalità lungo le diverse fasi redazionali dei capolavori flaubertiani¹¹.

Ho invece l’impressione che in Italia questo appuntamento sia stato in parte disatteso: complice la lettura spintamente ‘ideologica’ di alcuni testi canonici del nostro Ottocento. Nelle svariate stagioni del «caso Verga», la critica simbolica (alla Frye) e quella allegorica (alla Benjamin) si sono perfino alleate, pure con esiti notevoli, nell’interrogazione dei testi, dei loro moduli ricorrenti, dei loro cronotopi. Così, ad esempio, nei commenti e negli studi «imperfetto» ha rimato per lo più – senza che ci si avvalesse in ciò di un coerente armamentario teorico e tecnico – con categorie come «Natura» e «idillio» (inteso appunto come cronotopo): per lo più, una natura e un idillio feriti a morte dalla Storia e dal capitale. Ma lo schiacciamento della narrazione verghiana sul paradigma assiologico Natura/Storia appare non più assumibile *in toto*, essendo ormai chiaro che in quella scrittura il rapporto fra i due termini è sempre (sempre più) complesso, dialettico, contraddittorio.

Emblematica, da questo punto di vista, la «dislettura» che, dalle classiche pagine di Luigi Russo in poi, è toccata in sorte al personaggio di Rocco Spatu, il marginale nel cui segno si chiude il primo romanzo dei *Vinti*¹². Lo si è per lo più interpretato come figura simbolica e «mitica» dell’eterno ritorno dell’uguale, della condanna di una comunità all’immobilismo. Ed è senza dubbio una lettura autorizzata da ampie zone del testo. Si provi però ad ‘ascoltare’ la prosa dell’ultima pagina de *I Malavoglia* in modo un po’ meno automatico del consueto; e soprattutto si provi a rileggere le (celebrissime) parole conclusive di Ntoni in sinopia col finale zoliano da cui questo ragionamento ha preso le mosse:

Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto. E ci stette fin quando cominciarono ad udirsi certi rumori ch’ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter d’imposte, e dei passi per le strade buie. Sulla ri-

¹⁰ Cfr. G. GENETTE, *Figures II...*; e H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964), trad. it. di M.P. La Valva e P. Rubini, Bologna, Il Mulino 1978.

¹¹ Cfr. ad es. N. KASAMA, *La formation du style indirecte libre*, in “Revue Flaubert”, 2 (2002), pp. 1-15.

¹² Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga* (1919-1941), Roma-Bari, Laterza 1998, p. 153.

va, in fondo alla piazza, cominciavano a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i Tre Re che luccicavano, e la Puddara che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i Tre Re ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava. – Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta – pensò 'Ntoni, – e si accoccolerà sull'uscio a cominciare la sua giornata anche lui. – Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta, e disse: – Ora è tempo d'andarsene, perché fra poco comincerà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu¹³.

E allora, questa storia sta finendo o sta iniziando? O meglio: quale storia sta finendo, e quale storia sta iniziando? A ben guardare, è una domanda analoga a quella che ci siamo posti dinanzi all'epilogo di *Germinal*. Molto persuasivamente, Lo Castro suggerisce di leggere nel «cominciar la sua giornata» del «fannullone» (così è definito nell'abbozzo) non già un siderato emblema dell'iteratività, ma un voluto effetto di distorsione. Rocco Spatu non come segno della vita che ricomincia, né come 'cassa di risonanza' (di ridondanza) dell'abbandono lirico-nostalgico di 'Ntoni; viceversa egli si dà, al pari del vecchio incontrato da Gesualdo nei poderi della Canziria, come un'epifania enigmatica, come qualcuno che ricorda al protagonista ed a noi che ogni idillio è finito, che si è instaurato un tempo guasto e alienante, che la febbre dell'accumulazione ha esautorato lo stato di natura e la fantasticheria d'una rinascita del ciclo della vita¹⁴. Questo, forse, il vero *sense of an ending* del romanzo verghiano: inquietante e ambiguo quanto lo è quello di *Germinal*, e probabilmente in debito con l'Homais che «vient de recevoir la croix d'honneur», nel micidiale *casando* conclusivo di *Madame Bovary*¹⁵. Ciò

¹³ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi 1995, p. 344.

¹⁴ Cfr. G. LO CASTRO, 'Ntoni e la giornata di Rocco Spatu, in *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012, pp. 71-8: «Nel finale sono compresenti in successione due momenti narrativi: dapprima il paese si appresta all'alba del nuovo giorno, segnato dai rumori dell'incipiente lavoro dei pescatori, a simboleggiare la possibilità, o il desiderio, di una rinascita ciclica del ritmo della vita; ma lo stesso spazio si rivela marcato dalle presenze funeste di luoghi e personaggi che decretano parallelamente la fine del giorno vecchio, quasi a volerne indicare la prospettiva inesorabile di un tramonto» (pp. 76-7).

¹⁵ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, ed. C. Gothot-Mersch, Garnier, Paris 1971, p. 356. Per un raffinato parallelo tra i finali «in sordina» verghiani (*in primis* quello del *Mastro-don Gesualdo*) e quello di *Madame Bovary*, cfr. P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2003, pp. 30-34 e 35 ss.

che spiega anche l'opzione, condivisa con l'epilogo-sigillo di Flaubert, per un'aspettatività di tipo perfettivo-stativo («è stato»): un ricercato «rilievo narrativo» che non accresce, ma al contrario spezza il rosario degli imperfetti delle righe precedenti. Ad Acì Trezza qualcosa è cambiato, ci sta dicendo Verga. L'emersione in sede di explicit d'un personaggio minore, di un deviante che poco parrebbe aver da spartire con la modernità («colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava»: in questa posa ci è stato appena ripresentato), attiva così un *Unheimliche* speculare a quello della miniera zoliana, dove la palingenesi s'effonderà invece nella cadenzata prosodia dell'imperfetto. In questo modo, secondo un processo affine a quello poi innescato dallo scrittore francese, la scelta del tempo verbale concorre alla produzione non di una sfumatura, ma di un autentico orizzonte di senso; di una forma di allegorismo moderno e, ancora una volta, indecidibile.

2. Nella rete delle percezioni

Come si è visto, la 'partita doppia' tra i finali de *I Malavoglia* e di *Germinal* può gettare una luce nuova sopra una questione cruciale della narrativa di fine secolo: che posto ha, nella serie letteraria che dall'*éternel imparfait* flaubertiano conduce alle *intermittences du coeur* proustiane, il «romanzo sperimentale»? si può tracciare un percorso lineare o perfino evolutivo di quella marca stilistica? Ma c'è anche una domanda più generale: che rilievo va accordato, nella configurazione del *tempo* narrativo, alla selezione del *tempus* verbale?

È opportuno affidarsi subito alle pronunzie dello scrittore: come sempre utili, per quanto possono consegnarci d'una consapevolezza autoriale forse 'impressionistica', ma già molto prossima ai nodi fondamentali. Il 2 ottobre 1880 il critico Filippo Filippi scrive su "La Perseveranza" una recensione a *Vita dei campi* dove tra le varie «ricercatezze» obietta allo scrittore siciliano «l'abuso del passato imperfetto, che alle volte stanca e infastidisce»¹⁶. La critica proviene da un giornalista che 'ha orecchio', occupandosi per lo più di musica, e accingendosi a riavvicinarsi a Verga in occasione di *Cavalleria rusticana*. La replica epistolare dello scrittore, innervata da molte parole-chiave della sua poetica, non si fa attendere:

Il mio *studio*, in questo come in altri bozzetti simili, è di fare eclissare al pos-

¹⁶ Si può leggere in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica di Verga*, in "Quaderni di filologia e letteratura siciliana", IV (1977), pp. 5-29.

sibile lo scrittore, di sostituire la *rappresentazione* all'*osservazione*, metter per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'*illusione* della realtà. E questo parmi racchiuda il nodo di molte cose buone che sono nel così detto realismo, l'osservazione diretta, la *sincerità* della rappresentazione. A questo proposito ti dirò che 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. Io non giudico, non m'appassiono, non m'interessa o piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo, sotto pena di veder mancare uno dei più efficaci effetti dell'opera d'arte, e giudico, m'appassiono, m'interessa soltanto colla scelta dei tipi che presento, e dell'azione necessaria con cui li costringo ad agire¹⁷.

Siamo alla vigilia del piano di lavoro dei *Vinti* e già Verga – per usare un'espressione, informale ma efficace, del nostro tempo – 'sta sul pezzo'. L'imperfetto sarà uno dei dispositivi che gli serviranno alla costruzione di una lingua in cui il dialetto trasfigurato è reso sua 'forma interna': una lingua in cui si «innesta per la prima volta una tradizione locale, non mutilata, in una tradizione letteraria, consolidata dall'opera di uno scrittore combattente e costruttivo»¹⁸. Ci sono però molte implicazioni che gli sfuggono, che per così dire gli cascano dalla penna. Perché la pagina, quella pagina che «sembrerà essersi fatta da sé», in parte si fa effettivamente da sé: e per un lettore del XXI secolo è forse questo il lato più affascinante della questione. Non è un caso che studi recenti abbiano provato a rileggere la narrativa verista guardando proprio a questo problema dell'imperfetto. Secondo la proposta di Paolo Giovannetti in Verga l'imperfetto diventerebbe, in virtù della sua aspettualità *continua*, il tempo della soggettività e dell'impersonalità, dell'eclissi conseguita del narratore, di una durata che già non è quella della storia bensì quella di una coscienza, collettiva piuttosto che individuale. Se una prerogativa del tipo morfologico in oggetto è, dalla specola della linguistica, quella di «rendere sfumati i contorni temporali degli eventi, permettendo quei tipici risultati di parziale sovrapposizione tra gli eventi, che costituiscono una importante differenza nei confronti dei perfetti»¹⁹, l'imperfetto pro-

¹⁷ Ivi, pp. 7-9 (la lettera è datata 11 ottobre 1880; i corsivi sono miei). Trae importanti conseguenze interpretative da questa lettera A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti. «I Malavoglia» e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet 2012.

¹⁸ G. DEVOTO, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, La Nuova Italia 1971⁴, p. 155.

¹⁹ P. M. BERTINETTO, *Il verbo*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, vol. II: *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*, Bologna, Il Mulino 1991, p. 52.

vocherebbe una sorta di *spostamento deittico*: gli enunciati che esso innerva esprimerebbero, secondo Ann Banfield, «fenomeni – visioni, suoni, profumi, eventi – che possono essere interpretati come dati dei sensi del soggetto invece che oggettive narrazioni o descrizioni degli stessi»²⁰. Si potrebbe ravvisare in ciò una forma radicale di illusionismo (d'altra parte il termine «illusione», lo si è visto, è d'autore), che assegna agli attori della vicenda l'intera visione conseguita nello sviluppo narrativo, anche là dove non sono detentori dell'enunciazione.

Giovanetti scommette sull'idea di un romanzo figurale policentrico, dove «l'azione del raccontare non è realizzata in modo diretto, mediante un narratore, ma si manifesta attraverso ciò che, di un certo atto narrativo, un ascoltatore prototipico (semplificando: un ascoltatore medio) ha *elaborato* percettivamente e mentalmente»²¹. Suo è il merito di aver traghettato nella bibliografia verghiana, non senza problematizzarli, alcuni narratologi innovativi del secondo Novecento non molto noti in Italia: penso soprattutto alle teorie di Franz Karl Stanzel sulla «riflettorializzazione» e ai contributi sulla «psico-narrazione» dovuti a Dorrit Conh²². Egli ha molto insistito su un fenomeno che appare endemico soprattutto ne *I Malavoglia*: l'impiego del cosiddetto *imperfetto continuo* (o *descrittivo*) segnalerebbe una focalizzazione interna a carico di un'intera comunità percipiente, con il risultato del suddetto spostamento deittico. Ciò significa che il *si diceva* che implicitamente 'regge' il complessivo *récit* determinerebbe l'«emersione di un *foyer* prospettico che – separatosi da quello del narratore autoriale – registra un chiacchiericcio diffuso, e ne fa attivamente parte»²³. In questo modo un fenomeno percepito in modo puntuale, dunque al passato remoto, da un individuo singolo si trasforma, dentro la percezione da parte del coro all'ombra del nespolo, in durativo. Se il perfetto è il *tempus* del soggetto narrante, l'imperfetto diviene eminentemente il *tempus* per declinare la molteplicità dei testimoni.

Un siffatto fenomeno risulta palmare soprattutto in quei dialoghi ove balena il cosiddetto «*imparfait par attraction*»: un imperfetto usato in sostit-

²⁰ A. BANFIELD, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne and Henley, Routledge & Kegan 1982, p. 200 (t.m.). Il discorso di Banfield è utilissimo anche nella prospettiva di un'analisi contrastiva tra lingue romanze e sistemi linguistico-sintattici basati sul *continuous tense* (ad esempio, andrebbe indagata capillarmente la gamma delle soluzioni adottate da D. H. Lawrence nel tradurre il *Gesualdo*).

²¹ P. GIOVANNETTI, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni 2015, p. 22.

²² Cfr. F. K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1982 e D. CONH, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978.

²³ P. GIOVANNETTI, *Spettatori del romanzo...*, p. 91.

tuzione del *passé simple* nelle didascalie parentetiche che innervano i discorsi riportati. Si pensi a costrutti di questo genere: «Egli andava a sfogarsi con Piedipapera, il quale l'aveva messo in quell'imbroglio, diceva agli altri; però gli altri dicevano che ci andava per fare l'occhiolino alla casa del nespolo» (cap. V, rr. 97-99); oppure ad impieghi ancora più estremi, entro frasi parentetiche che completano diretti legati, in contesti che invocherebbero la selezione di un 'aoristo': «– Sacramento! esclamava 'Ntoni. Siamo sempre come i pulcini nella stoppa, ed ora mandano l'usciera per tirarci il collo. – Cosa faremo? diceva la Longa» (cap. VI, rr. 307-11)». La fattispecie è del massimo interesse poiché un atto enunciativo, tipologicamente, esula da una dimensione durativa, materializzandosi nell'evento di una emissione sonora unica: ecco allora che l'«esclamava» dell'esempio citato (se non segnala la natura iterativa dell'imprecazione) traduce brachilogicamente un virtuale 'videro mentre esclamava'. Il discorso indiretto libero finisce così per appropriarsi anche del 'dominio' del discorso diretto.

La struttura portante degli imperfetti – se sul piano della morfologia spinge il testo verso le lasse dell'epos e la prosodia della nenia, obliterando la paradigmatica polifonia romanzesca in favore di un modello monodico e monolinguistico – provoca effetti ancora più rilevanti sul piano fenomenologico. Ancora Giovannetti: «Sempre sostenuti dagli imperfetti, i personaggi parlano e reciprocamente odono; vedono e sono visti, comunicando la loro presenza anche col corpo. Narrativamente costoro esistono come individui in quanto sono 'sentiti' dal resto del paese – e insieme sentono se stessi – con tutta la gamma delle possibilità materiali di conoscenza. Il racconto de *I Malavoglia* consiste soprattutto in questa fittissima e mutevole rete di percezioni simultanee, che rimpiazza la voce del narratore autoriale»²⁴. In altre parole, la nostra conoscenza del mondo narrato viene ovunque filtrata dalla cognizione e dall'iddioletto degli attanti, che si propaga anche oltre i loro enunciati. Guardando alla «materializzazione dell'atto di lettura», il critico compie poi un'ulteriore e decisiva inferenza: «la sensazione di qualcosa che è nell'aria, a sua volta, tende a coinvolgere il lettore, a trascinarlo dentro una storia così drammatizzata. Ci sono persone che, ora, parlano e sentono parlare, e noi 'con la mente' siamo in mezzo a loro»²⁵. Fra teatro e romanzo, i «due tipi di comunicazione letteraria» individuati a suo tempo da Cesare Segre, i romanzi dei Vinti propenderanno allora verso la dimensione mimetico-deittica del primo.

Con ragguardevole sforzo classificatorio, Giovannetti ha inoltre fatto ordine nelle tecniche di rappresentazione e di figuralizzazione poste in essere nel *Gesualdo* rispetto ai *Malavoglia*. La sua morfologia enuclea quattro tipi

²⁴ Ivi, p. 92.

²⁵ *Ibidem*.

fondamentali: dal «sub-frame del racconto percepito, ascoltato», che dà spazio all'imperfetto e, in termini genettiani, alla forma del sommario analitico, riferendo avvenimenti anteriori alla narrazione e 'immobilizzati' in un tempo prossimo a quello mitico, al «sub-frame della percezione rappresentata», dove la prevalenza del dialogo e del monologo rendono l'imperfetto la sola opzione possibile; dal «sub-frame del centro deittico vuoto», dove pur trattandosi per lo più di descrizione il tempo della storia non è fermo, al «sub-frame del discorso diretto a più voci», dove vincono l'aoristo e una forma di dialogismo corale, tendente al cinema più ancora che al teatro «per gli effetti di montaggio che il *sub-frame* in questione propizia»²⁶. Mentre le due prime tipologie sono prevalenti nei *Malavoglia*, le altre si trovano con maggiore facilità nel *Gesualdo*, che si pone in continuità con la sperimentazione del primo pannello dei *Vinti*, ma articola in modo conseguente «i *subframes* che soggiacciono al *frame* principale alla ben individuata e consolidata azione della situazione narrativa figurale». Al netto di qualche asperità terminologica, la proposta teorica è di grande interesse, soprattutto lì dove abbraccia l'ipotesi, feconda e *storicamente* del tutto plausibile, del «pre-cinema»: ipotesi, questa, che concerne i luoghi testuali in cui il fulcro della storia viene condizionato da una percezione obliqua priva di *foyer* prospettico identificabile, sicché il lettore entra in contatto con un'istanza che vede e sente, pur non coincidendo con un personaggio. In tali casi, dove la «coscienza non riflessiva» insiste su un centro deittico *vuoto* («un fuoco, non necessariamente antropomorfo [che] ha a che fare con una cinepresa potenziale»²⁷), è naturale aspettarsi una prevalenza della forma ibrida grammaticale di cui stiamo occupandoci; una forma per la quale possiamo ormai azzardare la definizione di *imperfetto impersonale*.

Un'ulteriore implicazione, infine, può dialettizzare questo modello teorico: l'applicazione di un *frame* «naturalizza, *normalizza* i passi estranei al *frame*», poiché gli scarti dal modello sono agevolmente «riassorbiti nell'atto di lettura»²⁸. Questa sorta di porosità appare evidente nei casi in cui l'imperfetto è usato in modo anormale o incongruo: tuttavia, che si tratti di sfumatura ricercata o di 'errore' («La conscience esthétique d'un artiste, quand il est grand, n'est pour ainsi dire jamais au niveau de sa pratique»²⁹), quel che importa è sempre l'effetto di senso conseguito. Peraltro, è ben noto che nell'89, quando Verga si accinge a pubblicare in forma di libro il *Gesualdo*, il grosso delle sperimentazioni, anche relativamente agli usi dell'imperfetto,

²⁶ Ivi, p. 173.

²⁷ Ivi, p. 22.

²⁸ Ivi, p. 174.

²⁹ G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil 1972, p. 270.

è stato già compiuto: sia nel suo laboratorio, sia fuori di esso. E basterebbe entrare nell'officina di d'Annunzio, che proprio in quell'anno sfodera il suo scintillante debutto romanzesco, per vedere come *Il piacere* mostri segnali di 'imperfezione' o di ambiguità nell'uso dell'indiretto libero, dei tempi storici, perfino dei segni diacritici. Ad esempio, sovente vi si adoperano le virgolette in sede di discorso indiretto o di monologo interiore³⁰: un po' espediente di prossemica narrativa (quasi a distanziare il registro patetico del personaggio-*mostro*), un po' effetto ritmico di 'spezzato', un po' risultato dell'attrito fra naturalismo e psicologia, quell'impiego diacritico-tonale delle virgolette ci parla soprattutto della rudimentalità della tecnica – di quel bricolage per tentativi che, come ha spiegato Franco Moretti nel suo excursus sullo *stream of consciousness*, è tipico degli esperimenti formali compiuti nell'ambito dell'evoluzione letteraria³¹.

3. L'imperfetto in divenire

Se si vuol seguire una tecnica nella sua metamorfosi storica, esiste anche un metodo più oggettivo e microscopico, un metodo che risulta molto agevole nel caso del *Gesualdo*: la critica genetica. Una verifica integrale e quantitativa delle variazioni dei tempi verbali tra un'edizione e l'altra del romanzo costituisce certo un *desideratum* della bibliografia vergiana; e purtroppo per il momento resterà tale. Nelle pagine che seguono mi limiterò a cercare di comprendere che cosa accada – in diacronia in un caso, in sincronia nell'altro – con l'imperfetto in due zone testuali ove si avverte l'insistenza del modello flaubertiano.

Il primo campione è il ricevimento in casa Sganci nel capitolo terzo della prima parte: in cui, come ha osservato Giancarlo Mazzacurati, «la voglia e la capacità di deformazione di Verga sono ormai sintomi di una metamorfosi profonda del suo sguardo, dove l'analisi critica (sia pure compiuta per vie esclusivamente figurali), il disincanto e la disillusione prendono sempre più il sopravvento sull'ideale della neutralità e dell'impersonalità»³². Lo

³⁰ Allego due esempi: «Andrea, preso da un impeto lirico irrefrenabile, si abbandonò alle parole./ “Perché ella voleva partire? [...] No, non poteva essere. Mai! Mai!” | Elena ascoltava, a testa bassa [...]»; e per il soliloquio: «Parve ad Andrea che ella gli si appoggiasse con un po' di abbandono. | “Non era un'illusione del suo desiderio? Forse.” Egli pendeva nel dubbio» (G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, a cura di F. Roncoroni, Milano, Mondadori 1995, p. 12 e p. 45).

³¹ Cfr. F. MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi 1994, pp. 157 ss.

³² G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo (1888)-(1889)*, Torino, Einaudi 1992, p. 56 (nota di G. Mazzacurati ad loc.).

zoomorfismo che vi si diffonde parrebbe ricordarsi, più ancora che di Flaubert e di Zola, di Balzac; come già ampiamente segnalato dalla critica, è l'arte degli illustratori, da Gavarni a Daumier a Grandville, la radice iconografica di queste pagine, che qui e là sembrano addirittura transcodificare disegni umoristici dei cicli di Hogarth, autore assai presente nella nostra cultura narrativa. Emerge a questo punto una domanda capitale: quale è la *durata* di un'immagine, nelle rappresentazioni del romanzo lato sensu «realista»? Quando non è un 'medaglione' che ritrae il soggetto in una posa topica, l'immagine cattura un atto, un gesto rilevante ai fini dell'intreccio o della caratterizzazione. Cioè, *juxta* Lukács: descrizione contro narrazione. Molti anni fa mi capitò di eseguire uno spoglio a tappeto nel bestiario metaforico de *La Comédie Humaine*, da cui emerse che lo zoomorfismo vi è adoperato, in chiave di similitudine o di metafora, all'imperfetto o al passato remoto: o serve a disegnare delle prosopografie, ancora interne a un paradigma di tipo fisiognomico; oppure intende restituire, con tratti istantanei e «patognomici» di *animal analogy*, l'affioramento sul volto dell'uomo e nella sua prossemica della maschera animale e feroce, secondo la visione della modernità come giungla che è tipica della «comédie inhumaine»³³. In Balzac, insomma, si nasce già bestia, o invece lo si diviene nelle circostanze salienti della lotta per la vita.

Nell'affresco verghiano si dà un'istanza diversa. Se ne *I Malavoglia* questa *imagery* non faceva che tradurre lo sguardo delle anime semplici di Trezza (l'«orizzonte tra due zolle»³⁴), doppiando quanto avveniva al livello linguistico con l'*erlebte Rede*, nel *Mastro-don Gesualdo* la visione si sfrangia e si incattivisce. Analizzo una sola giunta della rielaborazione dell'89: una giunta che dà il senso del tono complessivo, ma anche della direttrice del sistema correttorio e della consapevolezza tecnica che ad essa presiede. La padrona di casa sta facendo accomodare Gesualdo, e dovrebbe andar da sé che, almeno in prima battuta, ciò che vediamo noi è ciò che vede lui. Leggiamo sia il brano originario che la riscrittura:

C'era appunto il balcone del vicioletto, che guardava di sbieco sulla piazza, per gli invitati di seconda mano, ed i parenti poveri: in prima fila il cugino Trao, don Ferdinando, come un uccello imbalsamato, e la sorella donna Bianca, vestita di lanetta, in mezzo a tutto il parentado in gala. Il notaro Ne-

³³ Cfr. il mio *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiar*, Napoli, Liguori 2002, pp. 27-96.

³⁴ G. VERGA, *Fantasticheria*, in *Le novelle*, a cura di G. TELLINI, vol. I, pp. 163-164; e cfr. sul problema A. ASOR ROSA, *I Malavoglia*, in *Letteratura italiana. Le opere, III. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 862-8.

ri, come vide mastro-don Gesualdo ammesso in casa Sganci, si lasciò scappare forte: – Ora è certo! com'è vero Dio!³⁵

C'era appunto il balcone del vicioletto, che guardava di sbieco sulla piazza, per gli invitati di seconda mano ed i parenti poveri: donna Chiara Macrì, così umile e dimessa che pareva una serva; sua figlia donna Agrippina, *monaca di casa* una ragazza con tanto di baffi, un faccione bruno e bitorzoluto da zoccolante, e due occhioni neri come il peccato che andavano frugando gli uomini. In prima fila il cugino don Ferdinando, curioso più di un ragazzo, che s'era spinto innanzi a gomitate, e allungava il collo verso la Piazza Grande dal cravattono nero, al pari di una tartaruga, cogli occhietti grigi e stralunati, il mento aguzzo e color di filiggine, il gran naso dei Trao palpitante, il codino ricurvo, simile alla coda di un cane sul bavero bisunto che gli arrivava alle orecchie pelose; e sua sorella donna Bianca rincantucciata dietro di lui, colle spalle un po' curve, il busto magro e piatto, i capelli lisci, il viso smunto e dilavato, vestita di lanetta in mezzo a tutto il parentado in gala [...] Entrava in quel punto il notaio Neri, piccolo, calvo, rotondo, una vera trottole, col ventre petulante, la risata chiassosa, la parlantina che scappava stridendo a guisa di una carrucola³⁶.

Saltano all'occhio alcuni elementi di natura formale e stilistica: elementi che attengono all'immaginario e alla poetica del grottesco come trasmutazione fra enti (giacché qui non ci sono solo gli animali a cui l'uomo regredisce, ma anche gli oggetti e i feticci in cui egli si aliena, *si reifica*: insomma, Gesualdo è «nel mondo di Odradek»³⁷), e perfino alla prosodia e alla fonetica (il doppio sdrucchiolo «trottole»/«carrucola» del notaio, il trionfo delle affricate in donna Agrippina «zoccolante bitorzoluta»). Ai fini del discorso sui tempi verbali, però, ciò che più conta sono proprio gli imperfetti. La versione definitiva ne esibisce ben sette, e il solo già presente in rivista – quello relativo al «balcone del vicioletto che guardava di sbieco sulla piazza» – è anche l'unico riconducibile a un narratore onnisciente; e sarebbe piuttosto piatto nella sua oggettività da descrizione architettonica, se in Verga gli sguardi obliqui tra gli uomini non fossero spesso un modo per configurare i rapporti di forza che avvilluppano detentori del «capitale simbolico» e detentori del «capitale economico»³⁸. Verga sembra qui offrire un campionario

³⁵ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo...*, p. 497.

³⁶ Ivi, p. 56.

³⁷ Cfr. sul tema il mio *L'oggetto vivente. Ochi e ostie verghiane*, in "Lettere italiane", 3 (2005), pp. 408-430.

³⁸ Faccio riferimento alla lettura in chiave bourdieusiana offerta da R. CASTELLANA, *Descrizione*

degli impieghi espressivi e «metaforici» (ancora in senso weinrichiano) dell'imperfetto. Donna Chiara Macrì «pareva una serva», gli occhi di Agrippina «andavano frugando gli uomini», don Ferdinando «allungava il collo», il suo codino «gli arrivava alle orecchie pelose», il notaio Neri «entrava», e la sua parlantina «scappava stridendo». Scorci di caratterizzazione fisiognomica e vestignomica, fra bestiaro e vestiario (il collo da tartaruga, il codino-coda), oppure patognomica (occhi fruganti, parlantina stridula), ma nei quali c'è costantemente il 'fondo' di quest'imperfetto che dà il *ritmo* più ancora che il *tempo*, quasi convertendo il brano in un «cinematografo» allucinato. Fino all'«entrava in quel punto» riferito al notaio, che è una sorta di paradosso logico, trattandosi di un'azione perfetta e *puntuale* resa però con l'imperfetto.

L'altro esempio è una scena presente in una zona più avanzata della narrazione. Il narratore-puparo realizza un minuetto performativo e iperrealistico di cui sono protagonisti i fratelli Trao, figure di una *bêtise* che è, in uno, beozia contadina e foucaultiana «assenza d'opera». Parrebbe, in questo caso, di trovarsi più dalle parti dell'imperfetto iterativo che da quelle dell'imperfetto durativo. L'incipit del capoverso, del resto, per una volta dichiara esplicitamente non solo a chi appartenga la responsabilità dello sguardo ma anche, attraverso il verbo modale in esponente, quale sia il tempo o meglio la frequenza dell'azione:

Solevano vedere don Diego e don Ferdinando Trao, uno dopo l'altro, che facevano capolino a una finestra, guardinghi, volgevano poi un'occhiata a destra, un'altra a sinistra, guardavano in aria, e ritiravano il capo come fa la lumaca. Dopo qualche minuto infine aprivasi il balcone grande, stridendo, tentennando, a spinte e a riprese, e compariva don Diego, curvo, macilento, col berretto di cotone calcato sino alle orecchie, tossendo, sputando, tenendosi all'inferriata con una mano; e dietro di lui don Ferdinando che portava l'annaffiatoio, giallo, allampanato, un vero fantasma. Don Diego annaffiava, nettava, rimondava i fiori di Bianca; si chinava a raccattare i seccumi e le foglie vizzate; rimescolava la terra con un coccio; passava in rivista i bocciuoli nuovi, e li covava cogli occhi. Don Ferdinando lo seguiva passo passo, attentissimo; accostava anche lui il viso scialbo a ciascuna pianta, aguzzando il muso, aggrottando le sopracciglia. Poscia appoggiavano i gomiti alla ringhiera, e rimanevano come due galline appollaiate sul medesimo bastone, voltando il capo ora di qua ora di là³⁹.

d'ambiente e spazio sociale nel «Mastro-don Gesualdo», in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 9 (2016), pp. 169-187.

³⁹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo...*, p. 232. Si aggiunga che in un passo precedente don Ferdinando «ripeteva come un'anitra: Di qua! qua!» (ivi, p. 152): ecolalismo che giocava, anfibologicamente

Nell'andamento cantilenante del brano, le 'onde' degli imperfetti non mimano tanto una durata, quanto piuttosto una coazione a ripetere, un deficit di appercezione. La figurazione è isotopa rispetto a quella, in apparenza di diverso tenore, della scena dell'asta («Peperito aveva chiamato con un cenno il canonico Lupi e s'erano messi a confabulare sottovoce, chinati sulla scrivania, agitando il capo come due galline che beccano nello stesso tegame»⁴⁰): dove, ancora con un efficacissimo imperfetto 'in divenire', la gestualità delle galline, una gestualità al di fuori del «principio di prestazione», rende in modo estemporaneo i movimenti sottobanco tipici della borghesia, di quell'idiozia arraffona di cui ci hanno offerto lepidi rappresentazioni i vignettisti coevi. Eppure questa lettura quasi emanante dai dati testuali, secondo cui la voracità del capitalismo porterebbe a una sorta di regressione animale e alla fine dei valori legati all'umano, lascia insoddisfatti. Perché Verga guarda a quei personaggi con una sorta di compassione; non a caso sceglie le galline (già ne *I Malavoglia* afferenti al bestiario positivo, euforico), animali che, se pure sono dotati di un tegame a cui cibarsi, è per *essere ingrassati*; non mangiano per vivere, ma sono allevati perché possano essere mangiati. Lo spostamento è cruciale: se Ninì e Lupi sono affini a bestiole apatiche e inoffensive, allora non sono che soggetti passivi (teniamo a mente l'intuizione proustiana dell'imperfetto come «tempo passivo»), inconsci fiancheggiatori dell'imperiosa e, quella sì, vorace ascesa del capitalismo. È solo per una micidiale astuzia della Storia che si ritrovano nel ruolo di mediatori attivi, mentre il loro destino è di essere strumenti di quella vera lotta per la vita che proprio adesso, nel primo Ottocento a cui il narratore del *Gesualdo* guarda, sta entrando nel vivo. Questa impennata espressiva, che pone la forma e l'ideologia del bestiario verghiano in un'autentica zona di frontiera della rappresentazione dei corpi (ove può prodursi, in alcuni gangli del testo, una sottile redenzione delle colpe, e la violenza del sarcasmo può subire la contromossa di una pietà creaturale), è appunto all'imperfetto, il tempo del conato e dell'automatismo. Anzi, ci si potrebbe spingere ad affermare che l'imperfetto costituisca una ridondanza sintattica della *imagery* prescelta, rinviando alla medesima classe logica: quella della ripetitività irriflessa e bestiale. Una sfumatura 'iperrealista' che proviene, genealogicamente, da Flaubert: in particolare dal Flaubert di *Madame Bovary*, gran teatro della *bêtise* borghese, e di *Un coeur simple*, il suo più straordinario racconto *d'en bas*, ove la psicologia genuina di una serva può persino produrre la fantasticheria di un'estasi mistica in unione con un pappagallo.

e metalinguisticamente, a forzare il significante, schiacciando la coazione a ripetere di quel vuoto onomatopeico sulla massima referenzialità del deittico.

⁴⁰ Ivi, p. 193.

Proviamo ad andare verso una conclusione, fatalmente provvisoria. Se adesso si rileggono tutti questi brani avendone a mente altri del *Gesualdo*, s'intende che ci troviamo di fronte a una divaricazione sostanziale del tipo. La sfumatura che, in Flaubert come in Verga, l'imperfetto apporta attiene a due dimensioni opposte dell'esperienza umana. Da un lato c'è quanto ho provato a illustrare fin qui, prelevando solo alcuni campioni di una tendenza che nel testo è diffusissima; dall'altro c'è l'attitudine di «gettare una luce di caratteristica penombra sulla coscienza figurata»⁴¹ della quale ha scritto Dorrit Conh nel capitale *Transparent Minds*. Il contesto mi esonera dal riportare per esteso i brani a cui penso, ma basti tornare con la memoria all'«idillio della Canziria» («Il suo raccolto lì, sotto gli occhi, la mula che abboccava anch'essa avidamente nella bica dell'orzo, povera bestia – un manipolo ogni strappata! Giù per la china, di tanto in tanto, si udiva nel chiuso il campanaccio della mandra; e i buoi accovacciati intorno all'aia, legati ai cestoni colmi di fieno, sollevavano ancora il capo pigro, soffiando, e si vedeva correre nel buio il luccichìo dei loro occhi sonnolenti, come una processione di lucciole che dileguava»), all'educazione sentimentale dell'Isabellina («In quella testolina che portava ancora le trecce sulle spalle, nasceva un brulichio, quasi uno sciame d'api vi recasse tutte le voci e tutti i profumi della campagna, di là dalle roccie, di là da Budarturo, di lontano. Sembrava che l'aria libera, lo stormire delle frondi, il sole caldo, le accendessero il sangue, penetrassero nelle sottili vene azzurrognole, le fiorissero nei colori del viso, le gonfiassero di sospiri il seno nascente sotto il pettino del grembiule»), all'incontro mancato fra padre e figlia nel finale del romanzo («E voleva dirle delle altre cose, voleva farle altre domande, in quel punto, aprirle il cuore come al confessore, e leggere nel suo. Ma ella chinava il capo, quasi avesse indovinato, colla ruga ostinata dei Trao fra le ciglia, tirandosi indietro, chiudendosi in sé, superba, coi suoi guai e il suo segreto»)⁴². Negli ultimi due casi, peraltro, uno scandaglio della variantistica ci parlerebbe d'un affinamento nella concertazione degli aspetti verbali e d'una messa in rilievo, secondo modalità diverse, dell'imperfetto: a discapito di inserti di discorso diretto o di un impiego di forme aoristiche, che in teoria sarebbe stato maggiormente congruo.

Più che un imperfetto dell'*histoire* e uno del *discours*, parrebbero dunque prodursi, come estremi assiologici di una linea ancora tutta da definire, un imperfetto dell'incoscienza e uno della coscienza; uno della corporeità

⁴¹ C. GUILLÉN, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, trad. it. di A. Gargano, Bologna, Il Mulino 1992, p. 240.

⁴² G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo...*, rispettivamente pp. 108-9; p. 325; p. 468. Acute osservazioni (e un importante riferimento al Brunetière di *Le roman naturaliste*) sull'imperfetto pseudo-iterativo come «modo di restituire una durata interiore» in C. M. PAGLIUCA, *Lo stile dell'anima*, in "Status Quaestionis", 12 (2017), in particolare p. 169.

irriflessa e automatizzata, e uno della psicologia avviluppata e riflessa, addirittura nei modi della reciprocità (Gesualdo *legge* Isabella, Isabella *legge* Gesualdo). Sono entrambe scelte di derivazione flaubertiana, destinate a innumerevoli modulazioni nel «romanzo figurale», anche in tempi assai prossimi a quelli del *Gesualdo*: da *La Regenta* di Clarín a *L'illusione* di De Roberto, in cui, come ha recentemente scritto Giovanni Maffei, «s'instaura un ritmo tipico: s'alternano ampie lasse in cui l'imperfetto regna quasi incontrastato e momenti più brevi, quelli di svolta e di crisi, in cui s'addensano i passati remoti. Le zone dell'imperfetto predominano di molto; dietro c'è un'idea triste della vita umana: quella di Teresa, come ogni vita, è fatta di lunghe monotonie intervallate da rade apocalissi che danno un nuovo corso al lento fiume del destino». Il narratore-stenografo, allora, si apposterà senz'altro accanto alla coscienza del personaggio, alla sua «camera oscura», per restituire, apparentemente senza filtri, il «succedersi di evanescenze»⁴³ che è il romanzo, che è la vita. Ma in Verga il processo è ormai avviato.

⁴³ G. MAFFEI, «Un monologo di 450 pagine». Su «L'illusione» di Federico De Roberto, in «E tutto ti serva di libro». Studi in onore di Pasquale Guaragnella, a cura di G. Distaso, A.M. Morace, P. Sabbatino, G. Scianatico e F. Vitelli, vol. II, Bari, Argo 2019, risp. p. 66, p. 68 e p. 65.

GIANCARLO ALFANO

LOGICHE DELLA TERRA.
VERGA E ZOLA A CONFRONTO

Università di Napoli Federico II

1. Un'occorrenza indiziaria?

Nel suo recentissimo commento a *La Terre*, Pierluigi Pellini ha osservato che «in un passo celebre di *MdG*, dove il protagonista s'interroga sulla ingratitudine della figlia Isabella, Verga cita implicitamente il romanzo rurale di Zola». Pellini si riferisce al brano verghiano in cui viene rappresentato Gesualdo mentre riflette che «ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere»¹. Il rinvio riguarda il III capitolo della *Quinta parte* del romanzo zoliano, in cui sono rappresentate le meditazioni del capofamiglia Fouan, ormai miseramente invecchiato e vissuto come un peso da parte dei suoi familiari, che ne desiderano la morte. Del resto, leggiamo, «Lui-même avait souhaité la fin de son père. Si, à leur tour, ses enfants désiraient la sienne, il s'en ressentait ni étonnement ni chagrin. Ça devait être»².

«La ripresa intertestuale – ha ribadito il commentatore – evidentissima in clausola ai pensieri dei personaggi, è assolutamente letterale e nutre uno snodo ideologico decisivo del secondo romanzo dei *Vinti*»³. Si tratta in effetti di una prossimità a prima vista assai significativa, che mostrerebbe, per riprendere ancora le parole di Pellini (nella *Introduzione* al romanzo) quanto «In due capolavori dell'ultima stagione del naturalismo europeo, come *La*

¹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo. L'edizione definitiva del 1889 e, in appendice, quella del 1888*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1992, pp. 303-4, c.m.; ricordo che nell'ed. 1888 la frase manca.

² É. ZOLA, *La Terre*, préface d'E. Le Roy Ladurie, édition d'H. Mitterand, Paris, Gallimard 1980, p. 577.

³ P. PELLINI, *Note e notizie sui testi*, in É. ZOLA, *Romanzi*, progetto editoriale, introduzioni e note di P. Pellini, vol. III, Milano, Mondadori 2015, p. 1793.

Terre e il *Mastro*, nel guscio ormai vuoto di un canovaccio epico risuon[ri] un'eco di tragedia», giacché «per i personaggi non ci sono più alternative; non ci sono più intelligenza, laboriosità o coraggio che valgano a riscattarne il destino»⁴.

Destino: questa parola così forte torna più volte negli studi sui *Vinti*, legittimati dalla stessa *Prefazione* a *I Malavoglia* dove l'immagine della fumana raffigura con grande evidenza la sottomissione dei soggetti alle forze del mondo economico, il *Progresso*. Tra i critici che hanno utilizzato il termine risalta Guido Guglielmi, il quale lo ha associato a una descrizione della struttura narrativa dell'opera, osservando che «Alla fine della seconda parte don Gesualdo è sul punto più alto della ruota e nella terza e quarta parte ha luogo la trasformazione tragica del suo destino», così che «all'inizio del romanzo, egli è nel mezzo della sua carriera, a metà romanzo è al culmine del suo successo, quindi si ha un precipitare e degradarsi di situazioni, dal matrimonio di Isabella, attraverso la morte di Bianca, fino alla sua stessa morte»⁵. Si tratta di una osservazione assai fine, che riscontra uno *schema tragico* che equivale alla rappresentazione di un destino – uso il termine *pour cause* – individuale. Lo ha scritto con grande chiarezza Romano Luperini, osservando che il «*Mastro-don Gesualdo* è un romanzo senza mito», in quanto «vi viene portato a dissoluzione» il racconto 'epico' e conciliatorio del successo individuale: «Il carattere epico della lotta per la roba, ancora possibile per Mazarò, per Gesualdo si rovescia quasi subito in farsa insensata e in solitaria tragedia»⁶.

Eccoci dunque alle fonti della notazione di Pellini, il quale – l'abbiamo visto – parla proprio, per il *Mastro*, di passaggio dall'epica alla tragedia, e pertanto di compimento di un destino, che è, più precisamente, il fallimento di un progetto. Tutto ciò, lo ripeto per l'ultima volta, trova sempre giustificazione nelle pagine proemiali all'intera serie romanzesca verghiana, dove si precisa che la «ricerca del meglio», ciò in cui consiste l'idea di «progresso», al livello del secondo romanzo si sarebbe presentato come «avidità di ricchezze», di cui sarebbe stato protagonista «un tipo borghese».

Risiede qui, mi pare, il centro ideologico e formale del romanzo verghiano. Ed è pertanto da qui che occorre partire per verificare e discutere l'agnizione di Pierluigi Pellini, il quale ha peraltro scritto che «l'epopea del *parvenu* – blasone che Giancarlo Mazzacurati ha affibbiato per primo, credo, al personaggio di Gesualdo – si rovescia nel suo contrario: diventa demisti-

⁴ P. PELLINI, *Introduzione* a *La terra*, in É. ZOLA, *Romanzi...*, p. 589.

⁵ G. GUGLIELMI, *Sulla costruzione del «Mastro-don Gesualdo»*, in ID., *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi 1974, p. 95.

⁶ R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. 165.

ficazione del mito borghese del *self-made man*⁷. Il destino, in altre parole, è la curva di un fallimento economicamente fondato e storicamente individuabile: le campagne siciliane tra i moti del 1821 e la rivoluzione del 1848. La «ripresa intertestuale» da *La Terre* risulterebbe allora tanto più decisiva perché ha immediatamente a che fare con la rappresentazione destinale del protagonista verghiano: una ripresa evidente, insiste Pellini, tanto da apparirgli «incredibile che sia stata ignorata [...] da tutti i commentatori»⁸.

Lo studioso, esperto comparatista e profondo conoscitore delle opere di Zola e di Verga è perentorio nelle sue conclusioni, eppure è forse ancora legittimo chiedersi se abbiamo qui davvero a che fare con una ripresa intertestuale, se veramente qui lo scrittore siciliano sta citando, o anche solo recuperando in maniera inconsapevole un passaggio del romanziere francese. Certo, è ben noto che l'arte delle agnizioni di lettura riguarda non i «fatti a struttura inerte», ma i «fatti a struttura inquieta, potremmo dire radioattivi», come spiegò Giovanni Nencioni⁹, che, in quanto tali, non sempre sopportano le inquietudini della filologia. E infatti in questo caso non credo sia opportuno ragionare nei termini dell'ampiezza del riscontro o della sua collocazione. Per più di un verso è infatti evidente che l'occorrenza di espressioni come *Ça devait être, Così dev'essere* può essere poligenetica; per non parlare della zona testuale in cui esse appaiono nei testi rispettivi, giacché in Zola la formula chiude la sezione di indiretto libero che segue i pensieri di Fouan mentre in Verga segna soltanto uno stadio del chiarimento interiore del personaggio, la cui conclusione è affidata alcune righe più sotto a una citazione delle parole della figlia: «La piccina lo diceva sempre: – Io sono figlia della Trao. Io mi chiamo Isabella Trao»¹⁰, che ben presentano la «solitudine tragica del personaggio» conseguente alle logiche dell'«individualismo antagonista a tutti i livelli, anche a quello tradizionale-familiare» che caratterizza l'universo del *Mastro* come mondo dell'affermazione della borghesia¹¹.

Non sono però questi, a mio avviso, gli argomenti più utili per ragionare sul rapporto tra Zola e Verga nel loro confronto con il mondo contemporaneo. Un rapporto peraltro noto e unidirezionale, in cui è l'autore italiano a guardare al secondo e mai il contrario. Le lettere dello scrittore siciliano lo dimostrano bene. Come quella a Felice Cameroni inviata da Milano

⁷ P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016, p. 167.

⁸ P. PELLINI, *Note e notizie sui testi...*, p. 1793.

⁹ G. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici», 2 (1967), pp. 191-98: 192.

¹⁰ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo. L'edizione definitiva...*, p. 304.

¹¹ G. GUGLIELMI, *Sulla costruzione del «Mastro-don Gesualdo»...*, p. 106. Sul tempo frammentato in quanto tempo della «produzione», cfr. R. LUPERINI, *Verga moderno...*, p. 168.

il 19 marzo 1881, dove si afferma che il francese «resta il più grande artefice dell'idea moderna nel romanzo». Giudizio perentorio, che perfeziona quanto aveva scritto a Capuana sei anni prima (9 febbraio 1875) limitandosi a qualificare Zola come «il più originale dei romanzieri viventi», e suggellato dalla celebre dichiarazione secondo cui l'autore dell'*Assommoir* è «il solo che mi fa cascare la penna di mano» (a Cameroni), raddoppiata appena quattro mesi dopo in un'altra lettera a Capuana, del 30 luglio 1881, in cui confessa che «Uno solo ci fa cascare la penna di mano, Zola!».

L'epistolario verghiano certifica inoltre che egli ha già letto *La Terre* quando è al lavoro per l'uscita in volume del *Mastro*, se è vero che, scrivendo a Cameroni il 3 novembre 1888, parla del romanzo zoliano come di uno «stupendo studio di costumi», che arriva a ritenere addirittura «il più bello dei suoi romanzi» dopo l'*Assommoir*¹². Su questa stessa lettera si è opportunamente appoggiato Pellini per dimostrare la derivazione del brano verghiano da quello francese. La continuazione del discorso rivolto a Cameroni introduce però una *correctio*, o almeno una cautela che suona piuttosto tipica del giudizio complessivo dell'autore siciliano, cui a mio avviso si dovrebbe dare il giusto peso: Verga parla infatti di «qualche esagerazione» presente in Zola in quanto questi sarebbe, a suo avviso, «lirico anzi tutto»¹³.

2. Il «poème de la terre»

Zola è *lirico*, cioè è eccessivamente propenso alla descrizione a partire da un punto di vista unico, che potrà essere sovrastante il piano del racconto o interno a esso, ma comunque rivolto a un effetto magniloquente. Se, del resto, lo stesso Zola per il suo romanzo aveva parlato per tempo di un *poème de la terre*, occorre aggiungere che alla tendenza lirica corrisponde un tessuto metaforico piuttosto circostanziato e una struttura narrativa ben calibrata. Quest'ultima fa ruotare la vicenda, pur svolta in un consistente lasso di anni (1860-1869), intorno alle attività del lavoro contadino e alle metamorfosi del paesaggio della Beauce, dove si ambienta il racconto, entrambe condizionate dall'alternarsi delle stagioni. Il sistema delle immagini pare di conse-

¹² G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 210.

¹³ Ma ciò non vale per la rappresentazione dei costumi, che Verga ritiene valida ancora dieci anni dopo, tanto che il 29 dicembre 1899, scrivendo da Catania ad A. Mourraux, può lasciarsi andare a questa significativa battuta: «mi permetto di farle osservare soltanto, – poiché l'osservazione non mi riguarda personalmente – che all'estero e specialmente in Francia si fanno un'idea esageratamente pessimista e erronea delle condizioni materiali e morali delle nostre popolazioni rurali. I contadini della *Terre* di Zola sono fratelli carnali, né migliori né peggiori, in ogni senso, di quelli che ho conosciuti io qui» (G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 347).

guenza infittirsi intorno alle immagini, distinte ma profondamente solidali, della terra come mare (e i contadini saranno allora dei *matelots*, marinai)¹⁴ e degli uomini come insetti.

Il sistema è ben chiaro nel bellissimo capitolo di apertura, aperto e chiuso dalla descrizione di Jean Macquart, protagonista del romanzo, mentre semina la parcella di terra presso cui è a servizio. «Sous un ciel vaste», Jean lancia ritmicamente dei pugni di semenza avanzando nel lotto di dieci leghe che si perde nella distesa pianeggiante, «nettes et rondes comme sur une mer», fino alla linea dell'orizzonte¹⁵. Tra le molli «ondulations» della terra, egli prosegue da Sud a Nord e viceversa, «enveloppé dans la poussière vivante du grain»¹⁶. Ampliando lo sguardo, il narratore zoliano lascia vedere una miriade di lavoratori dispersi su questo «océan de terre immobile» e sommersi nell'«onde de vie» della semenza. Alla lentezza dell'esordio narrativo fa riscontro la conclusione del capitolo, dove si vede Jean rimessosi al lavoro, col «semoir noué sur le ventre» e «le geste continu, l'envolée du grain»¹⁷, assimilato ai tanti altri contadini che paiono «noirs fourmis laborieuses», «insectes» intestarditi nella «lutte avec l'immensité du sol», i quali, mano a mano che avanzano, vedono il grano della sacca assottigliarsi e sentono «la semence» dietro di loro fecondare «la terre»¹⁸.

Se questa rappresentazione prefigura la relazione tra uomo e terra che caratterizza l'intera vicenda, assume un esplicito significato allegorico l'episodio centrale di questo stesso primo capitolo. Le due descrizioni della semina racchiudono infatti il racconto del primo incontro di Jean e Françoise (destinati a un infausto matrimonio) e la scena della monta della vacca Coliche da parte del toro César. L'episodio è noto soprattutto per lo scalpore che suscitò il dettaglio della ragazzina che accompagna con la mano il membro del maschio per fargli raggiungere il sesso della femmina. La scena, certo scabrosa, mostra però l'asservimento dell'essere umano ai processi della Natura; essa produce pertanto una profonda addizione di senso, giacché il movimento con cui il toro penetra la vacca «d'un seul tour de reins, à fond» è presentato come «le coup de plantoir qui enfonce une graine»: associazione coerente con l'immagine principale del capitolo, tanto più che la femmina riceve «le jet fécondant du mâle» con la «fertilité impassible de la terre qu'on enseme»¹⁹.

¹⁴ Per questa serie metaforica mi limito a queste due occorrenze, prese dall'inizio del romanzo: «Elle avait ce coup d'œil des matelots, cette vue longue des gens de plaine»; «la songerie des matelots, qui vivent seuls, par les grandes espaces»: cfr. É. ZOLA, *La Terre...*, rispettivamente pp. 40 e 75.

¹⁵ Ivi, p. 34.

¹⁶ Ivi, p. 35.

¹⁷ Ivi, p. 47.

¹⁸ Ivi, p. 49.

¹⁹ Ivi, p. 45.

Se questi aspetti mostrano che l'incipit zoliano ha un'esplicita trama simbolica che fa ruotare il sistema dei significati intorno alla contrapposizione tra Terra e Uomini, tra mare della fecondazione e insetti che si affaticano al suo servizio, l'arte zoliana è anche raffinatissima nella costruzione dei rapporti diegetici. Lo mostra il fatto che questa struttura semantica riverberi subito in sviluppo narrativo, quando nel capitolo successivo vediamo la famiglia di padre Fouan recarsi presso il notaio Delhomme per la suddivisione dei beni a beneficio dei figli. Nella presentazione dei personaggi, pur caratterizzata fortemente in senso individuale, emerge tuttavia il tratto della passione per la terra: «*passion de la terre*» è quella del padre, «*désir brutal*» è anche quella del figlio Buteau.

Tale passione è ulteriormente rivelata dal narratore in una specie di siparietto volto a rivelare – con un indiretto libero piuttosto rudimentale, in verità – i pensieri di Fouan mentre si effettua la pratica notarile: «*telle parcelles représentait des mois de pain et de fromage, des hivers sans feu, des étés de travaux brûlants, sans autre soutien que quelques gorgées d'eau*»²⁰. Le sofferenze patite per acquisire i piccoli fondi mano a mano accumulati salgono alla memoria del padre di famiglia nel momento in cui egli si sta per separare da quei beni così duramente acquistati. Ed è qui che il sistema fissato nel primo capitolo emerge, giacché il brano continua spiegando che «*Il avait aimé la terre en femme qui tue et pour qui on assassine. Ni épouse, ni enfants, ni personne, rien d'humain: la terre!*»²¹. La terra dunque come valore assoluto, come orizzonte totalizzante della propria vita. Eclatante la conclusione, che segue immediatamente l'ultima esclamazione: «*Et voilà qu'il avait vielli, qu'il devait céder cette maîtresse à ses fils, comme son père lui avait cédée à lui-même, enragé de son impuissance*»²².

Si trova dunque qui la radice di quel *destino* fissato nel secondo capitolo della quinta parte, di quel *Ça devait être* che sarebbe poi stato forse recuperato da Verga. Un 'così doveva essere' che, nel testo di Zola, riguarda il rapporto dei singoli uomini con la Terra, con quella distesa assimilabile al mare su cui gli esseri umani vivono una vita provvisoria e tutta spesa al servizio di un'amante insaziabile che impone un inesorabile asservimento ai suoi cicli. La contrapposizione fissata nel primo capitolo si presenta dunque come un principio strutturante, cioè tale da organizzare i diversi aspetti del romanzo: il sistema familiare, la distribuzione del lavoro, il rapporto con la proprietà. Una struttura in cui alla continuità della Terra, cioè della Natura,

²⁰ Ivi, p. 56.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

si contrappone la continuità della serie umana: se infatti poco più avanti, in un altro passaggio in indiretto libero, i figli di Fouan sono rappresentati come la sua *chair*, e se il padre si rammarica che quella carne si accanisce a volersi nutrire del suo corpo («engraisser de sa chair»)²³, l'ultima battuta del brano suona davvero coerente con il sistema complessivo, giacché il narratore conclude che «Il oubliait qu'il avait mangé son père aussi»²⁴. Verrebbe da commentare: *ça devait être!*

Un'ulteriore notazione può aiutarci a sviluppare il confronto col romanzo verghiano. L'inizio del terzo capitolo della prima parte di *La Terre* presenta un rapido scorcio storico dedicato al modo in cui la famiglia è entrata in possesso del suo fondo agricolo. Discendenti da generazioni e generazioni di indigeni della Beauce che sono stati «servi» feudali per secoli – spiega il narratore in un'analessi di tipo propriamente storiografico –, i Fouan si affrancano al tempo di Filippo il Bello, diventando finalmente proprietari. Da allora si sviluppa una «longue lutte» per il possesso della terra, svolta con un «acharnement de passion que les pères léguaient aux fils» e con una tenacia «lentamente vittoriosa» che vede però soccombere delle intere «générations», che mano a mano vanno a ingrassare il suolo così ardentemente desiderato²⁵. Finché, dopo quattrocento e più anni si arriva al tempo della Rivoluzione, a quel 1793 in cui i beni feudali vengono dichiarati «bien national» e i lotti venduti all'asta. Un'epoca, quella rivoluzionaria, che avrebbe potuto vedere gli antichi servi della gleba diventati proprietari del fondo feudale; se non che il capofamiglia non si fida del cambiamento, non si integra nella prospettiva monetaria implicata dal nuovo sistema economico (nello specifico: indebitarsi con un usuraio), e resta coi suoi soli 21 arpent che prima di morire (proprio come il Fouan del romanzo) suddivide tra i suoi figli.

Ecco dunque la logica del romanzo zoliano, dove la terra domina dal punto di vista simbolico e da quello logico-strutturale; nell'assetto narrativo e nella organizzazione dei significati. Essa è l'orizzonte permanente dell'agire dei contadini, le cui condotte non mutano in conseguenza della storia ma restano determinate esclusivamente dalla ciclicità della Natura: seminagione, raccolta, stasi invernale. Il romanzo, insomma, si rivela davvero un 'poema della terra', ma un poema pre-capitalistico.

²³ Si noti il un significativo passaggio da *chair* a *chair*: «cette chair, qui était la sienne», cioè i figli è *emagée* a volersi nutrire di *sa chair*.

²⁴ É. ZOLA, *La Terre...*, p. 65.

²⁵ Ivi, p. 69.

3. Il romanzo della «roba»

Al contrario, come ha scritto Romano Luperini, il *Mastro-don Gesualdo* è concentrato sulla rappresentazione dei comportamenti economici e sulle logiche che ne derivano, giacché in esso «la natura non appartiene più all'uomo», che è invece integralmente inserito nel «paesaggio della roba»: il romanzo siciliano si caratterizza per la centralità della «razionalità economica», che assurge a «modello unico e incontrastato di comportamento»²⁶.

La vita in quanto determinata da condizioni materiali storiche è insomma ciò su cui si concentra la scrittura verghiana. Lo mostra bene un breve inserto dal capitolo II della *Parte prima* del capolavoro siciliano, in cui la Baronessa Rubiera e il canonico Lupi parlano del protagonista:

- Ah! s'è messo anche a fare il negoziante di grano, mastro-don Gesualdo? Non lo fa più il muratore?
- Fa un po' di tutto, quel diavolo! Dicesi pure che vuol concorrere all'asta per la gabella delle terre comunali...
- La baronessa allora sgranò gli occhi: – Le terre del cugino Zacco?... Le gabelle che da cinquant'anni passano in mano di padre in figlio?... una briconata!
- Non dico di no; non dico di no. Oggi non si ha più riguardo a nessuno. Dicono che chi ha più denari, quello ha ragione...²⁷

Da muratore ad accaparratore di beni demaniali fino a diventare usurpatore di un consolidato sistema di potere: in quattro battute viene sintetizzata l'intera carriera di Gesualdo. In effetti, questa breve porzione dialogica presenta in maniera obliqua un intero universo mentale e materiale, in base al quale: 1) le «terre comunali» possono essere considerate «le terre del cugino Zacco», passando da proprietà pubblica a proprietà privata in un breve giro di righe; 2) un ex-«muratore» può esser tacciato di fare una «briconata» se, trasformatosi in «negoziante di grano», minaccia le consuetudini del potere locale; 3) il «riguardo», cioè il rispetto delle gerarchie tradizionali, può tuttavia essere considerato inferiore al potere dei «denari», cioè al grande principio di unificazione dei beni e delle merci che costituisce la base del capitalismo.

Vige insomma qui una prospettiva del tutto diversa rispetto al romanzo zoliano, che pure Verga ha letto nei mesi in cui è intento alla scrittura del

²⁶ R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino 1989, p. 82.

²⁷ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo. L'edizione definitiva...*, p. 32.

Mastro. Una prospettiva che regge anche l'impianto narrativo, orchestrato, come abbiamo visto spiegare da Guglielmi, sulla fase ascensionale e discensionale del destino del protagonista, ma anche saldamente impiantato sulla base delle vicende storiche italiane. Il racconto segue infatti il protagonista dal 1819 circa (è stato più volte osservato che Verga non mostra grande attenzione alla cronologia interna) fino al periodo che immediatamente precede il 1848, collegando in maniera esplicita gli eventi che riguardano la vita privata di Gesualdo alla grande vicenda collettiva: durante i moti del '21, cui Gesualdo in qualche modo prende anche parte, cade anche il battesimo della figlioletta; i fatti che preludono al '48, quando invece egli diventa «reazionario», vedono la morte della moglie, coincidente con l'arrivo dei manifestanti sotto il balcone di casa. Questo continuo riferimento alla grande storia pubblica era ben chiaro all'autore già nella fase dei materiali preparatori, dai quali si evince che la morte del protagonista era originariamente fissata al 1860 o al 1861, in contemporanea coll'adempimento della «rivoluzione» nazionale (il sostantivo è verghiano)²⁸.

Verga volle poi anticipare la fine del suo personaggio alla «rivoluzione» mancata del '48 (d'autore anche la ripresa del sostantivo); ma ciò non compromette, anzi rafforza la coerenza cronologica dei «Vinti». Se infatti la vicenda dei *Malavoglia* corre dall'inizio degli anni Sessanta alla prima metà del decennio successivo, e se il *Mastro-don Gesualdo* torna alle origini del processo unitario, i tre romanzi ulteriori sarebbero ripartiti dal 1846 (anno su cui si apre la *Duchessa di Leyra*), per proseguire con la vicenda del figlio illegittimo di Isabella Trao-Motta e di Corrado La Gurna, (protagonista dell'*Onorevole Scipioni*), abbandonato alla ruota di Palermo nel 1838, e dunque maggiorenne nel 1863 (la maggiore età rimase fissata ai 25 anni sino alla legge elettorale del 1882). Anche se non sappiamo quasi nulla della parte culminante del progetto, dai pochi dati a disposizione si può però inferire che gli ultimi due episodi dei «Vinti» sarebbero tornati alla stessa epoca dei *Malavoglia*. In questo modo, l'impianto storico e generazionale (sia pure di generazioni illegittime) avrebbe sorretto un affresco sociale complessivo, che andava dai settori più umili della società a quelli più elevati, dei nobili, dei politici e degli artisti²⁹.

Un progetto davvero ambizioso, che muovendo dalle «radici del Risorgimento e dei suoi guasti», avrebbe infine intrecciato gli «eventi pubblici

²⁸ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ed. critica a cura di C. Riccardi, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori 1979, p. 600.

²⁹ Sulla temporalità dei *Malavoglia* cfr. A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti. «I Malavoglia» e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet 2012; per la cronologia del *Mastro* cfr. P. PELLINI *Naturalismo e modernismo...*

della nazione» con i «destini privati» dei protagonisti³⁰, consentendogli non solo di esprimere un giudizio negativo sul processo unitario nazionale, ma di rappresentare i meccanismi economico-sociali del nuovo Stato nazionale e soprattutto le loro trasfigurazioni formali: dagli apparati festivi alle mode espressive; dalle maschere che camuffano i soprusi ai «riti della seduzione» mondana³¹.

L'intenzione verghiana di inserire il romanzo in una serie che, sulla scorta dell'antico progetto esposto da Edmond de Goncourt nella *Préface* ai *Frères Zemganno*³², arrivasse a comprendere anche le classi alte imponeva di differenziare linguisticamente i personaggi mano a mano che si rappresentano ambienti più evoluti e complessi. Il linguaggio non solo esprime (o tradisce) i moventi da cui sono animati i personaggi, ma presiede alla stessa identificazione dei loro oggetti del desiderio. Di conseguenza, «perché la riproduzione artistica» dei diversi livelli sociali fosse «esatta» occorreva «seguire scrupolosamente le norme di questa analisi», a partire dalle coordinate formali: «la forma – infatti – è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale»³³.

Il progetto verghiano prevedeva il passaggio dalla «lotta pei bisogni materiali» dei *Malavoglia* ai «colori [...] più vivaci» e al «disegno [...] più ampio e variato» del *Mastro*, per arrivare alla «vanità aristocratica» della *Duchessa di Leyra*, all'«ambizione» dell'*Onorevole Scipioni* e infine alla superiore comprensione dell'essere dominati da «bramosie» e «vanità» dell'*Uomo di lusso*. Un avanzamento di questo tipo implicava una descrizione complessiva della società italiana ottocentesca, dai pescatori e i manovali alla fascia della borghesia in cui avviene l'accumulazione primaria delle risorse finanziarie e all'élite aristocratica che vive nel puro dispendio, apice della gerarchia socio-economica e al tempo stesso zona morta del capitale.

È proprio con il *Mastro-don Gesualdo* che Verga arriva a lambire la contraddizione strutturale rappresentata dal vertice della società, come mostra il titolo ossimorico di cui viene fregiato il protagonista, titolo onorifico

³⁰ F. DE CRISTOFARO, *Introduzione*, in G. VERGA, *Opere*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2012, pp. XV-LVI (p. XLIV); e cfr. M. PALUMBO, *Verga e le radici malate del Risorgimento*, in "Italiens", 15 (2011), pp. 37-52.

³¹ G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, introduzione di M. Palumbo, Torino, Einaudi 1998, p. 87

³² L'importanza di questa *Préface* è stata evidenziata per primo da R. LUPERINI, *Introduzione ad una lettura veristica del Verga*, in "Filologia e letteratura", XIII (1967), pp. 448-160, seguito da R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Pisa, Nistri-Lischi 1969 (2ª ed. 1978). Di recente vi è ritornato G. FORNI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2016.

³³ G. VERGA, *Prefazione*, in ID., *I grandi romanzi. I Malavoglia–Mastro-don Gesualdo*, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001, p. 7.

che nasce nel laboratorio verghiano come ironica ingiuria (cfr. più avanti § 4), ma che al tempo stesso è il segno manifesto di quanto l'ascesa del protagonista metta in crisi i meccanismi sociali consueti. Col suo secondo romanzo, l'autore siciliano rappresenta infatti l'affermazione di una primitiva borghesia agraria che ha ormai conquistato il controllo delle risorse monetarie e degli investimenti produttivi, ma che è priva di quella rete di relazioni e reciproche garanzie tipica della classe aristocratica. Al tempo stesso Verga raffigurava la complessità di un ceto nobiliare piuttosto stratificato al suo interno, coi livelli più bassi che risentono ancora di un profondo legame con l'origine rurale (è il caso della baronessa Rubiera, nei cui occhi il lettore vede «balenare la inquietudine del contadino che teme per la sua roba») mentre al vertice si vive in una compiuta quanto astratta mondanità di taglio internazionale. Se l'autore aveva previsto che la serie avesse una complessità progressiva, il *Mastro* lo mise innanzi alla necessità di tener conto delle convergenze, degli innesti, delle sovrapposizioni prodotte dalla mobilità sociale, e della conflittualità che ne deriva.

La raffigurazione di un ambiente più complesso pose allo scrittore un problema di tipo tecnico, costringendolo a distinguere i personaggi in base ai rispettivi orizzonti psicologici ed espressivi. Da questo punto di vista, il *Mastro* mostra davvero una gamma più variegata di apporti, e direi proprio di "voci" stilistiche individuate: un pluristilismo che permette di distinguere il marchese Limòli, che, «con la faccia e la parrucca del secolo scorso», rappresenta un residuo di quell'arte della conversazione tipica della cultura di Ancien Régime, dalla già ricordata baronessa Rubiera, colla sua tempra terragna. Certo, questa caratterizzazione non arriva sino al vertice, cioè a quel Duca di Leyra che svolge una funzione decisiva nel romanzo, ma al quale sono concesse non più di due o tre battute in tutta l'opera. Eppure la sua eleganza verbale è chiaramente sottolineata dal punto di vista collettivo, quella «'mente' di Vizzini» che osserva come basti «guardare un momento per saper con chi avete a che fare. Dirà magari delle sciocchezze adesso... Ma è il modo in cui le dice!... Ogni parola come se ve la mettesse in un vassoio»³⁴. Medesimo l'effetto sulla giovane Isabella, alla cui «percezione indiretta libera» è da attribuire questo notevole passaggio della medesima scena³⁵:

raccontò qualche fatterello della società; narrò aneddoti del tempo in cui era a Palermo la corte, la regina Carolina, gli Inglesi: un mondo di chiacchiere,

³⁴ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo. L'edizione definitiva...*, p. 369.

³⁵ Cfr. l'agguerrito e intelligente saggio di P. GIOVANNETTI, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni 2015.

come una lanterna magica nella quale passavano delle gran dame, del lusso e delle feste³⁶.

Un «mondo di chiacchiere» che può farsi però feroce strumento col quale ristabilire le distanze sociali, come mostra l'unica battuta in discorso diretto attribuita al duca. Incapace di comportarsi adeguatamente alla preziosa tavola del palazzo palermitano, Gesualdo, ormai quasi in fin di vita, viene respinto fuori delle sale nobiliari dal genero, il quale, rivolgendosi alla moglie, dice:

Mia cara, d'ora innanzi credo che sarebbe meglio far servire papà nelle sue stanze. Avrà le sue ore, le sue abitudini... Poi col regime speciale che richiede il suo stato di salute...

– Certo, certo, – balbettò don Gesualdo. – Stavo per dirvelo... Sarei più contento anch'io... Non voglio essere d'incomodo...

– No. Non dico per questo. Voi ci fate a ogni modo piacere, caro mio³⁷.

Uno scambio raggelante, un cui commento potrebbe essere l'affermazione attribuita a Verga da Vitaliano Brancati, secondo cui, quando parlano, gli aristocratici «mentiscono due volte: se hanno debiti, dicono di avere l'emicrania»³⁸. Ma soprattutto un esempio di quel linguaggio che doveva essere al tempo stesso sufficientemente «sbiadito e quasi opaco» per poter imitare i modi di autorappresentazione della classe egemone, ma al tempo stesso «tanto fermo e “crudele” da poterli smascherare»³⁹.

4. L'arte del titolo

Con bella sintesi interpretativa, Pierluigi Pellini ha riconosciuto nella conclusione del romanzo zoliano la contrapposizione tra la «vera e propria ecatombe dei protagonisti» e «la vita imperturbabile della natura», giacché incipit ed explicit presentano la «semina primaverile» che è «annuncio di fecondità»: coll'accamparsi di questo «tempo ciclico, eterno della terra», la «speranza» non può che proiettarsi «fuori della storia, nell'universo del mito»⁴⁰.

³⁶ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo. L'edizione definitiva...*, p. 369.

³⁷ Ivi, p. 452.

³⁸ Si legge in V. BRANCATI, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, Milano, Mondadori 2003, p. 1090.

³⁹ G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse...*, p. 80.

⁴⁰ P. PELLINI, *Introduzione a La terra...*, p. 605.

Abbiamo riconosciuto in precedenza questa stessa struttura semantica e il suo risvolto narrativo. E che del resto il progetto dello scrittore francese andasse in questa direzione è dimostrato dal titolo dato al romanzo, *La terre*. La scelta di Zola è chiara: in esponente c'è la terra, che non è semplicemente il *milieu* di Taine, ma è universo delle condizioni materiali e mentali che determinano le azioni rappresentate. *La terre*, e non **Les Fouan*; 'la terra', e non 'Buteau' o 'il fallimento di Jean'. Proprio come in *L'assommoir*, come nel *Ventre de Paris*, come in *Au bonheur des dames*; e a differenza di *Son excellence Eugène Rougon*, di *Nanà* o di *Le docteur Pascal: La Terre*, cioè il 'sistema', non l'individuo.

Nella scelta dei suoi titoli Verga opta invece sempre per la linea della individuazione del personaggio. Che è collettivo nel primo *tableau* della serie: *I Malavoglia*, appunto; e invece individuale nel secondo. Anzi di più, se è vero che, come nel primo romanzo il titolo propone una interpretazione doppiamente collettiva della vicenda, con la famiglia Toscano colta dalla prospettiva del villaggio, così il titolo del secondo sigilla il giudizio della collettività. Cambia, di conseguenza, anche la soluzione tecnica, giacché ci troviamo in questo caso innanzi a quell'«umorismo oggettivo» che scaturisce innanzi tutto dal montaggio delle diverse prospettive linguistico-sociali e dunque ideologiche⁴¹. Lo mostra il brano di una primissima redazione in cui si legge che «Il don, a mastro Gesualdo Camilleri, detto Pelacani, glielo appiccicò la baronessa Sganci»⁴².

Ma le rispettive arti del titolo dei due autori mostrano ancora più radicalmente la natura dei loro progetti. Nel primo caso, il *poème* non può che essere incentrato sulla *terre* perché è questa la vera protagonista: non si tratta infatti del terreno di scontro tra passioni individuali, tanto meno è il premio in palio per chi sa dimostrarsi più adatto (Buteau da vecchio avrà lo stesso destino di suo padre); non è insomma lo spazio dentro cui si esercita lo *struggle for life* o in cui si dà la possibilità di esprimere la propria determinazione soggettiva. Gli insetti sono destinati a restare tali: agenti al servizio di una logica aliena e superiore, la fecondità, la vita pura, sottratta alle determinazioni della Storia così come alle passioni o alle ragioni degli uomini.

Nel secondo caso, invece, il romanzo deve raffigurare il «tipo borghese». Il quale è in realtà sganciato dalla terra, giacché proviene dal mondo delle costruzioni (è *mastro*, cioè operaio edile esperto) e fa fortuna con gli af-

⁴¹ Per la tecnica del montaggio e il principio dell'umorismo oggettivo cfr. adesso il bell'intervento di G. FORNI, *Introduzione...* Verga parla di «umorismo obiettivo» in Zola in una lettera al Rod del 7 aprile 1882 valorizzata da R. BIGAZZI, *I colori del vero...*, p. 439.

⁴² G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. XI, Palermo-Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1993, p. 340.

fari commerciali. La terra è lo spazio in cui si è esercitato un percorso soggettivo singolare, come mostra la più significativa delle uniche tre occorrenze della parola destino:

E la mia roba? ... me l'hanno data i genitori forse? Non mi son fatto da me quello che sono? Ciascuno porta il suo destino!... Io ho fatto il mio, grazie a Dio, e mio fratello non ha nulla...⁴³

Frasi a mio avviso tanto più significative perché rivolte da Gesualdo a Diodata, e perché successive alla lunga analesi interiore durante la quale il protagonista ricorda i diversi passaggi del suo progressivo affrancamento dalla tradizione familiare e soprattutto dal lavoro del padre. Un brano decisivo nell'opera verghiana, che costituisce, a voler riprendere il confronto col romanzo zoliano, il corrispettivo esatto – ma con diversissimo ruolo compositivo-formale e conseguente valore ideologico – del ricordato brano del secondo capitolo della *Première Partie* del romanzo francese, in cui papà Fouan ricorda i giorni passati del suo duro lavoro nei campi⁴⁴. *Mastro-don Gesualdo* è insomma la storia di un *self-made man* e del suo fallimento, proprio come ha spiegato a suo tempo Guido Guglielmi; è la vicenda di un *parvenu* destinato a collidere contro il sistema troppo complesso della spesa infruttuosa e del surplus simbolico (Gesualdo non si sa vestire, non sa organizzare una festa, non sa circondarsi di oggetti che dichiarino il suo *status* economico)⁴⁵. *La Terre* è invece il grande racconto di una passione economica collettiva che non sa esistere al di fuori delle sue strettissime, arcaiche leggi. Due logiche della terra che appaiono diversissime, e che declinano due forme diverse di quel *Così dev'essere* da cui siamo partiti.

⁴³ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo. L'edizione definitiva...*, p. 118.

⁴⁴ Cfr., rispettivamente, G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo. L'edizione definitiva...*, pp. 111-14 e É. ZOLA, *La Terre...*, p. 56.

⁴⁵ Sulla stessa linea interpretativa, oggi ampiamente condivisa, lo studioso si è espresso così: «la scissione sociale, quasi materializzata dal trattino del titolo («mastro-don»), ha per corrispettivo una frattura psicologica e ideologica: nell'uomo d'affari, che conosce e pratica l'assoluto predominio degli interessi materiali, permane una nostalgia, e un bisogno, di affetto e di senso» (P. PELLINI, *Vergha*, Bologna, il Mulino 2012, p. 139).

TULLIO PAGANO

LE RIVOLUZIONI DI VERGA

Dickinson College, Carlisle, Pennsylvania

Quando ricevetti l'invito a partecipare al convegno di studi verghiani di Catania mi trovai un po' in imbarazzo, poiché da troppo tempo non studiavo più con la dovuta attenzione i testi di Verga. Il mio maggior contributo è un libro pubblicato nel lontano 1999, presentato come tesi di dottorato in letterature comparate alla University of Oregon nel 1991, intitolato *Experimental Fictions: From Emile Zola's Naturalism to Giovanni Verga's Verism*, in cui raffrontavo l'opera dello scrittore siciliano con quella di Emile Zola, ponendo l'accento sulle ideologie, le tematiche e le tecniche narrative dei due autori. I due capitoli centrali si concentravano rispettivamente su *I Malavaglia* e *L'assommoir*, con un'enfasi particolare sull'uso del discorso libero indiretto nei due autori, mentre nell'altro paragonavo l'ascesa e il declino di Mastro-Don Gesualdo con quella di Aristide Saccard, protagonista di due romanzi del ciclo dei Rougon Macquart, *La cureé* e *L'argent*. Il tema centrale nelle vicende di Aristide e Gesualdo era a, a mio parere, la reificazione, illustrata attraverso una tecnica narrativa che definivo allegorica. Nella seconda metà degli anni ottanta mi trovai a studiare con Irving Wohlfarth, un grande esperto di Walter Benjamin, generando in tal modo una convergenza tra i miei studi di dottorato e la ricerca portata avanti da Romano Lupérini, che ebbi modo di conoscere nel 1991 quando venne alla University of Michigan a presentare una relazione sulle tendenze attuali della critica in Italia, poi pubblicato su *Belfagor*¹. In Michigan insegnavo in quegli anni un altro valente comparatista e studioso di Verga, Gregory Lucente, di cui serbo ancora una lettera di incoraggiamento a proseguire le mie ricerche nella

¹ R. LUPERINI, *Tendenze attuali della critica in Italia*, in "Belfagor", 46, n. 4 (31 luglio 1991), pp. 365-76.

direzione del modernismo². Dopo Verga, passai a studiare Pirandello e altri autori del primo Novecento, ma sempre con lo sguardo rivolto indietro, verso gli insegnamenti del Verismo e Naturalismo, che per certi versi non sono stati ‘barriere’ ma piuttosto trampolini di lancio verso le sperimentazioni letterarie più stimolanti del XX secolo. Con la pubblicazione dei primi lavori su Verga venni in contatto anche con Pierluigi Pellini, studioso del Naturalismo e traduttore di Zola, con cui continuo a mantenere rapporti di lavoro e amicizia. Recentemente, grazie agli inviti e sollecitazioni di Andrea Manganaro, mi sono riavvicinato a Verga, a cui ho dedicato recentemente un seminario, in cui i miei allievi hanno tradotto alcune novelle tratte dalla raccolta *Per le vie*³. Una dovuta premessa per dire che questo saggio esplorativo segna in qualche modo un ritorno a Verga, dal quale spero che possa nascere qualche frutto interessante.

Il titolo originale che avevo scelto per il mio intervento nell’ambito delle giornate di studio catanesi era «La rivoluzione di Verga», ma mentre lavoravo alla relazione mi accorsi che avrei dovuto usare il plurale, perché non si può ridurre il contributo verghiano al suo uso rivoluzionario dello stile libero indiretto, ma occorre gettare uno sguardo più vasto sulle rivoluzioni culturali, politiche e tecnologiche che si stavano compiendo proprio negli stessi anni e che lasciarono un segno profondo nell’opera nel nostro autore. Per introdurre il mio taglio interpretativo, comincerò con due citazioni, la prima tratta da una lettera scritta da Verga il 19 febbraio del 1881 a Luigi Capuana:

Che cos’è non il tuo nome, né il mio, ma quello del Manzoni e di Zola, in faccia ai *Promessi sposi* e all’*Assommoir*? L’opera d’arte non val più dell’autore? Se è riuscita, ben inteso. Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell’artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé; sai la mia vecchia fissazione di una ideale opera d’arte tanto perfetta da avere in sé tutto il suo organismo⁴.

Un’affermazione che avrebbe potuto essere sottoscritta anche da Mallarmé, un poeta non comunemente associato con Verga e il Verismo. La seconda citazione viene da un famoso saggio di Roland Barthes, intitolato *La*

² Il contributo più importante del critico statunitense è G. LUCENTE, *Beautiful Fable. Self-consciousness in Italian Literature from Manzoni to Calvino*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1986.

³ Oltre alle novelle *Al veglione*, *Semplice storia* e *Il canarino del n.15* abbiamo tradotto in inglese anche la splendida relazione che Manganaro presentò al Dickinson College in Pennsylvania il 18 febbraio 2019, intitolata «*Here and there, wherever the sun is born and dies. Giovanni Verga’s heroes and us*».

⁴ G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier 1975, pp. 158-59.

morte dell'autore, in cui il critico prende a modello proprio l'esempio di Malarmé per affermare che il testo letterario va inteso come un tessuto infinito di citazioni, provenienti da migliaia di fonti diverse e disparate, che entrando in un dialogo spesso conflittuale, danno origine a quella che Bachtin definirebbe l'immaginazione dialogica che sta alla base del romanzo moderno⁵. Paradossalmente, afferma ancora Barthes, l'unità del testo non va cercata nelle sue origini, cioè l'autore, ma nel suo destinatario, il lettore. Ed infatti, negli ultimi paragrafi di un saggio che decreta la morte dell'autore, il critico afferma la nascita del lettore. Occorre però fare una puntualizzazione, in quanto il lettore di cui parla Barthes si configura come un'entità astratta: «il lettore è un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; è soltanto quel *qualcuno* che tiene unite in un solo campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito»⁶. Non si tratta quindi in un lettore o una lettrice in quanto persone fisiche, ma direi invece dell'atto della lettura, le cui conclusioni sono sempre molteplici, pur nel rispetto delle caratteristiche semantiche del testo che costituiscono quelli che Umberto Eco chiamerebbe i limiti dell'interpretazione⁷. Qui sta a mio parere la prima rivoluzione di Verga: nell'aver messo al centro del testo narrativo il lettore, dandogli piena fiducia. Una fiducia che non lo abbandonerà mai, nonostante i fiaschi e le incomprensioni che le sue opere più sperimentali avrebbero incontrato. Ancora nella prefazione ad un'opera piuttosto tarda, *Dal tuo al mio*, originalmente nata come opera teatrale e poi trasformata in testo narrativo, Verga scrive:

Al lettore non sfuggono, come non sfuggono al testimone delle scene della vita, il senso recondito, la sfumature di detti e di frasi, i sottintesi e gli accenni che lumeggiano tante cose con i 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 eloquenti⁸.

Quasi come se il significato del testo si annidasse non tanto nelle parole scritte, ma proprio nei suoi silenzi, nel non detto⁹. L'intuizione di Verga ovviamente, non poteva che venire da Flaubert, di cui il nostro recepisce

⁵ Mi riferisco al libro di M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination*, University of Texas University Press 1983.

⁶ R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua, Saggi critici IV*, Torino, Einaudi 1988, p. 4.

⁷ U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani 2004.

⁸ G. VERGA, *Dal tuo al mio*, Milano, Treves 1906, p. XIV.

⁹ Sul ruolo del lettore nella narrativa verghiana si veda il saggio di P. GIOVANNETTI, *Il lettore 'immersivo' di Verga: qualche ipotesi*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 9 (2016), pp. 135-55.

la poetica dell'impersonalità e apprezza il grande valore artistico, anche se non condivide inizialmente lo scetticismo e la mancanza di «principi ben stabiliti» notati in *Madame Bovary*, come attestato in una lettera a Capuana del 14 gennaio 1874, che gli aveva segnalato il libro¹⁰. Dopo aver letto il capolavoro di Flaubert, Verga confessa l'impossibilità di «affezionarsi» ai personaggi del dramma, laddove nei suoi capolavori veristi Verga seguirà proprio la lezione di Flaubert e dei naturalisti, tesi sempre a deludere le aspettative del lettore, creando dei personaggi antieroi ed eliminando ogni effetto drammatico¹¹.

Non voglio ritornare in questa occasione su argomentazioni sviluppate molti anni fa sul ruolo che la pubblicazione dell'*Assommoir* ha giocato nell'evoluzione artistica di Verga. Penso che ormai sia un fatto acquisito dalla critica verghiana, in particolare quella più attenta alle relazioni con altre letterature. Voglio sottolineare, però, che ciò che preoccupò maggiormente la critica francese di fronte al romanzo di Zola, uscito nel 1878, fu soprattutto la forma, in cui il discorso dei personaggi dei quartieri operai parigini arriva a contaminare quello del narratore, creando un senso di confusione: «la forme seules a effarés», solo la forma ha sgomentato, scrive Zola nella prefazione, aggiungendo che il suo era l'unico romanzo in cui si poteva sentire «l'odore» del popolo¹². I critici italiani ebbero reazioni simili quando lessero *I Malavoglia* per la prima volta. Edoardo Scarfoglio, commentando sulla tecnica narrativa dello scrittore verista parlò di un «risibile spettacolo: il dialogo è raccontato, il racconto, invece è parlato»¹³.

Il passaggio dall'*argot* parigino alla parlata siciliana era comunque un processo assai complicato, che Verga realizza creando un nuovo linguaggio letterario, che avvicina la lingua scritta all'idioma di tutti i giorni in un modo che nessuno prima d'allora era riuscito a fare, indicando le direttive di percorso per le più feconde sperimentazioni letterarie del novecento. Una delle più riuscite sperimentazioni è il libro di Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*, soprattutto la prima parte, tutta scritta dal punto di vista di una giovane donna siciliana di umilissime origini che entra a far parte di una nobile famiglia. Per non menzionare l'impronta che Verga ha lasciato in tutto il linguaggio neorealista, non solo in letteratura ma anche nel cinema. O sull'opera narrativa di Vincenzo Consolo, altro grande sperimentatore e interprete della cultura siciliana¹⁴. Si tratta per la maggior parte di autori e autrici che

¹⁰ G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana...*, p. 170.

¹¹ P. PELLINI, *Verga*, Bologna, Il Mulino 2012, p. 33.

¹² É. ZOLA, *L'assommoir* (1877), Paris, Fasquelle 1985, p. 7.

¹³ E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Sommaruga, Roma 1885, p. 128

¹⁴ G. SAPIENZA, *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi 2008. Oltre all'opera narrativa di V. Consolo,

difficilmente arrivano al grande pubblico, ma quando ci riescono lasciano un segno profondo, come ha fatto Cesare Pavese, anche lui creatore di un nuovo linguaggio letterario che dietro la sua apparente semplicità nasconde un lavoro di scarnificazione delle strutture sintattiche e del lessico.

Proprio per questo aspetto di riduzione o condensazione del linguaggio letterario credo che Verga si distacchi dai suoi maestri naturalisti e si avvicini di più ai grandi scrittori del novecento, non solo italiani: per il suo lavoro di sottrazione. Il narratore si eclissa dal racconto e con lui scompare anche quel linguaggio a cui la letteratura fino ad allora aveva abituato i lettori. La maggior parte dei suoi contemporanei non capisce il significato della rivoluzione di Verga, ma se ne accorgerà Pirandello quando lo definirà «scrittore di cose», per distinguerlo dagli «scrittori di parole» che prosperavano nell'Italia stracolma di vuota retorica, proprio negli stessi anni in cui Verga rimaneva purtroppo malinconicamente silenzioso¹⁵.

La rivoluzione artistica di Verga non avviene istantaneamente, ma matura nel tempo e coincide con un progressivo inasprirsi dello scetticismo e l'affievolirsi di quegli stessi principi che non aveva riscontrato, con ramarico, nel romanziere francese. Per comprenderla bisogna esaminare un'altra rivoluzione, la quale è insieme politica, storica ed antropologica, che si andava compiendo in Italia nel periodo post-unitario, con un ritardo di almeno vent'anni rispetto alla Francia, dove era stata resa apparente, con scrittori come Baudelaire e Flaubert, la crisi dell'intellettuale borghese¹⁶.

In questa sede mi concentrerò brevemente su alcuni luoghi che serviranno a illustrare la rivoluzione che Verga registra e presenta ai suoi lettori in modo esemplare. L'approccio, legato in parte alla mia ricerca più recente, che verte soprattutto sulla teoria e la rappresentazione del paesaggio nella letteratura moderna¹⁷, ci permette ancora una volta di notare somiglianze nel *modus operandi* del romanziere siciliano e Zola, che nei suoi romanzi sceglie come punto di partenza un luogo carico di valenze simboliche attorno al quale si svolgono le vicende dei suoi personaggi. Questa tecnica narrativa riflette a sua volta un mondo, quello moderno, in cui gli esseri umani e la loro capacità di scegliere contano sempre meno – come lamentava De Sanc-

si vedano anche i numerosi saggi critici, alcuni dei quali dedicati a Verga, in V. CONSOLO, *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori 2001.

¹⁵ Si tratta del discorso del 2 settembre 1920, letto al Teatro Bellini di Catania, in L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori 1993, p. 415.

¹⁶ Su questo argomento mi permetto di rimandare al capitolo introduttivo del mio volume *Experimental Fictions: From Emile Zola's Naturalism to Giovanni Verga's Verism*, Madison and London, Fairleigh Dickinson University Press 1999.

¹⁷ T. PAGANO, *The Making and Unmaking of Mediterranean Landscape in Italian Literature: The Case of Liguria*, Madison and London, Fairleigh Dickinson University Press 2015.

tis nei suoi saggi su Zola – mentre gli oggetti inanimati diventano i veri protagonisti, in grado di plasmare i rapporti umani a loro piacimento: la miniera di *Germinal*, mostro vorace che fagocita instancabilmente uomini e cose; la taverna-ammazzatoio frequentata dai proletari del quartiere della *Goutte d'or*, con al centro l'alambicco che secerne il veleno che finirà per annientare lentamente Gervaise e la sua famiglia; i mercati generali de *Les Halles* di Parigi, la Borsa parigina, simbolo del potere finanziario, e tanti altri¹⁸. Il paesaggio, come molti critici della letteratura hanno osservato, non è semplicemente un'estensione geografica, ma è sempre attraversato dai conflitti che sviluppandosi attraverso la storia gli conferiscono un'identità¹⁹. I luoghi che ho scelto sono tutti duplici e conflittuali, poiché ciò che mi interessa è proprio la dinamica delle forze che li modellano.

1. Il treno tra i faraglioni

Nella novella *Fantasticheria*, che contiene già *in nuce* quello che dopo alcuni anni diventerà il capolavoro dei *Malavoglia*, troviamo una figura autoriale che guarda scorrere dal treno il paesaggio di Acì Trezza commentandolo alla sua interlocutrice, donna appartenente al mondo elegante, tipica dei romanzi giovanili di Verga, come tipica è anche la funzione del narratore-mediatore, che introduce il lettore borghese al mondo rusticano²⁰. Due sono gli strumenti ottici evocati in quel testo: il cannocchiale e il microscopio, a indicare come in quegli anni Verga cercasse di trovare un'ottica che gli permettesse di mettere a fuoco nel mondo più 'vero' i soggetti dei suoi racconti. La donna sembra osservare la realtà del paesino attraverso un cannocchiale rovesciato, come quello descritto da Pirandello²¹, che le consente di prendere le distanze dal soggetto, mentre il narratore vorrebbe usare un

¹⁸ Si vedano i saggi che De Sanctis dedica a Zola, specialmente «Zola e *L'assommoir*» in F. DE SANCTIS, *Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi 1972.

¹⁹ Scrive Italo Calvino, in un saggio dedicato alla città di Savona: «Se si vuole descrivere un luogo, descriverlo completamente, non come un'apparenza momentanea ma come una porzione di spazio che ha una forma, un senso e un perché, bisogna rappresentarlo attraversato dalla dimensione del tempo [...] Cioè la vera descrizione d'un paesaggio finisce per contenere la storia di quel paesaggio, dell'insieme dei fatti che hanno lentamente contribuito a determinare la forma con cui esso si presenta ai nostri occhi, l'equilibrio che si manifesta in ogni suo momento tra le forze che lo tengono insieme e le forze che tendono a disgregarlo». I. CALVINO, *Saggi*, Vol. II, Milano, Mondadori 1995, p. 2390.

²⁰ Sul ruolo della mediazione nell'opera verghiana, si veda l'ottimo libro di Darby Tench, raffinata studiosa di Verga. D. TENCH, *Fictive Mediation and Mediated Fiction in the Novels of Giovanni Verga*, New York, Edwin Mellen Press 2005.

²¹ Sul cannocchiale rovesciato in Pirandello, si veda per tutti: G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori 1981.

microscopio, per poter vedere più da vicino le classi subalterne. Pellini nota giustamente una contraddizione tra il desiderio di farsi «piccini piccini», che suggerisce un'immedesimazione romantica con i soggetti subalterni confondendosi in qualche modo con essi, e lo strumento ottico di cui ci si dovrebbe servire per giungere allo scopo: «lo scrittore è in realtà di fronte ad un'alternativa inconciliabile – se riesce a farsi piccino piccino non avrà più bisogno del microscopio: se si serve del microscopio, segna un'invincibile distanza fra sé e gli oggetti dell'osservazione»²². La sfida che Verga deve affrontare e che a mio parere riesce a superare felicemente nelle sue creazioni più riuscite, risiede proprio in questa contraddizione: da una parte l'immedesimazione con i ceti subalterni, dall'altra la necessità di distanziarsi dal soggetto del racconto, più volte rivendicata dall'autore stesso e necessaria a darne un quadro più oggettivo e articolato. Romano Luperini ha parlato a più riprese di «straniamento rovesciato» per descrivere la tecnica rivoluzionaria messa in atto da Verga, affinando in tal modo la già felice intuizione di Guido Baldi, che la definiva un «artificio della regressione»²³. Eppure, tutt'e due le definizioni, come anche quella di Leo Spitzer che individuava nel narratore corale il meccanismo centrale della narrazione dei *Malavoglia*, non riescono a mettere completamente a fuoco l'ottica verghiana, che consiste in un alternarsi continuo, spesso all'interno di uno stesso paragrafo, tra distanziamento critico-ironico ed immedesimazione con i personaggi. Questa immedesimazione può comportare un'adesione sentimentale alle vicende interiori dei personaggi principali, provocando quelle «intermittenze del cuore» di cui parla giustamente Antonio Di Silvestro²⁴, oppure lo straniamento rovesciato identificato da Luperini, quando la visione del mondo dei personaggi a cui il narratore dà voce si trova in netto contrasto con i valori del lettore implicito, cioè il borghese colto che vorrebbe trovare nel mondo rusticano sentimenti rassicuranti, quali sarebbero la religione della casa e della famiglia individuati da un grande critico come Luigi Russo²⁵.

Senonché, Verga non intende rassicurare il lettore borghese, ma preferisce scuoterlo violentemente, come era intenzione di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino nel loro «studio» sulla Sicilia del 1876²⁶, facendolo

²² P. PELLINI, *Verga...*, p. 71.

²³ R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana 1976; G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori 2006.

²⁴ A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga 2000.

²⁵ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1986.

²⁶ L. FRANCHETTI - S. SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, Firenze, Vallecchi 1876. In apertura, gli autori inserirono una frase tratta dal *Principe* di Machiavelli: «Non ci è altro modo a guardarsi dalle adu-

entrare in contatto diretto, senza mediazione, con tutte le contraddizioni che caratterizzano la società siciliana, che l'autore coglie in un momento cruciale, cioè quando la modernità irrompe violentemente nel mondo contadino, causando mutamenti anche di ordine antropologico²⁷. Un mondo contadino, si faccia attenzione, che non è mai stato dominio esclusivo del mito. La scelta di Acì Trezza come luogo di ambientazione del primo capolavoro verista di Verga è emblematica: si tratta di un luogo conflittuale, in cui il tempo mitico e sempre uguale dei Ciclopi si scontra con quello della ragione strumentale di Ulisse, che come hanno dimostrato Adorno e Horkheimer, riflette la dialettica dell'illuminismo²⁸. Il paesaggio del racconto *Fantasticheria* che diventerà poi quello del romanzo, con i faraglioni su cui si arrampicano i due protagonisti della novella, che sembra voler racchiudere in un abbraccio protettivo il borgo siciliano, ottuso come la visione ristretta, monoculare di Polifemo e la sapienza ormai desueta del patriarca Padron 'Ntoni e degli altri anziani del villaggio, è già irrimediabilmente segnato dal conflitto e dalla perdita. Infatti, a guardar bene, i faraglioni stessi possono essere interpretati come il lascito, iscritto tragicamente nel paesaggio, dello scontro fra mondo mitico e ragione strumentale. Il gesto rabbioso di Polifemo che, accecato da Ulisse, getta in mare possenti macigni nel vano tentativo di fermarne la fuga, è segno inequivocabile della sua sconfitta e della sua cecità, la stessa cecità che caratterizza la visione del mondo degli anziani del paese, che rifiutano di rapportarsi con la modernità che incombe in maniera inquietante. Eccone un esempio tratto dal secondo capitolo:

Ve lo dico io cos'è! ripigliò compare Fortunato. Sono quei maledetti vapori che vanno e vengono, e battono l'acqua colle loro ruote. Cosa volete, i pesci si spaventano e non si fanno più vedere. Ecco cos'è. Il figlio della Locca stava ad ascoltare a bocca aperta, e si grattava il capo. - Bravo! disse poi. Così pesci non se ne troverebbero più nemmeno a Siracusa né a Messina, dove vanno i vapori. Invece li portano di là a quintali colla ferrovia²⁹.

L'angoscia causata dal progresso ritorna nei discorsi degli anziani nel capitolo sette:

lazioni se non che gli uomini intendino che non ti offendono a dirti il vero», cap. XXIII. *Come si debbino fuggire gli adulatori*.

²⁷ Su questi aspetti, vedi: A. M. CIRESE, *Verga e il mondo popolare. Un procedimento stilistico nei «Malavoglia»*, in *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, Einaudi 1976, pp. 3-32.

²⁸ Vedi M. HORKHEIMER - T. ADORNO, *La dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi 2010. In particolare, il capitolo dedicato all'episodio di Ulisse e le sirene: «Excursus I. Odisseo o mito e illuminismo».

²⁹ G. VERGA, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori 1988, p. 29.

– E ne hanno inventata un'altra! aggiunse mastro Turi il calafato, di mettere anche il dazio sulla pece. Quelli a cui non gliene importava della pece non dissero nulla; ma lo Zuppiddu seguì a strillare che egli avrebbe chiuso bottega, e chi aveva bisogno di calafatare la barca poteva metterci la camicia della moglie per stoppa. Allora si levarono le grida e le bestemmie. In questo momento si udì il fischio della macchina, e i carrozzoni della ferrovia sbucarono tutt'a un tratto sul pendio del colle, dal buco che ci avevano fatto, fumando e strepitando come avessero il diavolo in corpo. – Ecco qua! conchiuse padron Fortunato: – la ferrovia da una parte e i vapori dall'altra. A Trezza non ci si può più vivere, in fede mia!³⁰

Ma la conversazione più corale sulle interpretazioni mitiche del progresso è quella che appare nel quarto capitolo, a cui partecipano diversi personaggi:

Padron Cipolla lo sapeva lui perché non pioveva più come prima. – Non piove più perché hanno messo quel maledetto filo del telegrafo, che si tira tutta la pioggia, e se la porta via. – Compare Mangiacarrubbe allora, e Tino Piedipapera rimasero a bocca aperta, perché giusto sulla strada di Trezza c'erano i pali del telegrafo; ma siccome don Silvestro cominciava a ridere, e a fare ah! ah! ah! come una gallina, padron Cipolla si alzò dal muricciuolo infuriato e se la prese con gli ignoranti, che avevano le orecchie lunghe come gli asini. – Che non lo sapevano che il telegrafo portava le notizie da un luogo all'altro; questo succedeva perché dentro il filo ci era un certo succo come nel tralcio della vite, e allo stesso modo si tirava la pioggia dalle nuvole, e se la portava lontano, dove ce n'era più di bisogno; potevano andare a domandarlo allo speciale che l'aveva detta; e per questo ci avevano messa la legge che chi rompe il filo del telegrafo va in prigione. Allora anche don Silvestro non seppe più che dire, e si mise la lingua in tasca. – Santi del Paradiso! si avrebbero a tagliarli tutti quei pali del telegrafo, e buttarli nel fuoco!³¹

Ecco allora un'altra intuizione rivoluzionaria di Verga, che anziché cercare nel mondo contadino una purezza di sentimenti che forse non è mai esistita, lo rappresenta «sempre già» (qui il riferimento è a Louis Althusser)³² immerso nei conflitti economici e ideologici. Il mondo mitico, quello dei puri sentimenti dei «primi uomini del mondo» come Jeli il pastore³³, è cer-

³⁰ Ivi, p. 84.

³¹ Ivi, pp. 45–46.

³² L. ALTHUSSER, *Per Marx* (1965), Milano, Mimesis 2008.

³³ Vedi il noto saggio di A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, poi raccolto nel volume a cura dello stesso, intitolato *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo 1987.

tamente presente in Verga, ma sempre sotto il segno della sconfitta e della morte, come nel capolavoro di Tomasi di Lampedusa³⁴.

La consapevolezza dell'impraticabilità del mito, già presente nel mondo dei *Malavoglia* e delle novelle di *Vita dei campi*, si farà sempre più radicata e porterà l'autore verso posizioni che potremmo definire di nichilismo negativo, come viene definito da Nietzsche (nato nel 1844 e quindi contemporaneo del romanziere siciliano) che contraddistingue quello che si è soliti chiamare l'ultimo Verga³⁵. Lo spazio riservato al mito, che nel primo grande romanzo verghiano è ancora notevole, tanto da permettere la rifondazione della casa del nespolo da parte di Alessi e Nunziata, si va restringendo sempre di più nelle opere successive. E non si tratta semplicemente di pessimismo, ma semmai di una sempre più lucida e disincantata consapevolezza della modernità che avanza e allontana Verga dall'utopismo un po' farneticante dell'ultimo Zola, che era stato agli inizi uno dei suoi più importanti maestri di tecnica narrativa, riavvicinandolo nuovamente a Flaubert, criticato in precedenza proprio per quell'eccesso di scetticismo nichilista che era la sua cifra imprescindibile.

Il treno, con tutta la sua furia devastatrice, entra nel romanzo nel 1863, quando 'Ntoni parte per il servizio militare, stivato insieme a tanti altri giovani nei vagoni che lo 'tradurranno' sul continente:

Il giorno dopo tornarono tutti alla stazione di Aci Castello per veder passare il convoglio dei coscritti che andavano a Messina, e aspettarono più di un'ora, pigiati dalla folla, dietro lo steconato. Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera³⁶.

L'autore sembra addirittura aver anticipato l'arrivo della ferrovia in quel tratto di costa siciliana, poichè la cosiddetta dorsale jonica, stando alle mie superficiali ricerche, sarebbe stata completata solamente tra il 1867 e

³⁴ Come fa dire Tomasi di Lampedusa a Don Fabrizio nel *Gattopardo*, l'idea di celebrare idee solo nel momento in cui stanno per morire o quando sono già morte sarebbe una caratteristica dei siciliani: «le novità ci attraggono solo quando le sentiamo defunte, incapaci di dar luogo a correnti vitali; da ciò l'incredibile fenomeno della formazione attuale contemporanea a noi, di miti che sarebbero venerabili se fossero antichi sul serio, ma che non sono altro che sinistri tentativi di rituffarsi in un passato che ci attrae appunto perché è morto», T. LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli 2014, p. 179.

³⁵ Non avendo a disposizione altre edizioni, rimando a quella inglese: F. NIETZSCHE, *Will to Power*, New York, Random House 1967. Si vedano soprattutto le prime sezioni, dedicate al nichilismo europeo.

³⁶ *I Malavoglia...*, p. 10.

il 1871³⁷. L'apparizione della ferrovia nel romanzo coincide quindi con la perdita del giovane che più di ogni altro poteva contribuire all'economia della famiglia. Infatti, anche se 'Ntoni viene presentato sin dall'inizio come poco avvezzo alla fatica, la sua forza fisica e le sue abilità marinare sono indiscutibili. Il treno strappa il giovane al suo paese e lo 'traduce' in un mondo i cui valori sono in contrasto con quelli della famiglia patriarcale, basati sull'onore e l'onestà³⁸. Non va dimenticato però che nel testo la ferrovia è anche portatrice di benessere: Luca, per aiutare la famiglia, va a lavorare nella costruzione del ponte ferroviario per cinquanta centesimi al giorno, «sebbene suo fratello 'Ntoni dicesse che non bastavano per le camicie che sciupava a trasportar sassi nel corbello»³⁹. Alfio, in una conversazione con Mena nel cap. VII, dice che alla Piana, al di là della città, «c'è da lavorare per tutti» alla strada ferrata. Infine, nel cap. X apprendiamo che anche il giovane Alessi porta soldi a casa guadagnati nelle opere ferroviarie. Questi riferimenti, tuttavia, sono piuttosto marginali e l'impressione è che Verga voglia creare nella mente del lettore un'associazione tra innovazione tecnologica, modernizzazione e rottura dei legami familiari e comunitari. Quando, dopo la pubblicazione dei *Malavoglia*, Verga getterà il suo sguardo disincantato sul proletariato milanese, scoprirà un mondo profondamente disgregato, in cui i pochi bagliori di solidarietà umana che emergevano nella piccola comunità di pescatori siciliani sono completamente scomparsi. Nell'ultimo racconto nella raccolta di novelle intitolata *Per le vie*, pubblicata solo due anni dopo l'uscita dei *Malavoglia*, sarà proprio il treno a travolgere l'anonimo protagonista, disperato a causa della perdita del lavoro, che cerca la morte mentre le comitive domenicali si recano a passare la domenica nella campagna fuori Milano.

2. Il canarino e la stamperia

Il secondo luogo verghiano che vorrei brevemente analizzare è quello evocato nella novella *Il canarino del N. 15*, una storia d'amore non corripso ambientata in una Milano profondamente diversa da quella che Verga esaltava nelle lettere durante i suoi primi anni nella capitale lombarda. La

³⁷ Per la stesura del saggio ho consultato l'articolo *Rete ferroviaria della Sicilia* in https://it.wikipedia.org/wiki/Rete_ferroviana_della_Sicilia.

³⁸ Balestra, il soldato calabrese protagonista della novella *Semplice storia* in *Per le vie*, sembra seguire un percorso simile. Dapprima, perso nella metropoli milanese, cerca conforto nell'amicizia con Femia, ragazza semplice proveniente da un paesino vicino a Bergamo e assunta come bambinaia presso una famiglia milanese, ma il suo comportamento diventa sempre più cinico durante la permanenza nella città.

³⁹ Ivi, p. 67.

raccolta avrebbe dovuto intitolarsi *Vita d'officina* e ritrarre il proletariato della grande città industriale⁴⁰, ma il mondo delle officine risulta assente dal volume, che si presenta come un erratico 'vagabondaggio' per le strade della città e i suoi immediati dintorni, descritti sempre di sbieco, attraverso una prospettiva straniante che corrisponde con i protagonisti dei racconti, semplici uomini e donne che pur abitando nel centro della grande metropoli ne sono in qualche mondo esclusi, come Pinella, protagonista del racconto *Al veglione*, che guardando lo spettacolo del veglione che si svolge alla Scala attraverso lo strappo in un tela dietro al palcoscenico, ha l'impressione che si tratti di una «lanterna magica»⁴¹. L'unico riferimento al mondo dell'industria che stava sviluppandosi a ritmi crescenti in quegli anni a Milano (l'esposizione universale ha luogo nel 1881, l'anno della pubblicazione dei *Malavoglia*) è la stamperia che la tragica protagonista del racconto osserva attraverso la «stradicciola umida e buia» in cui si svolge la storia⁴². La giovane Màlia, condannata dalla malattia a restare «esposta» tutto il giorno alla finestra come un canarino, guarda dall'interno del bugigattolo in cui vive uno spettacolo che l'affascina e la lascia frastornata:

quei finestrone scuri della tipografia dirimpetto, dov'era un gran lavoro di puleggie, e uno scorrere di striscie di cuoio, lunghe, lunghe, che non finivano mai, e si tiravano dietro il suo cervello, tutto il giorno. Sul muro c'erano dei gran fogli stampati che ella leggeva e tornava a leggere, sebbene li sapesse a memoria; e la notte li vedeva ancora, nel buio, con gli occhi spalancati, bianchi, rossi, azzurri, mentre si udiva il babbo che tornava a casa cantando con voce rauca: «O Beatrice, il cor mi dice»⁴³.

Della «vita di officina» che doveva essere la protagonista della raccolta ci restano solo queste poche righe, certamente suggestive, ma che non permettono al lettore di vedere dall'interno il mondo del lavoro industriale. L'ottica del narratore verghiano coincide con quella di Màlia, che può solo guardare dal di fuori il lavoro continuo dei macchinari. Interessante notare che il termine «lavorio» usato per illustrare il moto incessante delle apparecchiature è lo stesso che troviamo nella prefazione dei *Malavoglia*, in cui l'autore parla di un «lavorio universale» per descrivere «il cammino fatale, inces-

⁴⁰ Si veda l'ottimo saggio di S. TAMIOZZO GOLDMAN, «Per le vie»: Dalla 'città più città d'Italia' alla città troppo vasta', in "Problemi", 89 (1990), pp. 220-36.

⁴¹ Sullo straniamento nelle novelle in questione si veda il saggio introduttivo di Edoardo Sanguineti al volume da lui stesso curato, G. VERGA, *Racconti milanesi*, Bologna, Cappelli 1979.

⁴² G. VERGA, *Novelle*, Volume primo, Milano, Mondadori 1992, p. 355.

⁴³ Ivi, p. 355-56.

sante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso»⁴⁴. Lo sguardo di Màlia cerca disperatamente un angolo di bellezza naturale su cui posare gli occhi, ma l'unico brandello di natura che rimane in un quell'angolo degradato di Milano che «non vedeva mai il sole» è uno «stelo di pianticella magra che si dondolava dal terrazzino del primo piano»⁴⁵, che si potrebbe leggere come 'correlativo oggettivo' della condizione in cui versa la ragazza, afflitta da rachitismo, una malattia ossea causata proprio dalla carenza di vitamina D, contenuta nei raggi solari. Il rachitismo, infatti, era più frequente nell'Italia settentrionale e nei paesi del Nord Europa e viene associato con l'influenza dell'aria viziata e la vita in abitazioni affollate e male arieggiate, specie durante l'inverno. Tutte condizioni che si possono collegare con i processi di industrializzazione delle regioni in via di sviluppo, com'era l'Italia verso la fine del XIX secolo⁴⁶. Venendo a mancare un qualsiasi contatto con il mondo naturale, Màlia è quasi forzata a volgere l'attenzione verso i «finestroni scuri della tipografia dirimpetto» all'interno della quale lavora Carlini, un giovane che all'inizio mostra interesse per il viso delicato di Màlia che vede ogni giorno dietro i vetri, fin quando gli dicono che la ragazza è paralizzata dalla vita in giù. A qual punto non volge neppure più lo sguardo verso la sua finestra, ma la poverina se ne innamora segretamente e continua a fissare i finestroni bui, dietro ai quali si svolge una vita incessante e paradossalmente variopinta, pur nella sua totale artificialità. I «gran fogli stampati» affissi sul muro che la giovane contempla con gli «occhi spalancati» compensano con i loro colori sgargianti – bianchi rossi, azzurri – il grigiore della sua vita. Del lavoro di Carlini veniamo a conoscere qualche dettaglio quando il giovane si innamora della sorella di Màlia, Gilda, e comincia a frequentare la loro casa. Sappiamo che «guadagnava 36 lire la settimana», una cifra ragguardevole, visto che con la paga che riceve il giovane tipografo può depositare soldi alla Cassa di Risparmio e, in vista del matrimonio con Gilda, conta di affittare un appartamento a porta Garibaldi e comprare pure dei mobili dall'inquilino costretto a sloggiare perché non più in grado di pagare la pigione⁴⁷. Il padre delle ragazze è un sarto e sia lui che la moglie sono contenti di accogliere Carlini in casa quando viene a corteggiare la figlia. Gilda però è «vanarella e ambiziosa» e non vuole neppure che il suo spasimante l'accompagni per strada con la sua «camiciuola turchina da operaio». Quando le porta in dono una pezza di stoffa di lana a righe rosse, Gilda si mette a ri-

⁴⁴ G. VERGA, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori 1988, p. 4.

⁴⁵ *Novelle...*, p. 355.

⁴⁶ Traggio queste informazioni dalla voce «Rachitismo» nella *Enciclopedia Treccani*, http://www.treccani.it/enciclopedia/rachitismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/

⁴⁷ *Ivi*, p. 357.

dere dicendo che «era adatta per qualche contadina di Desio o di Gorla», non certo per lei⁴⁸. Carlini la donerà allora a Màlia la quale, ormai vicina alla morte, vorrà che le venga srotolata sul letto, per «farci festa», nell'illusione che una volta guarita, il padre artigiano l'avrebbe trasformata in un bel vestito.

Un giorno, al ritorno da una gita in campagna con la famiglia durante la quale aveva bevuto parecchio, Carlini decide di regalare a Màlia una manciata di margherite «che gli impacciavano le mani». La povera ragazza vuole che le piantino in un coccio di stoviglia con un po' di terra, perché non muoiano. I gitanti domenicali acconsentono a quel «capriccio da moribonda», notando tuttavia ridendo che era «come far camminare un morto». Infatti, il giorno dopo i fiori che erano stati messi in un bicchiere con un po' d'acqua erano già morti, perché «nel bugigattolo mancava l'aria per vivere»⁴⁹.

Nella novella *Il canarino del N. 15* la natura è solo un lontano ricordo, come il garofano che Màlia si appunta talvolta ai capelli prima che la mettano alla finestra, distante come le gite fuori città a cui lei non può partecipare. La sua assenza implica anche la scomparsa dei sentimenti disinteressati, che secondo Joachim Ritter si possono riscontrare nella contemplazione estetica del paesaggio. Paradossalmente, l'unico personaggio che mantiene ancora un legame con la natura è proprio colei che ne è maggiormente rimossa, Màlia, l'unica in grado di manifestare sentimenti non piegati alla legge del profitto⁵⁰. Gli altri personaggi, compresi i genitori, sono lontani anni luce dall'etica dell'onore e della famiglia che improntava il comportamento dei Malavoglia. Quando la figlia Gilda arriva a casa con abiti ovviamente fuori della sua portata, la mamma la giustifica dicendo «era di gusto fine» e aggiunge che non è mai in pena per lei. Il babbo, addirittura, chiede a Gilda in prestito un braccialetto d'argento «con una ametista grossa come una nocciuola» che la ragazza aveva ricevuto probabilmente in dono da qualche uomo per mostrarlo agli amici dal liquorista e dal tabaccaio. Entrambi i genitori fingono di non rendersi conto di come la figlia abbia ottenuto tutti quegli oggetti preziosi che porta a casa, finché una vicina dice loro di averla vista «in Galleria, vestita come una signora»⁵¹. Solo a quel punto il padre ha uno scatto d'orgoglio e si ripromette di andarla a cercare per le strade di Milano. Ma è troppo tardi: come i protagonisti dell'*Assommoir*, il romanzo di cui Verga probabilmente tenne conto per la stesura dei racconti milanesi⁵²,

⁴⁸ Ivi, p. 358.

⁴⁹ Ivi, p. 361.

⁵⁰ J. RITTER, *Paesaggio e natura nell'età moderna*, Guerini, Milano 1994.

⁵¹ *Novelle...*, p. 359.

⁵² Su questo vedi la sezione intitolata «L'*Assommoir* a Milano? *Per le vie*» nel volume citato di P. PELLINI, *Verga...*, pp. 119-23. Vedi anche A. MANGANARO, *Verga*, Roma, Bonanno 2011, pp. 128-31.

anche i genitori di Màlia sono abbruttiti dall'alcool e corrotti dal denaro che circola in abbondanza attorno a loro: invece di tornare a casa con la figlia come si era proposto, saranno i vicini a riportare il padre a casa, perché non si reggeva in piedi per l'ubriacatura contratta mentre vagava per le vie di Milano in cerca di Gilda. La novella si chiude in maniera magistrale quando, dopo la morte della giovane, il padre fa apporre alla finestra dove si affacciava ogni giorno la figlia un rozzo cartello pubblicitario: «Sulla finestra il babbo, per mutar vita, fece inchiodare un pezzetto d'asse, con su l'insegna «Sarto» la quale vi rimase tale e quale come il canarino del n. 15»⁵³. Lo spiraglio attraverso il quale la ragazza guardava il lavoro continuo della stamperia e i ritagli di natura che la facevano sognare si chiude per sempre, mentre una fredda insegna pubblicitaria va a sostituire «tale e quale» la flebile ma umanissima voce della giovane Màlia.

3. Il palazzo fra le catapecchie

L'ultimo luogo 'esemplare' che vorrei brevemente analizzare è il palazzo con annesso magazzino della baronessa Rubiera, in cui si svolge l'intero secondo capitolo del *Mastro-don Gesualdo*, a cui Verga inizia a lavorare subito dopo la pubblicazione del *Malavoglia*, ma che vedrà la luce solo nel 1890⁵⁴. Con «le braccia nude, la gonnella rialzata e i capelli impolverati» è lei uno dei principali simboli della rivoluzione che si sta compiendo in Sicilia. La baronessa abita in una casa

vastissima, messa insieme a pezzi e bocconi, a misura che i genitori di lei andavano stanando ad uno ad uno i diversi proprietari, sino a cacciarsi poi colla figliuola nel palazzetto dei Rubiera e porre ogni cosa in comune: tetti alti e bassi; finestre d'ogni grandezza, qua e là, come capitava.

I segni della vecchia aristocrazia che sta scomparendo si mischiano a quelli della ricchezza materiale: finestre d'ogni grandezza e portoni signorili in mezzo a facciate da catapecchie, un arco dipinto con le donne nude e sotto mucchi di attrezzi da lavoro; le poltrone accatastate da cui il cuoio è stato strappato per farne scarpe; una portantina con tanto di stemma signorile in mezzo a mucchi di frumento alti come montagne. In questa confusione, la baronessa sembra regnare incontrastata, ma in realtà sul suo «faccione apo-

⁵³ *Novelle*,... p. 362.

⁵⁴ Per la lunga e travagliata genesi del romanzo si veda il saggio introduttivo al *Mastro* di C. RICCARDI, *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Mondadori 1989, pp. v-xxxiii.

plettrico» si leggono già i segni del declino, nonostante la ricchezza materiale da cui è circondata⁵⁵. Nel capitolo in oggetto Verga ci dà una perfetta rappresentazione della rivoluzione che la borghesia stava portando avanti nel XIX secolo: tutti i valori più sacri sono dissolti, tanto nella sfera religiosa come in quella personale dei sentimenti, come scrive Karl Marx nel *Manifesto del Partito Comunista*⁵⁶. La baronessa esclama che ormai non si ha più riguardo a nessuno e non esiste altro Dio che il denaro, mentre si affanna a correr dietro ai servitori e contrattare con i compratori; intanto, dallo stomaco le sale un fiele che le rende la bocca amara, simbolo delle ansie che si porta dentro e che saranno la causa della sua morte, come accadrà al suo doppio, Gesualdo. Ed è proprio la sete inarrestabile di accumulazione a generare il senso di imprigionamento e soffocamento che domina in tutto il capitolo, soffocamento anticipato nel capitolo precedente in cui Gesualdo, già «pallido come un morto», sfida le fiamme nel tentativo di salvare la sua roba dall'incendio di palazzo Trao: «si era slanciato furibondo su per la scaletta della cucina, tornò indietro accecato dal fumo, pallido come un morto, cogli occhi fuori dell'orbita, mezzo soffocato».

La baronessa è imprigionata, quasi soffocata all'interno della sua stessa dimora, costantemente in lotta con tutti per mantenere il controllo della roba che i suoi genitori, semplici contadini, hanno faticosamente accumulato: «Fin dall'androne immenso e buio, fiancheggiato di porticine basse, ferrate a uso di prigione, si sentiva di essere in una casa ricca: un tanfo d'olio e di formaggio che pigliava alla gola; poi un odore di muffa e di cantina». Quando si rende conto che il cugino Don Diego è venuto in casa sua per proporre un matrimonio riparatore che potrebbe mettere in pericolo l'integrità del suo patrimonio, la sua espressione cambia improvvisamente:

A quelle parole la cugina Rubiera tese le orecchie, colla faccia a un tratto irrigidita nella maschera dei suoi progenitori, improntata della diffidenza arcigna dei contadini che le avevano dato il sangue delle vene e la casa messa insieme a pezzo a pezzo colle loro mani.

Verga sottolinea ripetutamente nel corso del capitolo come le tracce

⁵⁵ Una delle più recenti e stimolanti letture della descrizione del magazzino della baronessa è quella di R. CASTELLANA, *Descrizione d'ambiente e spazio sociale nel «Mastro-don Gesualdo»*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 9 (2016), pp. 169-87.

⁵⁶ K. MARX scrive nel *Manifesto*: «La borghesia ha spogliato delle loro sacre apparenze tutte le attività fino ad allora onorevoli e considerate con pia umiltà. Essa ha trasformato il medico, il giurista, il prete, il poeta, l'uomo di scienza in suoi salariati. La borghesia ha strappato alle relazioni familiari il loro toccante velo sentimentale per ricondurle a una pura questione di denaro». <https://www.marxists.org/italiano/marx-engels/1848/manifesto/mpc-1c.htm>

della sua origine contadina siano leggibili nella fisionomia, oltre che nel suo modo di agire: «Nei suoi occhi, che fuggivano quelli lagrimosi del cugino, cominciò a balenare la inquietudine del contadino che teme per la sua roba». Le sue ansie riflettono quelle del suo 'doppio' Gesualdo, con cui condivide numerosi tratti. Nessuno dei due si vergogna delle proprie origini, anzi, quando il sensale inviato da Gesualdo le ricorda che in quello stesso magazzino invasato dalla polvere lui ci andava a vedere spettacoli teatrali lei risponde indignata:

Così andavano in rovina le famiglie. Se non ci fossi stata io, in casa dei Rubiera!... Lo vedete quel che sarebbe rimasto di tante grandezze! Io non ho fumi, grazie a Dio! Io sono rimasta quale mi hanno fatto mio padre e mia madre... gente di campagna, gente che hanno fatto la casa colle loro mani, invece di distruggerla! e per loro c'è ancora della grazia di Dio nel magazzino dei Rubiera, invece di feste e di teatri...

Più tardi, quando va a far visita a Bianca nel cap. V della seconda parte del romanzo, ostenta le sue origini contadine come un segno di bontà d'animo: «- No! Non ho peli sullo stomaco!... Non mi pareva vero, dopo d'averti allevata come una figliuola!... Sono una bestia... Son rimasta una contadina... tale e quale mia madre, buon'anima... col cuore in mano...».

La sensazione di imprigionamento che si respira nell'androne del palazzo Rubiera, «immenso e cupo», «con le porticine basse e ferrate» e il «catenaccio» con cui rinchiude dentro il magazzino i suoi servitori Giacalone e Vito Orlando anticipano l'imprigionamento che soffrirà Gesualdo nel palazzo della figlia, la duchessa di Leyra:

Ma egli sentivasi morire di giorno in giorno. Non poteva più muoversi. Sembravagli che gli mancassero le forze d'alzarsi dal letto e andarsene via perché gli toglievano il denaro, il sangue delle vene, per tenerlo sottomano, prigioniero. Sbuffava, smanitava, urlava di dolore e di collera. E poi ricadeva sfinito, minaccioso, colla schiuma alla bocca, sospettando di tutto, spiando prima le mani del cameriere se beveva un bicchiere d'acqua, guardando ciascuno negli occhi per scoprire la verità, per leggervi la sua sentenza, costretto a ricorrere agli artifizii per sapere qualcosa di quel che gli premeva.

Nello stesso modo, la lenta agonia di Gesualdo è anticipata da quella della baronessa, colpita da un "ictus" quando si rende conto che il figlio Nini ha sperperato tutta la sua roba:

La baronessa stava lunga distesa sul letto, simile a un bue colpito dal macel-

laio, con tutto il sangue al viso e la lingua ciondoloni. La bile, i dispiaceri, tutti quegli umori cattivi che doveva averci accumulati sullo stomaco, le gorgogliavano dentro, le uscivano dalla bocca e dal naso, le colavano sul guanciale. E come volesse aiutarsi, ancora in quello stato, come cercasse di annaspere colle mani gonfie e grevi, come cercasse di chiamare aiuto, coi suoni inarticolati che s'impastavano nella bava vischiosa.

L'ultima volta che vediamo la baronessa è mentre sta scappando dall'epidemia di colera insieme al figlio per le strade della cittadina. Una fuga immobile e grottesca dal terrore della morte che la ossessiona: «paralitica, su di una sedia a braccioli, poiché nella portantina non entrava neppure, tanto era enorme, portata a fatica da quattr'uomini, colla testa pendente da un lato, il faccione livido, la lingua pavonazza che usciva a metà dalle labbra bavo- se, gli occhi soltanto vivi e inquieti, le mani da morta agitate da un tremito continuo».

L'accumularsi disordinato e quasi maniacale di beni materiali è sintomatico dell'angoscia che il pensiero della morte fa scattare nella mente di Rubiera e Gesualdo, come accadeva già a Mazzarò nella novella *La roba*. A sua volta, il senso di morte che incombe nel romanzo trova il suo corrispettivo, come ha mostrato Romano Luperini, nel paesaggio «inorganico» che lo contraddistingue⁵⁷. La promessa di benessere e libertà che la città e il progresso tecnologico sono in grado di offrire, strappando l'individuo a un'esistenza precaria e sempre in lotta con una natura ostile che lo sovrasta, non si realizza e sprofonda l'intera società in un *bellum omnium contra omnes* in cui il senso di solidarietà e il rapporto non strumentale con la natura è solo un lontano ricordo o una breve parentesi compensatoria in una vita altrimenti alienata dove il lavoro non è più, se mai lo è stato, attività attraverso cui gli esseri umani possono realizzare la loro piena potenzialità creatrice, ma *lavorio* incessante che «si tira via il cervello»⁵⁸. Forse, una più approfondita analisi della rappresentazione del paesaggio, come quella svolta da Dora Marchese nel suo studio sulle *Novelle rusticane*⁵⁹, potrebbe gettare nuova luce sulle 'co-

⁵⁷ R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, nel volume pubblicato dalla Fondazione Verga in occasione del centenario del *Mastro*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1991, pp. 55-80.

⁵⁸ Vedi la lettera di Friedrich Engels a Pyotr Lavrov datata 12 novembre 1875, dove il filosofo, pur accettando il principio dell'evoluzione di Darwin, rifiuta come riduttiva la sua applicazione alle società umane, come volevano i darwinisti sociali, e il concetto dello «struggle for existence» implicito nella teoria del *bellum omnium contra omnes*. https://www.marxists.org/archive/marx/works/1875/letters/75_11_17-ab.htm.

⁵⁹ D. MARCHESE, *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2016. Secondo la critica, il paesaggio delle *Rusticane* è uno «snodo centrale [...] in cui convergono i motivi più peculiari della sua visione del mondo e sintesi della sua concezione scettico-materialistica», p. 50.

stanti' che caratterizzano la visione del mondo di Verga⁶⁰ così come le mutazioni che attraversa, specialmente dopo la pubblicazione dei *Malavoglia*.

⁶⁰ P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1969.

GIORGIO LONGO
VERGA A MÉDAN

Università di Lille

Riproporre un profilo dei rapporti tra Verga e Zola costituisce sempre un'operazione delicata. Nel corso di quasi un secolo e mezzo quasi tutto è stato detto a proposito di ascendenze, affinità, questioni di precedenza, punti di contatto, tra i veristi italiani e la cultura d'oltralpe, e il naturalismo in particolare. Della loro *attirance* verso la Francia, o viceversa dell'autonomia ideologica e poetica, cara a Verga e Capuana. Non si tratta qui di ritornare sulla famosa questione di come costoro si siano ispirati a Balzac, a Flaubert o a Zola o cosa ci sia di naturalista nel Verismo. O peggio ancora di estrarre, come spesso è stato fatto in Francia tutto ciò che c'è di zoliano in questi autori, scartando il resto¹. Vorrei invece far riferimento in questa sede, forse in maniera più generale e articolata, a un'altra corrente di studi, che oggi ottiene un crescente e rinnovato interesse, e che i comparatisti francesi hanno chiamato *imagologie*. Uno dei suoi maggiori teorici, cioè Yves Chevrel, più di trent'anni fa, durante il primo e più importante convegno su Verismo e Naturalismo², organizzato dalla Fondazione Verga con la partecipazione di studiosi di tutto il mondo, insisteva sulla possibilità di uscire da questi schemi classici attirando l'attenzione su un nuovo asse di ricerca sui verismi e naturalismi internazionali, capace di approfondire la dimensione europea e mondiale della grande stagione del realismo otto-novecentesco. L'*imagologie*, in breve, secondo questi teorici, è lo studio delle immagini, dei modelli, dei canoni e convenzioni propri a una determinata cultura, percepita dalla prospettiva *dell'altro*. Nel nostro caso comporterebbe naturalmente lo studio dei

¹ Ci riferiamo soprattutto ai poderosi volumi di Paul Arrighi e in particolare al suo *Le Vérisme dans la prose narrative italienne*, Parigi, Boivin & Cie 1937.

² *Naturalismo e Verismo: i generi: poetiche e tecniche*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1988.

fenomeni di *accueil* e fortuna delle correnti letterarie, ovvero come tali immagini, convenzioni e preclusioni nazionaliste possano pregiudicare la ricezione e la visione oggettiva più ampia di un'opera; nella fattispecie come il rapporto con Zola e i naturalisti, croce e delizia di Verga e compagni, abbia potuto incidere nel bene e nel male sul loro destino letterario. In poche parole, l'individuazione di questi fenomeni permetterebbe, sganciando autori e scuole dai tradizionali codici di lettura nazionali, di riposizionare la corrente verista nella sfera della grande letteratura mondiale; e ci aiuterebbe cioè a studiare Verga semplicemente come un classico e uno dei grandi scrittori di ogni tempo. Vorrei suggerire almeno un esempio che sfugge brillantemente dal solco delle analisi canoniche e agli studi di impianto contrastivo classici; mi riferisco al saggio piuttosto noto in Francia sulla novella otto-novecentesca di Florence Goyet³; dove Verga è semplicemente studiato come uno dei grandi maestri della novella, finalmente «insieme» a una serie di celebri scrittori di tutto il mondo, come Maupassant, Mori Ogai, Checov, Tolstoj, James, Hardy ecc. L'autrice, in cui avviene, per dirla con Russo, una specie di conversione al Verismo, si sbarazza velocemente delle tradizionali chiavi di lettura comparatista verismo-naturalismo, scoprendo che Verga spicca letteralmente innanzitutto per la solida struttura teorica della sua scrittura, ma soprattutto per l'uso rivoluzionario dell'indiretto libero, per la complessità delle soluzioni linguistiche che lasciano, secondo l'autrice, molto indietro scrittori come James, Maupassant o Checov. In maniera limpida e perfettamente lineare, la Goyet proponeva così a una platea internazionale una chiave di lettura essenziale oltre che un segnale di inversione di marcia nel percorso della ricezione del Verismo.

Cerchiamo dunque di cominciare la nostra analisi facendo un po' di luce proprio su questi fenomeni di scambio di codici nazionali e interculturali, così importanti per chiarire una serie di episodi, di «piccoli equivoci senza importanza» che invece tanto hanno pesato nella carriera dei veristi. E sarà opportuno ripetere⁴ come essi agissero in un contesto culturale come

³ F. GOYET, *La nouvelle: 1870-1925: description d'un genre à son apogée*, Parigi, Presses universitaires de France 1993.

⁴ Mi si permetta di citare alcuni miei saggi sull'argomento, da cui sono estratti e sintetizzati alcune frasi e concetti riportati di seguito nel testo, tra cui per esempio: *La fortune de Verga en France (1880-1910)*, in "Bulletin de liaison et d'information", n. 16, printemps, Société française de littérature générale et comparée 1994, pp. 65-101; *L'écrivain, ses traducteurs et ses critiques – Divulgation et fortune de l'œuvre de Verga en France*. Tesi di dottorato sostenuta all'Univ. Paris 8, il 20 dicembre 1996; *Verisme et Naturalisme: Verga et/ou*, in "Chroniques italiennes", n. 57, Parigi, Université de la Sorbonne nouvelle 1999, pp. 77-99; *Al di là del muro: Verga e il Verismo in Francia*, in *Il punto su Verga e il Verismo*, Atti del convegno (Catania, 12-13 dicembre 2008), "Annali della Fondazione Verga", n.s. 2 (2009), pp. 43-62; *Verga et Zola*, in *Due anni di Lavoro*, pref. di G. Davico Bonino, Parigi, Istituto Italiano di Cultura di Parigi 2003, pp. 72-76.

quello italiano, perfettamente sintonizzato con quello d'oltralpe, nel quale spesso le letterature straniere divenivano allo stesso tempo rivelatori e mediatrici dei conflitti interni della nostra; in cui la verifica di una rinnovata identità culturale poteva derivare, come vedremo tra poco, non tanto attraverso una visione contrastiva di quella dello straniero, bensì *per quella che lo straniero ha di noi*; nella quale per esempio era possibile che un autore italiano assumesse definitivamente prestigio all'interno delle patrie lettere dopo una segnalazione o una traduzione nella "Revue des Deux Mondes". La corrente verista, nata e sviluppata in questo ininterrotto flusso di rapporti interculturali si volge naturalmente verso il realismo e il pubblico francese come luogo ideale, attraverso il quale ricevere, tramite riverbero, una conferma e un consenso definitivi. In particolare, nel momento in cui, nell'opacità del panorama italiano, ogni tentativo di questo tipo sembra inesorabilmente votato all'*échec*. Critici, letterati e pubblico italiano, sono in generale incapaci di apprezzare la portata antiprovinciale ed europea del loro realismo; assimilano o meglio riducono quadro e poetica veristi al regionalismo, la ricerca linguistica alla parlata locale; imprimono con noncuranza il marchio dell'imitazione. Paradossalmente, se vogliamo, i veristi operano come in terra straniera. È del tutto naturale quindi, che all'indomani del «fiasco pieno e completo»⁵ dei *Malavoglia* lo scrittore si volga all'uditorio francese formato da critici e lettori più inclini a accogliere la portata innovativa delle sue opere; e a Parigi come alla capitale del XIX secolo: con i suoi editori, giornali e riviste internazionali, i teatri; insomma la sua rodata industria di promozione mediatica capace di proiettare la fama di qualsiasi scrittore di talento nel firmamento delle lettere mondiali. In un momento, in realtà denso, vedremo più avanti, di tensioni politico-culturali tra Francia e Italia, e in cui il successo critico dei naturalisti comincia già il suo declino, Verga sogna comunque di poter avere come padrino Zola, cioè lo scrittore che ammira maggiormente, l'unico per usare le sue parole, che gli «fa cascare la penna di mano»⁶.

Sono parole scritte a Capuana, in un momento cruciale, nelle settimane che seguono la cocente delusione dei *Malavoglia*, certo la più dolorosa della sua lunga carriera. Pochi gli articoli, pochissimi quelli benevoli, tra cui le recensioni dello scrittore di Mineo e di Camerone. Ed è proprio Felice Camerone, il giornalista amico e fiduciario di Zola in Italia, che in questi mesi cerca di promuovere lo scrittore catanese nel quale intravede l'avam-

⁵ È la frase usata in una lettera a Capuana dell'11 aprile 1881, in cui Verga lamentava il totale insuccesso di pubblico e di critica dei *Malavoglia*; in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 171.

⁶ Lettera a Capuana del 30 luglio 1881, *ivi*, p. 191.

posto più importante dello zolismo in Italia. Oltre a recensire favorevolmente il capolavoro verghiano, lo segnala negli stessi giorni al suo Maestro sottolineandone la rigorosa discendenza sudditanza zoliana, in maniera ancor più accentuata di quanto aveva fatto nell'articolo del "Sole"⁷; e delineando, in questa breve analisi redatta ad uso e consumo del romanziere di Médan, alcune formule critiche, che tanta fortuna hanno avuto fino ad oggi. In definitiva, l'idea che muove Cameroni, è arruolare utilmente il «giovane» scrittore – e già nell'aggettivo (Verga in realtà aveva la stessa età dell'autore dei *Rougon-Macquart*) vien subito chiarita la posizione del neofita rispetto a quella del venerato Maestro – all'interno del movimento naturalista europeo, con l'intento, innanzitutto, di aumentare il risalto del suo capofila. Siamo lontani, dunque, dalle accuse di imitazione di altri recensori, a cui Cameroni tuttavia fornisce nuovi e più precisi elementi di indagine, perfezionando ad ogni modo l'etichetta di «Zola della letteratura italiana» che nel bene e nel male è rimasta attaccata allo scrittore catanese da quasi un secolo e mezzo. I suoi pochi rilievi critici vengono mossi semmai a una prassi narrativa naturalista non completamente ortodossa, in particolare sul terreno linguistico⁸.

Mr. Jean Verga a publié *I Malavoglia*, premier roman de la série de *Vaincus*. Évidemment ce jeune romancier, déjà infect de romantisme, voudrait essayer en Italie ce que vous avez fait avec les *Rougon-Macquart* [...]. Mon bien aimé Zola a donné à la littérature Française l'histoire naturelle et physiologique d'une famille sous le second empire, en commençant par les paysans de Plassans jusqu'à S.E. Rougon, par l'abbé Mouret jusqu'à Nana, par la petite bourgeoisie des Halles centrales jusqu'aux millionnaires du Parc Monceaux. L'auteur des *Vaincus*, applique la formule du roman expérimental aux victimes de la *Struggle of life*, pauvres pêcheurs siciliens, petits propriétaires, l'avocat ambitieux, la grande dame vaniteuse du *High-life* etc. Si vous désirez connaître quelque chose sur le premier volume et les idées fondamentales des *Vaincus*, voici [...] mon feuilleton du Sole, dédié aux *Malavoglia*⁹.

⁷ "Il Sole", 25 febbraio 1881.

⁸ Nella recensione del "Sole", l'aggettivo «giovane» veniva invece accordato alla letteratura italiana, proprio mentre Verga e Zola vengono chiamati a svolgere compiti simili nei rispettivi paesi, con ragionamenti analoghi a quelli della lettera al maestro di Médan: «Fatte le debite proporzioni fra lo Zola e il Verga, forse i *Vinti* potranno occupare tra i romanzi della giovane letteratura italiana un posto, corrispondente a quello dei *Rougon-Macquart*, se però il nostro romanziere saprà (come ne sono assolutamente certo) persistere nel suo ultimo indirizzo e curarne (come spero) e curarne ancora di più lo svolgimento artistico»; "Il Sole", cit.; un articolo piuttosto simile uscì nella "Rivista repubblicana", n. 2 (1881), pp. 162-166.

⁹ Lettera inviata da Cameroni a Zola il 25 febbraio 1881, pubblicata da P. TORTONESE nel volume *Cameroni e Zola - Lettere*, Parigi-Ginevra, Champion-Slatkine 1987.

Ma il ruolo di diffusore e mediatore di Cameroni non si interrompe qui; è sempre lui a mettere in relazione Verga con un altro personaggio-chiave di questa vicenda, un giovane e promettente scrittore svizzero vicino al circolo di Médan, cioè Edouard Rod, che in breve tempo diverrà non solo il principale traduttore ma soprattutto il più importante *trait d'union* tra la Francia e i veristi. Cameroni infatti, dopo aver saputo che Rod si accingeva a pubblicare un articolo sui *Malavoglia* per il "Parlement"¹⁰, consiglia a Verga di entrare in contatto con il giovane critico. Verga così scrive e invia alcuni volumi all'autore ginevrino, inaugurando un rapporto di collaborazione trasformatosi presto in un'amicizia che sarà troncata solo dalla morte di Rod, trent'anni più tardi.

Oggi pochissimi lettori italiani o francesi conoscono il suo nome, anche se dal 1890 in poi, Rod, che iniziò carriera come naturalista, divenne poi uno dei capifila del movimento idealista di fine secolo. Dovette la sua fama internazionale soprattutto grazie alla sua lunga collaborazione con la "Revue des Deux Mondes", in cui pubblicò un gran numero di romanzi, affermandosi come uno degli esponenti più importanti della letteratura svizzera. Con il suo primo articolo su Verga, lo scrittore ginevrino fu tra i pochi e l'unico all'estero, a riconoscere l'importanza dei *Malavoglia*. Quando risponde a Verga gli comunica anche di aver tradotto per la "Revue littéraire" la novella X...¹¹, – una scelta e una predilezione non condivisa dall'autore¹², ma che la dice lunga sull'evoluzione futura del naturalismo di Rod – e gli chiede di poterne tradurre altre.

Per l'autore catanese è un'insperata boccata di ossigeno in mezzo all'asfittico panorama italiano, mentre l'effetto di «riverbero circolare», a cui accennavamo prima, prende tutta la sua rilevanza. In un momento di grave abbattimento morale per il tonfo del suo capolavoro, un simile riconoscimento venuto dalla Francia, e per di più da «uno degli amici di Zola», non rappresenta un fatto secondario; il tono della lettera a Capuana dell'11 aprile 1881 è la conferma più efficace di queste affermazioni:

Caro Luigi, io sono perfettamente nauseato dall'indifferenza con cui quel pubblico che si dice letterario si occupa di tentativi siffatti in Italia. Figurati che il primo articolo fatto sul serio mi verrà forse, a quel che me ne ha scrit-

¹⁰ E. ROD, *Giovanni Verga*, in "Le Parlement", Journal de la République liberale, Troisième Année, n. 182, 4 juillet 1881, p. 3.

¹¹ G. VERGA, X..., in "Revue littéraire et artistique", 4^e Année, N. 8, Parigi, 15 Avril 1881, pp. 169-171, senza nome del traduttore, ma tradotto da Rod.

¹² V. la lettera a Rod del 18 aprile 1881 e n. 2 in: *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note di G. Longo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2004, pp. 85-87.

to, dal Sig. Rod, uno degli amici di Zola, il quale ne scriverà nel *Parlement*, o nel *National*, e sarebbe un bel caso, per un libro italiano, di voler aspettare quel che se ne dice dal di là del Fréjus¹³.

Grazie alla felice collaborazione con Rod il contatto diretto con Zola sembrava presentarsi sotto ottimi auspici. Dopo una serie di preparativi, l'occasione arriva finalmente nel maggio-giugno 1882, quando Verga effettua, insieme al fratello Mario, «l'unico viaggio della sua vita» a Parigi e Londra. Durante la tappa parigina (dal 10 al 24 maggio), lo scrittore ne approfitta per incontrare gli amici Luigi Gualdo, Edouard Rod e Carlo Del Balzo; si fa ritrarre insieme al fratello dal famoso Nadar, amico di Rod e Zola; chiede infine al giovane scrittore svizzero di condurlo a Médan; ecco di seguito un breve scambio di biglietti tra Rod e Zola che precedono l'atteso incontro:

Je reçois aujourd'hui la visite de Verga, en passage à Paris pour peu de jours. Il a le plus grand plaisir de vous voir: cela vous dérangerait-il que je vous l'amène *mercredi* à déjeuner ou dans l'après-midi?¹⁴

Il maestro francese risponde prontamente, accogliendo la richiesta con grande entusiasmo:

Je serai enchanté de vous voir et de serrer la main de notre confrère italien dont on m'a beaucoup loué le talent¹⁵.

Certamente Verga dovrà essere lusingato nel ricevere dalla penna del Maestro una consacrazione ufficiale attraverso l'appellativo «confrère italien»; l'incontro e il pranzo con Zola e la moglie si svolsero cordialmente¹⁶, e sembra che lo scrittore francese abbia promesso durante il colloquio una

¹³ Lett. dell'11 aprile 1881, da Milano, pubbl. in L. e V. PERRONI, *Storia de «I Malavoglia»*, in "Nuova Antologia", 1 aprile 1940, pp. 238-9.

¹⁴ Lett. del 27 maggio, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. ac. fr., ms. 24523, f. 285.

¹⁵ Lett. a Rod del 20 luglio, Bibliothèque Universitaire de Lausanne, ms. ER. IS. 696.

¹⁶ L'incontro lasciò in entrambi gli scrittori dei ricordi pieni di simpatia e cordialità; p.e. cfr. nella lett. di Verga a Rod del 31 dicembre 1882, *Carteggio Verga-Rod...*, p. 145: «Vi prego di rammentarmi al Sig. Zola e alla sua Signora. Dite loro che conservo un un gratissimo ricordo della simpatica accoglienza che ebbi a Médan e che fra i debiti che ho verso di voi c'è quello di avermi fatto fare la conoscenza dello scrittore che è più alto nella mia stima». Dieci anni dopo, Zola ricordava ancora con piacere l'incontro, in un'intervista rilasciata a un giornalista italiano durante un breve viaggio a Genova: «Ho avuto recentemente la visita del vostro Verga, l'autore di *Cavalleria rusticana*; abbiamo pranzato assieme e passai con lui delle ore piacevolissime» (P. GUASTAVINO, *Un colloquio con Emilio Zola*, in "Caffaro", 29 settembre 1892, p. 2. Cit. in F. BOTTERO, *Émile Zola a Genova*, in "Studi Francesi", n. 177 (2015), p. 521-531.

prefazione per i *Malavoglia* che Rod stava traducendo. Sarà forse il caso di soffermarsi un istante sulla frase che conclude il breve biglietto di Zola, cioè «dont on m'a beaucoup loué le talent»; essa infatti deve essere interpretata con cura, come vanno interpretate anche certe lettere promesse e non spedite; essa racchiude probabilmente la chiave della loro relazione, tinta sin dal nascere da un pizzico di sussiego e di reticenza da parte di Zola, e da un certo «impaccio singolare»¹⁷ da parte di Verga, sentimenti e comportamenti che non dovettero certamente facilitare una proficua collaborazione tra i due.

Se effettuiamo una lettura incrociata delle loro corrispondenze, ci accorgiamo in effetti che già da tempo Verga aveva chiesto a Rod di metterlo in contatto con Zola, spedendo delle copie di alcuni suoi libri da offrire all'autore francese «omaggio naturalissimo reso al maestro, e all'ingegno poderoso, cui tutti noi che tentiamo di cogliere la vita nella sua reale manifestazione, dobbiamo qualche cosa».

Rod naturalmente s'accinse di buon grado a questo ruolo di tramite, consegnando i libri nelle mani del destinatario e soprattutto aiutandolo a leggerli, fungendo da traduttore simultaneo; è quanto risulta da un brano di una sua lettera, in cui rispondeva a una richiesta di spiegazioni da parte di Verga («Non ho ancora ricevuta la lettera del Signor Zola, di cui Ella mi scrive. Tuttavia La ringrazio di aver procurato ai miei libri l'onore di essere fra le mani del grande romanziere»¹⁸):

Je suis étonné que vous n'avez pas encore reçu de lettres de Zola. Nous avions lu ensemble quelques morceaux des *Malavoglia*, que lui avaient beaucoup plu¹⁹.

Si tratta di un'informazione preziosa, che se da una parte scioglie i dubbi sull'effettiva conoscenza dei *Malavoglia* da parte di Zola, che conosceva poco e male l'italiano, dall'altra avvalorava la tesi di René Ternois, nota già nel 1960, secondo il quale le fonti del romanzo *La joie de vivre* sarebbero rintracciabili nell'opera verghiana²⁰. Infatti, secondo lo studioso zoliano, l'idea

¹⁷ «[...] io vorrei mandare il volume in omaggio ad uno fra i più illustri rappresentanti della nostra arte moderna, il Sig. Zola. Ma son sempre trattenuto da non so quale impaccio singolare»; lett. a Rod del 9 luglio 1881, *Carteggio Verga-Rod...*, p. 92.

¹⁸ Lett. del 4 dicembre 1881, *Ibidem*, p. 100.

¹⁹ Lett. del 6 dicembre 1881, *Ibidem*, p. 101.

²⁰ R. TERNOIS, *Zola et Verga*, in "Les cahiers naturalistes", 6^e Année, N° 14 (1960), pp. 541-554; poi in *Zola et ses amis italiens, Documents inédits*, Publications de l'Université de Dijon, XXXVIII, Parigi, Société des Belles Lettres 1967, pp. 51-64; dello stesso autore cfr. anche *Les sources italiennes de «La joie de vivre»*, in "Les cahiers naturalistes", 13^e année, N. 33 (1967), pp. 27-38. Per ulteriori ragguagli sull'argomento cfr. anche W. JOYCE - E. MAHLER SCHÄCHTER, *Giovanni Verga and Émile Zola: a question of influence*, in "Journal of European Studies", VII, 28 (dicembre 1977), pp. 266-277; per un'analisi compa-

dell'ambientazione marinara e del villaggio di pescatori in Zola sarebbe anteriore al 1883, data di pubblicazione del romanzo, e non gli venne spontaneamente; bensì sarebbe stata ispirata dal primo articolo di Rod pubblicato nel "Parlement"²¹, in cui è presente una descrizione di Acì Trezza, ripresa letteralmente dalla novella *Fantasticheria*, abbozzo programmatico dei *Malavoglia*. Sembra probabile quindi che Zola conoscesse sia il racconto tratto da *Vita dei campi*, che il romanzo, avendoli letti nell'originale, grazie all'intervento di traduzione di Rod. Si tratterebbe in questo caso di uno dei vertici della fortuna verghiana nella letteratura francofona; in tale contesto spicca naturalmente lo stesso Rod, il quale scrisse un buon numero di opere in cui scorgiamo profonde affinità con la poetica verghiana: come *La Femme d'Henri Vanneau*²², direttamente ispirato dal *Marito di Elena*, e che in cuor suo lo scrittore siciliano considerava quasi un apocrifo della propria produzione. A questa lista dovremmo aggiungere il discepolo di Rod e grande scrittore svizzero Charles Ferdinand Ramuz – nel cui primo romanzo *Aline* sono stati recentemente scorti echi veristi²³; ma anche un altro scrittore, molto noto in Belgio, e traduttore di Verga, Georges Eekhoud, che nel 1906 rivendicava pubblicamente, dalle pagine del "Mercure de France"²⁴, la propria ascendenza verghiana.

Ma ritorniamo a Zola. Senza inoltrarci nell'analisi comparata delle opere, basterà qui notare come nell'ambientazione del suo romanzo, Zola sia probabilmente rimasto influenzato dalle descrizioni dei figli di pescatori, i «pezzentelli affamati» di *Fantasticheria*, che popoleranno le pagine della *Joie de vivre* con la stessa vivacità, ma con un'aggiunta di vizi e deformità che non ritroviamo in Verga; o dalla forza e intensità dell'«ideale dell'ostrica» che sembra accomunare, pur con visioni differenti, ma che si attirano irresistibilmente, i pescatori di Bonneville e quelli di Trezza:

Ils n'étaient pas deux cents habitants, ils vivaient de la mer, fort mal, collés à leurs rochers avec un entêtement stupide de mollusques. Et, au-dessus des misérables toits, défoncés chaque hiver par les vagues, on ne voyait sur les

rata tra *I Malavoglia* e *La terre* di Zola: J. WHITINGTON, *Structures narratives de «La terre» de Zola et «I Malavoglia» de Verga: étude comparée*, in "Canadian Journal of Italian Studies", vol. 9, n. 33, Hamilton, Canada, McMaster University 1986, pp. 111-131.

²¹ *Giovanni Verga*, in "Le Parlement"..., 4 juillet 1881, p. 3.

²² Parigi, E. Plon-Nourrit et Cie 1884.

²³ Si veda a questo proposito A. CALAPRICE, «*Nedda*» et «*Aline*». *Humiliation et révolte chez Verga et Ramuz*, in "Revue des Lettres Modernes", Parigi-Caen 2003, pp. 121-132.

²⁴ Sull'irradiazione di Verga in area francofona si veda: G. LONGO, *Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga* in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 1 (2008), pp. 137-152.

falaises, à demi-pente, que l'église à droite, et que la maison des Chateau à gauche, séparées par le ravin de la route. C'était là tout Bonneville²⁵.

Insomma l'ideale dell'ostrica! direte voi. – Proprio l'ideale dell'ostrica! [...] Per altro il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere, [...] questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, [...] mi sembrano – forse pel quarto d'ora – cose serissime e rispettabilissime anch'esse²⁶.

L'impressione di una reciproca *attirance* è rafforzata infine da una delle rare lettere inviate a Zola, in cui Verga si esprime senza indugi in francese, e la sola in cui si complimenta direttamente con lui per una sua opera; nel tono entusiasta, riferito peraltro a uno dei non migliori romanzi zoliani, si intuisce una nota di consapevole orgoglio, che gli permette di abbandonare il solito «impaccio» e di arrivare a parlare di «comune ideale artistico»:

Je viens de lire la *Joie de vivre* et je suis sous l'impression profonde de votre chef-d'œuvre. Jamais on n'a rien écrit de plus austère et plus puissant. Vous avez la sereine impassibilité de la nature même que vous peignez et vos audaces qui sont la sincérité du grand artiste l'on est saisi du respect profond qu'inspirent les phénomènes douloureux de la vie. C'est que vous soufflez le sang et l'être dans votre œuvre, c'est que vous mettez debout des créatures vivantes. Je fais appel au bon souvenir de la journée que j'ai eu l'honneur de passer chez vous à Médan pour me permettre de vous remercier du plaisir que je vous dois et du nouvel service que vous avez rendu à notre idéal artistique²⁷.

Lo scrittore catanese questa volta sembra aver colpito nel segno. La risposta di Zola, di cui dovremo riparlare tra poco, arriva a stretto giro di posta ed esprime una sincera riconoscenza per l'entusiasmo e i complimenti di Verga, al quale oramai si rivolge includendolo nella cerchia degli «amis littéraires»:

Cher confrère et ami

Quelle bonne lettre vous m'avez écrite, et quel plaisir elle m'a fait. Au milieu des haines et des mauvaises volontés qui m'entourent encore, votre poignée de main me réconforte, en me prouvant que j'écris au moins pour

²⁵ E. ZOLA, *La joie de vivre*, Parigi, Fasquelle 1962, p. 9

²⁶ G. VERGA, *Fantasticheria*, in *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, p. 341.

²⁷ Lett. del 10 aprile 1884, pubbl. da R. TERNOIS in: *Zola et ses amis italiens, Documents inédits...*, p. 57.

quelques amis littéraires. / Vous savez que je suis un peu hypocondre : il y a des jours où j'ai besoin de tout mon courage pour continuer la lutte. / Merci donc, et du fond de mon cœur²⁸.

Di certo dopo queste calorose dichiarazioni i loro rapporti diventano sempre più complessi; e il sostegno deciso da parte dei naturalisti, che avrebbe almeno in parte potuto garantire un buon successo a Verga non arrivò mai. Come non arrivò mai la tanto attesa e promessa prefazione ai *Malavoglia* che diventa quasi un leitmotiv in numerose lettere con l'imbarazzato Rod. Né giunse quella di Maupassant alla pubblicazione in volume di *Vita dei campi* e che ne compromise la pubblicazione. Nonostante l'incessante impegno di Rod e di molti altri traduttori, che nell'arco di un trentennio riuscirono a pubblicare la maggior parte delle sue opere, Verga non ebbe mai il riconoscimento sperato.

E del resto il momento non era dei più propizi. Quando lo scrittore catanese si affaccia sulla scena transalpina viene accolto in effetti da uno sfavorevole quadro storico-culturale con gli inevitabili riflessi sulla stampa dell'epoca; da una parte i cattivi rapporti franco-italiani seguiti all'occupazione di Tunisi (1881) e l'entrata dell'Italia nella Triplice Alleanza (1882); relazioni che con l'arrivo al potere di Crispi perverranno a una completa rottura. Dall'altra il successo, in parte per le stesse ragioni, degli autori russi e scandinavi che saturano completamente il gusto del pubblico e l'industria delle traduzioni. Ecco come si esprime Edouard Rod, cercando di spiegare l'*échec* del capolavoro di Verga in una lettera dell'8 maggio 1888:

Le *Temps* m'a promis de publier une de vos nouvelles; mais je ne sais ce qui se passe, il y a déjà longtemps et elle ne paraît pas. L'autre volume est toujours en panne: j'espère le faire l'hiver prochain avec un de nos éditeurs. Les *Malavoglia* n'ont pas marché: peut-être pourra-t-on les relancer à un moment donné. S'ils sont si mal été, c'est que la presse a fait la conjuration du silence: il y a parmi les critiques une certaine irritation contre les traductions, et l'on fait expier à ceux qui ne sont pas connus du public français le succès de Tolstoï et des Russes: il ne faut pas chercher ailleurs la cause d'un échec qu'on pourra, j'espère, rattraper un jour ou l'autre²⁹.

Forse però qualche altra ragione doveva esserci. Sono questi gli anni in cui difatti infiamma una pesante ondata polemica contro la scuola di Mé-

²⁸ Lett. del 16 aprile 1884, pubbl. da G. MENICHELLI, in *Bibliographie de Zola en Italie*, 4^e Série, («Essais bibliographiques»), n. 3, Firenze, Publications de l'Institut français de Florence 1960, p. 10.

²⁹ Lett. dell'8 maggio 1888; *Carteggio Verga-Rod...*, p. 213.

dan; presentarsi in questo momento sulla scena francese come i «naturalistes transalpins», o lo «Zola italien» come cioè venivano presentati Verga e compagni sulla stampa francese, equivale poco meno che a un marchio di infamia, soprattutto tra la critica di destra e nazionalista. L'arrivo delle traduzioni veriste in Francia coincide dunque con l'inizio del declino della parabola naturalista. Declino di cui si avvantaggia naturalmente D'Annunzio, il quale si avvale insieme della benevolenza del pubblico nei confronti della nuova moda idealista e decadente e di un abilissimo traduttore e divulgatore come Georges Hérelle.

È possibile avanzare quindi che l'atteggiamento a volte reticente di Zola, sia dettato anche dalla preoccupazione di difendere un successo critico che sempre più affievoliva e che forse vedeva ulteriormente minacciato. Va segnalato inoltre il comportamento di Verga, spesso oscillante tra l'apprensione e lo scetticismo e la sua incapacità di stabilire un rapporto franco e diretto col *milieu* d'oltralpe (che invece fu la chiave del successo di scrittori come Fogazzaro, la Serao e naturalmente D'Annunzio); questa tendenza nel voler frapporre tra sé e loro tutta una catena di mediatori, (di cui Rod è solo la figura di spicco), dando luogo molto spesso a lentezze e incomprensioni. Molto più semplici e franchi invece gli scambi con Capuana, pervasi di un'ammirazione a tutta prova da parte dello scrittore siciliano; ricordiamo oltre al loro carteggio, la famosa dedica Giacinta che cristallizzò tante critiche, perfino da parte di Verga; il sostegno durante l'affare Dreyfus, il rapporto familiare e affettuoso durante il soggiorno a Roma; una stima che Zola ricambiò sinceramente, senza alcuna traccia di antagonismi, cercando anche di promuovere la sua opera. L'ultimo documento del decimo e ultimo volume, della monumentale corrispondenza di Zola è proprio una lettera a Capuana che non lascia dubbi sui suoi sentimenti di riconoscenza per la devozione e la fedeltà del discepolo siciliano:

[Médan, inizio luglio 1899]

Merci mille fois, mon cher confrère, de l'aimable envoi de vos *Cronache letterarie* où se trouve une étude sur moi que je viens de lire avec beaucoup d'émotion et d'admiration. Vous n'avez jamais douté de moi [...] C'est nos œuvres qui doivent gagner la bataille de la vérité et de la justice.

Merci de votre sympathie fidèle, et bien affectueusement à vous³⁰.

³⁰ E. ZOLA, *Correspondance*. T. X, octobre 1899-septembre 1902; Supplément. Sous la dir. de B.H. Bakker, D.E. Speirs et J.A. Walker; préf. par H. Mitterand; introd. biographique par O. Morgan; introd. historique par J.-Y. Mollier, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal – Parigi, CNRS 1995, pp. 561-562.

Non possiamo concludere questa sintesi senza ricordare l'episodio che riannodò e nel contempo minò definitivamente i complicati rapporti tra Verga e Zola, cioè la vicenda legata alla rappresentazione di *Cavalleria rusticana*³¹. Sarà utile ricordare che in questi anni una delle grandi ambizioni di Zola, ovvero uno dei trionfi mancanti alla sua carriera era appunto il successo teatrale; in un momento in cui il teatro poteva certamente rappresentare un solido trampolino di rilancio e uno straordinario richiamo economico, in un panorama ormai poco favorevole alla scuola di Médan. Sono gli anni in cui il regista e attore André Antoine non aveva ancora inaugurato l'epoca gloriosa del *Théâtre naturaliste*. Al contrario, nel 1884, com'è invece risaputo, in maniera abbastanza inaspettata e malgrado il pessimismo cosmico dell'autore, *Cavalleria Rusticana* trionfò a Torino, inaugurando una stagione di successi per la prima pièce natural-verista mai rappresentata, che culminerà infine col successo internazionale dell'opera di Mascagni.

Verga, all'indomani del successo torinese, fu convinto da alcuni amici, tra cui Gualdo e Primoli, a tentare l'avventura anche a Parigi. Incoraggiato tra l'altro dallo stesso Zola che nella già citata lettera del 16 aprile 1884, si congratulava del successo con il collega italiano, augurandosi infine un simile successo in Francia:

On m'a parlé de votre grand succès au théâtre, dont je ne puis me rendre compte malheureusement : car c'est à peine si je lis l'italien. Ici nous patageons encore. Il faut vaincre chez vous, et peut-être votre victoire nous encouragera-t-elle à Paris³².

Così dopo aver fatto tradurre in fretta la pièce da Paul Solanges, direttore dell'azienda del gas di Milano, scrisse senza alcun indugio a Zola una bellissima lettera, densa di riflessioni sul teatro, chiedendogli consiglio e di far da padrino alla messa in scena di *Cavalleria* a Parigi.

Oui, ma pièce a eu un succès inattendu, et je vous le dois en part, car vos idées sur la littérature au théâtre y sont pour beaucoup. Veuillez donc agréer, cher maître, [...] la traduction que Mr. Paul Solanges a bien voulu faire de ma pièce, un véritable tour de force, car je m'étais proposé une rude franchise de

³¹ Per maggiori dettagli sulle vicende francesi di *Cavalleria* cfr. G. LONGO, *La «Cavalleria rusticana» in Francia*, in "Il castello di Elsinore", V, n. 13 (1992), pp. 79-108 e ID., «Cavalleria rusticana» in *Francia fra teatro, musica e cinema (1884-1910)*, in *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, a cura di L. Fournier-Finocchiaro e G. Longo, in "Transalpina", n. 22, Caen, Presses Universitaires de Caen, in corso di stampa.

³² Lettera di Zola del 16 Aprile 1884, pubbl. in R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens...*, p. 58.

coloris, une rigoureuse simplicité de dessin, la sincère observation de la vérité humaine, qui tôt ou tard doit triompher complètement au théâtre. Cela m'a couté beaucoup de difficultés et de contrariétés avant la réception de ma pièce et même après son succès, parce que les acteurs n'y ont aucun prétexte pour un succès personnel. Je vous avouerai que cet effet quasi impersonnel de *Cavalleria rusticana* me laisse le plus satisfait de mon travail, car je pense que le théâtre, comme œuvre littéraire, est de beaucoup inférieur au roman, et c'est déjà quelque chose que de diminuer l'importance de ses interprètes, dans l'intérêt de l'œuvre d'art. Le succès éclata au milieu de l'étonnement des acteurs et ceux mêmes qui ont applaudi *Cavalleria rusticana* éprouvent une espèce de déluision à la lecture de la pièce, s'ils ne sont dans la condition d'esprit voulu pour en imaginer l'effet. Pourtant j'avais voulu écrire une œuvre essentiellement théâtrale. Je m'entêtais à dire : N'importe, la vérité est là, je ferai fiasco, mais un autre arrivera sur les brisées. Je n'avais d'autre ambition que de me casser la tête à l'avant, et j'ai eu le plaisir de voir que le public, quand il n'est pas fourvoyé de parti pris, est toujours avec nous. / Voudrez-vous, mon cher maître, avoir la bonté de lire la traduction de ma pièce, de m'en donner votre avis, et de me dire si vous croyez qu'elle pourrait avoir quelque intérêt même à Paris ? [...] Je serais fier de mettre *Chevalerie du village* sous votre patronage, si vous la trouvez digne de votre intérêt³³.

Questa volta Zola, evidentemente stimolato su un argomento che gli stava particolarmente a cuore, rispose con una lettera molto circostanziata, in cui si diceva sostanzialmente pessimista sull'eventualità di un successo parigino. Si tratta di una pagina, o piuttosto di piccolo saggio di ricezione e psicologia interculturali, esempio piuttosto interessante di analisi imagologica *avant lettre*, in cui si avanza la sostanziale impermeabilità del pubblico francese nei confronti della profonda 'sicilitudine' della pièce. Si tratta di una lunga lista di riserve di indirizzate all'insieme dell'operazione di «*transplantation*»; a cominciare dal titolo: di difficile comprensione, e quindi da cambiare; poi gli appellativi «de dame, d'oncle, de tante», troppo tipici. Poi, cosa ancor più grave, lo spirito generale e gli usi locali come il morso all'orecchio risultavano del tutto estranei a una platea ignara dei costumi isolani, e così di seguito. Ma le riserve più ampie venivano fatte nei confronti della traduzione di Solanges, da rivedere assolutamente e giudicata troppo letterale per essere apprezzata. La missiva comincia tra l'altro con una frase in cui è possibile leggere un sentimento di non celata inque-

³³ Lett. di Verga a Zola del 22 maggio 1884, ivi, pp. 58-59. Una lettera simile con simili osservazioni sul rapporto narrativa-teatro fu inviata a Rod il 10 gennaio 1884; cfr. *Carteggio Verga-Rod...*, p. 159.

tudine e 'preoccupazione' per un'operazione che avrebbe potuto turbare i futuri progetti teatrali di Zola:

Médan, 3 juin 84.

Mon cher confrère / Votre pièce, dont je connaissais le succès, me préoccupait, et vous avez comblé un de mes désirs en m'adressant un exemplaire et la traduction française. Vous voyez que j'ai un grand merci à vous dire. / J'ai voulu la lire deux fois avant de vous répondre sur la possibilité de la faire représenter en France. Malgré cela, je vous avoue que je suis encore hésitant. Voici mes craintes: d'abord le titre qui ne serait pas compris et qu'il faudrait absolument changer; à changer également les appellations de dame, d'oncle, de tante, trop typiques; puis ce qu'il est plus grave, l'esprit général, les traits de mœurs, comme l'oreille mordu, devant lequel nos bourgeois resteraient béants; enfin le cadre italien lui-même, si déshonoré chez nous par les peintres et les faiseurs d'opéras, qu'on ne peut plus risquer le costume de chez vous sans avoir l'air d'un auteur de romances. / J'ai goûté bien vivement la belle simplicité de votre œuvre, la sincérité émue de ce petit drame, dont je m'imagine parfaitement l'effet pathétique sur un public italien, qui peut en sentir tout le côté vécu. Et c'est pourquoi je crains qu'un public français, qui ne pourra en juger la vérité vraie, la franchise, l'observation délicate et profonde, ne fasse pas la différence avec les lamentables Graziellas dont nous sommes inondés depuis Lamartine. / Vous voyez que je vous aime assez pour vous parler à cœur ouvert. L'œuvre me paraît trop essentiellement originale, pour qu'elle ne perde pas beaucoup à la transplantation. / Pourtant, je ne dis pas qu'il faille renoncer à l'idée de la faire représenter à Paris. Je ne vois que l'Odéon où l'on pourrait faire la tentative. La comédie française m'effraie, le Gymnase et le Vaudeville trouveront que c'est trop peu parisien. Mais, avant tout, il faudrait revoir la traduction de M. Solanges, la mettre au point pour notre scène; elle très bonne comme traduction littérale, seulement elle sent trop son fruit pour notre public, elle étonnerait trop. En somme, voici ce que je vous propose, si vous n'êtes pas trop pressé. Rod doit, je crois, revenir bientôt d'Angleterre. Je causerai de cela avec lui, je lui indiquerai ce que je vois nécessaire. Puis nous tenterons ensuite l'Odéon. Ne vous illusionnez pas surtout sur mon influence. Dites-vous bien que je suis un épouvantail, qu'on me ferme les portes au nez. Mais je mettrai Rod en avant avec une lettre de moi, et comme il est subtil et tenace, peut-être réussirons-nous. Rien ne presse avant l'hiver, du reste³⁴.

³⁴ Lett. pubbl. in R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens...*, p. 5.

Si ha dunque la sensazione che a tali timori e riserve, a questo bisogno di smorzare procrastinando l'entusiasmo verghiano, non fossero estranei le delusioni, le difficoltà e le censure a cui si era confrontato il naturalismo in teatro, e che si intuisce, nel tentativo di disilludere Verga sulla propria influenza nell'ambiente drammatico. Un sentimento che traspare chiaramente nell'intervento di un altro *habitué* delle Soirées de Médan, lo scrittore Paul Alexis, che un anno più tardi, in un articolo sul Verismo, adopera gli stessi concetti, confermando la preoccupazione del circolo di Zola nei confronti dell'invasione del teatro verghiano oltralpe:

Seul Verga a fait une tentative 'vériste', *La Cavalleria Rusticana* [...]. Mais malgré ses hardiesses relatives, je crains fort que ce ne soit encore l'eau de rose. Et si on la traduisait pour un théâtre français, tout le parfum local, s'évaporerait-il point dans cette opération?³⁵

L'operazione di «trapianto» quindi si annunciava più che difficile, e a tutti questi indugi bisognava aggiungere l'atteggiamento freddo di Rod, probabilmente offeso per non esser stato scelto come traduttore del dramma e relegato da Verga e Zola al ruolo di mediatore. Tuttavia, alcuni anni più tardi, nel 1888, grazie agli sforzi di Gualdo e di un eclettico medico-traduttore piemontese, cioè Alberto Barbavara il dramma fu messo in scena insieme ad altri atti unici al Théâtre Libre di André Antoine, cioè l'inventore del dramma e della recitazione naturalista. In una serata storica, descritta da molti studiosi del teatro moderno, la pièce fu accolta tra un uragano di fischi, risate, grida di entusiasmo e via dicendo. Per molti cronisti si trattò della nascita di un nuovo tipo di teatro; per alcuni, *Cavalleria* «c'est incontestablement l'œuvre la plus intéressante qu'on nous a offerte en cette soirée mémorable»³⁶; per altri come Maxime: «C'est évidemment la pièce la plus véritablement naturaliste que nous ayons jamais vue sur une scène française»³⁷. Ma la maggior parte dei cronisti, come previsto da Zola, rimase per lo più sconcertata e incapace di comprendere lo spettacolo. Infatti, molti critici teatrali, quasi parafrasando le profezie dello scrittore di Médan, rimasero costernati di fronte al morso all'orecchio, agli appellativi, al titolo stesso della pièce e refrattari rispetto lo spirito generale dell'opera. Oltre al diffuso sentimento anti-italiano percepito da alcuni, fu perfino notato come in que-

³⁵ «*Il verismo*» en *Italie*, art. firmato con lo pseudonimo «Troublot» ne «Le cri du peuple», 2^e Série, Troisième année, N. 787, Jeudi 24 Décembre 1885, p. 3.

³⁶ F. CHEVESSU, *P[remières] r[é]présentations*, in «La Presse», Parigi, 21 octobre 1888.

³⁷ MAXIME, *Théâtres* [su *Cavalleria rusticana*] in «La Vie Moderne», Journal hebdomadaire illustré, 10^e année, n. 43, Parigi, 28 octobre 1888, p. 684.

st'occasione fosse mancata del tutto un'adeguata campagna d'informazione per evitare almeno una parte di questi rischi; un elemento che l'anno precedente p.e. era risultato essenziale per il successo di un autore più famoso come Tolstoj e la sua *Potenza delle tenebre. Temperie*. Verga è in effetti agli occhi del pubblico e dei critici parigini un perfetto sconosciuto, mentre il suo dramma, di così complicata e incerta ambientazione, avrebbe certo avuto alcune chances in più se accompagnato da una qualche forma di presentazione e di battage pubblicitario. Dopo questo fiasco la pièce, trainata naturalmente dal clamore suscitato dalla versione operistica di qualche anno dopo, traversò una lunga stagione di successi; dai trionfi della Duse a quelli con la compagnia Grasso³⁸, poi ancora con Antoine e una nuova traduzione, acclamata in decine di repliche al Théâtre de l'Odéon nel 1909-1910. Infine, negli stessi mesi, il successo della pièce incoraggiò il suo primo adattamento cinematografico. *Cavalleria* fu scelta per inaugurare una nuova stagione artistica, quella delle «Séries d'art» che figurano tra i primi tentativi di riunire teatro, letteratura e cinema³⁹. Ma per certi versi era troppo tardi; il nome di Verga, come è stato magistralmente spiegato da D.H. Lawrence⁴⁰, era ormai indissolubilmente legato e scompariva sotto il peso dell'immensa popolarità dell'opera di Mascagni, mentre del resto, in maniera simile, il Verismo oltralpe ancor oggi è ricordato quasi esclusivamente come un sottogenere del melodramma ottocentesco.

Certamente la mancanza di un fruttuoso sodalizio con Zola, che si tenne rigorosamente alla larga da questa vicenda, mettendo così la parola fine ai loro rapporti, ha pesato sul destino letterario di Verga. Si trattò di un'occasione mancata che avrebbe potuto costituire un'opportunità preziosa per approfondire la dimensione europea del naturalismo, svincolandolo dalle difese di scuola e dal carattere nazionalista; ma soprattutto avrebbe potuto consolidare il successo dell'autore siciliano e la diffusione internazionale dei suoi testi letterari. Tuttavia, anche se il pubblico dei lettori francesi

³⁸ Sui rapporti tra lo scrittore e l'attore catanese e le vicende della tournée parigina si veda G. LONGO, *Verga e Giovanni Grasso*, in "Il castello di Elsinore", a. XII, 36 (1999), p. 15-32.

³⁹ Per maggiori ragguagli su questa versione cinematografica cfr. G. LONGO, «*Cavalleria rusticana*» au cinéma. Les «Séries d'art», in "Chroniques italiennes", n. 57, Parigi, Université de la Sorbonne nouvelle 1999, p. 101-109; ID., «La *Cavalleria rusticana* del 1910», in *Verga e il cinema*, a cura di N. Genovese e S. Gesù, Catania, G. Maimone 1996, pp. 121-125; E. COMUZIO, «*Cavalleria rusticana*» tra novella, film, teatro e musica, ivi, p. 99-119; N. GENOVESE, *Per una storia di «Cavalleria rusticana»: dalla novella ai film*, ivi, p. 88-97.

⁴⁰ D. H. LAWRENCE, *Introduction to «Mastro-don Gesualdo»* [1ª versione] – «*Cavalleria rusticana*» – *Note on Giovanni Verga*, in *Phoenix II*, Uncollected, Unpublished and Other Prose Works, Collected and Edited with an Introduction and notes by W. Roberts and H. T. Moore, Londra, Heinemann 1968. Trad. di E. Vittorini in: D. H. LAWRENCE, *Giovanni Verga in Delle cose di Sicilia*, a cura di L. Sciascia, vol. IV, Palermo, Sellerio 1986, p. 187.

continua serenamente a ignorare il suo nome, da alcuni anni, come accennato all'inizio, cominciamo fortunatamente ad avvertire una parziale inversione di tendenza, dovuto all'interesse di un buon numero di studiosi; almeno in ambito accademico il suo nome comincia oltralpe a riapparire nei frontespizi di numerosi saggi di area comparatista ed essere studiato accanto a quello dei grandi scrittori di ogni epoca dando un inconsueto risalto alla sua dimensione di autore⁴¹. Ma questa è un'altra storia e un nuovo capitolo degli studi verghiani che è appena cominciato.

⁴¹ Per una breve rassegna di saggi su questo rinnovato interesse in ambito comparatista si veda G. LONGO, *Verga in Francia. Una messa a punto*, in *Verga e "gli altri". La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, a cura di A. Manganaro e F. Rappazzo, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 11 (2018), Leonforte, Euno 2018, pp. 187-204.

7

VERGA E LA MUSICA

MARIA ROSA DE LUCA

«METTI UNA SERA AL CIRCOLO O IN SALOTTO».
MUSICA, LETTERATURA E INDUSTRIA
DEL MELODRAMMA A MILANO
NEGLI ANNI DI VERGA (1872-1893)

Università di Catania

La relazione di Verga con la musica si dispiega apparentemente lungo un'unica direttrice, controversa e tortuosa, relativa alle note vicende che seguirono il successo di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni nel 1890. Eppure la geografia degli anni milanesi dello scrittore catanese incrocia inevitabilmente la musica nei reticoli della socialità artistica e culturale della città ambrosiana, attraverso un *network* di spazi (performativi e non) che corroborano il suo progressivo inserimento nel *milieu* intellettuale della città: il grande Teatro alla Scala, i circoli, i caffè, i salotti mondani, luoghi rappresentativi della cultura ottocentesca, spazi fisici e simbolici d'incontro e d'identificazione delle élites urbane nell'Italia postunitaria, emergono dai carteggi verghiani tracciando il ventennio milanese dello scrittore. Indagare questi reticoli può rivelarsi interessante, sia per comprendere come Verga costruisce la sua rete di relazioni a Milano, sia per dare senso ad alcuni marcatori di identità narrativa presenti soprattutto nelle sue novelle che risentono delle esperienze musicali vissute nei contesti della vita collettiva e che non poco servono a illuminare l'orizzonte intellettuale in cui affonda anche le radici la complessa vicenda di *Cavalleria rusticana*.

1. Sulle orme di Verga a Milano

Reduce dal soggiorno fiorentino compiuto negli anni 1865-1870, Giovanni Verga si trasferì a Milano nel novembre 1872 per rimanervi non senza interruzioni fino al 1893. Sul declinare del secolo decimonono, Milano era una delle città più ricche e produttive e culturalmente attrezzate di Europa, aveva capitalizzato le innovazioni tecnologiche e le esperienze culturali, conquistando un assoluto primato in campo industriale e nel panora-

ma teatrale e musicale, letterario ed editoriale; era una capitale dell'informazione, sede dei grandi editori, dei Sonzogno, dei Treves, dei periodici "L'Illustrazione popolare" e l'"Illustrazione italiana", dei giornali quotidiani come "Il Secolo", nonché dal 1876 in poi del "Corriere della sera"¹.

La città contava all'epoca circa 500.000 abitanti, il suo impianto urbano rintracciava un assetto definitivo nel modulo circolare incardinato intorno un centro da cui si irradiava una trama simmetrica di strade che eleggeva a inconfondibile *marque* l'energia operosa dei milanesi [fig. 1].



Fig. 1 - Rinaldi Francesco-Boselli Giovanni, *Pianta topografica di Milano*, 1820 ca., Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

Cordiale e laboriosa appare agli occhi di Verga che l'apprezza sin da subito, «la città più città d'Italia» l'avrebbe definita a ridosso dell'inaugurazione dell'Esposizione nazionale del 1881, quando chiamato a raccolta insieme al gotha dell'intellettualità umanistica e scientifica ambrosiana assolverà il compito di tracciarne un ritratto da destinare alla pubblicazione celebrativa dell'evento: eletto ad emblema l'indiscutibile dinamismo urbano, ne ricomponè il profilo in una magnifica *tranche de vie*, frutto della personale esperienza umana e artistica di quasi un decennio di soggiorno:

¹ Esula dagli obiettivi del presente contributo un'analisi storico-critica della produzione letteraria verghiana relativa al periodo milanese, per la quale si rinvia alla monografia di G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, in particolare alle pp. 46-69 e *passim*.

Sicché finalmente appena nella sconfinata pianura bianca, fra tutte quelle linee uniformi, vi appare sul cielo smorto la guglia bianca del Duomo, il vostro pensiero si rifugia frettoloso nella vita allegra della grande città, in mezzo alla folla che si pigia sui marciapiedi, davanti ai negozi risplendenti di gas, sotto la tettoia sonora della Galleria, nella luce elettrica dello Gnocchi, nella fantasmagoria di uno spettacolo alla Scala, dove sboccia come in una serra calda la festa della luce, dei colori e delle belle donne².

Le luci della scena scaligera, la folla che intasa la Galleria Vittorio Emanuele, l'attivismo dei circoli e dei caffè tracciano la *facies* della «capitale morale d'Italia»³, ma anche di un complesso 'rituale' sociale che Verga ha imparato a conoscere una volta introdotto nei circuiti della sociabilità meneghina, un rituale che si fa racconto sincero nei carteggi coi famigliari e sfondo narrativo nella sua produzione di novelle (la raccolta *Per le vie* soprattutto), e al quale ligio obbedisce in ragione di scelte oculate tali da garantirgli le vie del successo; a cominciare dalla zona in cui abitare, non a caso a ridosso di quel suddetto perimetro di strade su cui campeggia il Teatro alla Scala e che delinea il profilo della Milano di fine Ottocento⁴.

La topografia urbana racconta con efficacia il modo in cui la città ha conquistato il titolo di capitale dello spettacolo della nazione; una storia costruita nel periodo risorgimentale attraverso la fama di opere e artisti ospitati sulle scene della Scala e dei tanti teatri attivi a Milano. In una bella guida datata 1871 se ne contano abbastanza per delineare un fenomeno di urbanizzazione dello spettacolo, frutto maturo dell'accorta riprogettazione degli spazi pubblici da parte delle élites cittadine: Cannobbiana, Carcano, Filodrammatici, Fossati, Gerolamo, Milanese, Re (nuovo) e Re (vecchio), San Simone, Santa Radegonda, Scala, Sociale della Commedia⁵. La costellazio-

² G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in AA. VV., *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881, p. 61 s. Alla pubblicazione celebrativa parteciparono scrittori e letterati come Verga, Capuana, De Marchi, Boito, Sacchetti, e giornalisti come Torelli-Viollier, Filippi, Papa e Barbiera, solo per citarne alcuni.

³ G. ROSA, *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità 1982, p. 11.

⁴ Dal suo epistolario si ricavano le ubicazioni ove egli soggiornò in quegli anni: via Borgonuovo 1, via Principe Umberto 9, Piazza della Scala 5, Corso Venezia 82. Il 'rituale' è sommariamente descritto da N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1940, pp. 182-183: «scriveva tutta la mattina e talvolta, con l'intervallo della colazione verso le dodici, anche nel pomeriggio. Verso le quattro indossava il tight e col cappello a cilindro posato elegantemente sulla bella testa, si avviava verso i luoghi del passeggio elegante, da Porta Venezia a Porta Nuova, dove si incontravano le eleganti carrozze dell'aristocrazia. [...] Nel tardo pomeriggio il Verga andava a finire al Cova per il pranzo. Dopo il pranzo cambiava abito e andava nei salotti, a terminare la sera nelle conversazioni». Cfr. anche G. P. MARCHI, *Giovanni Verga per le vie di Milano*, in "Quaderni di lingua e letteratura", 24 (1999), pp. 47-63.

⁵ Cfr. *Milano percorsa in omnibus: guida per chi vuol visitare con poco dispendio di tempo e denaro tutto*

ne delle scene milanesi rispondeva all'esigenza di diversificazione dei consumi culturali con cui Milano coglieva e diffondeva i primi segni della cultura di massa. Va dunque ricondotta alla necessità di replicare un palcoscenico lirico anche la costruzione del Teatro Dal Verme che, inaugurato nel 1872, avrebbe ospitato nell'arco delle sue stagioni alcune primizie di rango come le prime delle *Willis* di Giacomo Puccini (1884) e dei *Pagliacci* (1892) di Ruggero Leoncavallo.

La sfaccettata programmazione teatrale e operistica veniva rinsaldata sia dall'attivismo della stampa periodica, sia dalle capacità manageriali di alcuni editori musicali, come Giulio Ricordi e i suoi principali antagonisti, Francesco e Giovannina Luca (fino al 1888), Edoardo Sonzogno (dal 1890 in poi). Ricordi è l'editore di musica per eccellenza, alla sua scuderia vanno ascritti i nomi dei più grandi operisti dell'Ottocento, Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini e Verdi: quest'ultimo domina incontrastato la scena musicale milanese negli anni del soggiorno verghiano, sigillati dal successo alla Scala del debutto 'italiano' di *Aida* (1872) e di *Falstaff* (1893). In tale cornice lo Stabilimento Ricordi [figg. 2 e 3] fu attento a capitalizzare i diritti di proprietà alacremenente conquistati su quel prezioso repertorio melodrammatico, mantenendolo inalterato nelle sue tante implicazioni economiche⁶, restituite dallo stretto rapporto con l'offerta operistica milanese e con quella dei maggiori palcoscenici della penisola, nonché con lo sviluppo delle pratiche musicali tra le mura domestiche di aristocratici e borghesi⁷. Ma non sfuggì alle logiche imprenditoriali di Casa Ricordi il perseguimento oculato del 'nuovo', volto a rintracciare nelle giovani generazioni di compositori chi potesse traghettare il melodramma italiano verso il futuro, nel segno della continuità e del mutamento di regole espressive e ritmi di rappresentazione condivise dal pubblico nei precedenti cinquant'anni di produzione (ossia da Rossini in poi); si deve infatti a un solerte capitano d'azienda come Giulio Ricordi, nonché abile cultore di musica, il 'lancio' di Giacomo Puccini sulle scene del Dal Verme nel 1884.

Complementari al sistema produttivo dello spettacolo, furono gli spazi pubblici e privati nei quali a Milano si discuteva di arte, letteratura, teatro e musica, ossia circoli, caffè e salotti, luoghi eletti dell'associazionismo nobiliare e borghese entro i cui confini si sostanziano affari, trattative e destini di tante 'opere'.

quanto di più rimarchevole offre questa città, compilata da Gaetano Brigola ed illustrata da notizie storiche ed artistiche da Felice Venosta, Brigola, Milano 1871, ad vocem.

⁶ Si veda, a tal proposito, il contributo di R. MELLACE, *Il vecchio e i giovani: la scena operistica negli anni milanesi di Giovanni Verga* in questo stesso volume.

⁷ L'attività di Casa Ricordi è ben tracciata da S. BAIA CURIONI, *Mercanti dell'opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano, il Saggiatore 2011.



Fig. 2 - Antica sede della casa editrice G. Ricordi & C. nell'edificio a fianco del Teatro alla Scala di Milano (Stampa collezione Ricordi)



Fig. 3 - Il Teatro alla Scala nel 1790. A destra la «vecchia bottega di fieno e di biada» che avrebbe ospitato il Cova. Stampa di D. Aspari (Raccolta Beretta).

Non stupisce pertanto che la ‘liturgia’ mondana di Verga si dispieghi attraverso una rete di ambiti cari alle consuetudini della vita milanese, che circoscrivono produzione e consumi culturali e intrecciano storia urbana e storia culturale: il Teatro alla Scala, i grandi caffè del centro (Gnocchi, Cova, Biffi, Martini), i circoli (il Casino dei Nobili, il Circolo Artistico e quello della Società Patriottica), i salotti aristocratici (come quello di Clarina Maffei, di Alessandra Ravizza e di Vittoria Cima). Alcuni di essi si distinguono per l’esibizione di una *sociabilité* che, nel segno della moltiplicazione dei piaceri facili, si avvale della musica per corredare pratiche e abitudini sociali di nuovo conio (come i balli di carnevale o i concerti estivi nei giardini dei circoli e dei caffè, per esempio); altri, rispondono a una socialità di carattere più privato, dettata dalle regole di antico regime, ossia scelte ‘di classe’ indirizzate dalle volontà di chi invita e riceve fra le mura domestiche (come il salotto o i circoli nobiliari).

Introdotta nei più noti ritrovi letterari e mondani grazie all’aiuto degli amici Tullio Massarani e Salvatore Farina, questi spazi costituiscono per Verga scenari di relazioni amicali, ma soprattutto intellettuali⁸; contesti nei quali egli discute del proprio ‘lavoro’, e che ricompongono in un orizzonte comune la *leadership* di Milano sulla scena teatrale nazionale e le pratiche sociali intorno a cui costruire gli immaginari letterari verso la modernità.

2. Si dice Cova, si dice Milano

Negli anni di Verga la già citata guida di Milano del 1871 testimonia la presenza di circa una ventina di caffè nel perimetro urbano⁹. Il più famoso, il più bello, il più aristocratico di tutti, era il Caffè Cova, che vantava origini antiche giacché nato nel 1817 per iniziativa di Antonio Cova, ex ufficiale dell’esercito napoleonico che, preso congedo dalla vita militare, aveva aperto un’offelleria nell’edificio all’angolo tra via del Giardino e via S. Giuseppe (oggi rispettivamente via Manzoni e via Verdi), al posto di una «vecchia bottega di fieno e di biada» sita accanto al Teatro alla Scala. Il vasto piano su cui sorgeva il teatro si accreditò nel tempo come «quartier generale di tutta la gente di teatro», per la presenza del Caffè dei virtuosi («dove si esaltavano o vituperavano i maestri e i cantanti; dove si stringevano o si scioglievano contratti e scritture»)¹⁰, e poco più in là per quella del Caffè Mar-

⁸ Cfr. G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1881)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2010, p. 193 e *passim*.

⁹ Cfr. *Milano percorsa in omnibus...*, *ad vocem*.

¹⁰ Cfr. O. CIMA, *Il Vecchio Cova*, in AA.VV., *Il “Cova” nella vita milanese*, a cura di G. Imbustaro, Milano, Pizzi e Pizio 1925, pp. 8-10.



Fig. 4 - Caffè Cova: il salone Giuseppe Verdi.

tini e del Caffè dell'Accademia, celebre per i sorbetti 'alla Pasta' e 'alla Malibran'; ma anche del Casino dei nobili fondato nel 1816 da un gruppo di aristocratici in occasione del restaurato dominio austriaco. Non è un caso poi che nello stesso spazio urbano avrebbe trovato sede, di lì a poco, la bottega dell'editore Ricordi (costruita nel 1831) e quella dell'editore Francesco Lucca, che come ex dipendente di Tito Ricordi, e non senza intenti di rivalsa, avrebbe aperto il suo negozio in un magazzino di fronte alla grande sala del Piermarini. Così fu che tra vecchie convenzioni e nuove consuetudini, in quel fitto intreccio di botteghe sorte nell'orbita della Scala prese lentamente corpo l'industria del melodramma.

Con l'avvio nel 1865 dei lavori relativi all'apertura di piazza Scala e alla costruzione della Galleria Vittorio Emanuele, il Caffè Cova balzò in primo piano fissando definitivamente la sua supremazia come snodo operativo dello spettacolo operistico e principale crocevia d'intellettuali ed artisti. Per la bellezza architettonica delle sue sontuose sale, sfolgoranti di specchi e lampadari, il Cova cominciò ad accogliere «la mondanità a fiotti» quando la Scala «spalancava le sue porte a mezzanotte dopo lo spettacolo»¹¹:

clientela specialissima quella del vecchio Cova - si apprende da una cronaca

¹¹ Ivi, p. 11.

del tempo - schiumata, lambiccata, scrutata contro la luce come le uova da bere! Perché se era facile anche al primo che passava di entrarvi una volta, assai più difficile gli sarebbe riuscito di ritornarvi. L'ambiente rigidamente aristocratico; l'atmosfera di superiorità che aleggiava intorno ad ognuno dei gruppi che vi convenivano - composti di grandi signori coll'erre o di grandi artisti recanti sulla fronte il segno delle numerose corone mietute, o di scienziati, professori, uomini pubblici curvi come cariatidi sotto il peso del proprio nome, gravi personaggi decorativi sempre pensosamente pensosi - bastavano ad allontanare dal Cova i timidi, i novellini, gli sperduti¹².

Ritrovo di letterati, poeti, giornalisti, attori e musicisti, è probabile che agli occhi di Verga si presentasse come un eccellente «osservatorio issato sul panorama della vita quotidiana» da celebrare nel rito conviviale.

Nel Caffè Cova si discuteva soprattutto di 'lavori': di letteratura, di teatro drammatico e di teatro operistico, nonché delle trattative di musicisti, poeti e romanzieri con gli editori (celebri quelle di Verga con Treves per *Tigre reale* e *Nedda*, come si evince dai carteggi). Giova qui ricordare che la struttura dei rapporti produttivi interni al mondo della letteratura non differisce da quella del mondo musicale e operistico. Gli editori (si chiamino Treves o Ricordi o Sonzogno) sono impresari del 'lavoro' di Verga come di quello di Verdi o di Puccini. Le opere (e i loro autori) rappresentano il baricentro di un sistema organizzato (industria letteraria e industria del melodramma) vincolato alle leggi del mercato, che chiama in causa gli editori specializzati così come una platea di critici e di intenditori. In particolare il melodramma, arte centrale nella cultura italiana, ancora alla fine dell'800 pervade tutti gli ambienti sociali e intellettuali della penisola e nell'ambizione di porsi come 'il luogo dell'arte totale' raccoglie le tensioni espressive che provengono dalla musica, dalla letteratura e dalla poesia, dalla pittura e dalle arti visive, ma anche dalla moda e dai costumi, dalla danza e dal teatro.

Dunque, in questo celebre interstizio della sociabilità milanese sarebbero andati in scena i discorsi della cosiddetta 'consorteria lombarda' (ossia il gruppo di intellettuali alieni dalla vita di *bohème* che, d'altro canto, amava riunirsi al caffè Savini)¹³: una congrega di cui è parte Verga con Arrigo Boito, i pittori Emilio Gola e Alberto Malaspina, Leone Fortis, i critici Gerola-

¹² Lettera di Verga alla madre, Milano 3 marzo 1874, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 251. In alcune lettere lo scrittore lamenta anche il costo elevato del biglietto per assistere alla recite della Scala; si legga per esempio quanto scrive a proposito dell'*Otello* di Verdi nella lettera a Paolina Greppi Lester, Milano 3 aprile 1887 (G. GARRA AGOSTA, *Verga innamorato*, Catania, Greco 1980, p. 197).

¹³ Si tratta degli scapigliati, come Tarchetti, Barrili, Betteloni, Pinchetti, Farina: cfr. G. P. MAR-CHI, *Giovanni Verga per le vie di Milano...*, p. 49.

mo Rovetta e Filippo Filippi, gli immancabili amici Tullio Massarani e Luigi Gualdo, Giuseppe Giacosa e Federico De Roberto.

Verosimile immaginare che con loro Verga discutesse anche di musica, almeno tutte le volte che gli capitò di assistere alle recite della Scala: sarà stato così per *Aida* e *Macbeth* di Verdi, per *Faust* di Gounod, per il debutto dei *Lituani* di Ponchielli (7 marzo 1874)¹⁴, su cui rilasciò anche un severo giudizio critico definendola «opera mediocre», non altro per quel po' di «bello» e di «nojoso» che vi si rintraccia¹⁵. Perché, va detto, è raro cogliere nei carteggi vergghiani qualcosa in più del sincero racconto di un'esperienza estetica di natura mondana, ad esclusione di un attento resoconto che emerge dalle scritture epistolari e relativo alla prima esecuzione, avvenuta nella Chiesa di S. Marco il 22 maggio 1874, della *Messa di Requiem* composta da Verdi in occasione del primo anniversario della morte di Alessandro Manzoni. Prodigio d'informazioni, Verga distilla in punta di penna un pezzo di cronaca musicale:

Ho potuto assistere, per un biglietto procuratomi da Treves, alla Messa di Verdi per l'anniversario di Manzoni. Fu una solennità imponente, giammai s'era vista tanta folla di quello che c'è di più scelto nella città; forestieri distinti in gran numero, giornalisti, letterati, musicisti stranieri, Verdi dirigeva l'orchestra. Del resto uno spettacolo teatrale, piuttosto che una mesta funzione religiosa, la chiesa stipata da una folla in gala, sussurrante, agitantesi, sbirciantesi coll'occhiale come in teatro, l'orchestra in numero di 200 professori disposta nel coro, a sinistra dell'altare; i cori in numero di 100 a sinistra, in mezzo la Valdeman [*scil*: Maria Waldmann, mezzosoprano], la Stolz [*scil*: Teresa Stolz, soprano], Maini [*scil*: Ormondo Maini, basso] e Capponi [*scil*: Giuseppe Capponi, tenore], quasi colle spalle rivolte all'altare, dall'altro lato Verdi, non vidi un prete o un sagrestano. Del resto leggerete sui giornali tutti i dettagli. L'effetto della musica fu però grandioso, immenso. Domani sera si replicherà alla Scala, ma la semplice poltrona costerà 30 franchi, malgrado ciò, per la solennità della circostanza, per le ovazioni che si preparano a Verdi, per gli illustri forestieri che sono venuti l'aspettativa è immensa, e il teatro sarà zeppo. Io metterò a dormire la mia curiosità che troverei un po' troppo cara¹⁶.

¹⁴ Si veda anche la tabella cronologica relativa agli allestimenti operistici milanesi negli anni vergghiani redatta da Mellace, *infra*.

¹⁵ Lettera di Verga alla madre, Milano 19 marzo 1874, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 268.

¹⁶ Lettera di Verga alla madre, Milano 24 maggio 1874, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, pp. 338-339.



Fig. 5 - Caffè Cova: la sala Manzoni.

3. Tra «coteste duchesse e contesse» nei salotti mondani

Altro spazio eletto della socialità milanese fu il salotto. Luogo d'incontro fisso per l'aristocrazia *ancien régime*, esso diviene nel corso dell'800 un crocevia rilevante per come vi si raccolgono e agiscono i protagonisti delle arti, della cultura e dello spettacolo, accanto a visitatori occasionali. Spesso questo spazio fu anche performativo, ossia circoscrisse i contorni d'un consumo musicale quasi sempre delegato all'agire dei dilettanti, ma anche di musicisti e cantanti di rango che vi si esibirono al fine di rinsaldare le proprie carriere e le proprie *performances* sui palcoscenici. Tuttavia, la natura privata dello spazio-salotto e le modalità informali delle frequentazioni, non permettono di definire secondo quali standard un salotto si può definire autenticamente 'musicale'. A mo' d'indizio, è possibile affermare che nei cataloghi a stampa delle case editrici la produzione di musiche compendiate sotto il titolo *Musica vocale da camera o per camera* abbia avuto nello spazio performativo del salotto la sua ragion d'essere¹⁷. Nell'incertezza della classificazione tuttavia è sempre possibile distinguere salotti nei quali l'elemento musicale è caratterizzante ed altri in cui invece la musica si ricava un

¹⁷ Cfr. C. STEFFAN, *Cantar per salotti. La musica vocale da camera (1800-1850): testi, contesti e consumo*, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana 2007, pp. 13-14.

ruolo saltuario, da dividere con altre tipologie d'intrattenimento mondano, artistico e culturale¹⁸.

A quest'ultima tipologia appartengono i salotti milanesi frequentati da Verga. Nella seconda metà dell'800 l'abitudine al ricevimento serale si indirizza a un'attività che «unisce in sé significati differenti, sociali, individuali e antropologici». I cosiddetti «salotti di cultura» sono caratterizzati dall'estrema ampiezza e varietà di contenuti, nonché diversità d'interessi, misurate di volta in volta sulle esigenze dei frequentatori¹⁹. In questi ritrovi mondani si discutono le novità letterarie e gli avvenimenti artistici, si ascoltano poesie d'occasione, così come si vagliano in anteprima pagine letterarie d'autore o stralci di canovacci drammatici; non da ultimo, e per ricondurci al discorso di prima, si assiste anche all'esecuzione musicale di pagine pianistiche o di riduzioni operistiche, di ariette, o romanze da camera. Insomma, per dirla con uno slogan, nel salotto «si parlava, si leggeva, si faceva musica»²⁰.

Molte delle caratteristiche proprie di un salotto di cultura dipendevano dai gusti e dalla sensibilità di chi invitava e riceveva; la formalizzazione del rituale d'invito che attecchiva spesso in teatro, attraverso il consolidato cerimoniale della «visita in palco», tanto diffuso tra le dame milanesi che, soprattutto alla Scala, negli interstizi degli spettacoli amavano misurare il loro *appeal* dal numero di 'passaggi' dai loro palchi di celebri scrittori e artisti: il tema è molto avvertito anche da Verga, che non si risparmia dal confessare alla madre, in una lettera, quanto non possa «fare a meno di prendere la poltrona, perché [...] conosciuto da molti, e [...] obbligato a far molte visite in palco»²¹.

Quindi nella mappa delle consuetudini mondane verghiane, si principia da un salotto cosiddetto 'generico', «né politico, né artistico, né esclusivamente culturale» né tantomeno specificamente musicale, appartenuto a Alessandrina Ravizza (in via Solferino)²², una delle donne più impegnate in

¹⁸ Ivi, p. 13.

¹⁹ Cfr. M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e modelli*, Milano, Franco Angeli 1985, p. 15; anche M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci 2000, p. 27.

²⁰ M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800...*, p. 59.

²¹ Lettera di Verga alla madre, Milano 3 marzo 1874, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, pp. 251-252.

²² Alessandra Massini (Gatčina 1846 - Milano 1915), di origini milanesi era nata in Russia dove il padre si era rifugiato durante le guerre napoleoniche insieme alla moglie tedesca. All'età di vent'anni sposò l'ingegnere Giuseppe Ravizza. Cresciuta in ambiente cosmopolita e culturalmente stimolante, riuscì a sviluppare un'ampia conoscenza delle lingue che le permise di viaggiare molto. Dal 1863 si stabilì definitivamente a Milano insieme a una sorella dedita allo studio del canto. Aprì quindi un salotto molto ben frequentato, attraverso cui promosse una serie di iniziative volte all'assistenza verso le donne e i bambini, co-

campo umanitario della Milano tra '800 e '900. Mecenate e accesa sostenitrice dell'emancipazione femminile, la Ravizza schiudeva i saloni della sua abitazione ogni martedì a «scrittori, giornalisti, attori, cantanti lirici, studiosi e accademici»: nella commistione dei convitati, questo esclusivo cenacolo rappresentò un eccellente paradigma dell'apertura a una sociabilità più borghese di una parte dell'aristocrazia milanese che, durante il periodo risorgimentale, era rimasta invischiata nelle maglie di 'pratiche' esclusive.

Nondimeno, le testimonianze documentarie più numerose rilasciate da Verga nei carteggi vanno ricondotti ai salotti di Clara Maffei [fig. 6] e di Vittoria Cima²³ [fig. 7], due donne che spiccano nello scenario culturale e politico dell'Italia pre e post unitaria per longevità e fama intessute intorno a questi due 'templi' della società milanese, nonché per la qualità del dibattito intellettuale che ambedue seppero intrecciare sul connubio arte e letteratura.

Nel salotto di Clara Maffei²⁴ (sito in Via Bigli 5) la musica ebbe spesso un ruolo centrale, sia per quanto concerne le celebri *performances* di Liszt e di Thalberg, sia per la frequente presenza di compositori illustri come, Verdi, Gomes, Boito, Faccio, Praga, Catalani, e di cantanti di rango come Teresa Stolz (celebre soprano verdiano, prima interprete di Leonora nella *Forza del destino*) e Romilda Pantaleoni (primadonna nella *Gioconda* di Ponchielli e nell'*Otello* di Verdi alla Scala), ai quali aggiungere anche gli editori Ricordi come assidui frequentatori. Nel salotto Maffei si celebra l'antica triangolazione amicale tra Clara Giuseppe Verdi e Giuseppina Strepponi²⁵,

me l'Università popolare e la scuola professionale femminile, ma anche una scuola laboratorio per adulti e bambini sifilitici. Aderì alla Lega femminile milanese e poi alla Società pro suffragio che si batté a lungo per il riconoscimento del voto alle donne: cfr. E. SCARAMUZZA, *La santa e la spudorata. Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo. Amicizia, politica e scrittura*, Napoli, Liguori 2007, p. 52. Verga cita casa Ravizza nel corpo di due lettere del febbraio 1874 (cfr. G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, pp. 230 e 240).

²³ Si evince dai carteggi che Verga venne introdotto nel salotto Maffei sin dall'inizio del suo soggiorno milanese: lo comunica alla madre in una lunghissima lettera del 15 febbraio 1874: «il sig. Massarani, che mi colma di cortesie, mi ha presentato al Circolo degli Artisti e al Circolo della Società Patriottica, ch'è un altro club di Lettere ed arti. Ho saputo anche che avea scritto alla Maffei domandandole il permesso di presentarmi a lei, ed ella gli rispose un biglietto pieno di spirito, mi raccontò l'altra sera Filippi [*scil.* il critico Filippo Filippi], al ballo del Prefetto, in cui gli diceva che già mi conosceva da due anni». (G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 238).

²⁴ Clara Carrara Spinelli (Bergamo 1814 - Milano 1886), sposò nel 1832 il nobile letterato Andrea Maffei per poi separarsi legalmente da lui nel 1846 e successivamente legarsi di profonda amicizia col critico e scrittore Carlo Tenca. Durante il periodo risorgimentale partecipò attivamente alle Cinque Giornate di Milano offrendo soccorso e aiuto ai combattenti. A seguito di ciò fu costretta all'esilio a Locarno dove conobbe Mazzini. Rientrata a Milano, aprì il suo salotto continuando a sostenere anche la causa nazionale. Cfr. D. PIZZAGALLI, *L'amica Chiara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento*, Milano, Mondadori 1997; anche il già citato volume di M. MERIGGI, *Milano borghese: circoli e élites nell'Ottocento*, Venezia, Marsilio 1992; D. CHIARITO MALDINI, *Due salotti del Risorgimento*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia*, a cura di M.L. Betri e E. Brambilla, Venezia, Marsilio 2004.

²⁵ Cfr. M. SIRTORI, *Clara Maffei a cospetto di Verdi. Tra storia e finzione*, in *L'Ottocento di Clara Maf-*



Fig. 6 - F. Hayez, *Ritratto di Clara Maffei*, olio su tela, Museo dell'Alto Garda di Riva del Garda.



Fig. 7. E. Sala, *Ritratto di Vittoria Cima*, olio su tela, Galleria d'Arte moderna di Milano.

ma anche la benevolenza della contessa per i giovani Arrigo Boito e Franco Faccio: fu proprio in questo spazio d'élite che venne in parte prefigurata la carriera artistica del giovane Faccio, che giunse a conquistare la direzione dell'orchestra del Teatro alla Scala nel 1871²⁶.

In quanto «un po' rampollo, e un poco secessione di quello della Maffei», anche il salotto di Vittoria Cima²⁷ (sito in via Borgospesso 15) si distinse tra Otto e Novecento per l'autorevolezza degli ospiti, tra cui spiccavano anche i nomi di alti esponenti della cultura e dell'industria lombarda come Eugenio Torelli-Viollier (fondatore del “Corriere della sera” nel 1876), Ernesto De Angeli e Giovanni Battista Pirelli.

L'arte musicale vi fu ampiamente acclamata, anche se in modo «più ristretto, ma anche più incline a comprendere le intemperanze e le stravaganze della cosiddetta “scapigliatura”»²⁸. Se Verdi infatti fu ‘vessillo’ della

fei, a cura di C. Cappelletti, Milano, Monduzzi Editoriale - Cisalpino Istituto Editoriale Universitario 2017, pp. 105-132. Attraverso lo studio del carteggio Maffei-Verdi-Strepponi, Sirtori individua tre fasi della loro amicizia: 1842-1848; 1848-1867; 1867-1886.

²⁶ Si leggano a tal proposito alcuni stralci dei carteggi della contessa nel volume di R. DE REN-
SIS, *Franco Faccio. Arte, Scapigliatura, Patriotismo*, NeoClassica, Roma 2016, pp. 59-62 e *passim*.

²⁷ Vittoria Cima della Scala (Milano 1834 - 1930), nipote del generale napoleonico Domenico Pino, fu educata a Parigi, dove frequentò gli ambienti aristocratici ed ebbe modo di conoscere Chopin e Wagner.

²⁸ Cfr. G. GALLAVRESI, *Il salotto di donna Vittoria Cima*, in “Pegaso”, II, n. 3 (1930), pp. 365-

Maffei, Boito lo fu altrettanto per la Cima negli anni in cui a Milano si privilegiò una certa “cultura d’élite”. Furono anni contrassegnati dalla fondazione della Società del Quartetto (1864) sotto gli auspici di una fronda ‘progressista’ capeggiata da Boito e Faccio, che nel dare slancio al genere da camera e sinfonico (la cosiddetta «buona musica») intese contrastare l’inesorabile appiattimento del gusto di un pubblico dedito esclusivamente al rito sociale del teatro d’opera; ma anche dal clamoroso insuccesso del *Mefistofele* boitiano alla Scala (1868) che, in quanto opera «caratterizzata da sperimentazione formale e da una scrittura d’autore», era «destinata per definizione non alla popolarità immediata ma al mercato del futuro»²⁹.

Se il salotto Maffei rappresentò per Verga un necessario *passe-partout* al fine d’introdursi nel *milieu* intellettuale meneghino, quello della Cima fu eletto dallo scrittore a «ritrovo» dei suoi amici migliori³⁰, ossia un cenacolo che in via Borgospesso si costituì intorno a un quartetto affiatato nutrito dall’amicizia di Verga con Gualdo, Boito e Giacosa. Sono i carteggi di Vittoria Cima a intersecare le trame dei loro rapporti, a tesserle anche sulla base di pensieri e atteggiamenti che rappresentano un ‘comune sentire’ negli anni a cavallo tra Settanta e Novanta; per questi intellettuali la società, l’ambiente letterario come quello artistico, fu un ‘terreno di lotta’ sul quale vincere con la forza del proprio lavoro.

In questo agone, tuttavia, matura in loro la consapevolezza che esiste una frattura tra una produzione letteraria ‘alta’ e una di ‘consumo’, avvezza ad assecondare i gusti e le richieste del pubblico. Sarà proprio questa consapevolezza che Verga rappresenterà in maniera lucida nell’intervista a Ugo Ojetti del 1895, giustificando la sua scelta di scrivere per il teatro come una scelta obbligata, giacché «nessun letterato vive in Italia col reddito della letteratura pura»:

Ho scritto per il teatro ma non lo credo certamente una forma d’arte supe-

368. Va altresì sottolineato che Vittoria Cima fu un’abile pianista, come si legge nel ricordo di Giacosa che ebbe modo di sentirla suonare durante un soggiorno a Villa Cima a Cernobbio: «Oh Maman, se tu sentissi le sonate di Bach eseguite dalla mia ospite! la sera suonano lei e Boito, e io me la godo seduto all’oscuro fantasticando. Quando lavoravo, essa durava per delle ore al piano: io dalla mia stanza sentivo e mi illuminavo» (lettera di Giacosa alla madre, Cernobbio 29 settembre 1886, si legge in R. MELIS, *Lettere di scrittori e artisti nell’Archivio Cima. Il carteggio tra Giovanni Verga e Vittoria Cima*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CXII, 558 (1995), p. 237.

²⁹ A. GUARNIERI CORAZZOL, *Il compositore e il librettista*, in EAD., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni 2000, p. 98; sul contesto di produzione del primo *Mefistofele* di Boito, cfr. E. D’ANGELO, *Rivolta pazza*, in A. BOITO, *Il primo Mefistofele*, a cura di E. D’Angelo, Venezia, Marsilio 2013, pp. 7–49.

³⁰ Lettera di Verga a Vittoria Cima, Catania 13 ottobre 1885, si legge in R. MELIS, *Lettere di scrittori e artisti nell’Archivio Cima...*, p. 249.

riore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva per due ragioni che dirò meccaniche: la necessità dell'attore come intermediario tra autore e pubblico; 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. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo³¹.

Nel tempo in cui si compie l'avvicinamento tra opera musicale e narrativa, col teatro verista come punto di raccordo, è verosimile immaginare che fossero sempre le ragioni di «un pubblico radunato a folla» a muovere le attenzioni di Verga verso il melodramma nel residuo di quegli anni milanesi, con l'invito rivolto a Ricordi affinché sposasse un progetto sulla trasposizione della *Lupa* da novella a libretto d'opera³². E nelle more di un progetto che sarebbe inesorabilmente naufragato per il gran rifiuto sia di Puccini sia di Mascagni a sonorizzare un soggetto scenicamente debole, Verga in una lettera destinata all'amico De Roberto avrebbe orgogliosamente ribadito quanto le «ragioni» del *suo* lavoro gli apparissero anche *diverse* da quelle di un testo drammatico destinato ad essere seppellito «sotto il pan-pan della musica»³³.

³¹ Cfr. U. OJETTI, *Intervista a Giovanni Verga*, in ID., *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca 1899.

³² In seno al convegno i rapporti intercorsi tra Giovanni Verga e Giovanni Ricordi in merito alla vicenda su *La Lupa* sono stati illustrati da Pierluigi Ledda, Manager Director dell'Archivio storico Ricordi, attraverso una parte della documentazione oggi custodita nell'archivio della casa editrice.

³³ Lettera di Verga a Federico De Roberto, Milano 13 aprile 1894, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 299: mentre completava la riduzione della *Lupa* a dramma teatrale (che successivamente sarebbe stato messo in scena a Torino nel 1896), Verga scriveva a De Roberto, impegnato a prepararne il libretto su incarico di Ricordi, che giudicava inaccettabili le richieste dell'editore: «i mutamenti e stavo per dire gli abbellimenti li ho fatti al *mio lavoro* a questo scopo [*scil.*: in funzione drammatica] e non vorrei farli seppellire sotto il pan-pan della musica».

RAFFAELE MELLACE

IL VECCHIO E I GIOVANI:
LA SCENA OPERISTICA NEGLI ANNI MILANESI
DI GIOVANNI VERGA

Università di Genova

1. Verga, La Scala, Verdi

Durante il ventennio trascorso, pur tra interruzioni, da Giovanni Verga a Milano dal novembre 1872 al 1893, la scena operistica milanese presenta un profilo ben definito, meritevole forse di una ricognizione. Lo delimitano a monte l'insediamento nel 1871 di Franco Faccio alla testa dell'orchestra scaligera, con quanto ne consegue rispetto all'approccio moderno che un grande direttore di nuova generazione poteva portare con sé, e l'inaugurazione, nel 1872, del Teatro Dal Verme, nuovo importante palcoscenico lirico cittadino. A valle si colloca l'*annus mirabilis* 1893, in cui si chiude col *Falstaff* la carriera operistica di Verdi e contestualmente Puccini si afferma con la *Manon Lescaut*, in scena a Torino, ma col sostegno d'una manovra pubblicitaria architettata da Ricordi a Milano. La sala del Piermarini non è certo ignota né all'immaginario verghiano né alla stessa vicenda biografica dello scrittore. Si sa che su tre alloggi di Verga sotto la Madonnina i primi due si trovavano nelle immediate vicinanze della Scala, rispettivamente in via Borgonuovo n. 1 e al 5 di piazza della Scala. Una delle novelle della raccolta *Per le vie* è intitolata poi, direttamente, *In piazza della Scala*. Ma per Verga la Scala è soprattutto un simbolo *glamour* di scintillante vita sociale. Nel volume a più mani dedicato a Milano in occasione dell'Esposizione Universale del 1881, lo scrittore metterà in contrasto la malinconia ispirata dalla campagna attorno a Milano alla

vita allegra della grande città, in mezzo alla folla che si pigia sui marciapiedi, davanti ai negozi risplendenti di gas, sotto la tettoia sonora della Galleria, nella luce elettrica del Gnocchi, nella fantasmagoria di uno spettacolo alla

Scala, dove sboccia come in una serra calda la festa della luce, dei colori e delle belle donne¹.

In un'ulteriore novella di *Per le vie, Al Veglione*, la sala del Piermarini appare, all'occhio dell'osservatore delle dinamiche sociali, una meravigliosa lanterna magica senza pari:

Pinella riescì a ficcarsi in un andito, fra le assi del palcoscenico, dietro una gran tela dipinta, dove c'erano degli strappi che parevano fatti apposta per mettervi un occhio. Là si stava da papa. Sembrava una lanterna magica. Vedevasi tutto il teatro, pieno zeppo, dappertutto fin sulle pareti, per cinque piani. Lumi, pietre preziose, cravatte bianche, vesti di seta, ricami d'oro, braccia nude, gambe nude, gente tutta nera, strilli, colpi di gran cassa, squilli di tromba, stappare di bottiglie, un brulichio, una baraonda².

Per Verga lo spettacolo si rappresenta innanzitutto in sala, nel rito sociale che vi si celebra, a prescindere da ciò che riporta il cartellone per quella serata. Ma cosa andava in scena effettivamente sul palcoscenico del Piermarini? La popolarità di *Cavalleria rusticana* porta per inerzia ad associare il nome di Verga all'esperienza della Giovine Scuola, a Mascagni, eventualmente ad altri operisti di quella generazione che intonarono o pensarono d'intonare soggetti verghiani, illustri come Puccini o meno noti come Domenico Monleone, autore d'una *Cavalleria rusticana* in scena nel 1907. In realtà l'offerta del cartellone scaligero, considerando i vent'anni abbondanti del soggiorno verghiano, tra il novembre 1872 e il marzo 1893, propone un panorama ben diversamente popolato, come emerge già dalla semplice considerazione degli autori rappresentati e della loro popolarità (Tabella 1³).

Il dato più evidente è la patente sproporzione tra la presenza di Verdi e quella dei rimanenti 39 autori che ebbero proprie opere rappresentate al Piermarini in quel ventennio. Gli allestimenti di titoli del Bussetano, quasi il triplo di quelli di qualunque altro concorrente, contano da soli quanto la somma di quelli dei tre *competitor* più agguerriti (Meyerbeer, Donizetti e

¹ G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in AA.VV., *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881, p. 61 s.

² G. VERGA, *Al veglione*, in ID., *Tutte le novelle*, I, a cura di C. Riccardi, Milano, Oscar Mondadori 1968, p. 350 s.

³ I dati di questa e delle successive tabelle sono tratti da G. TINTORI, *Duecento anni di Teatro alla Scala. II. Cronologia. Opere-balletti-concerti 1778-1977*, Gorle, Grafica Gutenberg 1979, pp. 1-51. Dei decenni in questione si occupano anche il saggio di R. VALSECCHI, *I teatri d'opera a Milano: 1861-1880*, in *Milano Musicale. 1861-1897*, a cura di B.M. Antolini, Lucca, LIM 1999 ("Quaderni del corso di musicologia del Conservatorio G. Verdi di Milano"), pp. 3-20, quello della stessa B.M. ANTOLINI, *I teatri d'opera a Milano: 1881-1897*, ivi, pp. 21-42, e la *Cronaca sintetica delle rappresentazioni d'opera nei teatri milanesi: 1861-1897*, a cura di entrambe le studiose, ivi, pp. 43-59.

| Tabella 1 - Allestimenti operistici al Teatro alla Scala 1873-93 | |
|---|--|
| Numero allestimenti | Compositore |
| 31 | Verdi |
| 12 | Meyerbeer |
| 11 | Donizetti |
| 10 | Ponchielli |
| 7 | Bellini, Wagner |
| 6 | Gomes, Gounod |
| 4 | Bizet, Rossini |
| 3 | Catalani, Halévy, Marchetti, Massenet |
| 2 | Boito, Franchetti, Puccini, Samara |
| 1 | Auteri, Manzocchi, Braga, Canepa, Chessi, Galignani, Gluck, Gobatti, Goldmark, Hérold, Josse, Mascagni, Massa, Mozart, Pacini, Perelli, Petrella, Pinsuti, Rossi, Smareglia, Thomas, Weber |

Ponchielli) e superano gli allestimenti dei quattro appena meno popolari – Bellini, Wagner, Gomes e Gounod – sommati fra loro. Si provi dunque a leggere questo quadro prendendo in considerazione separatamente, per mera comodità d’indagine, questi due soggetti: il grande vecchio del melodramma italiano e il complesso degli altri autori rappresentati alla Scala. Per parafrasare Pirandello, “il vecchio” e “i giovani”.

2. Verdi e la scena milanese del ventennio verghiano

In quello che sarà il ventennio conclusivo della sua carriera, perlomeno sulle scene, Verdi si conferma l’operista per antonomasia, l’autore di riferimento per il cartellone scaligero, su cui tanta influenza esercita il suo editore, Ricordi. L’esatta immagine di Verdi proposta agli spettatori della Scala si evince nella Tabella 2.

Tredici titoli, su cui sveltano, non molto diversamente da quanto avviene nei cartelloni odierni, l’*Aida* (allora ancora fresca d’inchiostro) e *La Traviata*. Notevolissima la presenza di ben sei titoli nuovi (gli estremi *Otello* e *Falstaff*, composti appositamente per la Scala) o proposti in nuove versioni (*Macbeth*, *La forza del destino*, *Simon Boccanegra* e *Don Carlo*, tranne il primo

| Tabella 2 – Allestimenti verdiani alla Scala 1873-93 | |
|---|---|
| Numero allestimenti | Compositore |
| 5 | <i>Aida, La traviata</i> |
| 3 | <i>Rigoletto, Simon Boccanegra*</i> , <i>Otello*</i> |
| 2 | <i>Ernani, Il trovatore, Un ballo in maschera, Don Carlo*</i> |
| 1 | <i>Macbeth*</i> , <i>I vespri siciliani, La forza del destino,* Falstaff*</i> |
| (Sono indicate con asterisco le novità e le nuove versioni) | |

rivisti tutti per La Scala, *Simone e Don Carlo* negli anni Ottanta). Il cartellone scaligero di quegli anni copre l'intero catalogo della maturità verdiana dal *Rigoletto* (1851) in qua, con qualche raro ripescaggio dalla produzione più giovanile (solo l'*Ernani* e il *Macbeth*, quest'ultimo però rinnovato di recente). Dell'apprezzamento del pubblico scaligero, anche a prescindere da un allestimento scenico, testimonia Giulio Ricordi quando informa Giuseppina Strepponi dell'esito del concerto diretto alla Scala da Franco Faccio il 9 maggio 1880: «All'ultimo Concerto della Scala si eseguì la Sinfonia dei Vespri!... che suscitò un entusiasmo indescrivibile, dovendosi replicare in mezzo a grida interminabili!... Fu eseguita proprio bene, in modo che in due punti scoppiarono gli applausi»⁴.

Nella Milano di quel ventennio Verdi non rappresentava peraltro soltanto un nome sul cartellone del Piermarini – o su quelli di altre nove scene operistiche milanesi, in cui ricorre complessivamente per ben 101 volte tra il 1873 e il '93⁵ –, bensì una rinnovata presenza fisica in una città cruciale per la sua formazione e la sua carriera, con cui proprio alla vigilia del soggiorno verghiano aveva riannodato i rapporti. Queste le date fondamentali della relazione del compositore con Milano nei vent'anni che c'interessano, col preambolo indispensabile, per l'importanza degli eventi occorsi, del lustro precedente⁶.

⁴ Lettera del 12 maggio 1880 di Giulio Ricordi a Giuseppina Strepponi, in *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati e C.M. Mossa, Parma, Istituto di Studi Verdiani 1988, p. 44.

⁵ I teatri che proposero opere verdiane a Milano nel ventennio 1873-93 furono, oltre alla Scala, la Canobbiana, il Carcano, il Castelli, il Dal Verme, il Filodrammatico, il Fossati, il Manzoni, il Pezzana e il Santa Radegonda. Cfr. *Cronaca sintetica delle rappresentazioni d'opera nei teatri milanesi...*, pp. 50-57.

⁶ I dati della cronologia verdiana impiegati per la Tabella 3 sono tratti da *Zeitstafel*, a cura di V. C. Ottomano e A. Gerhard, in *Verdi Handbuch*, a cura di A. Gerhard e U. Schweikert, Stuttgart, Metzler-Bärenreiter 2013², pp. XV-XLII: XXXII-XL. Per un quadro sintetico dell'evoluzione del rapporto di

| Tabella 3 - Verdi a Milano, 1868-93 | |
|--|--|
| 30.6.1868 | Ritorno a Milano dopo vent'anni di assenza per incontrare Manzoni. |
| 27.1.1869 | “Prima” della nuova versione della <i>Forza del destino</i> alla Scala. |
| 8.2.1872 | “Prima” europea dell' <i>Aida</i> alla Scala. In piazza della Scala viene eretta la statua di Leonardo da Vinci. |
| 11.1872 | <i>Arrivo di Verga in città</i> |
| 28.1.1874 | “Prima” italiana della nuova versione del <i>Macbeth</i> alla Scala. |
| 22.5.1874 | “Prima” della <i>Messa da Requiem</i> nella Basilica di S. Marco (il 25 alla Scala). |
| 18.4.1880 | “Prima” di <i>Pater noster</i> e <i>Ave Maria volgarizzati da Dante</i> alla Scala. |
| 24.3.1881 | “Prima” della nuova versione del <i>Simon Boccanegra</i> alla Scala. |
| 22.5.1883 | Esecuzione della <i>Messa da Requiem</i> in occasione dello scoprimento del monumento a Manzoni. |
| 10.1.1884 | “Prima” della nuova versione del <i>Don Carlo</i> alla Scala. |
| 5.2.1887 | “Prima” dell' <i>Otello</i> alla Scala. |
| 18.10.1889 | Acquisto del terreno per l'erigenda Casa di riposo per musicisti. |
| 8.4.1892 | Commemorazione di Rossini alla Scala culminante nella Preghiera dal <i>Mosè</i> diretta da Verdi. |
| 9.2.1893 | “Prima” del <i>Falstaff</i> alla Scala. |

Spicca in questa cronologia il numero esorbitante di prime esecuzioni/rappresentazioni assolute che Milano ospita, quasi un monopolio sulla produzione dell'ultimo quarto di secolo di carriera del compositore: importanti “prime” nazionali (il *Macbeth* rivisto) ed europee (*Aida*), nuove versioni di lavori più antichi radicalmente rivisitati (*La forza del destino*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*), nuovi lavori di musica sacra, dai “piccoli” *Pater noster* e *Ave Maria* alla monumentale *Messa da Requiem*; infine le due estreme *créations* operistiche (*Otello* e *Falstaff*). Non meno importanti per lo straordinario valore simbolico sono le occasioni in cui Verdi è chiamato a interpretare la vita pubblica della città e dei suoi simboli: i rapporti col vecchio Manzoni, la commemorazione del centenario rossiniano alla Scala, il progetto della Casa di riposo per musicisti, che eleggerà come propria ultima dimora.

Verdi con Milano dal 1832 al 1901 cfr. il capitolo *Milano* in R. MELLACE, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci 2013, pp. 35-50.

Non potrà dunque sorprendere che la Scala faccia capolino nell'epistolario verghiano proprio in associazione con un lavoro di Verdi. In realtà, vi compare solo quanto basta per scusarsi, senza rammarico alcuno, di dover disattendere, per cause di forza maggiore, un appuntamento. Il 22 maggio 1883 Verga scrive infatti così a Paolina Greppi Lester:

Ho pensato a voi, viceversa o no, e vedo che vi voglio molto ma molto bene. Ho riacchiappato i Principi davanti al Martini. Perché non avete voluto venire anche voi? C'era molta gente e molte signore per le strade. A Monte Carlo serata disastrosa per me; tanto che imperiose viste economiche mi impongono di rinunciare alla Messa di stasera alla Scala. Altro che messa! Me ne duole però solo per voi, per cui solo venivo. Me lo perdonate⁷.

Vi fosse andato, Verga non avrebbe assistito a una serata qualsiasi. La *Messa da Requiem* vi veniva eseguita a coronamento delle celebrazioni che quel giorno, decennale della scomparsa di Manzoni, avevano visto lo scoprimento della statua eretta da Francesco Barzaghi di fronte alla Chiesa di S. Fedele. La serata di gala nella sala del Piermarini prevedeva l'esecuzione, da parte d'un organico *monstre* di 130 professori d'orchestra e 300 coristi, della *Messa da Requiem* di Verdi e di una cantata "espressamente scritta da Amilcare Ponchielli", come puntualizza il manifesto coevo.

In realtà, Verga conosceva già il capolavoro verdiano, avendo avuto l'occasione di assistere, «per un biglietto procuratomi da Treves», alla prima assoluta, il 22 maggio 1874 nella basilica milanese di S. Marco. Racconta lui stesso quella serata scrivendo alla madre due giorni dopo⁸. L'impressione che lo scrittore ne ricavò fu considerevole, sia dal punto di vista dell'evento mondano che da quello puramente musicale, cui peraltro non dedicò molte parole. Non gli sfuggì tuttavia il carattere specificamente spettacolare più che non chiesastico dell'evento:

Fu una solennità imponente, giammai s'era vista tanta folla di quello che c'è di più scelto nella città; forestieri distinti in gran numero, giornalisti, letterati, musicisti stranieri, Verdi dirigeva l'orchestra. Del resto uno spettacolo teatrale, piuttosto che una mesta funzione religiosa, la chiesa stipata da una

⁷ Cit. in G. GARRA AGOSTA, *Verga innamorato: le lettere inedite di Giovanni Verga a Paolina Greppi Lester*, introduzione e commento di C. Greco Lanza, Catania, Greco 1980, p. 104.

⁸ La lettera, pubblicata in G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1881)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2001, pp. 338-339, è trascritta nel saggio di Maria Rosa De Luca «Metti una sera al Circolo o in Salotto». *Musica, letteratura e industria del melodramma a Milano negli anni di Verga (1872-1893)*, contenuto nel presente volume.

folla in gala, sussurrante, agitantesi, sbirciantesi coll'occhiale come in teatro, l'orchestra in numero di 200 professori disposta nel coro, a sinistra dell'altare; i cori in numero di 100 a sinistra, in mezzo la Valdeman, la Stolz, Maini e Capponi, quasi colle spalle rivolte all'altare, dall'altro lato Verdi, non vidi un prete o un sagrestano. Del resto leggerete sui giornali tutti i dettagli. L'effetto della musica fu però grandioso, immenso.

Di nuovo, preoccupazioni di natura economica («la semplice poltrona costerà 30 franchi») gli suggerirono di astenersi dal rinnovare il godimento della musica verdiana qualche giorno più tardi nella replica scaligera («Io metterò a dormire la mia curiosità che troverei un po' troppo cara»).

La biografia di quel ventennio fu tanto per Verga che per Verdi in termini significativi milanese. È interessante metterne a confronto i percorsi, tramite una tabella sinottica, perlomeno per il periodo fino al 1885. Vi si succedono a ritmo serrato, a distanza di pochi mesi e talora in perfetta sovrapposizione (ad esempio nei primi mesi del 1881), eventi fondamentali del percorso creativo di entrambi⁹.

| Tabella 4 - Verga e Verdi a Milano, 1873-1885 | | |
|--|---|---|
| Anno | Verga | Verdi |
| 1873 | Febbraio: termina <i>Eva</i> , che esce per l'editore milanese Treves. | 1° giugno: visita la tomba di Manzoni. Decide di comporre la <i>Messa da Requiem</i> . |
| 1874 | 22 maggio: assiste alla "prima" della <i>Messa da Requiem</i> di Verdi. 15 giugno: esce sulla "Rivista italiana di lettere, scienze e arti" <i>Nedda</i> . Lavora a <i>Tigre reale</i> e a <i>Eros</i> . Sul finire dell'anno esce, sempre a Milano, presso la Libera editrice G. Brigola, <i>Eros</i> . | 28 gennaio: "prima" italiana della nuova versione del <i>Macbeth</i> . 22 maggio: "prima" assoluta della <i>Messa da Requiem</i> nella basilica di S. Marco. |

⁹ I dati della cronologia verghiana impiegati per la Tabella 4 sono tratti da *Cronologia*, in G. VERGA, *Tutte le novelle ...*, I, pp. LI-LX: LV-LVIII e *Cronologia della vita e delle opere*, in G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di G. Camazzi, Milano, Rizzoli 1980², pp. 35-43: 37-40.

| Tabella 4 - Verga e Verdi a Milano, 1873-1885 | | |
|---|--|--|
| Anno | Verga | Verdi |
| 1875 | Esce, ancora per Brigola, <i>Tigre reale</i> . | Marzo: è a Milano per preparare la tournée della <i>Messa da Requiem</i> . |
| 1876 | Escono presso Brigola <i>Primavera ed altri racconti</i> . | |
| 1878 | 21 aprile: lettera a Salvatore Paolo Verdura in cui abbozza il progetto del <i>Ciclo dei vinti</i> . Agosto: esce sul "Fanfulla" <i>Rosso Malpelo</i> . | |
| 1878-80 | Lavora a <i>Vita dei campi</i> e ai <i>Malavoglia</i> . | |
| 1879 | Agosto: esce sul "Fanfulla" <i>Fantasticheria</i> . | 30 giugno: dirige la <i>Messa da Requiem</i> per beneficenza alla Scala. Novembre: lavora con Boito all' <i>Otello</i> . |
| 1880 | Esce da Treves <i>Vita dei campi</i> . | 18 aprile "prima" del <i>Pater noster</i> e dell' <i>Ave Maria</i> alla Scala. |
| 1881 | Anno dell'Expo a Milano 19 gennaio: scrive la <i>Prefazione ai Malavoglia</i> . Febbraio: escono presso Treves <i>I Malavoglia</i> . | Da febbraio è a Milano per preparare l'allestimento del nuovo <i>Simon Boccanegra</i> . 24 marzo Prima della nuova versione del <i>Simon Boccanegra</i> . 25 ottobre Inaugurazione della statua di Verdi nel foyer della Scala. |
| 1882 | Escono, presso Treves, <i>Il marito di Elena</i> e, con l'editore torinese Casanova, le <i>Novelle rusticane</i> . | |
| 1883 | Estate: esce, ancora per Treves, <i>Per le vie</i> , raccolta di ambientazione milanese. | 22 maggio: inaugurazione del monumento a Manzoni e <i>Messa da Requiem</i> alla Scala. Dal 4 giugno è a Milano per preparare l'allestimento del nuovo <i>Don Carlo</i> . Dal 18 dicembre è di nuovo in città per il <i>Don Carlo</i> . |

| Tabella 4 - Verga e Verdi a Milano, 1873-1885 | | |
|---|--|---|
| Anno | Verga | Verdi |
| 1884 | 14 gennaio: “prima” del dramma <i>Cavalleria rusticana</i> al Teatro Carignano di Torino. | 10 gennaio: “prima” della nuova versione del <i>Don Carlo</i> . |
| 1885 | 16 maggio: va in scena al Teatro Manzoni di Milano il dramma <i>In portineria</i> , adattamento d’una novella da <i>Per le vie</i> . | Soggiorna a Milano dal 28 novembre al 5 dicembre. |

Davanti a tanta presenza verdiana nella vita milanese di quegli anni non potrà suonare se non naturale che Verga chiami ironicamente Paolo, il musicista in erba protagonista del racconto *Primavera*, «il Verdi dell’avvenire»¹⁰. Ma forse non sarà neppure del tutto arbitrario rinvenire, sul piano creativo, una qualche affinità tra l’universo verghiano e i personaggi del teatro di Verdi, che naturalmente affondano le radici in retroterra ideologici e culturali diversi, e tuttavia condividono qualche elemento comune. Si pensi alla contrapposizione irriducibile tra individuo e società, centrale nel teatro verdiano, che proprio di quella tensione si alimenta. Si ponga mente a come la multiforme declinazione di quel conflitto tra aspirazioni profonde dell’individuo e doveri sociali produca una galleria di sconfitti, una teoria di vittime di una società repressiva della libertà personale. Certo, Verdi non ambisce a dar vita al grande affresco corale d’un *Ciclo dei vinti*, ma è ugualmente indubbio che il suo sguardo indugi proprio sui tali “vinti” che, per prendere in prestito le parole di Verga dalla prefazione ai *Malavoglia*, licenziata il 19 gennaio 1881 a pochi metri dalla Scala e a nove settimane dalla *première* del nuovo *Simon Boccanegra*, «levano le braccia disperate, e piegano il capo».

3. Le nuove generazioni sulla scena scaligera

Considerata la presenza ingombrante della musica e della figura di Verdi nella vita musicale e civile della Milano di quel ventennio, volgiamo ora lo sguardo al complesso dell’offerta operistica sulle scene scaligere come

¹⁰ G. VERGA, *Primavera*, in ID., *Tutte le novelle ...*, I, p. 35.

ci è restituita dalla Tabella 1. Volendone realizzare una mappa ragionata che raggruppi gli autori secondo un doppio criterio, cronologico e nazionale, ci si presenta il quadro sintetizzato dalla Tabella 5.

| Tabella 5 - Allestimenti operistici alla Scala, 1873-93 per tipologia di opera | | | |
|---|------------------------------|---|-------------------|
| N. Titoli | Tipologia di opera | Autori | Aperture stagione |
| 45 | Opera italiana contemporanea | Ponchielli (10), Gomes (6), Catalani (3), Marchetti (3), Boito (2), Franchetti (2), Puccini (2), Samara (2), Auteri Manzocchi, Braga, Canepa, Chessi, Gallignani, Gobatti, Josse, Mascagni, Massa, Perelli, Petrella, Pinsuti, Rossi, Smareglia | 6 |
| 31 | Opere verdiane | Verdi | 5 |
| 30 | Opera francese | Meyerbeer (12), Gounod (6), Bizet (4), Halévy (3), Massenet (3), Hérold, Thomas | 6 |
| 23 | Opera romantica italiana | Donizetti (11), Bellini (7), Rossini (4), Pacini | 1 |
| 9 | Opera tedesca | Wagner (7), Goldmark, Weber | 3 |
| 2 | Opera del Settecento | Gluck, Mozart | 0 |

Prescindendo dalla fortuna dei singoli autori, il primo dato che emerge inequivocabilmente è la presenza massiccia di opere italiane di autori viventi, che si aggiudicano, a prescindere dai titoli verdiani, 45 dei 140 allestimenti complessivi. Pesa senz'altro la popolarità di compositori come Ponchielli e Gomes, ma anche l'accesso alla Scala, sebbene spesso per un'unica produzione, di non meno di altri venti operisti. Segue per fortuna l'opera francese, che con 30 allestimenti insidia il notevole risultato verdiano. Come in ciascuno dei gruppi qui considerati, vi è un autore trainante, in questo caso Meyerbeer, ma sono ben rappresentati anche Gounod e Bizet. Soprattutto, l'opera francese si aggiudica sei aperture di stagione, tante quante l'opera italiana contemporanea, una in più delle cinque di Verdi. Più contenuta, ma comunque cospicua, la presenza dell'opera romantica italiana, che ha il suo campione indiscusso in Donizetti, seguito a distanza da Bellini e Rossini. Un'unica inaugurazione per questo repertorio, mentre sorprendentemente ben tre spettano all'opera tedesca, i cui nove allestimenti sono quasi tutti

wagneriani. Meno che sporadica, in media un titolo per decennio, prevedibilmente Gluck e Mozart, la presenza dell'opera precedente l'Ottocento.

Come si diceva, gli autori d'opera italiana delle nuove generazioni sono presenti in numero consistente¹¹. Attenendosi per intanto a elementi puramente numerici (cfr. Tabella 1), si consideri come otto di loro riescano a vedersi rappresentare più d'una volta sulle scene del Piermarini: Ponchielli tocca i dieci allestimenti, Gomes sei, Catalani e Marchetti tre, Boito, Franchetti, Puccini e Samara due. Si tratta di autori appartenenti a due generazioni diverse, quella di Ponchielli, nato nei primi anni Trenta, e quella Franchetti, classe 1860. Non sono in realtà tutti sono italiani: il successo arriso al brasiliano Antônio Carlos Gomes o al greco Spyridon Filiskos Samaras (italianizzato col nome di Spiro Samara), ma anche la "prima" di un'opera del francese Jean-Marie Josse¹², dimostra l'attrattiva internazionale esercitata dall'opera italiana e insieme la sua capacità di metabolizzare talenti di diversa provenienza. Un'altra dozzina di autore godette, entro il 1893, d'una gloria effimera, legata a un unico titolo: Auteri Manzocchi, Braga, Canepa, Chessi, Gallignani, Gobatti, Mascagni, Massa, Perelli, Petrella, Pinsuti, Rossi, Smareglia. Una pattuglia folta, che nella complessiva *mediocritas* degli esiti cela nomi destinati a percorsi illustri come quelli di Mascagni e Smareglia.

Altrettanto interessante la pattuglia, assai più ridotta ma prolifica, di librettisti appartenenti alle nuove generazioni, nati cioè tra gli anni Venti e il 1850. Cinque nomi spiccano per frequenza di allestimenti scaligeri (cfr. Tabella 6). Cinque soli letterati viventi monopolizzano infatti con 24 titoli 39 dei 140 allestimenti scaligeri. Il dato è già di per sé significativo, sebbene vada naturalmente considerato secondo le diverse declinazioni personali. Il maturo Ghislanzoni, classe 1824, deve la sua fortuna innanzitutto alla popolarità dell'*Aida*, forte di 5 allestimenti. È autore però anche di altri sei libretti, distribuiti tra Gomes (due: *Fosca* e *Salvator Rosa*), Ponchielli (*I Lituani*), Catalani (*Edmea*), Petrella (*Giovanna di Napoli*) e Braga (*Caligola*)¹³. Boito può contare su ben tre formidabili novità verdiane (il rifacimento del *Bocca-negra* e i due estremi capolavori, *Otello* e *Falstaff*), ma anche sulla popolaris-

¹¹ Per indicazioni biografiche e bibliografiche sugli autori di quella stagione si rimanda senz'altro ad A. SESSA, *Il melodramma italiano. 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze, Olschki 2003 ("Historiae musicae cultores", XCVII) e alle voci relative ai singoli autori nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1961- (<http://www.treccani.it/biografie/>).

¹² Nato a Tolosa nel 1815, dunque di poco più giovane di Verdi, Josse è il più anziano di questo gruppo di autori, che con quest'unica eccezione appartengono invece alle due generazioni più giovani.

¹³ Su Ghislanzoni v. in particolare A. GHISLANZONI, *Il demone nello scrittoio. Lettere di Antonio Ghislanzoni 1853-1893*, a cura di A. Benini, G.L. Baio e G. Rota, Oggiono, Cattaneo 2001 e S. WERR, *Antonio Ghislanzoni ed Errico Petrella, in Scapigliatura e "fin de siècle". Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di J. Streicher, S. Teramo e R. Travaglini, Roma, ISMEZ 2006, pp. 245-255.

| Tabella 6 - Librettisti delle due generazioni più recenti (nati 1820-50) rappresentati alla Scala nelle stagioni 1873-93 | | | |
|---|-------|---------------------|---|
| Numero | | Librettista | Opere |
| Allestimenti | Opere | | |
| 13 | 7 | Antonio Ghislanzoni | <i>Aida, Caligola, Edmea, Fosca, Giovanna di Napoli, I Lituani, Salvator Rosa</i> |
| 13 | 5 | Arrigo Boito | <i>Falstaff, La Gioconda, Mefistofele, Otello, Simon Boccanegra</i> |
| 5 | 5 | Ferdinando Fontana | <i>Asrael, Edgar, Flora mirabilis, Lionella, Le Villi</i> |
| 4 | 4 | Carlo d'Ormeville | <i>Gustavo Wasa, La lega, Mattia Corvino, Ruy Blas</i> |
| 4 | 3 | Angelo Zanardini | <i>Dejanice, Il figliuol prodigo, Salammbô</i> |

sima *Gioconda* di Ponchielli e sul proprio *Mefistofele*. Alle spalle di questi due letterati, un terzetto di figure assai diverse vanta una presenza invidiabile sulle scene del Piermarini. Il giovane Ferdinando Fontana, classe 1850, collabora con tre musicisti della nuovissima generazione, firmando libretti per Puccini (i primi due del compositore: *Le Villi* ed *Edgar*), Samara (altri due: *Flora mirabilis* e *Lionella*) e Franchetti (*Asrael*). Carlo d'Ormeville è autore di due drammi per Filippo Marchetti, *Gustavo Wasa* e il fortunato *Ruy Blas*, oltre a due titoli per altrettanti autori minori, *La lega* per Josse e *Mattia Corvino* per Ciro Pinsuti. Infine, il decano della librettistica di quei decenni, Angelo Zanardini, nato nel 1820, è presente sulla scena con testi originali scritti per Ponchielli (*Il figliuol prodigo*), Catalani (*Dejanice*) e Massa (*Salammbô*). La sua voce risuona però anche nelle numerose traduzioni di libretti dal francese e dal tedesco, di Massenet (*Erodiade*), Goldmark (*La regina di Saba*), Hérold (*Zampa*), Wagner (*I maestri cantori di Norimberga*; e, subito fuori dal nostro ambito cronologico, *La Walkiria*, per l'inaugurazione del 26 dicembre 1893). Si tenga presente anche un altro dato interessante. Tutti e cinque i librettisti ebbero l'onore di inaugurare almeno una stagione scaligera: d'Ormeville con il *Ruy Blas* di Marchetti (1873: si indica sempre la stagione, la cui inaugurazione risale di norma al 26 dicembre dell'anno precedente), Zanardini con *Il figliuol prodigo* di Ponchielli (1882), Fontana con l'*Asrael* di Franchetti (1889). Ancor più notevole la prestazione dei librettisti meglio rappresentati: Boito si aggiudicò due inaugurazioni di fila con *La Gioconda*

(1884) e il *Mefistofele* (1885), Ghislanzoni tre, sempre con l'*Aida*, nel 1874, 1881 e 1887.

L'inaugurazione della stagione è sicuramente una vetrina particolarmente prestigiosa, significativa nel dar conto dell'orientamento della politica culturale del teatro e del gusto del pubblico. Si considerino le serate inaugurali di quel ventennio riportate dalla Tabella 7.

| Tabella 7 - Inaugurazioni delle stagioni 1873-92 del Teatro alla Scala | | |
|---|--|--|
| Numero inaugurazioni | Compositore | Opera inaugurale |
| 5 | Verdi | <i>Aida (3 volte), I vespri siciliani, Don Carlo</i> |
| 3 | Meyerbeer | <i>Gli Ugonotti, L'Africana, La stella del Nord</i> |
| 2 | Franchetti Ponchielli Wagner | <i>Asrael, Cristoforo Colombo Il figliuol prodigo, La Gioconda I maestri cantori, Tannhäuser</i> |
| 1 | Bizet Boito Goldmark Gounod Marchetti Massenet Rossini | <i>Carmen Mefistofele La regina di Saba Romeo e Giulietta Ruy Blas Il Cid Guglielmo Tell</i> |

Spicca ancora una volta il primato individuale di Verdi, e in particolare dell'*Aida*, unico titolo a ritornare, e per ben tre volte, sulle scene scaligere nella serata inaugurale del 26 dicembre. Tengono dietro il maestro del *grand opéra*, Meyerbeer, e, ancora più distanziato, un autore popolare come Ponchielli. Sorprenderanno, forse, da un lato i due titoli ciascuno di Wagner e del giovane Franchetti; dall'altro l'esclusione dalle inaugurazioni di autori altrimenti ben rappresentati nel corso delle stagioni come Donizetti, Bellini e Gomes. Una volta sola ricorrono l'ultimo capolavoro di Rossini, il *Guglielmo Tell*, naturalmente in lingua italiana, e una serie di titoli contemporanei, italiani – *Mefistofele* di Boito, *Ruy Blas* di Marchetti – e stranieri, soprattutto francesi: *La regina di Saba* di Goldmark, *Romeo e Giulietta* di Gounod, *Il Cid* di Massenet e naturalmente la *Carmen* di Bizet, salutata quasi immediatamente da un clamoroso successo continentale.

Ancor più significativa risulterà la ricognizione dei titoli nuovi proposti alla Scala in quel ventennio, complessivamente 22, due dei quali in due diverse versioni (cfr. Tabella 8).

| Tabella 8 - Opere in prima esecuzione alla Scala 1873-1893 | | |
|--|--|--|
| Numero novità | Compositore | Titolo |
| 4 (2 in 2 versioni) | Ponchielli | <i>I Lituani (2 versioni), La Gioconda (2 versioni), Il figliuol prodigo, Marion Delorme</i> |
| 3 | Catalani Gomes | <i>Dejanice, Edmea, La Wally Fosca, Maria Tudor, Còndor</i> |
| 2 | Verdi | <i>Otello, Falstaff</i> |
| 1 | Canepa Galignani Josse Marchetti Massa Perelli Pinsuti Puccini Samara Smareglia | <i>I pezzenti Nestorio La lega Gustavo Wasa Salammbò Viola Pisani Mattia Corvino Edgar Lionella Bianca da Cervia</i> |

Il quadro delle novità è perfettamente coerente con i dati della Tabella 1. Se si considera che molti tra i compositori più popolari erano all'epoca già scomparsi (Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Rossini) e che gli autori stranieri viventi non dediti all'opera italiana (da Wagner a Gounod, da Bizet a Massenet) non avrebbero comunque presentato proprie novità alla Scala, i nomi più in vista restano anche in questo caso quelli di Ponchielli, Verdi, Gomes e Catalani. Si noti come, prevedibilmente, il più giovane Ponchielli¹⁴, che peraltro passerà a miglior vita già nel 1886, prevalga in questo ambito – con ben quattro opere nuove, due delle quali in altrettante versioni diverse (*I Lituani*, 1874 e '75, *La Gioconda*, 1876 e 1880) – sull'anziano Verdi, superato in quanto a titoli tutti nuovi sia da Catalani che da Gomes, mentre un autore assai popolare come Marchetti avrà nel ventennio in questione una sola “prima” scaligera. Degli altri nove che terranno a battesimo un'unica opera alla Scala, soltanto Puccini e Smareglia, presenti con altrettante opere giovanili, rispettivamente *Edgar* e *Bianca da Cervia*, svilupperanno una personalità e una carriera significative. Andranno aggiunte alla lista delle novità le nuo-

¹⁴ Su Ponchielli v. perlomeno A. PONCHIELLI, *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli. Lettere 1856-1885*, a cura di F. Cesari, S. Franceschini e R. Barbierato, pref. di A. Guarnieri Corazzol, Padova, Il poligrafo 2010, e F. BISSOLI, *Storia e fonti della Marion Delorme di Ponchielli*, Lucca, LIM 2012.

ve versioni dei già citati *Simon Boccanegra* e *Don Carlo* verdiani, nonché la seconda versione del *Mefistofele* di Boito: titoli la cui eco “mediatica” non fu inferiore a un’autentica “prima” per il prestigio del primo autore e per lo scalpore suscitato dal titolo boitiano¹⁵.

4. Al di fuori della Scala: un ventennio di vita musicale milanese

Nel ventennio del soggiorno milanese di Verga il Teatro alla Scala non era certo l’unico palcoscenico degno di nota nel panorama musicale cittadino. Perlomeno due altre sale esibiscono una vitalità notevolissima: il Teatro Carcano e il Teatro Dal Verme, di cui Verga rievocherà, in *Primavera*, «le finestre rotonde» illuminate¹⁶. Vi debutteranno autori di primissimo piano; tra il 1873 e il ‘92 saranno ben ventidue¹⁷ le prime rappresentazioni assolute; la *première* d’un lavoro clamoroso, *I pagliacci* di Leoncavallo, chiuderà quel ventennio. Ma si danno opere in non meno d’una dozzina di altre sale¹⁸. Non meno vivace l’attività della Società del Quartetto, fondata nel 1864, auspici Tito Ricordi, Arrigo Boito e altri musicisti e intellettuali progressisti, con l’intento di «incoraggiare e diffondere il culto della buona musica con pubblici e privati concerti, particolarmente nel genere del quartetto e della sinfonia». Il Quartetto invita solisti illustri e propone imprese di sapore storico per il panorama musicale italiano, come l’esecuzione integrale delle sinfonie di Beethoven. Sono gli anni della rivalità tra case editrici musicali: Ricordi contro Lucca, poi Ricordi contro Sonzogno. Sono anche gli anni della formazione di Mascagni e Puccini al Conservatorio sotto la guida di Ponchielli. La Tabella 9 dà conto di alcuni dei principali eventi musicali al di fuori del cartellone operistico scaligero in quel ventennio.

¹⁵ Non si dimentichi che l’edizione scaligera del 25 maggio 1881 costituì, dopo il fiasco del 1868 sempre nella sala del Piermarini, la riabilitazione dell’opera di Boito, che ne scriveva in questi termini a un appassionato sostenitore, il conte Agostino Salina: «L’opera coraggiosamente amata da Voi fu rialzata ieri sera da un pubblico leale sul posto della sua caduta» (cit. in E. BURONI, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Franco Cesati 2013, p. 79).

¹⁶ G. VERGA, *Primavera*, in ID., *Tutte le novelle ...*, I, p. 41.

¹⁷ Cfr. R. VALSECCHI - B.M. ANTOLINI, *Cronaca sintetica delle rappresentazioni d’opera nei teatri milanesi: 1861-1897...*, pp. 49-57.

¹⁸ A quelle elencate alla nota 5 vanno aggiunti il teatrino estivo ai Giardini pubblici, il Politeama di Tivoli e il Teatro Re (nuovo; il vecchio aveva chiuso i battenti nel 1872). Sul complesso dell’offerta del teatro musicale a Milano cfr. R. VALSECCHI, *I teatri d’opera a Milano: 1861-1880...*, e B. M. ANTOLINI, *I teatri d’opera a Milano: 1881-1897...*

| Tabella 9 - Eventi musicali milanesi degli anni 1872-93 | |
|--|--|
| 1872 | Inaugurazione del Teatro Dal Verme |
| 1874 | Edoardo Sonzogno fonda la Casa Musicale Sonzogno |
| 1874 | Anton Rubinstein suona alla Società del Quartetto |
| 1875 | Debutto operistico di Catalani con <i>La falce</i> , su libretto di Boito, al Conservatorio |
| 1877 | Istituzione da parte di Carlo Andreoli dei Concerti popolari presso il Conservatorio |
| 1877 | Giuseppe Martucci vince col <i>Quintetto</i> op. 45 un primo premio di composizione della Società del Quartetto (ne vincerà un secondo nel 1883 col <i>Trio</i> op. 59) |
| 1878 | Fondazione della Società orchestrale del Teatro alla Scala |
| 1878 | Prima esecuzione italiana (18 aprile) della <i>Nona sinfonia</i> di Beethoven, diretta da Franco Faccio, auspice la Società del Quartetto, a conclusione dell'integrale delle sinfonie beethoveniane |
| 1879 | Prima rappresentazione assoluta di <i>Riccardo III</i> di Luigi Canepa al Teatro Carcano |
| 1879 | Debutto operistico di Smareglia con <i>Preziosa</i> al Teatro Dal Verme |
| 1880 | Arrivo di Puccini a Milano |
| 1880 | Il violinista Joseph Joachim suona alla Società del Quartetto |
| 1881 | Ponchielli s'insedia nella cattedra di composizione al Conservatorio |
| 1881 | Trionfo del <i>Ballo Excelsior</i> al Teatro alla Scala |
| 1882 | Arrivo di Mascagni a Milano |
| 1884 | Debutto operistico di Puccini con <i>Le Willis</i> al Teatro Dal Verme (nuova versione col titolo <i>Le Villi</i> alla Scala, 1885) |
| 1886 | Affermazione definitiva postuma (Ponchielli era mancato il 16 gennaio) dei <i>Lituani</i> al Teatro Dal Verme |
| 1888 | Mascagni vince la seconda edizione del concorso di composizione Sonzogno |
| 1888 | Richard Strauss dirige alla Società del Quartetto |
| 1892 | Debutto operistico di Ruggero Leoncavallo con <i>I pagliacci</i> al Teatro Dal Verme sotto la direzione di Arturo Toscanini |

5. Quattro titoli emblematici e alcune considerazioni conclusive

Nel quadro delineato fin qui quattro titoli parrebbero, per la loro specifica fortuna e in virtù di quella più complessiva dei loro autori, compositori e librettisti, sulle assi del Piermarini, rappresentare in termini emblematici le strategie di politica culturale e il gusto del pubblico sulla scena operistica milanese nel ventennio verghiano:

- *Ruy Blas* di Marchetti, su libretto di Carlo d’Ormeville, che il 26 dicembre 1872 apre la nuova stagione a un mese dall’arrivo di Verga in città, resta in scena per un numero notevolissimo di 21 recite e viene ripreso otto anni più tardi, in quella stagione 1881 in cui debutterà il secondo *Boccanegra*. In scena in sessanta teatri nel biennio successivo alla “prima” scaligera del 1869, «per qualche tempo, *Ruy Blas* rimase il miglior contraltare verdiano che l’editore Lucca potesse opporre alle fortune di Casa Ricordi»¹⁹.
- *Fosca* di Gomes su libretto di Antonio Ghislanzoni, che ha la prima rappresentazione assoluta nella stagione 1873 del *Ruy Blas* di Marchetti, e gode anch’essa d’una ripresa, nel 1878, quando calcherà le scene per 11 recite.
- *La Gioconda* di Ponchielli, su libretto di Arrigo Boito (firmato come Tobia Gorrio), che debutta come novità assoluta nella stagione 1876; ritorna in una versione rivista nel 1880, quando resta in scena per 14 recite; apre la stagione 1883 restando in cartellone per un record di 25 recite; infine, viene ripreso, ormai postuma, nella stagione 1889.
- *Cristoforo Colombo* di Franchetti, su libretto di Luigi Illica, che il 26 dicembre 1892 apre l’ultima stagione del soggiorno verghiano restando in scena per 16 recite.

¹⁹ F. BISSOLI - A. R. SEVERINI, *Ruy Blas*, in *Filippo Marchetti. L’uomo, il musicista*, a cura di F. Bissoli, Bologna, Bongiovanni 2002, pp. 71-95: 76. A Milano nel ventennio “verghiano” l’opera si vide, oltre che alla Scala, anche al Teatro Carcano nel 1873, 1880 e 1885 (due allestimenti a distanza di otto mesi), al Teatro Castelli nel 1874 e 1875, al Teatro Dal Verme nel 1876, 1877 (due allestimenti a distanza di otto mesi), 1879, 1882 (due allestimenti a distanza di dieci mesi), 1883, 1887 e 1889, al Teatro Pezzana nel 1885 e 1886, al Teatro Manzoni nel 1886 e 1890, al Teatro Fossati nel 1893. Sulla fortuna del titolo, che tra il 1870 e il 1923 totalizza 110 produzioni su 32 teatri, con punte di tre allestimenti in un solo anno, v. G. GUALERZI - C. MARINELLI ROSCIONI, *Un tentativo di cronologia: il “Ruy Blas” di Filippo Marchetti nei teatri italiani*, in *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di “Romeo e Giulietta” (XXXI Festival della Valle d’Itria, Martina Franca 2005)*, a cura di L. Lugli, Lucca, LIM 2005, pp. 135-189.

Si tratta da un lato di opere salutate da grande popolarità, testimoniata dal numero di recite in *affiche*, dalla collocazione privilegiata, per tre su quattro, a inaugurazione di stagione, e dalla ripresa in stagioni successive. Di *Fosca* e della *Gioconda* la Scala propose inoltre la prima esecuzione assoluta, il secondo titolo persino in due diverse versioni. I quattro titoli coprono le due generazioni di “moderni” attive alla Scala, quella dei quaranta/cinquantenni (Marchetti, Gomes e Ponchielli) e quella più giovane di Franchetti. Un medesimo discorso vale per i librettisti, le cui firme principali sono ben rappresentate, con Ghislanzoni, Boito e d’Ormeville, mentre il *Cristoforo Colombo* che apre l’ultima stagione scaligera “verghiana” introduce un nome cruciale della nuova drammaturgia: quello di Luigi Illica, uomo di fiducia di Giulio Ricordi, attivo per un ventennio intensissimo, dal primo libretto in proprio della *Wally* di Catalani (in “prima” alla Scala nella stagione immediatamente precedente al *Cristoforo Colombo*, quella del 1892) fino all’*Isabeau* di Mascagni del 1911, passando per i capolavori pucciniani dalla *Manon Lescaut* alla *Butterfly* e per titoli fondamentali di Franchetti, Giordano, Mascagni, Smareglia, fino a Vittorio Gneccchi e Italo Montemezzi.

Questi quattro titoli parrebbero avvalorare, per quanto è possibile in questa sede, qualche timida conclusione provvisoria, qualche fugace osservazione sul paesaggio osservato finora. Cosa è infatti possibile desumere da un quadro siffatto rispetto alla composizione del cartellone, alla popolarità di tipologie d’opera, autori e titoli, alle inaugurazioni e alle prime esecuzioni assolute? In assenza d’uno spazio sufficiente ad argomentare per via di esempi, credo sia possibile affermare come il panorama operistico milanese, e in particolare scaligero, nel ventennio del soggiorno verghiano, al di là della notevole varietà di titoli e autori offerti alla fruizione del pubblico, sia sostanzialmente dominato da due fenomeni musicali: Verdi e il *grand opéra*, rispettivamente un autore e un genere che fungono da modello, ancora alla vigilia e negli anni stessi dell’affermazione di Puccini e della «Giovane Scuola italiana», i musicisti riuniti sotto l’etichetta promozionale coniata nel 1892 dal “Teatro illustrato”, pubblicato proprio a Milano dall’editore Sonzogno. In decenni in cui stenta a riproporsi la qualità estetica somma del panorama operistico dell’Italia preunitaria (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi), il Bussetano e il *grand opéra* agiscono evidentemente, a giudicare dalla scena scaligera, come i modelli principali e quasi ineludibili per chi intenda scrivere opera fino al 1890. Sia “separatamente” – è sufficiente porre mente a quanto Meyerbeer si vede in quegli anni nella sala del Piermarini – sia “congiuntamente”, cioè attraverso la personale interpretazione del *grand opéra* che Verdi aveva dato nel corso della sua carriera e continuava a dare anche allora, con i rifacimenti della *Forza del destino* e del *Don Carlo*, e soprattutto con l’*Aida*, di gran lunga il titolo più popolare in quel ventennio alla Scala. Sia

Gomes che Ponchielli, gli autori più fortunati subito dopo Verdi, sono infatti fortemente tributari tanto nei confronti della drammaturgia del *grand opéra*²⁰, quanto specificamente nei confronti della drammaturgia e del linguaggio musicale verdiani, cui non poteva esimersi dal guardare anche il Marchetti di *Ruy Blas*. La ballata di Casilda nell'atto II di quest'ultimo titolo è un evidente omaggio a quella di Eboli nel *Don Carlos*; un linguaggio iperverdiano parla il duetto Paolo-Delia che apre l'atto II della *Fosca*, mentre il Finale III della *Gioconda* dovette giocare, nella sua versione definitiva, un qualche ruolo nella concezione del Finale III dell'*Otello*²¹. Il titolo principe di Ponchielli esibisce infatti, pur nella sua originalità, una profonda sintonia con certa drammaturgia verdiana, tanto da realizzare un caso di influenza in senso inverso, dai «giovani» verso «il vecchio». L'aspirazione al rinnovamento, forse non molto più di questo, di una stagione ancora profondamente tributaria verso Verdi e il *grand opéra*, è ben esemplificata dall'ultimo e più recente tra i titoli ora considerati, quel *Cristoforo Colombo* commissionato a Franchetti dal Comune di Genova per le Feste colombiane indette nel 1892 per il IV centenario della scoperta dell'America, su suggerimento di Verdi, che aveva declinato l'invito a scrivere l'opera lui stesso²². Benché a firma di Luigi Illica, il libretto presenta evidenti memorie della drammaturgia verdiana e dei suoi usi. Si consideri il Finale dell'Atto II (II,6)²³. L'ammutinamento contro Colombo, che va crescendo ma è sventato *in extremis*, proprio quando il navigatore stava per esser gettato a mare, dall'improvvisa apparizione delle coste americane all'orizzonte, è impaginato sullo sfondo del canto ecclesiastico del *Salve Regina*, intonato da sei frati domenicani che «si collocano ritti intorno all'albero di maestra» dell'ammiraglia colombiana. Questa polifonia di fonti sonore, che sfrutta il canto ecclesiastico onde far esaltare, per via di contrasto, la drammaticità delle dinamiche affatto profane che agitano gli astanti, vanta illustri precedenti tanto in Meyerbeer (il quadro conclusivo dell'atto IV del *Prophète*, ad esempio) quanto, relativamente frequenti, in Verdi: il quadro d'apertura dei *Lombardi alla prima crociata*, il trion-

²⁰ Sui due autori valgono sempre le considerazioni di F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT 1993 ("Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia", 9), pp. 280-284.

²¹ Cfr. J. NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition: 1871-1893*, Ann Arbor, UMI 1980, p. 39.

²² Cfr. R. BADALI, *Il "Cristoforo Colombo" di Alberto Franchetti. Profilo di un compositore dimenticato*, in *Columbeis III*, Genova, DARFICLET 1988, pp. 291-309; ID., *Ancora sul "Cristoforo Colombo" di Alberto Franchetti*, in *Ottocento e oltre. Scritti in onore di Raoul Meloncelli*, a cura di F. Izzo e J. Streicher, Roma, Pantheon 1993, pp. 471-474, e C. FAVERZANI, *Cristoforo Colombo, protagonista dell'opera lirica in Italia e in Francia tra Otto e Novecento*, in ID., *Ginevra e il Cardinale. Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, pref. di V. Coletti, Lucca, LIM 2015, pp. 381-395.

²³ *Cristoforo Colombo. Dramma lirico (quattro atti ed un epilogo). Musica di Alberto Franchetti. Genova 1892. Feste Colombiane*, Milano, Ricordi 1892, pp. 38-44.

fo del Carroccio che corona *La battaglia di Legnano* ma soprattutto il celeberrimo *Miserere* del *Trovatore*. L'ipoteca di quella drammaturgia vecchia di quasi mezzo secolo su un titolo chiave di uno dei compositori più significativi della nuova generazione parrebbe ulteriormente confermare l'efficacia e la resistenza dei modelli finora discussi durante l'intero ventennio dei soggiorni milanesi di Verga, nonostante l'incalzare delle novità di Puccini e della «Giovine scuola» che condividono gli stessi cartelloni.

GRAZIELLA SEMINARA

DA VERGA A MASCAGNI
DRAMMATURGIA MUSICALE DI
CAVALLERIA RUSTICANA

Università di Catania

1. La fonte verghiana: dalla novella al dramma

Tra le profonde trasformazioni in direzione della modernità che interessarono Milano negli anni del soggiorno di Verga va annoverato lo sviluppo e il consolidamento di una fiorente industria culturale, che da un lato comportava la nascita di nuove tipologie di intellettuali, dall'altro poneva i letterati tradizionali dinanzi a meccanismi di produzione della cultura sempre più governati dalle logiche del mercato.

Verga fece i conti con questa nuova situazione, nella consapevolezza che «nessun letterato in Italia vive col reddito puro della letteratura, o almeno col reddito della letteratura pura»¹. Così avrebbe dichiarato in un'intervista rilasciata a Ugo Ojetti nel 1895, nella quale peraltro avrebbe manifestato le proprie riserve nei confronti dell'arte teatrale per il suo stesso statuto di arte performativa:

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.

¹ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard 1895 (poi Firenze, Le Monnier 1946), pp. 116, 123.

E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo².

La necessità di adeguarsi al gusto ‘medio’ del pubblico non aveva tuttavia impedito allo scrittore siciliano di confrontarsi con il teatro, nel riconoscimento della sua funzione sociale per la costruzione dell’Italia postunitaria: Gabriella Alfieri ha richiamato l’attenzione sul progetto verghiano di una trilogia di drammi – *Cavalleria rusticana*, *In portineria* e *La commedia dell’amore* – che «avrebbe dovuto trasferire in ambito teatrale il progetto di indagine affidato in ambito narrativo al concomitante ciclo dei *Vinti*»³. Tale progetto, imperniato su una meditata operazione di ‘transcodificazione’ delle «novelle più teatralizzabili»⁴ delle raccolte *Vita dei campi* e *Per le vie*, rivela la volontà di promuovere una coerente riforma del contemporaneo teatro italiano e spinse Verga ad affrontare – con acuto senso della propria responsabilità artistica – il problema dell’elaborazione di una scrittura adeguata alla specificità della scena.

La sua scelta fu quella di tentare una difficile mediazione tra le istanze della poetica verista e l’orizzonte di attesa del pubblico coevo, tra la complessità delle proprie strategie narrative e l’esigenza di conseguire una flagrante evidenza scenica, non mediata dalla distanza intellettuale consentita dalla lettura. Verga era consapevole della natura fondamentalmente sperimentale di tale tentativo, come rivela una lettera allo studioso, scrittore e traduttore Édouard Rod, scritta pochi giorni prima del debutto di *Cavalleria rusticana* al Teatro Carignano di Torino:

La mia commedia (tentativo di commedia, chiamiamola meglio, in un genere arrischiatissimo e che fa a pugni col gusto attuale del pubblico) passerà inosservata anche in Italia, e i più alzeranno le spalle come a un’idea sbagliata. È vero che prima di pubblicare le novelle di *Vita nei campi* nello stesso genere, e di sperimentare la prima volta lo stesso metodo artistico in un altro campo letterario io ebbi le stese esitazioni e le medesime apprensioni che poi

² Ivi, p. 123.

³ Cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, p. 165. Tra i meriti della studiosa vi è quello di aver ricondotto tutta la ricerca artistica di Verga a una prospettiva unitaria: «La sincronia di testi apparentemente incompatibili come *Storia di una capinera* ed *Eva*, *I Malavoglia* e *Il marito di Elena*, *Cavalleria rusticana* e *In portineria*, *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe* si giustifica con la condizione tutta ottocentesca di scrittore professionista che si adegua alla domanda del mercato editoriale, e più in profondità, con la volontà tenace di rappresentare l’universo sociale coevo con una ‘forma’ di volta in volta ‘inerente’ al ‘soggetto’. [...] Solo una lettura sinottica e integrata di opere discordi ma scritte ‘in parallelo’ rivela la profonda fedeltà di Verga a se stesso, che fu anche la sua cifra di uomo e di artista ‘convinto e audace’, disposto a pagare per la propria rivoluzionaria ricerca» (ivi, p. 8).

⁴ Ivi, p. 167.

il successo smentì; ma allora ero io nel libro faccia a faccia col lettore, la riflessione aveva tempo di maturare quello che c'era di troppo brusco nella prima impressione, mentre adesso le mie idee devono passare per degli interpreti né convinti né audaci forse come me. Basta, vedremo quel che sarà, sarà una caduta di certo; a me preme soltanto affermare il genere. Il resto verrà poi, e lo faranno gli altri⁵.

La pessimistica previsione dello scrittore fu smentita dal trionfo dell'allestimento torinese, che non deluse le aspettative del pubblico. Le ragioni di quel successo vanno ravvisate nella perizia con la quale Verga mise in atto il passaggio del soggetto di *Cavalleria rusticana* dal codice narrativo a quello teatrale.

In primo luogo lo scrittore concentrò la vicenda della novella in un ambito temporale ristretto, limitato al solo giorno di Pasqua, e in uno spazio fisico definito, circoscritto alla piazza del paese di Vizzini, con un recupero delle unità aristoteliche di tempo e di luogo che favorisce la condensazione della materia drammatica e l'accelerazione della sua traiettoria verso la tragica conclusione⁶. In secondo luogo concepì il dramma in funzione del coinvolgimento di Eleonora Duse, imposto dalla centralità riservata alla 'prima donna' nelle scene teatrali coeve⁷: di qui la focalizzazione della rappresentazione sulla figura di Santuzza sin dalla sua prima comparsa in scena, quando ricostruisce per la madre di Turiddu gli eventi che costituiscono la premessa della vicenda drammatica. In tal modo la presentazione dei fatti è filtrata attraverso lo stato d'animo e i sentimenti della protagonista e l'autore può concedere al pubblico «un sicuro ancoraggio sentimentale che lo attira nella finzione, secondo il principio dell'immedesimazione emotiva»⁸.

Questa scelta non fu priva di conseguenze, poiché finì con il determinare un radicale ripensamento del senso complessivo del dramma: non solo perde rilievo la figura di Turiddu, ma vengono meno le motivazioni economiche che nella novella guidano i suoi comportamenti e ne determi-

⁵ Lettera di Verga a Édouard Rod, Torino, 10 gennaio 1884, in *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2004, p. 159.

⁶ «Io non riconosco altra necessità teatrale che l'unità di tempo e di luogo, buon'anima – che tutto quello che l'autore ti fa passare sotto gli occhi possa realmente passare e avvenire in quel tempo e fra quelle quattro quinte»: così Verga scriveva a Luigi Capuana il 7 luglio 1885 (*Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984).

⁷ Sul ruolo della Duse nella concezione del dramma verghiano, cfr. D. ORECCHIA, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna (1879-1886)*, Roma, Artemide 2007; cfr. anche S. ZAPPULLA MUSCARÀ, «Cavalleria rusticana» di Giovanni Verga tra teatro, melodramma e cinema, in "Studi polacco-italiani di Toruń", X (2014), pp. 133-150.

⁸ S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972, p. 139.

nano la caduta. È stato da più parti rilevato che nella versione teatrale *Cavalleria rusticana* «è il dramma di una donna ‘sedotta e abbandonata’ mentre la novella è la storia della sconfitta di Turiddu»⁹, che può essere annoverato tra le tante figure di ‘vinti’ che popolano l’opera di Verga: la sua disfatta scaturisce dalla ribellione alla logica della ‘roba’ che governa la società di Vizzini¹⁰, laddove nel dramma è il tragico esito di una vicenda di passione e gelosia (assimilabile al tradizionale triangolo amoroso del dramma borghese) nella quale Santuzza assurge al ruolo di vittima.

Tali ‘cedimenti’ alle convenzioni teatrali dominanti appaiono tuttavia bilanciati da procedimenti volti a compensarne la portata: come ha rilevato Siro Ferrone, per limitare l’eccessiva messa a fuoco sulla figura di Santuzza, Verga mise in atto meccanismi di «decentramento corale»¹¹ introducendo le ‘voci’ di quattro personaggi secondari, che con i loro gesti e i loro dialoghi interferiscono con la storia di Santuzza e Turiddu. Investiti di una funzione ‘centrifuga’ nei riguardi dell’azione teatrale, gli interventi di questi personaggi non sono dissimili dalla congerie di eventi in apparenza marginali che interagiscono con l’intreccio principale dei *Malavoglia*: in entrambi i casi lo scrittore si prefiggeva di ricostruire il ritratto di un’intera comunità, intesa «non come mosaico di voci identificabili ma come unità indefinita di una società omogenea»¹² e raffigurata nei termini di una quotidianità che scorre parallelamente ma anche indipendentemente dagli eventi narrati o messi in scena.

È in funzione di tale decentramento che Verga prescrisse con estrema precisione i movimenti dei personaggi a *incipit* del dramma, immaginando una «scena muta»¹³ riempita solo dai movimenti degli attori:

Lo zio Brasi attraversa la scena dalla sinistra con un fascio di fieno in capo, che va a deporre sotto la tettoia. Comare Camilla sulla terrazza, ripiegando della biancheria di bucato. Donne lungo il viale per andare in chiesa. Un contadino seduto sotto la tettoia, col mento fra le mani, canticchiando. Suo-

⁹ J. GAILLARD, “*Cavalleria rusticana*”: *Novella, Dramma, Melodramma*, in “MLN”, CVII (1992), 1, pp. 178-195: 184.

¹⁰ Contravvenendo – come Ntoni nei *Malavoglia* – alle tacite regole della comunità, Turiddu «lancia una sfida sociale contro i ricchi seducendo, lui così povero, la figlia di un ricco massaro e rubando la moglie a un ricco carrettiere»; cfr. G. BALDI, “*Cavalleria rusticana*” *dal linguaggio narrativo alla scrittura drammatica*, in “Il castello di Elsinore”, 42 (2001), p. 24

¹¹ S. FERRONE, *Il teatro ...*, p. 127.

¹² Ivi, p. 129.

¹³ Questa scelta fu posta in rilievo e criticata dal recensore de “La tribuna”: «La scena muta con cui s’apre il dramma – con quella gente che passeggia, e quel contrasto a gesti fra l’erbivendola e la sua cliente [...] sono certamente vere – ma nessuno oserebbe di consigliarne che un uso molto moderato, nel presente come nell’avvenire» (A. LUZZATTO, *Teatri. “Cavalleria rusticana”*, in “La tribuna”, 12 novembre 1884).

na la messa. La zia Filomena esce dalla bettola della gnà Nunzia, portando roba sotto il grembiale¹⁴.

Per la stessa ragione lo scrittore contravvenne alle aspettative del pubblico rinunciando alla ‘scena madre’ della Duse: decise l’allontanamento di Santuzza nel momento culminante del dramma e portò in scena la coralità del paese («Tutti accorrono verso il fondo vociando»), lasciando ai margini le figure della «gnà Nunzia colle mani nei capelli» e dei due carabinieri che vanno ad arrestare compare Alfio. L’intenzione di andare oltre la retorica teatrale dominante spiega anche il rifiuto verghiano della tradizionale recitazione drammatica, enfatica e ‘artificiosa’, a favore di una diversa naturalezza: «Questa commediola – scriveva Verga a Capuana il 18 agosto 1884 – va recitata male per essere *resa bene*, cioè senza enfasi né effetti teatrali. Io voglio la stessa semplicità e la stessa naturalezza della gente che parli e si muova come i contadini e non sappia di recitare»¹⁵.

Nell’impostazione drammaturgica della sua «commediola», Verga infine conferì una funzione strutturale alla messa di Pasqua, che assume il ruolo costruttivo di ‘cornice’ del dramma: l’inizio e la fine del rito liturgico coincidono con l’ingresso in scena dei protagonisti e delle comparse e la loro dimensione collettiva si contrappone al momento privato della vicenda, collocato nelle scene centrali. Questa scelta si intreccia strettamente con la rilevanza della componente religiosa, che è invece appena accennata nella novella: nel dramma, ben più della logica economica, è la simbologia religiosa a organizzare la visione del mondo e a dettare gli elementari principi morali che regolano la vita della comunità di Vizzini. In un solo caso i due piani appaiono intrecciati, allorché Santuzza – ponendosi a confronto con Lola – collega la propria inferiorità alla minore ricchezza: «La gnà Lola è meglio di me, lo so! Ha il collo e le mani cariche d’oro! Suo marito non le fa mancare nulla, e la tiene come la Madonna sull’altare, quella scomunicata!»¹⁶. Il mondo arcaico-rurale del dramma è sorretto dunque da un immaginario profondamente impregnato di richiami religiosi, ricostruito da Verga con un approccio antropologico sostenuto dai primi studi di etnologia; al

¹⁴ Le citazioni del dramma verghiano sono desunte da G. VERGA, *Tutto il teatro. Con i libretti d’opera e le sceneggiature cinematografiche*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti 1987, pp. 207-229.

¹⁵ *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 227-228.

¹⁶ Va rilevato che nel dramma il personaggio di Santuzza non ha alcuna definizione economica, mentre nella novella è presentata dal narratore collettivo come figlia di «massaro Cola, il vignaiuolo, il quale era ricco come un maiale, dicevano» e anche per questo è scelta da Turiddu, che «si rodeva che il marito di Lola avesse tutto quell’oro, e che ella fingesse di non accorgersi di lui quando passava». Le citazioni dalla novella sono desunte da G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia – Le Monnier 1987.

contempo la ricorrenza di figure che rimandano al sacro consentiva all'autore di rendere più comprensibile al pubblico borghese un universo umano percepito come lontano, rudimentale e primitivo, e in quanto tale inevitabilmente investito di tratti esotici.

Ma la differenza fondamentale tra il dramma e la novella risiede nel venir meno di quello sguardo 'corale' che costituisce la grande conquista del Verga narratore e che nei *Malavoglia* e nei racconti di *Vita dei campi* acquista una decisiva valenza ermeneutica: nella versione narrativa di *Cavalleria rusticana* la 'regressione' dell'autore, che si eclissa dietro i suoi personaggi, produce una frizione 'straniante' tra l'orizzonte del racconto e quello del lettore, che è costretto a porsi in maniera problematica dinanzi al mondo rappresentato. Nel dramma invece Verga 'allontana' l'universo messo in scena e in qualche modo lo pone come se lo guardasse dalla parte del pubblico, sicché – come rileva Jay Gaillard – i personaggi del dramma «agiscono secondo il codice di quella particolare società a cui appartengono, ma vengono 'giudicati' secondo un [codice] altro»¹⁷.

E tuttavia nella versione teatrale permane intatta l'assoluta originalità dello stile letterario verghiano: dalla sperimentazione condotta nei testi narrativi lo scrittore riprende non soltanto l'impianto lessicale e morfosintattico ma altresì il ricercato gioco delle allitterazioni, delle assonanze e delle iterazioni, ravvicinate o a distanza, riprese integralmente o sottoposte a varianti, che concorrono a creare un tessuto sonoro ricco di riverberi e tale da generare l'impressione dell'oralità¹⁸. Come ha evidenziato Gabriella Alfieri, l'attenzione alla dimensione acustica del testo si intreccia strettamente con la potente carica metaforica di cui sono investite le immagini derivate dal mondo popolare, che acquistano un'inedita pregnanza espressiva: la densità di questa scrittura, nella quale «l'apparente povertà di parole e frasi sapiente-

¹⁷ J. GAILLARD, «*Cavalleria ...*», p. 186.

¹⁸ Basti pensare alle tante ripetizioni e variazioni del richiamo alla Pasqua – «oggi è Pasqua», «oggi è il giorno di Pasqua», «oggi ch'è Pasqua», «oggi che è la Santa Pasqua» – sino al malaugurio di Santuzza «Ah! mala pasqua a te!», che viene a inverarsi alla fine del dramma («Vuol dire che facciamo la mala Pasqua, gnà Nunzia!»). Tra le molteplici ricorrenze che intessono il testo verghiano, alcune possiedono anche una valenza drammaturgica, poiché consentono allo spettatore di cogliere i nodi fondamentali del dramma: dal riferimento al «prima d'andar soldato» di Turiddu, che rimanda alla sua lontana passione per Lola, al suo ritrovare la donna «maritata» («la trovò maritata», «Ora la gnà Lola è maritata per casa sua» «Non le volete bene ancora, quantunque sia maritata?»); dall'immagine del 'rubare' il proprio uomo, evocata a più riprese da Santuzza («me lo rubava con gli occhi quella scomunicata!», «quella mala femmina [...] si mise in testa di rubarmelo» «essa vi ha rubato a me per gelosia»), al puntiglio con cui il protagonista rivendica la propria autonomia («e non sono più padrone di fare ciò che voglio?», «Non sono più padrone di nulla!», «voglio essere padrone di fare quel che mi pare e piace», «Vuoi farmi l'affronto di mostrare a tutto il mondo che non sono padrone di muovere un passo»), fino al ritorno quasi ossessivo del verbo «ammazzare» culminante nel grido finale «hanno ammazzato compare Turiddu!».

mente rimodulate è compensata da una ricchezza di senso estesa dai tropi elementari all'allegoria¹⁹, conferisce al dramma verghiano una «tensione 'mitica' inconsueta per il teatro del tempo»²⁰ e ne fa un *unicum* nel panorama letterario europeo.

Ma a spingere Mascagni a trasporre in musica il testo teatrale di Verga non furono la sua modernità né le sue qualità estetiche, bensì la novità del soggetto e la predisposizione della costruzione drammaturgica a una resa 'melodrammatica'.

2. Il libretto

La scelta di un testo teatrale riconducibile al verismo letterario, in vista del concorso per un'opera inedita in un atto promosso dalla casa musicale Sonzogno, fu probabilmente suggerita a Mascagni da Amintore Galli, che il giovane musicista aveva avuto come insegnante di Storia ed Estetica della musica durante gli studi condotti al Conservatorio di Milano. Galli era stato il primo a introdurre in Italia la nozione di verismo nell'ambito del teatro musicale in due articoli sulla *Carmen* di Bizet pubblicati ne "Il Teatro illustrato", la rivista di Sonzogno della quale era il direttore editoriale²¹; ed è verosimile che le sue posizioni estetiche abbiano svolto un ruolo determinante nell'impostazione drammaturgica del libretto, predisposto da Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci sulla base del confronto con il compositore.

Nella traduzione in versi, ancora obbligatoria per il libretto d'opera italiano di fine Ottocento, i due poeti si mossero in linea con le tendenze coeve, radicate nella tradizione ottocentesca ma segnate al tempo stesso dalle sperimentazioni metriche condotte in particolare dagli scrittori scapigliati. La versificazione di *Cavalleria* presenta una netta preponderanza dell'endecasillabo, impiegato non solo nelle sezioni dialogate, in combinazione con il quinario e il settenario, ma anche in forme strofiche come la 'siciliana' di Turiddu («O Lola ch'hai di latti la cammisa»)²². Tuttavia i due librettisti non

¹⁹ G. ALFIERI, *Verga...*, p. 8.

²⁰ S. FERRONE, *Il teatro ...*, p. 150.

²¹ A. GALLI, *Carmen, dramma lirico in quattro atti di H. Meilhac e L. Halévy. Musica di Giorgio Bizet*, in "Il Teatro illustrato", I (dicembre 1880), pp. 3-5; ID., *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet*, in "Il Teatro illustrato", IV (marzo 1884), pp. 34-36. Proprio sulle pagine de "Il Teatro Illustrato" era stato pubblicato il bando del concorso promosso da Sonzogno, nel quale si davano precisi suggerimenti ai candidati: «La musica dei lavori dovrà essere ispirata alla tradizione dell'opera italiana, ma senza rinunciare agli splendidi portati della scienza dei suoni contemporanea» (*Incoraggiamento ai giovani compositori italiani. Concorso*, in "Il Teatro Illustrato", VII [1888], p. 98.)

²² Se nella 'Siciliana' Mascagni adoterà una forma musicale a *couplet*, nell'ultimo brano lirico di

disdegnarono soluzioni metriche più ricercate: basti accennare ai versi alessandrini adottati per la Romanza di Santuzza «Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato», costituita da due quartine di settenari doppi, o alla singolare struttura metrica dello 'Stornello' di Lola, una singola terzina composta da un quinario e due endecasillabi.

Alla medesima ricercatezza vanno ricondotti i cambi di metro all'interno dello stesso 'numero', che si traducono in sofisticate soluzioni musicali: nel 'Coro di Introduzione' i quinari sdrucchioli del coro femminile («Gli aranci olezzano») e gli endecasillabi di quello maschile («In mezzo al campo tra le spiche d'oro») danno luogo – quando i due cori cantano insieme – alla sovrapposizione polimetrica dei tempi di 3/4 e 4/4. La Sortita di Alfio è articolata in cinque terzine dal curioso profilo ritmico: la prima, la seconda e l'ultima combinano due senari sdrucchioli con un settenario tronco; la terza è di soli settenari, due piani e uno tronco; nel ritornello del coro i due senari sono piani. La palese anomalia metrica spingerà Mascagni a riorganizzare in partitura l'intera forma strofica del brano²³. Non mancano nel libretto i versi parisillabi, come l'ottonario, impiegato nella 'chanson à boire' «Viva il vino spumeggiante», o il decasillabo anapestico che organizza la preghiera pasquale «Inneggiamo, il Signor non è morto». Col decasillabo non va però confuso il doppio quinario (imparisillabo quanto a struttura accentuativa), ampiamente presente nel Duetto tra Santuzza e Turiddu²⁴.

Sul piano lessicale e stilistico Menasci e Targioni-Tozzetti si proposero di attenuare la brutalità di certi passaggi del dramma verghiano: frasi come «Sì, compare Turiddu, siete padrone di scannarmi colle vostre mani stesse come un agnello» si trasformano nell'elegante quinario doppio «Battimi, insultami, t'amo e perdono» e nel più stringato quinario «squarciami il petto», così come «al suo ritorno la trovò maritata» si converte in un forbito «tornò, la seppe sposa». Ancor più vistosa è l'operazione di nobilitazione che investe il racconto iniziale di Santuzza alla madre di Turiddu: se nel dramma

Turiddu eluderà la struttura strofica del testo e si affiderà a un declamato organizzato in costruzioni fraseologiche irregolari. Le citazioni dal libretto sono desunte da *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci. Musica del Maestro Pietro Mascagni*, Milano, Sonzogno 1890.

²³ Mascagni mette in musica i primi due *couplets* («Il cavallo scalpita» e «Soffi il vento gelido») sulla stessa frase melodica (a^1 e a^2), quindi ripete il primo *couplet* su una nuova frase (b) che agisce da collegamento con il *refrain* (c) del coro maschile («O che bel mestiere»). Per produrre uno schema analogo, il compositore ripete due volte il terzo *couplet* («M'aspetta a casa Lola») e utilizza il quarto per ritornare al *refrain*; il diverso metro del terzo *couplet* costringe tuttavia il compositore a riproporre la frase melodica principale (a^1 e a^2) non più in battere ma in levare, con uno spostamento degli accenti che ne altera il naturale decoro ritmico.

²⁴ Nel Duetto tra Santuzza e Turiddu il decasillabo è impiegato tanto nel Cantabile («Bada Santuzza, schiavo non sono | di questa vana tua gelosia!) che nell'ultimo tempo («No, no, Turiddu, rimani ancora, | abbandonarmi dunque tu vuoi?»).

il lungo periodo «Dopo, come lo seppe lei, quella mala femmina, diventò gelosa a morte; e si mise in testa di rubarmelo. Mi cambiò Turiddu di qua a qua» restituisce l'andamento e l'icasticità del discorso orale, nel libretto il più conciso «Quell'invida d'ogni delizia mia | del suo sposo dimentica, arse di gelosia | Me l'ha rapito...» acquista una veste stilistica aulica e un tono 'sublime', che stonano con il profilo umile del personaggio.

Alla lingua convenzionale della poesia per musica ottocentesca si può ricondurre uno scambio di battute come questo

SANTUZZA: Tu l'ami dunque?

TURIDDU: No!

SANTUZZA: Assai più bella è Lola.

TURIDDU: Taci, non l'amo.

dove il sentimento di inadeguatezza di Santuzza smarrisce quella pur minima connotazione economica che ancora sopravviveva nel testo di Verga. Persino un'immagine di derivazione popolare e di forte impatto simbolico come «comare Lola, vostra moglie, vi adorna la casa in malo modo»²⁵ attinge un superiore livello stilistico grazie alla figura retorica della sineddoche, divenendo «Lola v'adorna il *tetto* in malo modo»²⁶.

Nondimeno il radicamento del libretto in una tradizione poetica 'alta' non impedì a Menasci e Targioni-Tozzetti l'adozione di espressioni prosaiche e persino plebee, provenienti dalla fonte letteraria verista, come l'invettiva di Santuzza «A te la mala Pasqua», ripresa a piè pari dal dramma, o la denuncia colma d'ira «Quella cattiva femmina ti tolse a me!», che vede comunque la sostituzione del gergale «mala» con il più neutro «cattiva». Tale coesistenza di espressioni di derivazione colta e popolare determina bruschi scarti stilistici, tanto più evidenti se presenti nella stessa enunciazione: come accade nell'allocuzione finale di Turiddu a compare Alfio, nella quale gli endecasillabi tronchi in rima che chiudono le due strofe del brano confliggono tra loro in maniera vistosa («Al par d'un cane mi farei sgozzar», «Vi saprò in core il ferro mio piantar!»).

Benché esitanti e disomogenee, queste scelte linguistiche e stilistiche sono riconducibili a un disegno coerente, volto a distanziare il soggetto ver-

²⁵ Nel commentare questa locuzione, Alfieri parla di «struttura 'iperlinguistica' frutto di traduzione»: «Alla base della sagace insinuazione di Santuzza sembrerebbe esserci la locuzione *azzirari la casa*, propria di Catania e Ragusa, che letteralmente vale 'rassettare, mettere in ordine la casa' o 'adornare, rassettare con diligenza'» (G. ALFIERI, *Verga...*, p. 271).

²⁶ Tale intervento retorico è stato rilevato da Giorgio Ruberti nel volume *Il verismo musicale* (Lucca, LIM 2011, p. 234). Cfr. dello stesso autore «*Cavalleria rusticana*: un confronto linguistico tra verismo musicale e verismo letterario», in "Rivista di analisi e teoria musicale", XIII (2007), 2, pp. 31-43.

ghiano dal suo contesto originario per conferirgli una connotazione più indefinita: basti accennare alla scomparsa dei numerosi proverbi e modi di dire che intessono i dialoghi del dramma²⁷, alla soppressione dell'appellativo «gnà» (per 'signora'), troppo connotato in senso dialettale, o alla conversione – da Nunzia a Lucia – del nome della madre di Turiddu, che peraltro assume un diverso profilo psicologico configurandosi come una consolatoria figura materna per la disperata Santuzza. Solo il testo dialettale della 'Siciliana' e il morso all'orecchio come segno di sfida possiedono un'evidente marca folklorica: nel libretto sono i soli retaggi della Sicilia verghiana, mentre la delineazione sociologicamente accurata del mondo di Vizzini è diluita nella raffigurazione di una generica comunità contadina. La preoccupazione di Verga perché la messinscena del dramma fosse investita del «colorito del quadro»²⁸ viene dunque del tutto revocata nell'opera di Mascagni, nella quale il paesaggio siciliano è ridotto a uno scenario di cartapesta: un fondale fittizio ma pur sempre suggestivo, corredato di quel 'fascino dell'altrove' che assecondava il desiderio di novità del pubblico dell'epoca senza mettere in discussione la sua supposta superiorità culturale.

Nonostante tale operazione di attenuazione del profilo siciliano del dramma in considerazione della sua destinazione nazionale, Menasci e Targioni-Tozzetti si tennero fedeli al testo teatrale di partenza, non solo riprendendone spezzoni di frasi, se non intere frasi²⁹, ma soprattutto rispettandone la costruzione formale: mantennero l'architettura simmetrica del dramma verghiano, con le scene collettive coincidenti con l'inizio e la fine della liturgia pasquale, ma potenziarono la rapidità dell'azione drammatica e imposero al dialogo un ritmo ancor più incalzante.

Anche sul piano scenico in complesso i due librettisti non tradirono le intenzioni di Verga. Ad esempio ne ripresero le prescrizioni relative all'apertura del sipario, sostituendo però al 'silenzio' della scena 'vuota' previsto nel dramma il suono delle campane, che annunciano una festa religiosa:

²⁷ Il formulario dei personaggi verghiani comprende frasi come «Non vi lascerò gli occhi per piangere», «Chi ne ha ne spende!», «Questa poi andate a contarla ai morti». Degna di nota è l'esplicazione del gesto rusticano del morso all'orecchio: «Non hai visto, sciocca, quando gli ha morsicato l'orecchio? Vuol dire, o io ammazzo voi, o voi ammazzate me».

²⁸ «Voglio che tutto concorra al colorito del quadro perché le più piccole cose sono necessarie a darmelo; e son persuaso che senza una grande *intonazione* generale di colori, di disegni e di suoni, sarà un fiasco colossale»: così Verga in una lettera a Giacosa del 10 novembre 1883 (cit. in *Verga, De Roberto, Capuana. Catalogo della mostra*, maggio-giugno 1955, a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta 1955, p. 145).

²⁹ Ad esempio è ripresa quasi integralmente la frase di Santuzza «Fate come Gesù Cristo a Maria Maddalena... Ditemi dov'è vostro figlio Turiddu, per carità!», trasformata negli endecasillabi «Mamma Lucia, vi supplico piangendo | fate come il Signore a Maddalena, | ditemi per pietà, dov'è Turiddu».

Campane interne dalla chiesa. La scena sul principio è vuota. Albeggia. Pae-sani, contadine e ragazzi traversano la scena. Si apre la chiesa e la folla vi entra. Il movimento del popolo continua fino al Coro³⁰.

Anche «l'osteria [...] di mamma Lucia» corrisponde alla «bettola della gnà Nunzia», ma nel libretto la chiesa, che nella scena verghiana si intravede appena dietro un «viale alberato», viene a sostituire la caserma dei carabinieri «collo stemma sul portoncino». Non si tratta di una scelta casuale, poiché sottintende una dicotomia diversa da quella originaria: Verga intendeva mostrare l'alterità delle leggi dello stato, la loro estraneità alla società di Vizzini³¹, laddove nell'opera si mettono in scena i due versanti – religioso e laico – della vita collettiva del paese, che ne governano il codice di valori e che sono consegnati agli interventi del coro.

I tre grandi blocchi corali della partitura³² furono concepiti proprio per collocare le vicende individuali in una dimensione collettiva ma non risolvevano il problema più rilevante che Menasci e Targioni-Tozzetti si trovarono ad affrontare: quello della trasposizione della peculiare 'coralità' del dramma verghiano, che lo scrittore aveva affidato alle intromissioni dialogiche dei personaggi secondari. La soluzione escogitata dai due librettisti fu quella di sostituire tali interferenze con interventi solistici di intonazione popolare, che soddisfacevano una duplice esigenza: quella di introdurre brani 'caratteristici' in forma strofica che – nonostante la ridotta aderenza etnologica – irrompono «nell'azione con la forza dirompente dello squarcio sonoro di realtà»³³; e quella di non rinunciare del tutto ai 'numeri chiusi' propri della tradizione operistica italiana. Nel libretto dunque i brani di carattere – la 'Siciliana', la canzone del carrettiere di Alfio, lo 'Stornello' di Lola – prendono il posto del chiacchericcio in apparenza insensato che contradd-

³⁰ Il suono delle campane si dispiega per ben 31 misure nel Coro d'Introduzione, per 26 misure nella 'Scena Coro e Brindisi'; cfr. P. MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, Berlin, Bote & Bock [1920], partitura; ristampa New York, Broude Brothers [1950].

³¹ «I miei interessi me li guardo io, da me, senza bisogno di quelli del pennacchio» dichiara nel dramma compare Alfio, che comunque – come si presume dall'ultima prescrizione verghiana, con i «due carabinieri» che «attraversano correndo la scena» – con le leggi dello stato dovrà fare i conti.

³² Il primo blocco è dato dal Coro d'introduzione di «contadini e contadine» che si apprestano a lasciare «le rustiche opre» per intonare «il tenero canto» della Pasqua e compendia le due dimensioni – laica e religiosa – della società di Vizzini. Il secondo blocco è costituito dal canto del *Regina coeli*, eseguito dal «Coro interno (dalla chiesa)», e dalla 'Preghiera' «Inneggiamo, il Signor non è morto», intonata da Santuzza e quindi ripresa dal «Coro esterno (sulla piazza)»; ai due canti religiosi fa da *pendant* il terzo blocco corale, rappresentato dal brindisi collettivo che si svolge dinanzi alla taverna della madre di Turiddu a ridosso della catastrofe finale.

³³ V. BERNARDONI, *Il modello «Cavalleria»: Mascagni e l'opera verista*, in "Quaderni della Fondazione Donizetti", n. 5 (2006), pp. 25-38: 33. Cfr. dello stesso autore *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi 1986.

distingue la vita di Vizzini; ponendosi come ‘musiche di scena’, questi brani concorrono inoltre alla sensazione di una sostanziale coincidenza tra ‘tempo della rappresentazione’ e ‘tempo rappresentato’ che fu avvertita subito come una prerogativa dell’opera verista.

Non è difficile cogliere la sintonia di tali scelte drammaturgiche con le posizioni esposte da Amintore Galli nei suoi saggi su Bizet. Nella sua analisi della *Carmen*, presentata come prototipo dell’opera verista, il critico aveva teorizzato una netta separazione tra il «colorito locale», che nell’opera bizetiana è rappresentato dai «tipi ritmici spagnoli» e che «forma l’ambiente in mezzo al quale si muove il dramma», e i «fatti morali universali»³⁴ che costituiscono l’oggetto del dramma stesso: come ha evidenziato Giorgio Ruberti, proprio «l’applicazione dello stesso schema di *Carmen*» avrebbe determinato la considerazione di *Cavalleria rusticana* come «un’erede diretta del capolavoro di Bizet»³⁵. Al riconoscimento della natura realistica dell’opera concorrevano la collocazione sociale ‘bassa’ della vicenda e l’inserzione di brani avvertiti come citazioni di canti popolari, che tuttavia con il loro ridotto valore folklorico e il loro carattere convenzionale fanno del ‘verismo’ di *Cavalleria rusticana* «poco più che una ‘tinta del vero’», per impiegare una felice formula di Virgilio Bernardoni³⁶; la storia di amore e morte messa in scena nell’opera

³⁴ «Bizet trae l’elemento realistico, il colore caldo e smagliante della sua orchestrazione dallo splendore del cielo iberico [...], e determina il luogo dell’azione in cui svolgesi il suo dramma coi tipi ritmici spagnoli noti all’universale [...]. Con codesti elementi di colorito locale genuino, autentico, Bizet trasporta l’uditore sotto il cielo d’Andalusia [...]. Codesta la parte, diremo così, decorativa dell’opera, quella cioè che forma l’ambiente in mezzo al quale si muove il dramma, ma se tutto ciò dà al lavoro di Bizet vita e varietà, seducenza e fascino, tutto ciò non è il dramma [...]. Bizet non si vale del color locale, se non come di un accessorio, non fa del nudo realismo, ma s’attiene al vero psicologico che è di tutti i popoli e di tutti i tempi; alle particolarità materiali sostituisce fatti morali universali»: A. GALLI, *Del melodramma ...*, pp. 35-36.

³⁵ G. RUBERTI, *Il verismo ...*, p. 19.

³⁶ Cfr. V. BERNARDONI, *Le «tinte» del vero nel melodramma dell’Ottocento*, in “Il Saggiatore musicale”, V (1998), 1, pp. 43-68: 44. Dei brani ‘caratteristici’ di *Cavalleria Siciliana*, soltanto la ‘Siciliana’ è pienamente coerente con l’ambientazione geografica del dramma verghiano. Nella traduzione musicale di Mascagni lo stornello di Lola presenta una venatura toscana, a proposito della quale il compositore dichiarava: «Ma poi trovai una spiegazione anche per lo stornello. Turiddu ha fatto il bersagliere nel continente, non nell’isola. [...] Ed era plausibile che avesse insegnato anche alla sua amante, a Lola, quello stornello toscano, e che lei lo cantasse per ischerzo» (*Mascagni parla. Appunti per le memorie di un grande musicista*, a cura di S. De Carlo, Milano-Roma, De Carlo 1945, p. 176). Quanto alla canzone del carrettiere di compare Alfio e al ‘Brindisi’ di Turiddu, è stato acutamente notato da Marco Targa che non possiedono alcun tratto folklorico siciliano e che la loro alterità è affidata a «tratti musicali ‘eccentrici’» (M. TARGA, *Puccini e la giovane scuola. Drammaturgia musicale dell’opera italiana di fine Ottocento*, Torino, De Sono 2012, p. 246). Nella canzone del carrettiere la linea di canto è inquietata da imprevisi slittamenti cromatici e dal tritono *fa-si*, che ‘chiude’ le due parti (seguite dal *refrain* del coro) in cui è organizzata la sua forma strofica; non meno stravaganti appaiono lo spostamento d’accento sul tempo debole della battuta e la ripresa in levare della melodia principale, che dà luogo alla figurazione ritmica della sincope. La canzone è inoltre caratterizzata dalla ricorrenza di un *pattern* ritmico anapestico, che è presente anche nel

racchiude invece quegli «affetti astratti, ‘genericamente umani’»³⁷ che le conferiscono valore universale. Alla luce di questo schema dicotomico, non sorprende che per la resa musicale delle «passioni vere e potenti»³⁸ del dramma verghiano Mascagni guardasse alla tradizione: il musicista optò infatti per il recupero e l’amplificazione dei principali procedimenti retorici messi a punto dai compositori italiani nel corso dell’Ottocento.

3. Le scelte drammaturgiche

Spinto alla scelta di un soggetto verista dal desiderio di corrispondere alle diffuse istanze di novità in campo operistico, Mascagni affrontò la composizione di *Cavalleria rusticana* «senza una progettualità poetica esplicita»³⁹: le sue scelte drammaturgiche in parte furono dettate dalle sue doti compositive, in parte vennero condizionate dalla fedeltà dei due librettisti nei confronti del modello verghiano.

Deriva infatti dal libretto l’organizzazione anomala di diversi brani lirici, che fu assecondata dal compositore con avvertita duttilità e – per il suo ‘scarto’ dalla morfologia tradizionale dell’opera italiana – fu reputata anch’essa una prova dell’orientamento realistico dell’opera⁴⁰. Così la ‘Scena e Sortita’ di Alfio presenta una sezione in recitativo che contiene il dialogo tra Santuzza e Lucia ma che confluisce nell’aria di presentazione di un altro personaggio; nella ‘Romanza e Scena’ di Santuzza è rovesciato l’ordine di successione tra recitativo e aria e la stessa forma della Romanza discende dall’articolazione del testo poetico; i due duetti successivi tra Santuzza e Turiddu e Santuzza e Alfio potrebbero essere considerati come un unico grande duetto tra la protagonista e due diversi personaggi, anche se la conformazione di ciascuno di essi rimanda alla morfologia tradizionale del numero

‘Coro di introduzione’ e conferisce ai due brani una certa inflessione esotica; non è allora un caso che tanto la sincope che il modulo anapestico ritornino nel ‘Brindisi’ di Turiddu: possono essere considerati tratti condivisi di un medesimo sottocodice linguistico, che all’interno dell’opera contraddistingue le espressioni di matrice popolare.

³⁷ C. DAHLHAUS, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino 1987, p. 98; ed. originale *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper 1982.

³⁸ A. GALLI, «*Cavalleria rusticana*». *Melodramma in un atto di G. Targioni Tozzetti e G. Menasci, musica di Pietro Mascagni*, in “Il Teatro illustrato”, XI (1891), pp. 7-9: 9.

³⁹ V. BERNARDONI, *Il modello «Cavalleria»...*, pp. 25-38: 25.

⁴⁰ Cfr. a tal proposito A. GIGER, *Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term*, in “Journal of the American Musicological Society”, LX (2007), 2, pp. 271-315.

chiuso⁴¹; l'ultimo brano lirico di Turiddu si svolge in due momenti nei quali il protagonista si rivolge a due interlocutori diversi, Alfio e la madre⁴², e – in contrasto con la convenzione operistica – non chiude l'opera ma ne precede il tragico esito⁴³. Anche la scelta di un rappreso epilogo orchestrale, risolto in poche battute (*Vivacissimo precipitando*) prima che «cal[i] precipitosamente il sipario», appare fedele alla fonte letteraria: non solo ne conferma la travolgente conclusione ma mantiene altresì la «struttura policentrica»⁴⁴ dell'azione preservata da Verga anche nella scena finale⁴⁵.

Ben più attivo appare il ruolo del compositore nella traduzione drammatico-musicale di quegli aspetti del dramma di Verga che non appartenevano alla novella ma erano stati determinati dal mutamento di genere: la preminenza della dimensione religiosa e la focalizzazione sul personaggio di Santuzza, che si prestavano *naturaliter* a una trasposizione operistica. Mascagni non solo ne colse l'importanza strategica ma – con notevole intuito drammaturgico – li assimilò alla propria impostazione poetica sin dalle pagine iniziali del Preludio.

Il tema dal raccolto lirismo che lo apre, e che presenta l'indicazione *pp dolce religioso*, sarà ripreso da Santuzza alla fine della sua Romanza quando canterà «Andate, o mamma, ad implorare Iddio». Una medesima risonanza religiosa si avverte nell'Intermezzo orchestrale, che è eseguito a sipario aperto dai soli archi con il sostegno dell'organo e che viene ad allentare l'enorme tensione generata dai duetti di Santuzza con Turiddu e con Alfio: il profilo melodico del suo tema di apertura non è altro che la trasposizione in Fa maggiore, la tonalità d'impianto del Preludio, del tema dell'antifona ma-

⁴¹ Nel primo duetto lo Stornello di Lola funge da tempo di mezzo tra il cantabile («Bada Santuzza, schiavo non sono») e l'ultimo tempo («No, no Turiddu, rimani ancora»); nel secondo duetto, ben più breve e stringato del primo, il tempo di mezzo è costituito da un rapidissimo inserto dialogico («Comare Santa, allor grato vi sono | Infame io son che vi parlai così!») che separa il cantabile («Turiddu mi tolse l'onore») dalla cabaletta («Infami loro, ad essi non perdono»).

⁴² La prima sezione del brano («Compar Alfio, lo so che il torto è mio») è composta da due terzine di endecasillabi, la seconda («Mamma, quel vino è generoso») è organizzata in terzine composte da due endecasillabi e un settenario. Separate da un breve recitativo di Alfio, entrambe le sezioni si caratterizzano per un'intonazione intensamente declamata che tende all'arioso e che infine – nell'addio alla madre – approda all'effusione lirica, consegnata alla concentrazione espressiva della *Barform* (AAB).

⁴³ A parere di Dahlhaus, «la vera conclusione della *Cavalleria rusticana* – o, per meglio dire, la vera conclusione dell'opera – è l'addio di Turiddu a Lucia» (*Il realismo ...*, p. 154); in questo caso tuttavia l'aria finale del tenore «precede la catastrofe invece di esserne un riflesso lirico» (C. DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia 1990, p. 37).

⁴⁴ S. FERRONE, *Il teatro di Verga...*, p. 126.

⁴⁵ Anche nell'opera «Tutti si precipitano sulla scena [...] atterriti» ma, diversamente che nel dramma, Santuzza non abbandona il palcoscenico: la teatralità della sua ultima posa – «Santuzza cade priva di sensi» – ribadisce l'esagitata gestualità che la musica di Mascagni trasmette ai personaggi.

riana a cinque voci *Regina coeli*, intonata ‘a cappella’ dal coro all’interno della chiesa⁴⁶. L’incipit del Preludio, l’antifona e l’Intermezzo si configurano così come plaghe di composta serenità e si contrappongono all’incandescente materia del dramma, anticipata e condensata proprio nel Preludio.

Il materiale musicale che lo costituisce è infatti ripreso pressoché integralmente nell’ultimo tempo del drammatico duetto tra Santuzza e Turiddu. In particolare la vasta sezione che nel Preludio è avviata dal secondo tema corrisponde a quella che nel duetto ha inizio con le parole «La tua Santuzza piange e t’implora», con una decisiva differenza: laddove nel duetto il discorso musicale procede senza soluzione di continuità, nel Preludio è interrotto dalla ‘Siciliana’ cantata fuori scena da Turiddu, che ne interrompe il flusso sinfonico. Quest’inaspettata interferenza sonora proviene anch’essa dal dramma verghiano⁴⁷ ed è verosimilmente frutto di una felice intuizione del compositore: lo *choc* estetico dell’improvvisa inserzione di un brano cantato all’interno di un preludio strumentale permette a Mascagni di condurre gli ascoltatori *ex abrupto* al cuore della tragedia che si sta per mettere in scena e di istituire un ponte tra l’amore di Turiddu per Lola, reso manifesto nella serenata, e la mancata risoluzione del dissidio tra Turiddu e Santuzza che ha luogo alla fine del loro duetto e che imprime alla vicenda la svolta decisiva verso la catastrofe.

Anche l’ultima parabola melodica del Preludio è interamente ripresa nella sezione finale del duetto: più precisamente la introduce e la chiude sul medesimo testo (l’affranta implorazione di Santuzza «Ah, no, Turiddu, rimani ancora»), prima che la protagonista pronunci la sua ultima imprecazione verso l’uomo che ama. Ma nel travagliato confronto tra Santuzza e Turiddu ritorna anche il motivo musicale sul quale la giovane nell’ultima sezione della sua Romanza palesa a Lucia la propria colpa: un motivo struggente, intonato sul verso «Priva dell’onor mio rimango», che Santuzza canta di nuovo nel duetto quando si rivolge a Turiddu con la supplica «La tua Santuzza piange e t’implora». Mascagni farà riascoltare questo motivo alla fine dell’opera, affidandolo in *fff* alla sola orchestra nel *Maestoso e grandioso* che commenta l’abbraccio di Santuzza e Lucia prima del duello mortale; in quest’ultima ripresa l’inflexione dolente in *pp* del canto di Santuzza cede il passo a un’enunciazione sinfonica altisonante ma drammaturgicamente efficace,

⁴⁶ L’evidente collegamento tra i due brani è dichiarato dallo stesso Mascagni nel manoscritto autografo dell’Intermezzo, datato «Cerignola, 26 ottobre 1888», nel quale sotto il tema iniziale si legge «imitando la Preghiera».

⁴⁷ Nel dramma di Verga si accenna alla consuetudine di Turiddu al canto sotto al balcone, che tuttavia è destinato a Santuzza e non a Lola: «Egli si metteva a cantare sotto la mia finestra per far dispetto a lei che s’era maritata con un altro» racconta la protagonista alla gnà Nunzia.

nel suo richiamare agli ascoltatori il grumo di dolore e di disperazione che ha generato la folle condotta della protagonista⁴⁸.

Come il Preludio, la Romanza svolge dunque un ruolo centrale nell'economia drammatico-musicale di *Cavalleria rusticana* ponendosi anch'essa come luogo di irradiazione di temi e motivi, che la connettono a entrambi i duetti dell'opera. Ad esempio nella sezione centrale della Romanza Santuzza canta «Quell'invida d'ogni delizia mia | del suo sposo dimentica arse di gelosia», innestando i suoi interventi vocali su un inquieto tema dei violoncelli che viene replicato tre volte con una progressione per terze minori; lo stesso tema sarà riproposto ancora dai violoncelli nel duetto tra Santuzza e Alfio e su di esso si svolgerà la fatale delazione «Lola v'adorna il tetto in malo modo», che spingerà compare Alfio alla vendetta. In questo caso la ripresa tematica istituisce un collegamento tra Santuzza, Lola e Alfio e induce a interpretare la denuncia dell'adulterio di Lola come un atto di rivalsa di Santuzza nei confronti della rivale più che come una vendetta nei confronti dell'uomo che ama.

Sulla base di queste considerazioni si può avanzare l'ipotesi che – attraverso questi richiami musicali – Mascagni abbia magistralmente trasposto nella sua opera lo spostamento prospettico sulla figura di Santuzza messo in atto da Verga nella versione drammatica di *Cavalleria rusticana*. Adriana Guarnieri Corazzol ritiene che tale *modus operandi* possa essere considerato il corrispettivo drammatico-musicale del 'discorso indiretto libero' praticato da Verga nella sua narrativa: riproponendo in orchestra temi vocali già enunciati dai personaggi e adottando in tal modo il loro 'registro linguistico', il musicista rinuncerebbe alla propria 'voce' e metterebbe in pratica nel teatro musicale quel meccanismo di 'regressione' del punto di vista dell'autore che caratterizza la narrativa verghiana⁴⁹. Benché suggestiva, quest'ipotesi non è del tutto condivisibile e non solo perché è difficilmente verosimile una conoscenza del lavoro letterario di Verga da parte di Mascagni. A ben vedere i principali temi dell'opera sono introdotti e non ripresi dall'orchestra e non possono essere qualificati come motivi di 'reminiscenza' nel senso precisato da Luca Zoppelli⁵⁰; piuttosto, pur rivelandosi di ascendenza voca-

⁴⁸ Il tema della follia di Santuzza è centrale del dramma verghiano e ritorna con insistenza nel corso del diverbio tra i due protagonisti («Sei pazza! | Sì, è vero, son pazza! Non mi lasciare con questa pazzia in testa!»).

⁴⁹ Cfr. A. GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello stramiamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, a cura di J. Maehder e L. Guiot, Milano, Sonzogno 1993, pp. 13-31; EAD., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni 2000. Sulle nozioni di 'voce' e 'registro' cfr. L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto*, Venezia, Marsilio 1994.

⁵⁰ «La reminiscenza rinvia a una situazione drammatica precisa e ben individuata che lo spettatore ha condiviso coi personaggi: nell'udirne il riecheggiamento musicale mentre il personaggio stesso è

le, quei temi si dispiegano in grandi arcate sinfoniche che ‘portano avanti’ il discorso musicale, sul quale si appoggiano, tramite raddoppi, gli interventi delle voci. Inoltre essi sono espressi in un linguaggio che appartiene all’autore e non può essere ascritto al livello stilistico dei personaggi, come avviene invece per le diverse musiche di scena presenti in *Cavalleria rusticana*: sono quindi riconducibili alla responsabilità estetica del compositore, che sin dall’inizio dell’opera orienta l’attenzione degli ascoltatori sulla lacerante condizione emozionale di Santuzza e la collega alla sua tormentata relazione con Turiddu.

È Mascagni che tesse sempre le fila della complessa rete di relazioni che collegano tra loro le diverse parti dell’opera: se in termini narratologici quelle sin qui considerate sono collegate alla visuale soggettiva di Santuzza, altre invece rimandano alla prospettiva dell’autore. Il suo intervento più rilevante sul piano drammaturgico riguarda un cupo e sommerso tema dei violoncelli che all’inizio della Scena e Sortita di Alfio accompagna l’ingresso in scena della protagonista e che viene reiterato dagli archi gravi subito dopo la confessione di Santuzza a Lucia «sono scomunicata». Si tratta di un tema puramente strumentale, che presenta un progressivo allargamento della compagine orchestrale⁵¹ e acquista una più intensa carica espressiva in due successive ricorrenze, coincidenti con i momenti dell’opera a più alto tasso di realismo per l’approdo del canto al parlato: la maledizione di Santuzza «A te la mala Pasqua! Spergiuuro» e il duplice grido «Hanno ammazzato compare Turiddu!». L’andamento lento e solenne di queste ultime enunciazioni, prescritto dalle indicazioni *Largo molto sostenuto* e *Largo ritenuto (colla massima forza fino alla fine)*, le trasforma in eloquenti perorazioni sinfoniche che fanno avvertire la «presenza estetica»⁵² del compositore e rimarcano la tonalità tragica dell’opera.

Un’altra trama di rinvii che si può far risalire alla ‘voce’ dell’autore è generata dall’inquieto disegno sincopato su note ribattute che si ascolta ai violini e alle viole in concomitanza con il citato tema tragico dei violoncelli

in scena, lo spettatore non esiterà a interpretare la reminiscenza come illustrazione dei ricordi, delle immagini che attraversano la mente del personaggio stesso»: L. ZOPPELLI, *L’opera ...*, pp. 60-61. In un solo passo dell’opera si riscontra il procedimento riferito da Zoppelli: quando nel tempo di mezzo del duetto tra Santuzza e Turiddu, dopo le parole di Santuzza «oggi è Pasqua e il Signore vede ogni cosa», i corni riprendono *f molto sentito* una precedente frase vocale della protagonista, intonata nel tempo d’attacco sulle parole «E stamattina all’alba t’hanno scorto presso l’uscio di Lola».

⁵¹ Nella seconda enunciazione del tema i violoncelli sono rafforzati dai contrabbassi, mentre nella terza agli archi gravi si aggiungono gli ottoni sui colpi di piatti e grancassa; l’intera orchestra infine commenta enfaticamente l’annuncio della morte di Turiddu.

⁵² Cfr. sulla nozione di ‘presenza estetica’ cfr. C. DAHLHAUS, *Igor Stravinskij’s episches Theater*, in “Beiträge zur Musikwissenschaft”, XXIII (1981), pp. 163-186; trad. it., *Il teatro epico di Igor Stravinski*, in *Stravinskij*, a cura di G. Vinay, Bologna, Il Mulino 1992, pp. 81-114.

e che sarà impiegato anch'esso, per lo più separatamente, in altri passi della partitura. Sebbene privo di valenza tematica, questo disegno trasmette un senso di agitazione e di angoscia ma assolve anche funzioni più propriamente musicali: la funzione drammatica è prevalente nelle due riprese all'interno del dialogo tra Santuzza e Lucia e nell'ultima comparsa nel corso del congedo di Turiddu dalla madre; le sue molteplici ricorrenze nel dialogo tra Santuzza e Alfio hanno invece funzione soprattutto strutturale, poiché segnalano agli ascoltatori le articolazioni formali del duetto.

Se a questa ricchezza di nessi tematici e motivici si aggiunge la presenza di altre corrispondenze minori, sempre dotate di motivazioni drammatiche o musicali, si può meglio comprendere la salda coerenza strutturale della partitura di *Cavalleria rusticana*, che conferma la perizia tecnica del giovane Mascagni e il suo formidabile talento drammaturgico⁵³.

4. Il linguaggio musicale

L'eccezionale concentrazione drammatica dell'opera di Mascagni non proviene soltanto dalla sua compattezza formale ma anche dalla capacità del compositore di generare l'impressione che la vicenda rappresentata scorra in tempo reale dinanzi agli occhi degli ascoltatori. A tale illusione di verosimiglianza concorre – accanto al ricorso alle musiche di scena – la centralità del dialogo drammatico, che costituisce l'altro versante della drammaturgia dell'opera. Se si esclude la Romanza di Santuzza, una «grande pagina drammatica»⁵⁴ liberamente plasmata sul contenuto poetico, lo sviluppo dell'azione è affidato allo scambio dialogico, che il compositore mette in musica senza rinunciare alla distinzione tra sezioni di recitativo e brani lirici: da un lato egli impiega una declamazione attenta all'andamento prosodico del verso, distesa tra il parlante e l'arioso e illuminata da eloquenti 'gesti' strumentali; dall'altro consegna il decorso della melodia lirica al movimento sinfonico, che integra e assorbe le parti vocali e ne determina il profilo libero e asimmetrico, conferendo alla dinamica dialogica un carattere di naturalezza e di estemporaneità.

⁵³ Strutturalmente rilevante è la ripresa raccorciata del 'Coro di Introduzione' alla fine dell'Intermezzo, con la quale il compositore fa propria la simmetria del testo teatrale verghiano: «La rima tematica tra i due brani [...] trova peraltro una puntuale corrispondenza scenica: il Coro d'introduzione accompagna l'entrata della folla in chiesa, la Scena prima del 'Brindisi' ne vede l'uscita» (R. VLAD, *Modernità di «Cavalleria rusticana»*, in «*Cavalleria rusticana» 1890-1990. Cento anni di un capolavoro*, a cura di P. e N. Ostali, Milano, Sonzogno 1990, pp. 15-39: 22-28).

⁵⁴ M. TARGA, *Puccini ...*, p. 227. Una convincente analisi della Romanza di legge in ivi, pp. 228-229.

Ma il tratto stilistico più rilevante della partitura di *Cavalleria rusticana* è il processo di amplificazione espressiva del dettato musicale, che Mascagni mette in atto attraverso il recupero e la dilatazione di stilemi radicati nel melodramma italiano. Il compositore li pratica già a partire dal trattamento del testo poetico con il ricorso sistematico alla ripetizione di parole e versi, che nulla ha a che vedere con la pratica verghiana dell'iterazione: se nel dramma originario i ritorni testuali sono finalizzati a creare una «mimesi dell'oralità»⁵⁵ e sono associati a una sofisticata ricerca fonosimbolica, nell'opera sono abbinati a procedimenti – come la replica delle frasi musicali su un registro più alto, la progressiva amplificazione intervallare e lo spostamento verso l'acuto dei picchi sonori – che conferiscono al canto un accentuato effetto patetico⁵⁶.

Inoltre Mascagni esaspera uno dei principi costitutivi dell'aria ottocentesca, «l'innalzamento graduale dell'enfasi melodica fino al suo sfogo, che ha luogo nello slancio dell'acuto posizionato nell'ultimo membro fraseologico»⁵⁷: persegue infatti una proliferazione enfatica delle acmi sonore, che produce un diagramma melodico dinamizzato da continui apici di tensione. A tale esasperazione espressiva concorre la direzionalità dei parametri dinamico e agogico, con *crescendi* e *accelerandi* che conducono – attraverso uno *slargando* – alla fermata sulla nota apicale della melodia, spesso prolungata dal punto coronato; nei duetti dell'opera l'approdo ai punti d'arrivo è poi amplificato dagli accordi massicci dell'intera orchestra, sostenuti dai faticosi colpi di piatti e grancassa.

Si incrementano di conseguenza anche i passi di canto 'a due' all'unisono o all'ottava, che per convenzione 'concludono' la struttura formale del duetto tradizionale ma che cozzano contro qualsivoglia concezione realistica del canto dialogato⁵⁸. Questi passi sono privi di autentiche ragioni

⁵⁵ G. ALFIERI, *Verga...*, p. 262.

⁵⁶ Emblematica è a tal proposito nel duetto tra Santuzza e Alfio la triplice ripetizione della frase di Santuzza «Turiddu mi tolse l'onore», con l'ulteriore iterazione interna del verbo «mi tolse»; alla fine dello stesso duetto il proposito di Alfio «Vendetta avrò» e il lamento, ricolmo di rimorso, di Santuzza «Infame io son» sono ripetuti rispettivamente per sette e sei volte.

⁵⁷ M. TARGA, *Puccini ...*, p. 105.

⁵⁸ Così commenta Dahlhaus le ragioni drammatiche del canto all'unisono in alcuni grandi duetti d'opera dell'Ottocento: «Che poi affetti eterogenei si esprimano con melodie eguali o simili viene a dire, nel concertato dell'*Otello* come in quello del *Lohengrin*, che sotto le reazioni disparate e opposte dei singoli personaggi v'è in uno strato più profondo la coscienza comune d'essere irretiti in una situazione inestricabile e senza scampo» (C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, vol. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT/Musica 1988, pp. 77-162: 103). Non è questo il caso dei duetti di *Cavalleria rusticana*, nei quali l'unisono delle parti vocali è sfruttato per esigenze di esacerbazione dell'espressione; a tali esigenze sono piegati anche i momenti di canto recitato 'a cappella', che si ascoltano nei due duetti tra Santuzza e Turiddu e tra Santuzza e Alfio su versi peraltro semanticamente discordanti («Dunque tu vuoi abbandonarmi? | Va, ti ripeto non tediarmi!»; «Ah, infame io son | Ah, vendetta avrò»).

drammatiche e appaiono dettati anch'essi dalla costante azione di intensificazione della temperatura emozionale, che spinge il compositore a espandere altri procedimenti desunti dalla tradizione: l'assunzione di *topoi* retorici come il solenne salto di ottava discendente proprio del «parlar ampio melodrammatico»⁵⁹, adottato da Mascagni come clausola di veementi espressioni vocali; il ricorso scolastico al cromatismo e alle progressioni, per marcare processi ascensionali verso un culmine drammatico-musicale; l'applicazione eccessiva di accordi di settima di seconda specie e settima diminuita e di cadenze d'inganno (per lo più su accordi di quarta e sesta), che può essere anch'esso interpretato in termini di estensione pletorica di procedure precipue del linguaggio tonale⁶⁰.

La ridondanza di tali procedure compositive è spia di una consapevole operazione di semplificazione del linguaggio dell'opera, che è resa ancor più evidente dai raddoppi di unisono e di ottava, dalla predilezione per una scrittura omofonica e accordale, dal gusto per una strumentazione massiccia e magniloquente: più che un'improbabile trasposizione delle tecniche narrative verghiane, sono proprio questi procedimenti a proiettare l'ascoltatore in una dimensione arcaica e in certo modo 'pre-culturale', la cui raffigurazione sonora si pone *al di qua* di una mediazione linguistica complessa. Tale processo di banalizzazione finisce per vanificare gli aspetti linguisticamente avanzati che pure si riscontrano nella partitura dell'opera⁶¹ e coinvolge anche

⁵⁹ «Il parlar ampio melodrammatico rispecchia dunque l'enfasi dell'eloquio autoritario, la *grandeur* di chi lo pronuncia, la sacralità e ineluttabilità delle parole espresse»: M. BEGHELLI, *La retorica del melodramma: Rossini, chiave di volta*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, a cura di P. Fabbri, Pesarò, Fondazione Rossini 1994, pp. 49-77: 72. Alla fine del duetto tra Santuzza e Turiddu due ottave discendenti concludono le ultime parole dei personaggi: «Dell'ira tua non mi *curo* | A te la Mala Pasqua, *spergiuro*»; e ancora, l'ultimo tempo del duetto tra Santuzza e Alfio prende le mosse dall'ottava discendente pronunciata da Alfio sull'esclamazione «*Infami loro*». Ma i salti discendenti di ottava ricorrono nelle parti vocali di tutti i 'numeri' dell'opera.

⁶⁰ Solo in taluni casi le scelte armoniche presentano un reale valore drammatico, come nel caso dell'accordo di settima diminuita che – producendo un repentino mutamento dell'atmosfera sonora – commenta il morso di Turiddu ad Alfio. Un'efficace forza drammatica possiede anche la triplice ripetizione della settima diminuita *do diesis-mi-sol-si* bemolle, che scandisce la risposta di Santuzza «Io no, ci deve andar / chi sa di non aver peccato» alla domanda di Lola «Non venite alla messa?»: la replica dell'accordo dissonante sottolinea l'orgogliosa dignità della protagonista dinanzi alla provocatoria arroganza della rivale.

⁶¹ Nelle zone di recitativo Mascagni non esita a ricorrere a sequenze di triadi e accordi di settima svincolate dalle tradizionali funzioni armoniche, sia pure in un quadro complessivo saldamente tonale; ad esempio nel Preludio una successione di accordi di settima di seconda specie, prodotti in *fff* dall'intera orchestra a distanza di quinta, è seguita da un ostinato grave dei violoncelli sul quale si snodano – in sovrapposizione politonale – cinque triadi maggiori e due accordi di settima (il primo dei quali di quarta specie). Si è già menzionata la sovrapposizione polimetrica dei tempi di 3/4 e 4/4 dei due gruppi vocali maschili e femminili nel 'Coro di Introduzione'. Da parte sua Roman Vlad ha richiamato l'attenzione su altre sofisticate soluzioni ritmiche e metriche: la sfasatura tra metro e ritmo determinata dal progressivo restringimento dei valori delle note *la* e *mi*, che evocano i rintocchi delle campane della chiesa;

la tendenza a un'intonazione vocale parossistica, predisposta al singhiozzo e al grido: va visto in questa prospettiva l'ostentato declinamento del canto al parlato, che proietta *al di fuori* del teatro musicale la ricerca del nuovo.

Proprio per questo sapiente dosaggio di scaltrezza compositiva e di rozzezza stilistica *Cavalleria rusticana* fu avvertita come un prodotto affatto 'moderno', che da un lato si poneva in linea con le tendenze dominanti in letteratura e nel teatro musicale europei e dall'altro garantiva una rassicurante neutralizzazione della portata critica e problematica del verismo verghiano. L'opera veniva inoltre a corrispondere a quel superiore connubio di 'reale' e 'ideale' che era rivendicato dalla critica italiana del tempo come garanzia della validità estetica di un testo artistico: a quel realismo attuato in direzione idealizzante, che Francesco De Sanctis aveva riscontrato nei romanzi naturalisti di Zola⁶² e Amintore Galli aveva già apprezzato nella *Carmen* di Bizet⁶³ e che oltralpe avrebbe trovato entusiasta accoglienza in quanti si opponevano al simbolismo musicale wagneriano⁶⁴.

Ma dietro l'approccio drammaturgico di Mascagni, al tempo stesso meditato e istintivo, si può cogliere una sostanziale assenza di riflessione – tanto sul piano estetico che su quello compositivo – in merito alle possibilità di un teatro musicale verista. Come ha evidenziato Virgilio Bernardoni,

Alla fine, il problema è che né Mascagni al tempo di *Cavalleria rusticana*, né i suoi colleghi prima e dopo di lui affrontarono con strumenti culturali ade-

lo «sfalsamento rotatorio» prodotto dal ripetersi – nel citato ostinato di violoncelli del Preludio – di una figura di quattro crome in un tempo di 3/4; la peculiare elaborazione ritmica di alcuni passi della 'Siciliana' di Turiddu, laddove «all'interno della stessa battuta di 6/8 si sovrappongono a volte l'articolazione ternaria del canto (tre volte due ottavi) e binaria dell'accompagnamento (due volte tre ottavi)» (R. VLAD, *Modernità ...*, p. 22).

⁶² Ci si riferisce in particolare a due testi critici: *Studio sopra Emilio Zola*, pubblicato a puntate su "Roma" nel 1877, e *Zola e L'Assommoir*, saggio scritto in vista di una conferenza tenuta da De Sanctis nel 1879 presso il Circolo Filologico di Napoli e poi edito a Milano da Treves in quello stesso anno. I due contributi si leggono adesso in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M. T. Lanza, Torino, Einaudi 1972, rispettivamente alle pp. 387-431 e 432-453.

⁶³ «Bizet presenta in scena il reale, ma dopo averlo ritemperato nell'onda eterea dell'ideale [...]. Se Bizet giunse a riportare nell'aringo della composizione melodrammatica una delle più splendide vittorie dei nostri giorni, gli è perché egli seppe segnalarsi maravigliosamente [...] nello scolpire caratteri nuovi e passioni profonde, e soprattutto nel depurare il realismo da ciò che ha di troppo prosaico ed inestetico» (A. GALLI, *Del melodramma ...*, p. 35).

⁶⁴ Quando nell'autunno del 1892, in occasione dell'Esposizione Internazionale di Musica, casa Sonzogno organizzò a Vienna l'allestimento delle opere di punta del suo catalogo, Eduard Hanslick scrisse: «È stata la giovane scuola italiana che solennemente si è affermata a Vienna, accolta da tanto entusiasmo: quella giovane scuola che ha per capo Mascagni e che con Leoncavallo, con Giordano, con Cilea e con Mugnone è destinata a percorrere la strada del trionfo. [...] fu il nuovo realismo nell'opera in musica che presentossi al pubblico» (E. HANSLICK, *Corrispondenze da Vienna*, in "Il Teatro illustrato", XII (1892), pp. 156-157).

guati i termini musicali della mediazione tra realtà e finzione scenica, tra ciò che è vero e ciò che, al massimo, può apparire verosimile⁶⁵.

Se *Cavalleria rusticana* inaugurò il ‘filone verista’ del teatro musicale italiano imponendosi come modello drammatico-musicale per i compositori successivi, si rivelò in breve un esperimento irripetibile. Né Mascagni avrebbe più attinto la stringente compiutezza formale di questa giovanile prova teatrale.

⁶⁵ V. BERNARDONI, *Le «tinte» del vero ...*, p. 37. Una riflessione estetica sul teatro musicale verista si sviluppò invece in ambito critico proprio a partire dal successo dell’opera di Mascagni e si manifestò principalmente nelle pagine de “Il Teatro illustrato” e della “Gazzetta musicale di Milano”: le due riviste, che facevano capo alle case musicali Sonzogno e Ricordi, ospitarono prese di posizione contrapposte che tuttavia si radicavano in un comune sostrato filosofico di matrice idealistica, nel quale si riflettevano i limiti provinciali della cultura italiana dell’epoca. Da un lato Amintore Galli, il più entusiasta recensore di *Cavalleria rusticana*, ravvisava nell’opera la conferma della possibilità di un teatro musicale aperto alla rappresentazione del vero, a condizione che venisse sottoposto a un processo di idealizzazione: «La ignobile realtà mai non potrà essere oggetto nell’arte [...]. L’arte è sorella del vero, ma del vero eletto» (A. GALLI, *Fonti dell’arte. Del vero e del verosimile; il reale e l’ideale. Il bello per il bene e l’arte per la civiltà*, in “Il Teatro illustrato”, VII (1887), numero monografico, p. 98); dall’altra i recensori della “Gazzetta musicale di Milano” sostenevano la tesi di una radicale incompatibilità tra la categoria del vero e l’arte musicale. Basti citare questo passo del contributo di Arnaldo Bonaventura all’animato dibattito sul verismo musicale che si sviluppò sulla “Gazzetta musicale” nel corso del 1896: «La musica se non può significare, tanto meno può essere verista e per essere verista dovrebbe cessare di essere musica [...]. Il concetto di *verismo* è dunque inconcepibile applicato alla musica» (A. BONAVENTURA, *Il realismo nella musica*, in “Gazzetta musicale di Milano”, vol. LI (1896), pp. 604-605). Quel dibattito era stato promosso da uno scritto polemico di Alfredo Untersteiner dal titolo *Un’accusa ingiusta* (“Gazzetta musicale di Milano”, LI (1896), pp. 556-558), nel quale l’autore rispondeva agli attacchi della critica tedesca nei confronti delle opere italiane di tendenza verista denunciando la «confusione di materia e di principi» tra il verismo dei soggetti («il verismo dell’azione drammatica») e il verismo della musica. I momenti salienti del dibattito sono ricostruiti in G. RUBERTI, *Il verismo ...*, nell’*Appendice alla Parte I*, pp. 68-139.

SCRITTURA MELODRAMMATICA E TEATRALE

PIETRO TRIFONE

LINGUAGGIO E IDEOLOGIA NEL TEATRO DI VERGA.
IL CASO DI *DAL TUO AL MIO*

Università di Roma Tor Vergata

In una lettera al padre spedita da Roma il 7 gennaio 1884 Pirandello scriveva: «Vado spesso in teatro, e mi diverto e me la rido in veder la scena italiana caduta tanto in basso, e fatta sgualdrinella isterica e noiosa»¹. Si noti la data di questa sprezzante sentenza, che precede di soli sette giorni la prima rappresentazione della *Cavalleria rusticana* di Verga, tenuta con esito trionfale al Teatro Carignano di Torino il 14 gennaio dello stesso 1884. Dieci anni dopo, nel 1894, un Verga ancora segnato dal clamoroso insuccesso milanese del dramma *In portineria*, da lui considerato un'«esperienza tristissima» e insieme «una dolorosa ingiustizia»², esprimeva in una nota indagine-intervista di Ugo Ojetti un'opinione generale sul teatro non meno severa, nella sostanza, di quella pirandelliana, bollandolo come una forma d'arte «inferiore e primitiva»:

Ho scritto pel teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, sopra tutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. Due massimamente: la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non

¹ L. PIRANDELLO, *Epistolario familiare giovanile* (1886-1898), a cura di E. Providenti, Firenze, Le Monnier 1986, p. 26.

² Si veda la lettera del 25 dicembre 1888 in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 214: «Ciò che t'ho detto è come l'eco della esperienza tristissima che ne ho fatto io stesso; e so il danno che mi ha portato il fiasco milanese di *In portineria*, che anche adesso, ti confesso, mi cruccia come una dolorosa ingiustizia». Verga era profondamente convinto che *In portineria* fosse vittima di un'immeritata sottovalutazione da parte del pubblico e della critica; in realtà, secondo lo scrittore, l'opera «non aveva nulla da invidiare alla sua sorella maggiore», cioè a *Cavalleria rusticana* (lettera a Capuana del 28 dicembre 1886, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 266). Nel panorama tutt'altro che esaltante del teatro italiano postunitario, è innegabile che *In portineria* si caratterizzi come un esperimento coraggioso e originale.

per il 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 per poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo³.

Le critiche di Verga e Pirandello si giustificano pienamente alla luce dei caratteri costitutivi di gran parte del teatro italiano del secondo Ottocento. Che è spesso un teatro povero di contenuti originali, incline ad assecondare le peggiori abitudini del pubblico, teso alla ricerca dell'effetto e dell'applauso, aderente al carattere convenzionale e declamatorio di una recitazione irrigidita sul modello del "grande attore". A tutto ciò si aggiungeva la necessità di fare i conti con gli irrisolti problemi della lingua italiana, più colta che popolare, più scritta che parlata: uno scoglio contro cui rischiava di naufragare la ricerca di autenticità espressiva dei drammaturghi veristi.

Va detto inoltre che la grande conquista della tecnica narrativa verghiana all'altezza dei *Malavoglia*, vale a dire l'uso sistematico di un'inedita ed efficace versione di discorso indiretto libero, non era automaticamente trasferibile a teatro. Quel caratteristico «dialogo raccontato» o «racconto dialogato» (per ripetere ancora una volta la felice formula di Luigi Russo) aveva permesso a Verga di muoversi camaleonticamente tra i piani, appunto, del racconto d'autore e del dialogo in situazione, con esiti di singolare tensione stilistica.

Si prenda un passo della celebre pagina iniziale dei *Malavoglia*: «Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di Padron 'Ntoni»⁴. In una battuta teatrale l'indicazione temporale dell'avverbio *adesso* dovrebbe armonizzarsi con quella del verbo *rimanevano*, con la conseguenza di trasformare la frase in «Adesso a Trezza non rimangono che i Malavoglia di Padron 'Ntoni» oppure in «Allora a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di Padron 'Ntoni». Un tale livellamento formale, però, comporterebbe la perdita di una singolare suggestione espressiva, collegata proprio all'ambiguità dei riferimenti temporali; un'ambiguità paragonabile, per certi versi, a quella del leopardiano *Sempre caro mi fu quest'ermo colle*, dove il verbo al passato remoto non segnala certo la fine del sentimento provato dall'autore, ma evoca semmai il riemergere poetico di un'antica emozione.

Il libero flusso delle voci e delle prospettive era un privilegio concesso alla narrazione, costituzionalmente pluridiscorsiva, e negato invece alla

³ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard 1895, pp. 70-71.

⁴ G. VERGA, *I grandi romanzi. I Malavoglia. Mastro-don Gesualdo*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 1972, p. 9.

drammaturgia, totalmente ed esclusivamente dialogica. Se in linea generale, rispetto a chi scrive racconti, l'autore di teatro tende a perdere in termini di flessibilità ciò che riesce a guadagnare in termini di immediatezza, nel caso specifico di Verga il prezzo da pagare risultava particolarmente oneroso, consistendo nella rinuncia alla vera e propria cellula generativa del suo straniante linguaggio narrativo.

Lo scrittore ha avvertito il problema, e ha cercato di risolverlo attraverso l'impiego più massiccio di forme e strutture tipiche del parlato, percorrendo cioè una delle strade maestre di qualsiasi transcodificazione dal testo narrativo al testo drammatico. Va sottolineato che l'ulteriore innalzamento del già notevole tasso di colloquialità non corrisponde a un parallelo innalzamento del «modesto tasso di sicilianità linguistica esplicita presente nei capolavori»⁵. Per quanto riguarda l'atteggiamento verso il regionalismo, il Verga drammaturgo rimane sostanzialmente fedele al Verga narratore.

Come risulta da numerosi studi, nelle «scene popolari» siciliane di *Cavalleria rusticana* e poi della *Lupa*, ma anche in quelle milanesi di *In portineria*, ricorrono quindi con frequenza maggiore che nelle corrispondenti novelle fenomeni ampiamente diffusi nel parlato. Anche una campionatura estremamente ridotta basta a documentare la ricerca programmatica di tratti riferibili all'uso colloquiale, come l'anticipazione di un elemento messo in evidenza e la cosiddetta frase foderata o frase ad eco: «i miei interessi me li guardo io da me», «Sono stato a Francofonte, sono stato» (*Cavalleria rusticana*)⁶. Troviamo inoltre il *ci* 'attualizzante' premesso alle forme del verbo *avere* e il *che* polivalente: «Vediamo, chi ci avete in testa, voi?», «Avete la faccia che vi credo» (*La Lupa*); oppure la tipica ridondanza pronominale *a me mi* e l'indicativo in luogo del congiuntivo nelle subordinate: «A me mi pare che sarà un gran colpo per quella figliuola», «A condizione che pago io per tutti!» (*In portineria*). In particolare, nella versione teatrale di *Cavalleria rusticana* si registrano ben undici esempi del *che* introduttore di domanda, mentre nella novella il fenomeno si presentava in due soli casi. Il modulo si presenta già nella terza battuta della scena iniziale: «O comare Santa, che andate a confessarvi?», dove va notata anche la «marca toscaneggiante» costituita dall'*o* allocutivo, pure questo utilizzato più volte nel dramma⁷.

Un ingrediente peculiare del dramma *In portineria* è l'elevata frequenza della ripetizione di singole parole o intere frasi, marca di oralità tra le più ordinarie e accessibili, che denota l'orientamento 'antispettacolare'

⁵ L. SERIANNI, *Italiano in prosa*, Firenze, Cesati 2012, pp. 155-56.

⁶ Per questo esempio e per tutti i successivi, con le relative considerazioni, si rinvia a C. GIOVANARDI - P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, Bologna, Il Mulino 2015, pp. 86-87.

⁷ Come rileva P. D'ACHILLE, *Parole: al muro e in scena*, Firenze, Cesati 2012, p. 250.

delle soluzioni linguistiche verghiane: «Sì, sì...»; «Bene, bene!»; «Lasci fare a me, lasci fare a me»; «Niente, niente»; «Anch'io, anch'io»; «Va là! Va là anche te!»; «A chi lo dice! A chi lo dice!»; «Badi, badi!», per citare solo alcuni esempi. Lo scenario dell'opera – *In portineria* deriva dalla novella *Il canarino del n° 15* della raccolta *Per le vie*, ambientata a Milano – comporta il necessario adeguamento del colore locale, perseguito da Verga con vari mezzi, inclusi quelli linguistici, a condizione della loro attitudine a integrarsi nell'uso nazionale⁸.

L'incremento dei tratti di carattere colloquiale è accompagnato da una coerente riduzione di aspetti riconducibili alla matrice letteraria: significativa, a questo proposito, la mancanza nel teatro verghiano della forma del pronome soggetto *ei* per 'egli', cara al Verga di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, ma ritenuta inadatta alle diverse esigenze del genere drammatico. Trova quindi conferma, almeno in linea generale, la nota affermazione di Gianfranco Contini secondo cui «Gli 'umili' verghiani e il loro narratore fanno un uso parchissimo di color locale e parlano un italiano familiare e non specificamente siciliano»⁹.

Sebbene non raggiunga la forza di rinnovamento espressivo delle novelle e dei romanzi maggiori, il teatro di Verga fornisce comunque un contributo importante alla definizione linguistica del moderno parlato scenico, anche per la sua influenza sui contemporanei. In questo quadro il dramma *Dal tuo al mio*, rappresentato a Milano nel 1903 e replicato a Roma nel 1904 in una nuova versione risultante da una profonda revisione del terzo atto, assume un rilievo del tutto particolare. Si tratta infatti di una delle ultime impegnative opere originali dello scrittore, concepita direttamente per la scena e solo successivamente trasformata nel romanzo dallo stesso titolo, con un'operazione inversa rispetto a quella più comune nella produzione verghiana e nella letteratura in genere, dove si verifica invece con notevole frequenza il passaggio dal testo narrativo a quello teatrale¹⁰.

Inoltre il ritorno all'ambientazione siciliana si collega in *Dal tuo al mio* all'analisi di una tematica di scottante attualità sociale: nelle animate sale del palazzo nobiliare dei Navarra si assiste al conflitto tra la vecchia aristocrazia

⁸ Cfr. G. ALFIERI, *La 'sora' e la 'comare': «scene popolari» verghiane tra Vizzini e Catania*, ne *Il teatro verista*, Atti del congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), vol. II, Catania, Fondazione Verga 2007, 2 voll., pp. 71-156.

⁹ G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni 1968, p. 142.

¹⁰ Le varie fasi della complessa vicenda redazionale di *Dal tuo al mio*, dramma e romanzo, sono ripercorse in G. VERGA, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro, Rende, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria 1999; mentre l'iter compositivo del solo romanzo, pubblicato dapprima a puntate sulla "Nuova Antologia" nel 1905 e poi in volume dall'editore Treves nel 1906, è illustrato nell'*Introduzione* a G. VERGA, *Dal tuo al mio*, a cura di T. Basile, Firenze, Le Monnier 1995.

ormai esangue cui appartiene il barone Raimondo, la nuova borghesia arrivista rappresentata da don Nunzio Rametta e un embrione di classe operaia ancora gracile e divisa. Lo scontro vedrà infine prevalere le ragioni del tor-naconto individuale su qualsiasi principio o ideale, inclusi quelli di ispirazione democratica sbandierati da Luciano, lo zolfataro che ha sposato la figlia del padrone e spiana il fucile contro gli antichi compagni di lotta per difendere i beni della moglie. Tale conclusione riflette certamente la visione disincantata dei comportamenti umani propria dello scrittore, e al tempo stesso appare in piena sintonia con la sua posizione di latifondista conservatore, dichiaratamente ostile ai movimenti di protesta dei lavoratori che avevano agitato l'ultimo decennio dell'Ottocento¹¹.

Per quanto riguarda la lingua, si dirà sulla scia di Gabriella Alfieri che la misura prevalente del testo è individuabile nella «medietà espressiva», con varie gradazioni di registro: si va da un italiano di stampo regionale (*Sentite a me, sic. sintiti a mia; vogliamo cresciuta la paga*, cioè 'che cresca'; *Niente diceva*, con la posposizione del verbo; *ora poi si guastò la macchina*, per 'si è guastata') a un ondeggiante toscano (*vo, babbo, uscio* in alternanza con *vado, papà, porta*). Il sicilianismo può manifestarsi «come fattore idiomatrico caratterizzante» (*benedicite, carusi*), o lasciarsi intuire attraverso l'adattamento di un'espressione proverbiale (*Quando il villano è sul fico non conosce nè parente nè amico, sic. a tempu di ficu nun c'è né parenti né amicu*)¹². Anche in *Dal tuo al mio*, quanto e più che in *In portineria*, le numerose ripetizioni contribuiscono a realizzare il voluto effetto di antispettacolarità espressiva.

Va sottolineato, a questo proposito, che l'interesse maggiore del dramma deriva appunto dalla ricerca verghiana di soluzioni di scrittura non convenzionali, nel contesto di un ambizioso tentativo di ridefinire le tradizionali strategie comunicative del discorso teatrale. Gli aspetti innovativi di *Dal tuo al mio* riguardano non tanto i minuti fatti linguistici, che in linea di massima restano simili a quelli delle precedenti opere composte per la scena, quanto piuttosto l'intero organismo della rappresentazione, dallo sviluppo delle didascalie all'impostazione dei dialoghi, dalla caratterizzazione dei personaggi alla dinamica degli avvenimenti. Lo scrittore adatta al teatro una

¹¹ Basterà ricordare che in una lettera a Napoleone Colajanni del 19 novembre 1891 lo stesso Verga affermava: «Ella saprà che io, tenuto per rivoluzionario in arte, sono inesorabilmente codino in politica» (cfr. G. BOTTAL, *Incontri*, Milano-Verona, Mondadori 1943, p. 203).

¹² Si veda l'importante monografia di G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, p. 296, per i riferimenti alla scelta della «medietà espressiva» e al moderato uso del «fattore idiomatrico caratterizzante» nel testo di *Dal tuo al mio*. Il saggio di R. CIMAGLIA, *Dal teatro al romanzo. Analisi linguistica di «Dal tuo al mio»*, ne *Il teatro verista...*, vol. II, pp. 187-219, offre appunto una puntuale e attenta analisi linguistica del dramma e del romanzo.

tecnica da lui sperimentata con successo nella narrativa, tecnica che in un'altra occasione ho chiamato «condivisione fittizia dei presupposti»¹³: in pratica si mostra di credere che lo spettatore conosca vicende e persone di cui invece non sa nulla, con l'effetto di provocare un disorientamento iniziale che accresce l'impressione di autenticità della *tranche de vie*¹⁴. Infatti, come ha notato giustamente Giuseppe Lo Castro,

L'opera nel primo atto propone una serie di figure, che conversano amabilmente, incuranti di essere di fronte a degli spettatori che tutto ignorano di loro. La vecchia teoria della confusione iniziale in cui deve essere inserito il destinatario dei romanzi è qui estesa al dramma; si crea così un primo quadro di vaste proporzioni e dalla babele delle voci e delle azioni emerge un contesto socio-ambientale. È la traduzione verghiana dell'ideale della *tranche de vie*, presa alla lettera, una *tranche* colta da un osservatore ignaro, che sulle prime resti spaesato, messa in atto da un vecchio conoscitore di quella realtà, che non si sofferma sulle premesse e le spiegazioni. Sulla scena i personaggi possono ricordare vicende a loro note, che non avranno seguito nell'opera, come se le conoscesse anche lo spettatore, o possono alludere con nonchalance a nomi e situazioni del loro piccolo mondo, allo scopo di dare il segno della concretezza realistica dell'universo in cui il pubblico è coinvolto¹⁵.

La tensione drammatica dell'opera si accentua nel secondo atto, in cui l'articolata corallità del primo lascia il posto al preciso ritratto dei personaggi principali, al loro diverso ruolo nella vicenda, con le contraddittorie motivazioni dei rispettivi comportamenti, che portano il segno inequivocabile delle inquietanti trasformazioni in atto nei rapporti tra i gruppi sociali e nelle stesse relazioni familiari e sentimentali.

Nel breve e concitato terzo atto – mi riferisco ora alla versione scritta per la 'prima' milanese del 1903 – Verga sembra quasi voler forzare i tempi dell'inesorabile compimento della sua pessimistica e moralistica 'tesi', di valenza antropologica piuttosto che sociologica: il tradimento della solidarietà di classe consumato dall'ex-capopopolo Luciano sta a dimostrare che il germe dell'utilitarismo mina in profondità le coscienze degli individui e prevale inesorabilmente sulle più elette aspirazioni ideali e politiche. La ristrutturata-

¹³ P. TRIFONE, *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino 2007, p. 109.

¹⁴ L'originale ottica "dall'interno" adottata dallo scrittore produce effetti relevantissimi non solo sul piano della forma linguistica ma anche su quello dei parametri conoscitivi e ideologici, che cercano di adeguarsi al modo di ragionare e di giudicare proprio dei personaggi, come ha sottolineato in particolare G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Seconda edizione, Napoli, Liguori 2006.

¹⁵ G. LO CASTRO, *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012, p. 145.

zione del dramma compiuta dall'autore per la messinscena romana del 1904 anticipa le soluzioni adottate poi nel romanzo, fino al limite raggiunto frequentemente dell'assoluta coincidenza. Verga modifica in misura notevole il montaggio delle scene e attribuisce uno spazio maggiore ai personaggi che ruotano intorno al barone, con riflessi positivi sul tratteggio delle rispettive figure e soprattutto del rapporto dialettico stabilito da ciascuna con le altre. In particolare, si accresce l'ampiezza e l'importanza delle didascalie, che assumono talvolta una fisionomia di tipo narrativo, «dipingendo un quadro ambientale [...] che crea l'atmosfera dell'atto, quasi fossimo in presenza di indicazioni per l'addetto alle luci»¹⁶.

Nella premessa alla prima edizione del romanzo tratto dal dramma e pubblicato nel 1906, Verga stesso sentirà il bisogno di avvertire:

Pel significato che si è voluto dare qua e là alla rappresentazione di questo mio lavoro teatrale, dichiaro che non ho voluto fare opera polemica, ma opera d'arte. Se il teatro e la novella, col descrivere la vita qual'è, compiono una missione umanitaria, io ho fatto la mia parte in pro degli umili e dei diseredati da un pezzo, senza bisogno di predicar l'odio e di negare la patria in nome dell'umanità. Però i Luciani di oggi e di domani non li ho inventati io¹⁷.

Bisogna dire che Verga è naturalmente attratto dalle contraddizioni, da tutto ciò che è storto e non funziona, ha sempre l'attenzione rivolta al negativo, anche perché sospetta che nella vita i conti tornino raramente. In questo senso è un autentico pessimista, e dal suo pessimismo può scaturire un moralismo che altera il senso obiettivo delle cose, riducendo la tragica realtà di un'enorme piaga sociale ai voltafaccia dei «Luciani di oggi e di domani».

Nonostante una certa meccanicità ravvisabile nello svolgimento del dramma, si può condividere quanto affermava Giorgio Strehler riferendosi all'allestimento di *Dal tuo al mio*, andato in scena con la sua regia al Piccolo Teatro di Milano nel 1956:

Rileggendo l'opera, noi ci rendemmo conto di come sbagliate e parziali fossero le critiche mosse da ogni parte, fin dal suo apparire. Lo stesso Boutet, che inizialmente aveva pur scritto: «I problemi della coscienza moderna, quelli che hanno fisionomia sociale, religiosa e filosofica, si posano, per la prima volta, davanti a tutta la nazione», rimeditando sullo spettacolo, denun-

¹⁶ G. VERGA, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro..., p. 47 n. 46.

¹⁷ G. VERGA, *Dal tuo al mio*, a cura di T. Basile..., p. 4.

ciò una certa incoerenza nei personaggi¹⁸. La sommarietà degli schemi ideologici fu rilevata da altri: e sia da posizioni di destra che da posizioni di sinistra, si mosse accusa a *Dal tuo al mio* di ingenuità, di tendenziosità, di indecisione. Quanto a noi, ci sforzammo di assumere il testo così come esso è, come documento di una situazione sociale, nel modo più oggettivo possibile: e ci accorgemmo che, avesse o no intenzione il Verga di qualificare in questo senso la sua opera, essa si muove su di un terreno dal quale non può essere esclusa una problematica sociale¹⁹.

La riabilitazione dell'efficienza teatrale del testo si estende alla stessa controversa figura di Luciano:

Il merito di Verga, secondo noi, sta proprio nell'aver calato i piccoli egoismi particolari in una più ampia e dolorosa vicenda e nell'averli trasformati in agenti sociali e collettivi, nell'aver cioè trasformato il movente da personale a generale. Per queste ragioni evitammo di etichettare, nella recitazione, i singoli personaggi come «buoni» o «cattivi»: soprattutto ci guardammo dal patteggiare per gli uni o per gli altri. Diciamo questo, in particolare, per il personaggio di Luciano, l'ex-zolfatario che alla fine si allea coi padroni contro i suoi compagni, operando, nella sua stessa coscienza e nella realtà obiettiva, un suo passaggio di classe. Quello che ci proponemmo fu proprio di «spiegare» questo passaggio²⁰.

Strehler non poteva sapere delle significative modifiche apportate dall'autore al testo originario del terzo atto, utilizzato nella prima rappresentazione milanese del 1903 e rielaborato in vista dell'uscita romana del 1904, né poteva sapere che quelle modifiche erano state recepite nella successiva scrittura verghiana del romanzo: nel 1956, infatti, la seconda redazione del dramma non era stata neppure pubblicata, e non lo sarà ancora per molti anni²¹. Di-

¹⁸ Strehler si riferisce ai giudizi su *Dal tuo al mio* che il noto critico Edoardo Boutet aveva espresso nella "Nuova Antologia" del 1904.

¹⁹ Queste considerazioni di Giorgio Strehler sono riportate nel volume *Piccolo Teatro 1947-58*, a cura di A. Lazzari e S. Morando, Milano, Moneta 1958, p. 207. Sulla rappresentazione del dramma diretta da Strehler nel 1956 si veda L. CARETTI, «*Dal tuo al mio*» nella messinscena di Strehler, ne *Il teatro verista...*, vol. II, pp. 363-92, dove sono opportunamente ricordate e commentate alcune frasi significative del regista che fanno parte del discorso qui riportato con maggiore ampiezza.

²⁰ *Piccolo Teatro 1947-58...*, p. 207.

²¹ Ovvero, come si è detto, fino all'edizione 'multipla' pubblicata da Lo Castro nel 1999. Per la precisione, tre scene della nuova stesura di *Dal tuo al mio* erano state pubblicate nel "Giornale d'Italia" (8 ottobre 1904) allo scopo di promuovere la rappresentazione nel Teatro Costanzi di Roma. Anche queste scene – la prima, la sesta e la settima del terzo atto – sono trascritte in un'appendice del volume di Lo Castro, mentre un'appendice successiva riproduce il testo del terzo atto secondo la versione messa

venta perciò molto significativa la dichiarazione del grande regista di non essersi riferito, per il terzo atto, alla versione teatrale del 1903, preferendo invece recepire «numerose battute di estrema importanza scenica che figurano nel testo pubblicato nel 1906 in forma di romanzo»:

Per i primi due atti, ci attenemmo al testo pubblicato da Verga. Nel terzo atto, facemmo rientrare numerose battute di estrema importanza scenica che figurano nel testo pubblicato nel 1906 in forma di romanzo. Ci confortarono, nella rielaborazione le seguenti parole di Verga, premesse al romanzo: «Pubblico questo lavoro, scritto per teatro, senza mutare una parola del dialogo»; parole che avrebbero lasciato dubbioso chiunque circa l'integrità del testo sceneggiato, dal momento che esso, nonché mancare di molte e molte «parole» che figurano nel romanzo, si distacca da quest'ultimo [...] nella struttura e nel significato. Ci parve coerente con la nostra impostazione estremamente obbiettiva, concludere lo spettacolo con il «rumore» delle fucilate sparate dalla forza pubblica, invocata dai padroni, contro gli zolfatari, e con la morte di uno di essi, facente parte del gruppo che assedia la casa dei Baroni Navarra²².

In questo modo uno dei maggiori esponenti del teatro italiano novecentesco confermava indirettamente che la riscrittura verghiana del terzo atto aveva centrato l'obiettivo di migliorare la qualità scenica del testo. Si noti tuttavia che, pur muovendo da una posizione di netto apprezzamento, lo stesso Strehler non esitava a intervenire sul finale: l'aggiunta della fucilata che uccide uno degli zolfatari mira a potenziare l'impatto drammatico in prossimità del sipario, e raggiunge questo scopo senza tradire lo spirito dell'opera, ma svolgendo in maniera «estremamente obbiettiva» alcuni tratti che informano la concezione verghiana della vita, come la forte sfiducia nella natura umana, l'inesistenza di un ordine logico delle cose, l'impossibilità di mutare in modo sostanziale il destino assegnato dalla storia alle diverse classi sociali. Discende da qui lo scetticismo nutrito dallo scrittore per i moderni valori del progresso e della democrazia, così come per le pretese anacronistiche di un ceto nobile in irreversibile crisi.

in scena nel teatro Manzoni di Milano il 30 novembre 1903 (G.VERGA, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro..., pp. 141-49 e 150-61). Sulle varianti tra le diverse redazioni dell'opera cfr. A. DI SILVESTRO, *Verga tra teatro e romanzo. «Dal tuo al mio»*, ne *Il teatro verista...*, vol. I, pp. 187-210.

²² *Piccolo Teatro 1947-58...*, p. 207.

ILARIA BONOMI – EDOARDO BURONI

UNO SGUARDO LINGUISTICO SULL'OPERA VERISTA*

Università di Milano

1. Questioni terminologiche e dibattito critico

Per individuare eventuali caratteri linguistici specifici dei libretti veristi occorre prima chiarire i confini entro cui muoversi; impresa non facile e tuttora aperta, perché varie sono state le definizioni del fenomeno verista, in primo luogo – per partire da ciò che qui ci riguarda più da vicino – dal punto di vista operistico, e perché la prospettiva linguistica è anche più vincolata alle relazioni con la letteratura e con il teatro di prosa. Prima di dedicarsi ad alcuni approfondimenti puntuali sarà allora utile ripercorrere le principali posizioni sul tema assunte dalla critica musicologica, letteraria e linguistica.

Una prima contrapposizione è riscontrabile consultando due importanti strumenti pubblicati alcuni decenni or sono ma ancora autorevoli: mentre per Rodolfo Celletti le coordinate di riferimento restavano abbastanza ampie, tanto che potevano essere considerate veriste «quasi tutte le opere della cosiddetta “giovane scuola italiana”, indipendentemente dal carattere e dall'epoca del soggetto trattato»¹, Carlo Parmentola proponeva delle limitazioni più restrittive: secondo lo studioso il periodo verista del melodramma italiano si collocherebbe tra il 1890 (col successo della *Cavalleria rusticana* di Mascagni al Teatro Costanzi di Roma) e il 1904 (col successo della *Madama Butterfly* di Puccini a Brescia, dopo la sfortunata prima scaligera), e comprenderebbe per lo più le non molte opere di autori quali Masca-

* I primi due paragrafi del presente contributo sono stati scritti da Edoardo Buroni, mentre dei tre successivi è autrice Ilaria Bonomi.

¹ R. CELLETTI, s.v. *Verismo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IX, diretta da S. d'Amico, Roma, Le Maschere 1962.

gni, Leoncavallo e Cilea contraddistinte da brevità, ambientazione quasi sempre plebea e meridionale, tematiche legate all'onore e alla religiosità².

Una visione grandangolare era quella di Carl Dahlhaus, il quale non si limitava all'esperienza italiana in quanto considerava la più generale categoria di «realismo» anche in rapporto alle altre arti, pervenendo così ad una descrizione più legata agli intenti espressivi (e contrappositivi) degli autori che ai contenuti o alle forme specifiche delle singole opere: «come fenomeno della storia dell'arte, il realismo, nella musica come pure nella letteratura e nella pittura, non è definito tanto dalla realtà a cui si richiama, quanto dalla sfida che rappresenta per l'«istituzione arte» intesa come essenza degli indirizzi artistici consolidati»³.

Viceversa, Stefano Scardovi ha compiuto un'indagine molto sistematica e puntuale, ancora oggi fondamentale, attraverso la quale ha messo in luce i tratti variamente ricorrenti, comuni e indispensabili che consentirebbero di individuare in modo oggettivo quello che il musicologo ha opportunamente definito, al contempo circoscrivendo ma allargando il campo, «melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano». Schematicamente, ma efficacemente, Scardovi ha posto l'accento sui seguenti moduli di natura tematica, drammaturgica, musicale e linguistica secondo cui sarebbe lecito inserire un libretto nella categoria proposta: l'ambientazione in un contesto sociale 'plebeo' (da esso provengono e in esso agiscono i protagonisti, la trama contiene un antagonismo a sfondo sessuale e presenta un finale tragico, la vicenda è contemporanea, si dà largo spazio ad elementi folklorici), la narrazione per lo più semplice e breve (spesso si puniscono adulterii o azioni morali comunque riprovevoli, o si assiste al sacrificio di un personaggio, o ancora l'amore si scontra con atteggiamenti falsi e malevoli), espedienti di natura stilistica ed espressiva (in particolare la persistenza di alcune formule drammaturgico-tematiche tradizionali o gli episodi metacanonici), e la caratterizzazione geografica e popolare (attraverso la lingua, le scene di massa, l'aderenza a usi e costumi locali, i legami con la dimensione della religiosità tradizionale, la rappresentazione di una mentalità mafiosa). Secondo tali parametri lo studioso ha individuato ben ottantaquattro libretti d'opera che a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento si spingono addirittura fino al primo quarto del secolo successivo: una produzione che naturalmente contempla musicisti e librettisti di varia bravura e fama, e lavori di diversa qualità e fortuna⁴.

² C. PARMENTOLA, *La Giovane Scuola*, in *Storia dell'opera*, vol. I, t. II, ideata e diretta da G. Barblan e A. Basso, Torino, UTET 1977, pp. 499-587.

³ C. DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia 1990, p. 301; dello stesso autore si veda anche *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, il Mulino 1987.

⁴ S. SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lucca, Li-

Un altro musicologo che si è dedicato a più riprese al nostro tema è Virgilio Bernardoni. Di lui si ricorderà almeno, oltre al contributo contenuto in questo volume, l'opportuna distinzione concettuale e denominativa di categorie controverse e solo parzialmente sovrapponibili quali «verità», «vero», «realismo» e «verismo»; né l'autore cela alcune importanti contraddizioni, che qui ci riguardano da vicino, tra il significato di tali parole e le loro realizzazioni nell'opera in musica:

le poetiche del vero, una volta sottoposte al vincolo ineludibile della parola cantata, si limitano a scandire i tempi lunghissimi dell'allontanamento dell'opera dalle proprie matrici classicistiche, e agiscono innanzitutto da catalizzatori del nuovo rispetto al vecchio. È un 'nuovo' che nelle crepe del sistema melodrammatico di fine secolo va ormai assumendo connotazioni non realistiche⁵.

Evita eccessive semplificazioni e non propone steccati troppo rigidi Adriana Guarnieri Corazzol, che distingue tra un verismo più 'colto' e un verismo più 'di massa': nell'insieme di queste due sottocategorie la studiosa comprende soggetti più ampi rispetto a quelli solo rustici e regionali o urbani e umili, sottolineando in particolare il ricorso da parte degli autori a tecniche di straniamento tanto musicale quanto linguistico, e rilevando la diffusa presenza di componenti quali l'elementarità, l'aggressività, l'esotismo, l'impegno sociale, la metateatralità e la metamusicalità. In sostanza

la proposta più funzionale di definizione resta quella di verismo come *gusto* dell'epoca; che in base ai soggetti si può all'occorrenza (come si fa per il verismo teatrale) distinguere in filoni (dramma della malavita, dramma storico in costume, commedia borghese). [...] Alla fine risulta confermata la tesi tradizionale: non c'è identità tra operisti e scrittori del verismo [... ma] le convergenze dei loro prodotti sono notevoli e più numerose di quanto in genere non si dica⁶.

In ambito musicologico la diatriba nominale e concettuale non si è sostanzialmente risolta nemmeno in anni più recenti: lo dimostrano posizio-

bria Musicale Italiana 1994. Stupisce che lo studioso, nel suo elenco assai inclusivo, non abbia considerato anche *Il filtro* (1912, ambientato in Sicilia) ed eventualmente *Milda* (1913, una fiaba), entrambe su libretto di Luigi Capuana e composte da Paul Hastings Allen.

⁵ V. BERNARDONI, *Le "tinte" del vero nel melodramma dell'Ottocento*, in "Il Saggiatore musicale", V (1998), 1, pp. 43-68.

⁶ A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni 2000, p. 74.

ni più critiche come quella di Matteo Sansone⁷ e i punti di vista più convinti o sfumati come quelli di Giorgio Ruberti⁸ e di Marco Targa⁹. Pur in un quadro tanto eterogeneo è però possibile individuare alcune opere che, in tutto o in parte, si inseriscono per consenso quasi unanime nel filone verista; ma a questo proposito risalta un dato significativo: pressoché nessuno dei loro autori, siano essi musicisti o librettisti, è riconducibile ad una produzione ‘verista’ *tout court*; anzi, i più noti, prolifici e talentuosi si sono inseriti in questo filone solo per una breve stagione, e di norma non definitiva, della loro vita creativa. Una parziale eccezione è rappresentata da Capuana e da Verga che, però, si sono dedicati solo molto marginalmente al genere melodrammatico, senza per altro raggiungere i risultati ottenuti altrove. Ciò non può essere casuale, ma è piuttosto il sintomo di una ricerca provvisoria, di una difficoltà, di una delusione; forse di una vera e propria impossibilità e di un’aporia connaturate all’idea di ‘verismo’ nell’opera in musica.

Per chiarire e sostanziare l’assunto è opportuno richiamare e confrontare gli strumenti principali di cui si sono servite, rispettivamente, la letteratura e la musica per piegare la finzione artistica in direzione dell’oggettività, della verisimiglianza, della spontaneità, dell’occultamento autoriale e della rappresentazione di drammi umani popolari. Ciascuna delle due arti ha impiegato i linguaggi che più le caratterizzano: quello verbale la letteratura, quello musicale l’opera lirica. Nel primo caso si possono allora menzionare la strategia del discorso indiretto libero, l’uso dei proverbi e di certa fraseologia informale e popolare, un andamento sintattico e scelte fonomorfologiche di stampo oralizzante e/o colloquiale, la ricchezza di interiezioni, esclamazioni e sospensioni, l’assenza di un narratore onnisciente¹⁰; sull’altro fronte si è invece fatto ricorso alla musica in scena (spesso di imitazione popolare), ad impennate melodiche e armoniche innestate su un andamento ritmico teso e discontinuo, all’impiego del *Leitmotiv*, all’uso dell’orchestra

⁷ Estensore della voce *Verismo* sul *Grove Music Online*, 2001. Tra i più convinti sostenitori dell’inadeguatezza della denominazione, e forse anche di questo filone operistico, è d’obbligo ricordare E. VOSS, *Verismo in der Oper*, in “Die Musikforschung”, XXXI (1978), pp. 303–313 (poi in «Cavalleria rusticana» 1890-1990: cento anni di un capolavoro, a cura di P. e N. Ostali, Milano, Sonzogno 1990, pp. 47–55).

⁸ G. RUBERTI, *Il verismo musicale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana 2011.

⁹ M. TARGA, *Puccini e la Giovane Scuola. Drammaturgia musicale dell’opera italiana di fine Ottocento*, Bologna, Albisani 2012 e ID., *Il fenomeno verista tra Ottocento e Novecento*, in *Enciclopedia italiana*, Appendice IX, *Il contributo italiano alla storia del pensiero – Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2018, pp. 468–476. I lavori degli ultimi due autori citati sono forse, insieme a quello di Scardovi, i più sistematici, oltre che aggiornati, sull’argomento.

¹⁰ Su Verga in particolare non si può che rimandare a G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, con tutta la bibliografia ivi menzionata.

quale ‘cassa di risonanza’ delle voci, ad un canto declamato, forzato, teso ma non scevro di squarci lirici¹¹.

2. Fondamenti linguistici dei libretti ‘veristi’

Come potevano conciliarsi questi due codici, specie nel loro anello di congiunzione rappresentato dal libretto, tipologia e forma drammaturgico-verbale con leggi proprie, con una tradizione specifica, chiamato a servire tanto le ragioni della poesia (e già il fatto che non si tratti di prosa è determinante in un orizzonte ‘verista’) quanto quelle della musica? La risposta è a questo punto abbastanza intuitiva, e del resto già più di un quarantennio fa un giornalista e critico musicale come Rubens Tedeschi aveva rilevato: «I contadini siciliani dipinti da Targioni-Menasci-Mascagni non hanno mai impugnato una vanga o spinto un aratro; sono dei pastori riemersi dall’arcadia letteraria»¹². Un’osservazione pertinente che oggi si giova delle ricerche che nel frattempo gli storici della lingua hanno dedicato ai libretti e al teatro veristi (o affini).

Anzitutto Luca Serianni, confrontando lo stile dei libretti pucciniani con quello dei precedenti verdiani, ha notato come nel primo caso si assista certamente ad uno svecchiamento linguistico, ma come al contempo il verismo sia preliminarmente sullo sfondo, venendo piuttosto ricercato un maggiore «realismo» comunicativo e dialogico: in generale nei libretti di fine Ottocento convivono così innovazioni (relative) e, specie sul piano lessicale, «aulicismi d’inerzia»¹³. Similmente Vittorio Coletti ha rilevato come già a partire da metà Ottocento (e dunque non escludendo Verdi) si siano segnalate nuove esigenze di realismo e verisimiglianza nella struttura drammaturgico-musicale dell’opera lirica italiana, con un conseguente cambiamento di stile verbale: ciò ha portato ad una maggiore coesione fra dramma, lingua e musica, anche con una ritrovata dignità letteraria dei libretti. Ma, saggiamente e coerentemente, lo studioso non ha operato una netta distinzione tra opere ‘veriste’ e non, concentrando l’attenzione in particolare sui libretti di Puccini nel loro complesso¹⁴.

¹¹ Oltre a quanto già citato si rimanda anche a L. ZOPPELLI, *L’opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell’Ottocento*, Venezia, Marsilio 1994.

¹² R. TEDESCHI, *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano, Feltrinelli 1978, p. 75.

¹³ L. SERIANNI, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in ID., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti 2002, pp. 113-161.

¹⁴ V. COLETTI, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all’opera italiana*, Torino, Einaudi 2017², pp. 176-184.

Significativo in questo senso il fatto che Stefano Telve, per analizzare il tasso di innovatività o di conservatività dei libretti boitiani, abbia considerato come espressamente veriste alcune opere che, secondo alcuni criteri visti sopra, potrebbero non essere tali o esserlo solo in parte e solo secondo alcuni (ad esempio *La Bohème* e *Andrea Chénier*)¹⁵. E sempre Telve, a proposito del testo verbale de *La lupa*, che presenta soluzioni già boitiane, ha affermato: «All’innalzamento del tenore formale del libretto fanno da sponda, oltre alla compagine lessicale, anche gli altri livelli grammaticali, al punto che, potremmo dire, il consueto corredo linguistico del melodramma ottocentesco ne risulta ereditato ed esibito quasi al completo»¹⁶.

Paolo D’Achille si è poi concentrato sulle versioni dell’opera simbolo di questo filone, *Cavalleria Rusticana*, rilevando come già il dramma per il teatro di prosa si contraddistingua per alcuni tratti stilistici deliberatamente più aulici e letterari rispetto alla novella, e come il libretto presenti fenomeni ancora più tradizionali e poetici¹⁷. Gli fanno sostanzialmente eco, ampliando l’orizzonte e giungendo ad alcune conclusioni che conducono a quelle cui si perverrà anche in questa sede, Claudio Giovanardi e Pietro Trifone. I due studiosi sottolineano la consapevolezza dimostrata da Verga rispetto all’impossibilità di trasporre per i dialoghi teatrali le soluzioni della sua stessa narrativa, quella forse più ‘veramente verista’: nei drammi in prosa dell’autore aumenta così il tasso di colloquialità e di oralità con cui si esprimono i personaggi, e si accentua il distacco dal dialetto. Se a ciò si sommano le prove teatrali sotto questo aspetto abbastanza deludenti anche da parte di Capuana – continuano Giovanardi e Trifone – non stupisce che già verso l’inizio degli anni Novanta il verismo del teatro di prosa declini¹⁸.

Sono però proprio questi gli anni in cui il genere viene assunto dal melodramma. Non si intende qui dichiarare del tutto fallimentare tale trasposizione, né ci compete un giudizio critico di natura musicologica; è però indubitabile che se già nel passaggio al palcoscenico privo della componente musicale si erano perse parte dell’originalità e delle specificità stilistiche che costituivano la base del verismo letterario, questa operazione non poteva che avere esiti ancor più deludenti e lacunosi in termini linguistici nella li-

¹⁵ S. TELVE, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, in “Lingua Nostra”, LXV, 3 e 4, pp. 16-30 e 102-114.

¹⁶ S. TELVE, *Scrivere per la musica, scrivere per il teatro: la doppia riduzione della “Lupa” di Verga*, in “Studi linguistici italiani”, XXX (2004), 1, pp. 51-84.

¹⁷ P. D’ACHILLE, *La lingua di «Cavalleria rusticana»*, in AA.VV., *Il teatro verista*. Atti del Congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), vol. II, Catania, Fondazione Verga 2007, 2 voll., pp. 23-47. Sull’argomento cfr. naturalmente anche *infra*.

¹⁸ C. GIOVANARDI – P. TRIFONE, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino 2015, pp. 83-90 e 196-203.

brettistica¹⁹. A tali difficoltà gli autori tentarono di supplire con il ricorso a inserti dialettali, a imprecazioni crude, a soggetti violenti più immediatamente riconducibili alla narrativa verista, a una versificazione più libera rispetto a quella del melodramma degli anni precedenti; ma il fatto di trovarsi pur sempre di fronte ad un 'libretto', e dunque ad un genere in poesia e poco o per nulla autonomo rispetto alla musica, ha fatto sì che permanessero 'le solite forme' e che fossero evidenti, sotto il profilo stilistico oltre che realistico, incongruenze stridenti. Non sono indenni da criticità nemmeno le poche eccezioni che raggiungono risultati più convincenti, come è per *Pagliacci*, dove non a caso compositore e librettista coincidono²⁰.

Non sembra allora possibile individuare una specificità linguistica dei libretti 'veristi', aggettivo che per i testi melodrammatici resta ambiguo, indefinito, problematico: l'avvicinamento alla prosasticità e certe soluzioni innovative (per il genere) si inserivano in un percorso più ampio iniziato nei decenni precedenti e che proseguì almeno per tutti gli anni Venti del Novecento; e solo parzialmente tutto ciò trovava origine nella lingua del verismo letterario. Ma non poteva che essere così. Del resto un poeta, musicista e librettista amico del Verga, Arrigo Boito, che già in gioventù aveva dichiarato *E sogno un'Arte reprobata / Che smaga il mio pensiero / Dietro le basse immagini / D'un ver che mente al Vero*²¹ e *Ho già sentito assai quel doppio morso / Del Vero e dell'Idea*²², era ben consapevole dell'insuperabile conflitto tra 'verità' e 'poesia' e della difficoltà di esperimenti innovativi e conciliativi tra le due; su un foglietto scritto per il suo incompiuto *Nerone* si legge infatti: *Arte nova. / Stese sull'ispide groppe le vittime. / Voglio che spasimi nuda la carne. / Il vero è il nudo. Ogni altro vero è larva...*²³ Ma poteva un libretto d'opera, specie in quel periodo, presentarsi al pubblico «nudo», ovvero, proseguendo la metafora boitiana, spoglio del suo vistoso abito sonoro e disadorno dei ricercati orpelli poetici che tradizionalmente e quasi consustanzialmente lo contraddistinguevano?

¹⁹ Non si può dunque che ribadire quanto già affermato in I. BONOMI – E. BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino 2017, pp. 135-147 e 253-262.

²⁰ Su questo cfr. anche E. BURONI, *L'evoluzione del libretto d'opera tra Ottocento e Novecento. Interazioni metriche, sintattiche e musicali*, in "Biblioteca di Studi e Testi Italiani", in corso di stampa.

²¹ A. BOITO, *Opere letterarie*, a cura di A.I. Villa, Milano, Otto-Novecento 2001, p. 55.

²² Ivi, p. 77.

²³ A. BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori 1942, p. XXXI.

3. *Cavalleria rusticana*

Dopo questa puntualizzazione storica e critica, prendiamo ora brevemente in esame sotto il profilo linguistico due esempi, che si collocano all'inizio e alla fine di quello che, pur con tutte le riserve sottolineate anche in ordine ai limiti cronologici, possiamo considerare il percorso dell'opera verista. Il primo è naturalmente, e non potrebbe essere diversamente, *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni-Giovanni Targioni Tozzetti e Guido Menasci (Roma, 1890), il secondo *Il tabarro* di Giacomo Puccini e Giuseppe Adami (New York, 1918 e Roma 1919).

All'analisi di *Cavalleria* premettiamo qualche nota introduttiva sul rapporto di Verga con il melodramma.

Non sono certo molti, nella documentazione biografica verghiana²⁴, i segni di un interesse per l'opera lirica, e sono note le opinioni critiche di Verga sul teatro. Pochi e laconici gli accenni epistolari sulla sua frequentazione del teatro d'opera, e in particolare pochi e laconici gli accenni al Teatro alla Scala nel periodo milanese: alla Scala, vicinissimo alla quale Verga ha abitato nel corso degli anni milanesi, egli si riferisce più come luogo di feste, di fantasmagoria, che non come tempio dell'opera lirica. E ancora di più ci stupisce che ben poco emerga dalla documentazione biografica e dalle lettere relativamente alla sua amicizia con Arrigo Boito.

Ma il segno che Verga ha lasciato nella storia dell'opera è certo grande, soprattutto con *Cavalleria rusticana*, divenuta melodramma al di là della sua volontà²⁵. Accanto alla fortunatissima opera vanno ricordati i casi, non realizzati come opere, de *La Lupa* e del *Mistero*²⁶, e la *Cavalleria* musicata da Domenico Monleone su libretto di Giovanni Monleone²⁷, le cui vicende rappresentative e giudiziarie, com'è noto, si intrecciano a quelle della *Cavalleria* di Mascagni. Alla versione librettistica della *Lupa* attesero Verga stesso e De Roberto per la musica di Puccini, il quale poi rinunciò, in parte perché assorbito dalla composizione della *Bohème*, in parte perché poco con-

²⁴ Basti il riferimento fondamentale a G. ALFIERI, *Verga...*, con la bibliografia ivi citata.

²⁵ Si ricorda l'esistenza di altre rielaborazioni melodrammatiche da *Cavalleria*, tra cui in particolare *La Mala Pasqua*, di Gastaldon e Bartocci-Fontana, rappresentato a Roma un mese prima di *Cavalleria*.

²⁶ Su cui si veda il contributo di Stefano Telve in questi *Atti*.

²⁷ G.P. MARCHI, *Il teatro nel teatro. Il libretto di Domenico Monleone per il melodramma «Il mistero», in Il teatro verista...*, vol. I, pp. 265-279. *Cavalleria Rusticana* con musica di Domenico Monleone e libretto del fratello Giovanni fu rappresentata ad Amsterdam nel 1906 e a Torino nel 1907; in seguito all'opposizione di Mascagni e Sonzogno alla rappresentazione dell'opera, e al giudizio a loro favorevole del tribunale nel 1907, Monleone propose di adattare la musica scritta per *Cavalleria* a un altro libretto, tratto dalla novella *Il mistero*, e fu lo stesso Verga a metter mano alla trasposizione (cfr. Telve in questi *Atti*).

vinto del taglio verista²⁸. Ma di verismo pucciniano avremo modo di riparlare più avanti per *Il Tabarro*.

Dunque, con il disinteresse per il melodramma che emerge da molti elementi della biografia di Verga, contrasta l'interesse che egli ha dimostrato in alcune vicende, tra cui appunto quelle appena citate. Va poi ricordato, fatto peraltro non molto noto²⁹, che già per il dramma *Cavalleria* Verga aveva pensato ad una apertura musicale, commissionando all'amico compositore Giuseppe Perrotta una sinfonia che fosse in linea con il carattere del testo: ma la musica scritta da Perrotta, che lo stesso compositore definì «di stile eminentemente logico», niente affatto in linea con il taglio narrativo e drammaturgico del testo verghiano, fu giudicata inadatta e difficile da Giulio Ricordi e venne quindi rifiutata³⁰.

Se *Cavalleria rusticana* è considerato da diversi musicologi, come si è visto nella prima parte di questo contributo, storici della letteratura e della lingua un, se non il, modello di opera verista, tuttavia molti ne sottolineano i vari aspetti che contrastano con i caratteri emblematici del verismo, tra cui l'unione con una musica melodica e per molti versi tradizionale, il bozzettismo, la presenza di modalità liriche e tradizionali, specie nel coro. Tra le voci critiche, quella di Claudio Toscani³¹, che ha osservato come, al di là degli indubitabili elementi veristici (ambientazione, impostazione concisa del libretto, concatenazione incalzante degli eventi, dialoghi essenziali e laconici, accentuazione del ruolo narrativo dell'orchestra), molto forti siano le ambiguità che ne riducono la portata realista: non si ha una vera denuncia sociale, i contadini non sono credibili e veri, dominano il bozzettismo e la stereotipia, la musica assorbe poco le istanze veriste. È un dramma non verista, secondo il musicologo, che porta temi universali. Certo, va sottolineato, le scelte registiche possono amplificare il bozzettismo, come nel caso della edizione scaligera con regia di Zeffirelli 1980-81, poi ripresa, o posso-

²⁸ S. TELVE, *Scrivere per la musica...*, riportando le critiche e le richieste che Puccini avanzò sul testo (troppa dialogicità «spinta al massimo grado», riduzione dei proverbi), indica in conclusione i motivi del fallimento della collaborazione tra Verga e Puccini nella diversità dell'ispirazione: «L'essenza tragica del verismo verghiano finiva col tradursi, in scena, in un dialogo teso, in un parlato-esclamato prosodicamente irto, che forse male si accordava con l'essenza lirica, cantabile, del 'verismo' pucciniano» (p. 84).

²⁹ Si veda soprattutto F. BRANCIFORTI - E. FERRATA, *Una ouverture per «Cavalleria Rusticana»*, Catania, Fondazione Verga 2003.

³⁰ La sinfonia venne poi eseguita nel 1886 all'Arena Pacini di Catania con la direzione di Giuseppe Pomé-Penna. Successivamente Verga si adoperò perché Ricordi esaminasse lo spartito di un'opera composta da Perrotta, *Bianca di Lara*, ma la cosa non ebbe esito: l'esistenza travagliata del compositore ebbe fine con il suicidio.

³¹ C. TOSCANI, *L'universalità drammatica di Cavalleria*, in *Le Spectre de la rose, La rose malade, Cavalleria rusticana* (libretto di sala del Teatro alla Scala), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala 2013-14, pp. 141-149.

no attenuarlo, come nel caso della regia, sempre scaligera, di Mario Martone nel 2010-11 (ripresa nel 2013-14), che ha di contro accentuato la matrice verista, con il 'coro di sedie', il popolo muto, i costumi più realistici e meno pittoreschi del solito.

Dal punto di vista strutturale, il libretto³², molto più breve sia del dramma (si riduce di 2/3) sia della novella e semplificato nei personaggi, è sostanzialmente fedele al dramma, con alcuni cambiamenti significativi nell'aggiunta del coro, della siciliana e dello stornello di Lola.

Il coro riflette la religiosità popolare, anche con l'uso del latino della liturgia; da sottolineare nel coro dei contadini e delle contadine della prima scena il tradizionalismo linguistico (*cor, allietasi, augello*) e il bozzettismo (*olezzano, verdi margini, spiche d'oro, cessin le rustiche opre*).

La Siciliana³³ che anticipa gli elementi tragici della vicenda (il bacio, il sangue, il tradimento, l'uccisione), costituisce com'è noto un importante momento innovativo rispetto alla fonte. Inizialmente³⁴ era in dialetto pugliese, scritta da un giovane poeta di Cerignola, dove a quell'epoca viveva e operava Mascagni, e venne poi sicilianizzata, non senza imperfezioni, dal tenore Roberto Stagno, il primo Turiddu. Il suo testo, tramandato e sempre cantato in un siciliano imperfetto, ha mantenuto comunque la forma dialettale, anche se affiancata nelle diverse edizioni da una traduzione italiana, verosimilmente ad opera di Giovanni Targioni Tozzetti.

A parte la siciliana, il dialetto è del tutto assente nel libretto, eliminato anche nei pochi elementi presenti nel dramma (*Gnà Nunzia>madama Lucia, Gnà Lola>Lola*); si riduce anche la componente colloquiale più marcata e popolareggiante, nel generale aumento della solennità e del sentimentalismo di Santuzza.

In generale, la lingua del libretto³⁵ mostra la compresenza da un lato di elementi innovativi, e anche realistici, in linea con il rinnovamento della lingua del melodramma, e dall'altro di elementi lirici ripiegati verso la tradizione, alcuni dei quali saranno definibili come «aulicismi d'inerzia»,

³² L'analisi è stata svolta sul libretto della prima rappresentazione edito da Sonzogno, 1890 (copia della Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze, TH.4.R.2943 consultabile in www.corago.it). P. D'ACHILLE, *La lingua...*, che ha compiuto l'analisi sull'edizione Sonzogno del 1931, sottolinea l'assenza di un'edizione critica e rileva alcune differenze anche rilevanti tra le diverse copie del libretto; utile per l'analisi linguistica è stata anche la tesi di laurea di F.R. FALCONE, *Aspetti linguistici del libretto di «Cavalleria rusticana» (Targioni-Tozzetti, Menasci)*, Università degli Studi di Milano, laurea magistrale in Lettere moderne, relatrice I. Bonomi, a.a. 2011-12.

³³ Componimento musicale su ottava derivato da una antica danza siciliana.

³⁴ Sul travagliato percorso testuale della siciliana in *Cavalleria* si veda F. DI BENEDETTO, *Disavventure testuali della 'siciliana' di Mascagni*, in *Letteratura, verità e vita: studi in ricordo di Gorizio Viti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2005, pp. 561-577.

³⁵ Sulla quale si veda soprattutto P. D'ACHILLE, *La lingua...*

mentre altri sembrano da attribuire a precise scelte dei librettisti. Le scelte metriche, poco originali, sono del tutto in linea con la prassi librettistica del secondo Ottocento.

Fra i tratti di modernità, alcuni dei quali coincidono con gli elementi di realismo verghiano, si possono citare, nel livello fonno-morfologico: *pietà*, *fedeltà*, *lei loro* soggetti, *lo* pronomi atono oggetto, *ci* (e non *ne*) per la prima persona plurale, la prima persona dell'imperfetto in *-o* (ma Turiddu, in un momento lirico e sentimentale, canta *io le avea giurato di condurla all'altare*), l'imperativo sempre enclitico (*battimi*, *lasciami*), il dominante passato prossimo, moderno ma non siciliano, che solo in un paio di casi lascia il posto al tradizionale remoto. Nel piano della testualità e della sintassi, figurano segnali discorsivi, formule di saluto e congedo, come *salute*, *benvenuto*, *addio*, *grazie*, *bada*, *andiamo*, *lo vedi*, interiezioni moderne, come *oh*, *ah*, *viva*, *perdio*, in assenza di quelle tipiche del melodramma tradizionale, come *deh*, *ahi*; costrutti marcati, come dislocazioni a sinistra (*Questo non lo dire*; *Grazie, ma il vostro vino non l'accetto*), a destra (*Lo so che il torto è mio*; / *e ve lo giuro nel nome di Dio / che al par d'un cane mi farei sgozzar*) e frasi scisse (*è il vino che m'ha suggerito*). Nel lessico, spesseggiano voci comuni o forti, come *ammazzare*, *brighe*, *mamma*, *femmina*, *sgozzare*.

Numerosi, poi, anche se meno rispetto al dramma e alla novella, i tratti specifici di realismo verghiano: *che* polivalente (*quel giorno che partii soldato*), ripetizioni (*Qui no! Qui no*), sentenze, proverbi, motti (*Pentirsi è vano - dopo l'offesa*; *il Signor vede ogni cosa*), invocazioni, maledizioni (*Santa Maria!*; *Perdio!*; *a te la mala Pasqua!*). Nel lessico, sono assenti sicilianismi, ma si hanno alcune riprese dirette di voci ed espressioni dal dramma: *ammazzare*, *adorna la casa*, *bacio in terra*, *in malo modo*, *far segno*, *andare di qua e di là*. Notevole, poi, la frequente collocazione del verbo in fine frase.

Non pochi, di contro, ma meno numerosi, sono i fenomeni e le voci tradizionali, alcuni dei quali imputabili a ragioni metriche. Nel piano fonno-morfologico, il monottongo esclusivo in *cor/core*, a differenza del dramma in cui prevale nettamente *cuore*, l'apocope frequente; il soggetto *ei* (nella frase aulicizzante *Ei fulgente ha dischiuso l'avel*). Nel lessico, i molti (specie nei cori) poetismi e tradizionalismi: *augello*, *asceso*, *avel*, *fulgente*, *fê*, *dischiudere*, *palpiti*, *ite*, *pria*, *tetto* (*casa* nel dramma); la ricca aggettivazione e le *iuncturae* letterarie di tradizione melodrammatica (*eterna fê*, *giusto sdegno*). Toscanismi sono *figliolo*, *uscio*, mentre nel libretto viene eliminato l'allocutivo *o*. Tra le figure retoriche, citiamo metafore (*spiche d'oro*), sineddoci (*tetto 'casa'*, *ferro 'spada'*), chiasmi (*a voi pensiamo, o belle occhi- di- sole. / O belle occhi- di- sole, a voi corriamo*), allitterazioni (ma con funzionalità fonno-musicale: *Il cavallo scalpita, / i sonagli squillano, / schiocca la frusta. Ehi là! / Soffi il vento gelido*). Frequenti, infine, le inversioni poetiche, soprattutto nella romanza di Santuzza e nei duetti con

Turiddu e Alfio: ma, come nel dramma, alcune collocazioni del verbo in fondo sono piuttosto da ricondurre all'ordine delle parole in siciliano.

Una compagine linguistica, quella del libretto di *Cavalleria rusticana*, dunque, assai composita, che deve molto alla tradizione melodrammatica, la quale condiziona certamente la *facies* meno realistica delle due versioni precedenti, la novella e il dramma, ma che mostra marcati segni di modernità, solo in parte riconducibili alla sua matrice verista³⁶.

4. *Il tabarro*

Il tabarro, su libretto di Giuseppe Adami, è il primo dei tre atti unici che compongono il *Trittico*: al tragico *Tabarro* seguono il lirico e mistico *Suor Angelica*, e il comico *Gianni Schicchi*, entrambi di Giovacchino Forzano: la compresenza dei tre generi, di cui il comico è l'ultimo, indubbiamente riduce la portata tragica del primo, anche se sulla sua unitarietà, a cui Puccini teneva, sussistono molte riserve³⁷.

La prima del *Trittico*, prevista per il dicembre 1918 in contemporanea al Metropolitan di New York e al Costanzi di Roma, slittò di un mese nella sua prima italiana, sulla quale Puccini, che aveva dovuto rinunciare al viaggio oltreoceano, concentrò i propri sforzi, seguendola da vicino anche nell'allestimento scenico, e apportando alcuni cambiamenti. Delle tre operine, sia a New York sia a Roma ebbe successo di pubblico e critica soprattutto il *Gianni Schicchi*, mentre vennero criticate di più *Suor Angelica*, destinata a un futuro poco felice, e *Il tabarro*, «per il suo verismo quasi aggressivo»³⁸ e, possiamo forse aggiungere, fuori tempo. Ma *Il tabarro* ha poi avuto, com'è noto, fortuna ben maggiore.

³⁶ Sulle ragioni e le modalità della distanza dal verismo linguistico nei libretti di matrice verghiana si ferma Telve nei suoi vari contributi, e ora in questi *Atti*.

³⁷ Sulla genesi del *Trittico*, sulla sua denominazione, che inizialmente non convinceva Puccini, sul suo carattere unitario e tripartito, ma anche su quello che il critico giudica «antiverismo», cfr. M. BIANCHI, *Il 'caso Trittico': vitalità della morte e declino della vita*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, a cura di G. Biagi Ravenni e C. Gianturco, Lucca, Libreria Musicale Italiana 1997, pp. 215-238; cfr. inoltre almeno D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini. La vita e l'arte*, Pisa, Felici 2008, pp. 325-329, M. GIRARDI, *Storia e unità del Trittico*, in *Il tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi* (libretto di sala del Teatro alla Scala), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala 2007-08, pp. 65-83. La riflessione critica sul *Trittico* e sul *Tabarro* si arricchisce ora di un importante contributo con il convegno "Il Trittico 1919-2019" (centenario della prima rappresentazione italiana) in corso proprio mentre scriviamo alla Fondazione Giacomo Puccini di Lucca, di cui sono venuta a conoscenza troppo tardi, e di cui non potrò quindi qui tenere conto.

³⁸ Il giudizio sul *Tabarro* è tratto da *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Milano, Ricordi 1958, p. 476.

Nella storia rappresentativa del *Tabarro*, quando non rappresentato nell'intero *Trittico*, la sua valenza realistica è stata sottolineata di rado in abbinamento con *Cavalleria rusticana* (per esempio al Petruzzelli di Bari nel 2010: «il verismo dal manifesto al tramonto», ma le due opere sono state rappresentate in ordine inverso). *Cavalleria*, a partire dal 1893, è stata più frequentemente e forse più 'naturalmente' abbinata, in Italia e all'estero, all'altra più nota e quasi coeva opera verista, *I pagliacci* di Leoncavallo: lo stesso Mascagni non si oppose all'abbinamento e almeno una volta diresse egli stesso le due opere insieme. Ma si sono avute anche scelte molto diverse: nel 1988 la Scala propose il singolare accostamento *Cavalleria* e *Gianni Schicchi*, e nel 2013-14 all'opera di Mascagni ha abbinato due balletti su musica rispettivamente di Carl Maria von Weber e Gustav Mahler.

Anche se qualche studio recente sembra ridurne o addirittura negare la portata verista, sottolineando la presenza di motivi decisamente post-realisti come il simbolismo e la sensualità³⁹, nel complesso perdura la visione del *Tabarro* come opera verista tarda (forse meglio parlare di realismo o di naturalismo piuttosto che di verismo): questa opinione è espressa tra gli altri con forza e autorevolezza da Julian Budden:

Il tabarro, con il formato in un atto, l'ambientazione nei bassifondi e la violenza di fondo, si allinea al genere inaugurato dalla *Cavalleria rusticana* che, se pur di breve durata, aveva lasciato un'impronta duratura sullo stile e sul linguaggio musicale di tutta la Giovane scuola e aveva fatto sì che le opere dei suoi esponenti fossero raggruppate sotto l'etichetta di 'verismo'. Ma se c'è un'opera cui il termine può essere applicato a rigor di logica, questa è sicuramente il primo pannello del *Trittico*⁴⁰.

Il realismo naturalista era componente centrale nel dramma francese *La Houppelande* di Didier Gold, rappresentato a Parigi nel 1912, che Puccini vide, e che scelse come soggetto per un'opera a tema sociale e tragico, dopo avere scartato *La zattera* di Gor'kij, su cui si era inizialmente concentrato. La *pièce* era di genere *noir*: così la definisce Puccini scrivendo a Illica:

³⁹ A. CECCONI, *Il tabarro: maschilità in crisi nell'Italia fin-de-siècle*, in "Forum italicum", XLIX (2015), 2, pp. 400-411.

⁴⁰ J. BUDDEN, *Puccini*, Roma, Carocci 2005, p. 407; di Budden è anche la voce *Il tabarro* in Grove Musica Online; S. SCARDONI, *L'opera dei bassifondi...*, considera *Il tabarro* 'melodramma plebeo' nel verismo musicale: «nell'ultimo capolavoro della serie, *Il tabarro*, che per la sua data di composizione (1918) assume il significato non tanto di ultimo stanco prodotto di un genere, quanto di riproposizione intellettualmente mediata di un cliché» (p. 6).

È un soggetto «apache»⁴¹ in tutta l'estensione, quasi e senza quasi Grand Guignol. Ma non importa. A me piace e mi sembra di grande efficacia (9 febbraio 1913).

La scelta di un autore per il libretto fu difficile, e passò attraverso diversi possibili nomi, tra i quali, prima della definitiva assegnazione a Giuseppe Adami nel 1915⁴², merita ricordare Ferdinando Martini, a cui Puccini si rivolse nonostante la scarsa esperienza e inclinazione dell'illustre scrittore, storico e politico verso la scrittura poetica e melodrammatica. Le lettere di Puccini a Martini attestano le ragioni della sua insoddisfazione, legata soprattutto al carattere eccessivamente lirico dei versi, per un soggetto di cui Puccini desidera conservare il carattere realistico e popolare⁴³.

Dal dramma francese Puccini e Adami si discostarono non poco, eliminando motivi e particolari macabri e violenti, compreso un secondo delitto, e approfondendo la psicologia dei personaggi; ma furono mantenuti il tema e l'impianto realistici, orientati chiaramente verso il naturalismo, come mostrano diversi elementi: l'ambientazione nel proletariato contemporaneo degli scaricatori della Senna, con personaggi squisitamente popolari; l'insistenza sui motivi della condizione misera e difficile dei proletari, esplicitata in particolare nell'aria di Luigi *Hai ben ragione*; l'adulterio punito; la strategia documentaria sia negli oggetti (ritrovati dalla trovarobe Frugola), sia nei suoni (sibili delle sirene, clacson di automobile); l'impiego di alcuni luoghi musicali veristici: la canzone di lavoro intonata dagli scaricatori, il brindisi, la danza del suonatore di organetto, la canzone popolare del venditore di canzonette⁴⁴.

Le lettere a Martini documentano anche l'attenzione da parte del compositore al problema linguistico nella resa in italiano del registro usato nell'ipotesi francese, e la libertà metrica che egli lasciava al librettista⁴⁵.

⁴¹ *Apache* 'teppista metropolitano francese', 1908, che poi Adami riferirà in particolare alla figura dello scaricatore-amante Luigi.

⁴² Su cui si vedano soprattutto D. SCHICKING, *Ferdinando Martini librettista e collaboratore di Puccini*, in "Studi Pucciniani", II (2000), pp. 205-219, ID, *Il Tabarro*, in *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter 2003, pp. 339-348, ID, *Giacomo Puccini...*, pp. 328-329, J. BUDDEN, *Puccini...*

⁴³ Puccini così esprime la propria critica ai versi di Martini, il quale decise quindi di rinunciare: «Trovo i brani lirici scritti con mano franca e spontanea ma a mio avviso mancanti di quel carattere che dalla prosa parigina del Gold, traspare. Manca quella tale canaglieria *apache* che io vorrei e che è necessaria all'apparenza del piccolo dramma – che come tale non ha grande importanza e non è neppure un'opera d'arte di grande considerazione, ma per me tutto sta nel carattere e in quell'odore di basso pariginismo che dai personaggi trasuda –. [...] Non me ne voglia se ho fatto le obiezioni che credo necessarie perché io possa *infangarmi* con sincerità in questo lavoretto francese» (6 novembre 1913), in D. SCHICKLING, *Ferdinando Martini...*, p. 215.

⁴⁴ Che richiama la storia di Mimì, e in cui Puccini cita il tema della *Bohème*.

⁴⁵ «Può far cosa vuole – non tenga conto dei metri-versi francesi [...] E per il dialogo lo faccia

Il percorso testuale del libretto e la sua precisa veste non sono al presente facilmente ricostruibili (come accade del resto quasi sempre per le opere pucciniane), stante anche la riprovevole mancanza di indicazioni sull'anno di edizione delle versioni del libretto pubblicate⁴⁶. Dalla ricostruzione effettuata da Schickling (seguita e illustrata da Clara Justel nella sua tesi di laurea), e dai vari studi⁴⁷, appare chiaro che il libretto della prima rappresentazione (New York dicembre 1918) è stato modificato per piccole correzioni per l'edizione romana del gennaio successivo, mentre la modifica più sostanziale relativa al monologo di Michele, voluta da Puccini, risale al dicembre del 1921 ed è stata inserita per le rappresentazioni successive e nella seconda edizione del libretto, del 1930. Puccini, con la collaborazione di Adami, ha cambiato in modo sostanziale, con passaggi intermedi, il testo verbale (ma non la musica) del monologo, che nella prima versione («Scorri, fiume eterno! Scorri! / Come il tuo mistero è fondo!» per complessivi 26 versi, ottonari, endecasillabi e settenari) aveva carattere più lirico, mentre nella versione finale («Nulla!... Silenzio!... È là!... Non s'è spogliata...»), definita nel dicembre 1921, Michele non si rivolge più alla Senna ma, in più stretta connessione con lo sviluppo drammaturgico, osserva i movimenti di Giorgetta nel barcone, si interroga sul suo tradimento e medita la vendetta.

Al di là dei problemi filologici, che conferiscono incertezza al testo in particolare sotto il profilo metrico e sintattico, l'analisi linguistica⁴⁸ ne documenta la modernità realistica (spesso coniugata con un registro colloquiale anche spostato verso il basso), evidenziando come, pur nella consueta coesistenza della componente della modernità e dell'innovatività con quella della tradizione, la prima appare decisamente più evidente. Al di là della valenza naturalistica nel soggetto e nell'ambientazione, il *Tabarro* si colloca nell'ambi-

pure in prosa o in prosa ritmica come i versetti dei Salmi – cioè con una assonanza metrica... senza un definito metro – ...o in poesia ritmica... insomma come Ella crede e come ci si trova meglio – In quanto al carattere so già che non è cosa facile tradurre e conservare – ma siccome non si può pretendere quello che è impossibile – io lascio a lei tutta libertà e con i sinonimi popolari si può rendere il carattere del linguaggio... che non è da salotto» (lettera del 7 settembre 1913, dunque precedente a quella citata alla n. 42).

⁴⁶ Mi riferisco all'edizione in *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di E.M. Ferrando, Milano, Garzanti 1984, e a quella seguita nel libretto di sala cit. del Teatro alla Scala, 2007–2008: entrambe non riportano la data dell'edizione di riferimento. Lo stesso per il testo di Opera Glass a cui rimanda il sito del Centro Studi Giacomo Puccini www.puccini.it.

⁴⁷ Oltre ai vari studi citati di Schickling, cfr. soprattutto J. BUDDEN, *Puccini...*; interessante e utile per la ricostruzione del libretto la tesi di C. JUSTEL, *Edizione digitale del libretto d'opera "Il tabarro" di Giacomo Puccini e Giuseppe Adami*, Università di Padova, Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Percorso binazionale, Curriculum in Francesistica e Italianistica, relatrici E. Pierazzo e A.L. Bellina, a.a. 2016–17.

⁴⁸ Che ho svolto sull'edizione Garzanti, la quale segue la versione definitiva con il monologo cambiato.

to delle opere pucciniane più moderne nella lingua⁴⁹, accanto alla *Bohème*, e soprattutto alla *Fanciulla del West*, nel taglio squisitamente tragico: il lirismo appare quasi assente, circoscritto ad alcuni squarci, in bocca a Giorgetta rivolta a Michele «Già discende la sera... / Oh che rosso tramonto di settembre!... / Che brivido d'autunno!», rivolta a Luigi «Sì... il fiammifero acceso!... / Come tremava sul mio braccio teso la piccola fiammella! / Mi pareva d'accendere una stella, / fiamma del nostro amore / stella senza tramonto!...»), e a Michele nel monologo della prima versione «Scorri, fiume eterno! Scorri!»; di un lirismo più serenamente tragico (ma su musica che richiama gli stilemi 'buffi') appare la canzone di Frugola «Ho sognato una casetta».

Spiccata appare la modernità metrica, nella quale emerge l'influsso dello sperimentalismo innovativo di Boito e Leoncavallo: al dialogato classico in endecasillabi e settenari, si affiancano i cosiddetti 'versi da scena rimati'⁵⁰, pochi pezzi chiusi, con alta presenza di versi lunghi (endecasillabi, doppi settenari) che determina una complessiva tendenza alla prosasticità: tale prosasticità viene interrotta da qualche brano in versi parisillabi che si distingue anche per una lingua diversa, di quadretto familiare idillico (segnatamente la citata canzone di Frugola, in ottonari⁵¹).

Sotto il profilo testuale, notiamo tra l'altro il riferimento metalinguistico di Giorgetta «Come parla difficile!» (riferito a Luigi) e soprattutto la precisazione, molto realistica, dell'età per ognuno dei personaggi (25 anni, 50 anni, ecc.), che era nell'ipotesto francese. Pienamente moderne le formule di saluto e i segnali discorsivi: *Sicuro!*, *Ei, là!*, *Tò'!*, *Issa!*, *Buona sera, buona notte, si capisce*. Tra le interiezioni, frequente soprattutto *ah!*. Ricorrono poi le moderne, ma comuni all'epoca, *perdio!* *Sangue di Dio!*.

In sintassi, l'andamento incisivo, concitato e drammatico, molto bene in sintonia con la musica, si avvale largamente di esclamative e interrogative, spesso nominali. Nella topologia spiccano numerosi costrutti marcati, di cui riporto solo qualche esempio: dislocazioni a sinistra (*il mio rum l'ha bevuto la sua schiena!*; *Il pane lo guadagni col sudore*) e a destra (*Chi la vuole l'ultima canzonetta? Vuoi saperla la sua filosofia? anch'io la sento ben più forte di te questa canna!*), frasi scisse (*Ed è per questo che non conclude nulla*).

In fonomorfolgia e morfosintassi alcuni tratti innovativi sono piut-

⁴⁹ L. SERIANNI, *Libretti...*, V. COLETTI, *Da Monteverdi...*

⁵⁰ «Rhymed scena verse» in H.S. POWERS, *Boito rimatore per musica*, in G. MORELLI, *Arrigo Boito*, Firenze, Olschki 1994, pp. 355-394: 358.

⁵¹ Osservazioni interessanti sul significato di questo inserto metrico tradizionale per il personaggio di Frugola, che rappresenta il 'non-eroe', la quotidianità contrapposta al carattere tragico di Giorgetta e del dramma, in M. CONATI, «*Il tabarro*» ovvero la 'solita' insolita forma, in «Studi pucciniani», III (2004), pp. 265-281.

tosto scontati, a quest'altezza cronologica: *cuore*, l'imperfetto in *-o*; più notevoli, del registro colloquiale basso, *quello* come pronome soggetto (*quello s'arrangia sempre*, ma accanto a un *egli*), l'indicativo in oggettiva introdotta da *pensare* (*penso che hai fatto bene*), e un presente pro futuro (*domani si carica*).

Nel lessico, molti gli alterati dal valore differente a seconda della situazione e del personaggio: alcuni riportano all'ambiente semplice e popolare (*vinello, lettuccio*), mentre altri riportano al tono da idillio familiare in bocca a Frugola (*casetta, orticello*). Numerose le voci e le espressioni colloquiali (*passata, spicciati, bagascia, squaldrina, verme, vecchia/o* in senso non anagrafico, *crepar di fame, stanco morto*, ecc.).

Accanto a questa modernità, così legata all'ambientazione sociale e all'impianto fortemente drammatico, non mancano alcuni fenomeni fonomorfologici tradizionali come l'apocope, un isolato *avean*, i passati remoti, il dativo standard *loro*; spiccano numerose voci elevate, inadatte al contesto socio-culturale: *discenda, lesti, donare, logorare, rammenti*; espressioni ricercate: *offuscano l'ebbrezza, logora vita vagabonda, inasprisci il tormento*; e *iuncturae*: *stretta ansiosa, folle paura*. I toscanismi, come *o* allocutivo, *si* impersonale per la prima plurale (*si resterà, si beva, si carica*) potrebbero avere la funzione di rendere l'*argot* dell'ipotesto.

Due parole, infine, per concludere il presente contributo: crediamo che, come per tutta la storia dell'opera, anche e forse soprattutto per una fase tanto controversa come quella dell'opera verista, l'indagine sulla lingua dei libretti, meglio se con attenzione all'unione con la musica, possa contribuire alla definizione dei caratteri fondanti, della contestualizzazione storica, del rapporto con la fonte, della consapevolezza di chi, musicista e librettista, ha dato vita alle singole opere.

FRANCESCO SPERA

LA RACCOLTA TEATRALE TREVES

Università di Milano

Nel 1896 per i Fratelli Treves, Editori, uscì a Milano un volume con un doppio titolo: *Teatro di G. Verga*, e nella pagina successiva *La Lupa, In Portineria, Cavalleria Rusticana*, Drammi di G. Verga¹. Sono raccolte quindi le principali opere teatrali veriste dell'autore siciliano, andate in scena per la prima volta tutte a nord, due a Torino e una a Milano, ma in ordine cronologico inverso. Per primo c'è il titolo de *La lupa* in caratteri cubitali, che era stata appena data a Torino il 26 gennaio dello stesso 1896, mentre le altre due risalgono una al 16 maggio 1885, *In Portineria*, con prima rappresentazione a Milano, e l'ultima al 14 gennaio 1884, *Cavalleria rusticana*, con prima rappresentazione a Torino. Il volume ha inoltre soltanto una finestra iniziale dove sono elencate le altre opere verghiane pubblicate da Treves, che sono ben dodici, da *Storia di una capinera* a *Don Candeloro e C.*, con l'elenco delle narrazioni preveriste, dei romanzi principali e di alcune raccolte di novelle. L'editore evidentemente punta soprattutto sulla *Lupa*, che non aveva riscosso il successo di *Cavalleria rusticana*, ma neppure era stato un fiasco come invece *In portineria*. In primo luogo, bisogna sottolineare che sono passati più di dieci anni tra i primi due drammi e il terzo, che deve quindi farsi strada in un'atmosfera culturale in deciso mutamento. L'ultima grande fiammata del Verismo era avvenuta due anni prima, nel 1894, quando uscirono *I Viceré*, il capolavoro di Federico De Roberto, ma anche le raccolte di novelle *Don Candeloro e C.* dello stesso Verga e *Le paesane* di Luigi Capuana. Non a caso nello stesso 1896 era nata una polemica fomentata dagli avversari del Verismo narrativo e teatrale, cui aveva risposto Capuana. Già alcuni studiosi hanno indagato questo complesso periodo di conflitti tra sostenitori di di-

¹ G. VERGA, *La lupa, In portineria, Cavalleria rusticana*, Milano, Treves 1896.

verse poetiche e constatato l'inarrestabile sopravvento di una letteratura che abbandona il realismo e riduce i veristi al ruolo di epigoni². *La lupa* ad esempio era stata attaccata sul piano morale per la trasgressiva situazione drammatica, per la tematica dell'incesto, per la presenza di una protagonista femminile incarnazione dell'eros, che domina un giovane cui ha dato in moglie la sua stessa figlia. E si noti che la versione teatrale è sicuramente meno audace della novella omonima, pubblicata in *Vita dei campi*, da cui Verga aveva ricavato il dramma³.

Fra i critici militanti di questo periodo spicca Ugo Ojetti, un giovane giornalista che iniziò una fortunata carriera pubblicando una serie di interviste agli scrittori contemporanei più noti (in copertina si parla di "colloquii"), sotto il titolo di *Alla scoperta dei letterati*, che si rivelò una rilevante novità in campo editoriale⁴. La prima intervista è a Carducci, certamente il personaggio più famoso e carismatico, che troneggia al di sopra di tutti, ma seguono poeti, narratori e drammaturghi. Tra questi non mancano i tre siciliani che sono i veristi più puri, cioè Verga, Capuana e De Roberto; ma troviamo anche scrittori che hanno una loro stagione realista, come la Serao e poi aderiscono ad altre poetiche; oppure personaggi in parte influenzati dal realismo ma certo con altre visioni del mondo, come lo scrittore di maggior successo del tempo, cioè De Amicis; oppure letterati di gran nome ma che si ponevano ben al di fuori del realismo, come Fogazzaro. Si pensi che *Malombra* del 1881 è contemporaneo a *I Malavoglia* e che certo, ad esempio, un po' di bozzettismo è presente in *Piccolo mondo antico* del 1896, ma molto distante dal realismo verghiano. Infine, tra i molti drammaturghi presenti nel volume alcuni avevano utilizzato o meglio rielaborato i principi del realismo, come Praga, Antona-Traversi, Bracco, Gallina e soprattutto Giacosa, il più noto e il più importante di tutti.

Giacosa aveva scritto il migliore dramma borghese italiano secondo il canone realista, cioè *Tristi amori* del 1887, ma è da ricordare per la sua grande amicizia con Verga, che aiutò attivamente per la messa in scena di *Cavalleria*, arrivando a scrivere un articolo sulla "Gazzetta piemontese" per spiegare l'originalità dello spettacolo siciliano agli spettatori sabaudi. In effetti, grazie a questo sostegno e all'interpretazione soprattutto di Eleonora Duse come Santuzza, il dramma era stato molto applaudito dal pubblico e così in altre piazze italiane. E non si trascuri l'attività di Giacosa come librettista, in par-

² Si vedano in particolare i primi capitoli del volume di N. TEDESCO, *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Palermo, Flaccovio 1989.

³ Per le novelle di *Vita dei campi* si rinvia all'edizione critica di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia Le Monnier 1987.

⁴ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Dumolard 1895.

ticolare di Puccini: insieme con Illica è l'autore del libretto della *Bohème*, che va in scena a Torino nel 1896 il primo febbraio 1896, cioè cinque giorni dopo la *Lupa* verghiana, e viene talora annoverata tra le opere di impronta verista (il che è abbastanza discutibile). Tuttavia, nel 1894 Giacosa aveva scritto la commedia in un atto intitolata *Diritti dell'anima*, nella quale si tende giustamente a rinvenire l'influenza di Ibsen. *Casa di Bambola* era stata data in Italia già nel 1889, ma il decollo del capolavoro di Ibsen va ascritto ancora alla Duse che la recita nel 1891. È ancora più interessante che due letterati si contesero la traduzione in italiano, pubblicate entrambe nel 1894 da due editori milanesi, Alfredo Galletti per Treves (dalla versione tedesca) e il nostro Capuana per Kantarowicz (dalla versione francese). Del resto, lo stesso Capuana, il più prolifico dei tre veristi siciliani, fu attirato da proposte letterarie diverse e pronto a misurarsi in nuove sperimentazioni che si distaccavano dal realismo ortodosso, soprattutto nella sua attività dagli anni Novanta in poi.

Infine, per approfondire il nuovo quadro letterario di questi anni è utile ritornare al già citato libro di Ojetti, che si chiude con l'intervista a Gabriele D'Annunzio. Questi in un passo critica apertamente le teorie zoliane, anche con espliciti riferimenti ai nostri veristi:

non mai prosa apparve più povera, più scialba, più ibrida, più sprovvista di vera e schietta italianità ad onta dei paesaggi descritti con precisione di linee geografiche e ad onta dei nomignoli dialettali fastidiosamente ripetuti e dei dialoghi ravvivati da bestemmie e da proverbi paesani. Nondimeno su questo flutto impuro e versicolore alcune vive opere d'arte emersero specialmente d'artisti del Mezzogiorno; nelle quali vedemmo rappresentati con vigore e con sobrietà alcuni tragici idillii piscatorii e campestri dove le persone dai detti e dai gesti veementi si muovevano all'urto di una passione semplice e brutale. Ma, poichè il cerchio era angusto e inferiore, gli spiriti più complessi e più inquieti sentirono il bisogno di uscirne; e, per questo bisogno si protesero con avidità verso le correnti spirituali che di continuo attraversano la vita e la conturbano, fecondandola. E fu bene⁵.

Il colloquio era avvenuto a Francavilla nel 1895, quando ormai D'Annunzio si era conquistato una posizione di rilievo nella cultura italiana. Soprattutto nel 1889, in contemporanea al *Mastro-don Gesualdo* di Verga, era uscito *Il Piacere*, il suo primo romanzo e di maggior successo, cui seguirono *L'Innocente* (1892), *Il trionfo della morte* (1894) e *Le vergini delle rocce* (1895). Ma non bisogna dimenticare che D'Annunzio aveva esordito sì come poeta,

⁵ Si cita dell'edizione U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca 1899, pp. 307-308.

ma anche con raccolte di novelle di taglio verista, tutte presso l'editore Sommaruga di Roma: *Terra vergine* (1882), *Il libro delle vergini* (1884) che aveva suscitato polemiche per l'audace copertina, e infine *San Pantaleone* (1886), dove emergevano alcune narrazioni dai contenuti decisamente forti. Insomma, anche D'Annunzio aveva commesso qualche peccato realista e aveva subito un'indiscutibile influenza verghiana, a cominciare dalla volontà di rappresentare la realtà sociale più bassa, ma l'autore aveva caricato troppo le tinte e l'impersonalità cedeva il passo a un linguaggio espressionistico. Comprendiamo allora l'ambiguo riferimento agli "idillii pescatori e campestri" dell'intervista, dal momento che anch'egli s'era cimentato con questo tipo di scrittura. Passata la stagione verista, l'autore riprenderà le raccolte narrative giovanili pubblicandole col titolo *Le novelle della Pescara* (1902), ma non senza parecchi tagli e una revisione dei testi per ridimensionare gli elementi più duramente realistici.

Infine, proprio in questi cruciali anni Novanta, D'Annunzio comincia a scrivere per il teatro, tanto che nel giro di poco tempo vengono messi in scena e pubblicati *Il sogno di un mattino di primavera*, composto e recitato da Eleonora Duse a Parigi nel 1897, *Il sogno di un tramonto d'autunno*, scritto nel '97 e pubblicato da Treves l'anno successivo, ma andato in scena più tardi. Soprattutto appare *La città morta*, scritta nel 1896, andata in scena a Parigi, con notevole successo grazie anche alla presenza della grande Sarah Bernhardt, mentre in Italia arriva nel 1901, più precisamente a Milano con un'altra grande protagonista femminile, ovviamente la Duse, e con altrettanto successo. Colpisce come in questo dramma si trovi una tematica dell'incesto che si incontra anche nella *Lupa* verghiana, ma è superfluo precisare che D'Annunzio si rifaceva a Nietzsche, a Ibsen, a Maeterlinck, e soprattutto a Wagner, che aveva elaborato una nuova concezione di teatro, esaltata dallo stesso D'Annunzio già in articoli del 1883 e poi soprattutto oggetto del suo maggiore romanzo, cioè *Il Fuoco*, pubblicato nel 1900 (e subito tradotto in Francia).

Siamo ormai in piena temperie decadente europea e ben lontani dalla diversa cultura europea a cui si erano rifatti i nostri veristi, cioè in primo luogo a Zola come narratore e teorico (si pensi a *Le Roman expérimental* del 1880 e a *Le Naturalisme au théâtre* del 1881), oppure a un altro personaggio teatralmente importante, il fondatore del *Théâtre libre*, cioè André Antoine che scelse anche autori veristi italiani (ad esempio una *Chevalerie rustique* andò in scena a Parigi nel 1888 con Antoine nei panni di compare Alfio). Sempre a Parigi qualche anno dopo la compagnia di Grasso recitò *La lupa* con molte perplessità di Verga, che non apprezzava il troppo istrionico attore siciliano, abituato spesso a travisare i testi. Del resto nella sequenza dei letterati intervistati da Ojetti ci sono almeno quattro drammaturghi che ave-

vano composto negli anni precedenti opere di chiara impronta realista, non solo i già citati *Tristi amori* di Giacosa (1887), con la famosa scena finale del primo atto dove la protagonista controlla il conto della spesa e soprattutto con l'acuta analisi dei conflitti psicologici dei personaggi, ma anche *La moglie ideale* di Marco Praga del 1890; *Le Rozeno* di Camillo Antona Traversi del 1892; *La famegia del Santolo* di Giacinto Gallina del 1892. Sono opere diverse: in qualcuna prevale un'amara componente ironica come per la protagonista della *Moglie ideale*, in grado di gestire con efficacia marito e amante, oppure emerge un cupo pessimismo, come per la storia della giovane della famiglia Rozeno che, avviata alla vita di mantenuta, preferisce alla fine suicidarsi, oppure si dipana una dolente vicenda con la progressiva scoperta di un imprevedibile adulterio come nell'opera di Gallina.

Bisogna precisare che Gallina ci ha lasciato opere in dialetto veneziano e in italiano e questo bilinguismo è un altro fenomeno frequente che si aggiunge al variegato quadro del teatro di questo periodo. Verga era contrario al dialetto, come pure Capuana, ma pure è un dato di fatto incontrovertibile che il teatro in vernacolo aveva molto successo dal Nord al Sud, e proprio in Sicilia, anche grazie a due mattatori come Giovanni Grasso e Angelo Musco. Si ricordi ancora che Verga non sopportava lo stile recitativo di Grasso, che gli appariva troppo "istrionico", "una caricatura del carattere siciliano". Ma si pensi anche al sempre ricco repertorio del teatro napoletano: da *Miseria e nobiltà* di Eduardo Scarpetta del 1887 alle opere di Salvatore Di Giacomo. Se ci spostiamo al Nord non si può non citare lo straordinario dittico milanese di Bertolazzi, *El nost Milan*, che è pure di questi anni, *La povera gent* del 1893 e *I sciöri* del 1895. Così Verga dovette permettere la traduzione de *La lupa* in dialetto siciliano, che fu portata in tournée dalla compagnia di Giovanni Grasso con buon successo nel 1906. Ma se facciamo un salto temporale in avanti, potremmo ricordare che persino Luigi Pirandello, dopo alcune prime messe in scena in italiano che non ebbero l'attesa favorevole accoglienza, cominciò ad avere successo con *Lumie di Sicilia* tradotto in siciliano per Angelo Musco (1915) e con *Pensaci, Giacomino!* scritto direttamente in siciliano sempre per lo stesso Musco, cui seguono *Il berretto a sonagli*, *La giara* e *Liola* (questi ultimi due nel dialetto di Girgenti). E dire che Pirandello era ormai un autore affermato di novelle e romanzi, che già nel 1904 aveva pubblicato *Il fu Mattia Pascal*, il suo romanzo più originale.

Citare gli esordi di Pirandello, tra l'altro grande estimatore di Verga, serve a dimostrare due dati fondamentali, da un lato la persistenza del successo del teatro dialettale, visto che l'autore dei *Sei personaggi* è costretto anch'egli a passare attraverso le forche caudine del dialetto, e dall'altro la conferma di questo fenomeno molto diffuso presso gli scrittori del secondo Ottocento, che nascono prima di tutto come narratori e poi rivelano un'a-

spirazione pressante ad affermarsi anche come autori teatrali. Questo deriva sicuramente dalla crescente fortuna del teatro di prosa, che non raggiunge i fasti del melodramma, il genere più rilevante di tutta l'arte italiana dell'Ottocento, ma vanta sui palcoscenici della nuova Italia un indubitabile incremento quantitativo e qualitativo. Si esaurisce il dramma storico di ascendenza romantica e anche la commedia comica d'impronta goldoniana, mentre s'impone a poco a poco, anche sull'onda dell'influenza francese, la commedia d'ambiente borghese. Citiamo una delle più note, *I mariti* del napoletano Achille Torelli, che risale al 1867 (e anche questa, anni dopo, fu tradotta in dialetto dall'autore con la collaborazione di Salvatore Di Giacomo). Emergono soprattutto gli autori già sopra citati, ma si potrebbe aggiungere ancora come modello significativo anche un personaggio minore come Gerolamo Rovetta, prolifico autore di opere narrative e teatrali di buona fattura e di buon successo, che vanno dalla fine degli anni Settanta fino addirittura ai primi del Novecento.

Anche scrittori probabilmente poco portati per il genere teatrale e già di per sé celebri, saranno tentati di comporre qualche opera drammatica. Basta il solo esempio di Antonio Fogazzaro che scrisse tre drammi, ma senza raggiungere risultati degni di nota; compose dialoghi di taglio teatrale che inserì nelle sue raccolte di novelle. Per di più ricevette l'invito da Eleonora Duse di trasporre per la scena uno dei suoi romanzi più fortunati, il *Daniele Cortis*, effettivamente uno delle poche narrazioni di questo autore con una potenzialità teatrale e con il bel personaggio femminile di Elena che evidentemente la Duse voleva per sé (ci pensò invece Mario Soldati a trarne un film nel 1947, con Vittorio Gassman, Gino Cervi e Sarah Churchill)⁶. Se invece ritorniamo ai nostri veristi, dobbiamo constatare che le trasposizioni cinematografiche e televisive sono molto superiori di numero, certo meno per Capuana e De Roberto, ma molte per Verga, tanto che è superfluo elencarle, ma conta soprattutto ricordare l'interesse dimostrato dal nostro autore per il cinema e citare come esempio il film muto *Tigre reale* girato da Pastrone nel 1916, che ha una sua storia particolare⁷.

Tuttavia, per il nostro discorso è necessario ritornare alla già citata questione della ricerca dei veristi di vedere le loro opere recitate sul palcoscenico. Bisogna risalire a Capuana, autore del primo vero romanzo realista, cioè *Giacinta* del 1879, che ebbe molta risonanza visto l'aspetto particolarmente trasgressivo della storia della protagonista che da fanciulla viene stuprata da un domestico di casa. Il romanzo fu rivisto profondamente dall'au-

⁶ Lo stesso Soldati girò anche ottime versioni di *Malombra* e di *Piccolo mondo antico*.

⁷ Il film è stato restaurato dal Museo del Cinema di Torino e digitalizzato a Bologna nel 2018; la copia digitalizzata è stata proiettata al cinema Massimo di Torino l'8 novembre 2018.

tore, che curò inoltre una trasposizione teatrale andata in scena nel 1888, portata in giro per l'Italia e anche stampata nel 1889⁸. Ma noi sappiamo che in precedenza c'era stato il grande successo del dramma di *Cavalleria rusticana* nel 1885 a Torino, stampata prima su rivista e poi in volume e infine nella già citata edizione Treves da cui siamo partiti. Sull'onda di questo successo Verga scrisse *In portineria*, tratta dalla novella milanese *Il canarino del n. 15* della raccolta *Per le vie* (1883), andata in scena nel 1886 con risultato opposto a quello di *Cavalleria*⁹. Infine, dopo dieci anni arriva *La lupa*¹⁰. Questa era stata preceduta da un dramma di Capuana, *Malìa*, con una tematica di attrazione fatale, di fenomenologia della forza debordante della passione amorosa, non molto diversa dal soggetto di Verga, il quale forse si risentì un po' di questa specie di appropriazione indebita di un suo argomento. L'opera era andata in scena nel 1892, ma non fu accolta con favore, così come accadde per *La lupa* quattro anni dopo, a conferma di un clima non benevolo nei confronti del teatro verista d'ambiente popolare (e in parallelo *Malìa* ebbe invece un'accoglienza favorevole quando fu data in siciliano grazie alla traduzione di Giuseppe Giusti Sinopoli). I tre drammi raccolti nel citato volume di Treves sono ambientati nel mondo popolare e su questo aspetto si insiste nei sottotitoli: se il primo ha la denominazione di *Scene drammatiche*, il secondo e il terzo di *Scene popolari* (e il terzo, *Cavalleria rusticana*, è dedicato a Giacosa in ricordo di quanto l'amico si fosse adoperato per la messa in scena torinese). Ben sappiamo come Verga avesse già scritto opere teatrali anni prima, sul genere della commedia borghese allora in auge: *I nuovi tartufi*, *Rose caduche*, e altre non portate a termine. E dopo le tre opere maggiori arrivano le ultime, il dittico *La caccia al lupo - La caccia alla volpe*, rappresentato nel 1901, e *Dal tuo al mio*, rappresentato nel 1903, che tuttavia non riguardano il nostro discorso.

Infine, poco resta da dire sul terzo verista Federico De Roberto, che, pur avendo dichiarato, probabilmente sulla scia di Verga, che il teatro era una forma inferiore rispetto al romanzo, scrisse alcune opere, lasciandone altre incompiute. La più nota risulta *Il rosario*, anche questa tratta da una delle sue novelle¹¹. Ma è più rivelatrice una sua dichiarazione teorica a proposito

⁸ Per il dramma *Giacinta* e per il successivo *Malìa* si veda l'ottima raccolta del teatro italiano di Capuana, due volumi a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Palermo, Sellerio 1999; in particolare si rinvia alla prefazione di G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista*.

⁹ Sulle vicende di questa trasposizione si rimanda alle acute osservazioni di M. Pieri nel secondo volume di G. VERGA, *Novelle e teatro*, Torino, Utet 2002.

¹⁰ Si rinvia al volume complessivo a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, "*La lupa*". *Novella, dramma, tragedia lirica*, Palermo, Novecento 1991.

¹¹ La novella *Il rosario* fu pubblicata nella raccolta *Processi verbali* (1888-1890) e poi come opera teatrale nella "Nuova Antologia", aprile 1899. Andò in scena a Milano nel 1911, ma fu un insuccesso.

dell'impersonalità che si trova nella premessa alla raccolta *Processi verbali*, dove si arriva appunto a dichiarare che: «L'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obiettiva consiste nella scena come si scrive per teatro». Bisogna precisare che l'autore sceglie di inserire nella suddetta raccolta soltanto personaggi di estrazione popolare, ai quali era negata la psicologia, prerogativa invece degli esponenti borghesi (come avviene infatti nella parallela raccolta *L'albero della scienza*). De Roberto studiò a lungo tutte le possibili applicazioni del principio dell'impersonalità, ma questa soluzione di costruire dei dialoghi di personaggi popolari con brevi inserti puramente didascalici poteva sì ricordare una tecnica di tipo teatrale, ma non poteva certo tramutarsi in una poetica autenticamente teatrale. La soluzione è troppo semplicistica e dimostra come non sempre i veristi comprendessero davvero la specificità del genere.

La loro volontà di riformare il teatro in effetti non si realizzò. Tant'è che lo stesso Verga arrivò a conclusioni non certo positive; in particolare a Ugo Ojetti aveva dichiarato testualmente:

Ho scritto per 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 luogo¹².

Insomma, Verga non sopporta la necessità dell'intermediazione dell'attore in quanto si rende conto benissimo quanto sia importante la sinergia di attori, scenografia, regia, cioè diremmo oggi quanto sia importante lo spettacolo che si realizza non soltanto grazie al suo testo, ma grazie a quel determinato spettacolo recitato in quel determinato giorno e luogo, in quel determinato modo che egli non può controllare come poteva fare con le pagine delle sue narrazioni. Ha ragione Guido Baldi quando, analizzando i tre testi canonici verghiani, sostiene che l'autore avvertiva l'impossibilità di utilizzare l'artificio della regressione, cioè la basilare scelta tecnica di un narratore che

Si veda la raccolta F. DE ROBERTO, *Teatro*, introduzione di N. Tedesco, Milano, Mondadori 1981, e la pubblicazione di testo teatrale e testo narrativo in F. DE ROBERTO, *Il rosario*, introduzione di D. Perrone, Marina di Patti, Pungitopo 1989.

¹² Si cita dell'edizione del 1899 di U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati...*, pp. 70-71.

si poneva sullo stesso piano dei personaggi e così guidava il lettore¹³. Per di più il lettore non è uno spettatore: situazione che non piace ad autori così appunto attenti a tenere sotto controllo la scrittura, anche quando si proclama che l'opera sembra essersi fatta da sé, come si propone nella famosa lettera a Salvatore Farina che precede la narrazione dell'*Amante* di Gramigna di *Vita dei campi*:

Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, 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 autore¹⁴.

In effetti però l'opera non si è fatta da sé, ma può soltanto “sembrare” essersi fatta da sé, cosa che in teatro è impossibile, proprio per la mancanza della voce invisibile del narratore che di nascosto guida il lettore. La funzione del lettore potenziale è così importante nella narrativa verista quanto impossibile nel teatro, nel pubblico variamente disposto a interagire con lo spettacolo. Da qui discende quanto è stato spesso rilevato dagli studiosi, cioè una tendenza al bozzettismo, un eccesso di situazioni abnormi con assassini e tematiche inquietanti come l'incesto, e nello stesso tempo un'amplificazione del personaggio femminile visto come vittima e quindi con un inevitabile slittamento verso il patetico, come avviene in parte per Santuzza, soprattutto per la Malia di *In portineria* e anche addirittura in certi interventi della gnà Pina nel secondo atto della *Lupa*.

Per queste contraddittorie presenze, non sempre positive, le valutazioni critiche sono state praticamente sempre a favore della superiorità della narrativa rispetto al teatro verista. Così si conferma la contraddizione insanabile tra un'aspirazione al successo teatrale perseguita per decenni e un'impossibilità di fondo di ottenerlo proprio perché sono impraticabili in teatro gli stessi mezzi espressivi consentiti dalla figura del narratore dal basso, che è la più grande invenzione tecnica verghiana, origine degli straordinari risultati delle novelle e dei due romanzi principali. La controprova sta nel fatto

¹³ G. BALDI, *Reietti e superuomini in scena. Verga e d'Annunzio drammaturghi*, Napoli, Liguori 2009.

¹⁴ G. VERGA, *Vita...*, p. 92.

che lo stesso ciclo dei *Vinti* non fu portato avanti, visto che dovevano esserci come protagonisti dei personaggi altolocati. Ed è ancora molto significativo che dopo l'andata in scena dell'ultimo dramma *Dal tuo al mio* nel 1903, senza il tanto sospirato successo, Verga decise un'operazione assolutamente singolare, cioè di riscrivere il dramma come romanzo con piccole ma essenziali integrazioni, insomma con una scelta opposta a quella sempre adottata, cioè con la trasposizione dal testo narrativo a quello teatrale. Quest'ultima operazione dimostra il pensiero dell'autore sulla maggiore efficacia del romanzo e anche certamente i suoi dubbi non sul valore, ma sulla ricezione dei propri drammi. Ponendo a confronto i testi di partenza, cioè le novelle e i testi teatrali, non si può non rilevare la maggiore efficacia dei primi. Molti studiosi hanno puntualmente posto a confronto la novella e la scena drammatica, sottolineando per lo più come lo scrittore miri ad attenuare talora la forza dirompente di certe audaci situazioni narrative. Ma tali ridimensionamenti non erano neppure sempre sufficienti: basti pensare che di fronte alla riduzione della *Lupa* a libretto per melodramma operata da Federico De Roberto sotto la guida di Verga, Puccini, che doveva porla in musica, fece un passo indietro, accusando espressamente come elementi negativi l'eccesso di dialogo e l'assoluta mancanza di un personaggio positivo, specialmente femminile. E dal suo punto di vista il compositore non aveva torto.

Insomma, l'edizione Treves del 1896 segna una specie di consacrazione del teatro maggiore di Verga ma anche di fatto la sua crisi, visto che proprio negli stessi anni inizia un altro tipo di teatro, che prende progressivamente il sopravvento sulle scene italiane. Soltanto *Cavalleria* aveva avuto successo, ma per ironia della sorte lo stesso dramma divenne molto più famoso per la fortunata versione musicale di Mascagni (tuttavia Verga ebbe, almeno alla fine del processo che ne seguì, un molto sostanzioso risarcimento economico). Il dato positivo che rimane di queste scene drammatiche della trilogia popolare fu il loro carattere assolutamente innovativo, al di là della reazione del pubblico. Soprattutto furono seguite con attenzione da molti drammaturghi del tempo. Il realismo che s'insinua talora efficacemente nella commedia borghese di questo periodo e anche il rinnovamento di certo teatro dialettale, non più meramente comico ma fortemente drammatico, è sicuro merito di queste coraggiose e complesse operazioni teatrali di Giovanni Verga¹⁵.

¹⁵ Sul teatro di Verga e degli altri veristi esiste ormai una serie molto ampia di saggi critici, alcuni già citati nelle note precedenti. Per il resto si preferisce menzionare la monografia più recente e completa su Verga, che comprende anche una ricca bibliografia: G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016.

STEFANO TELVE

TECNICHE ELABORATIVE DEI LIBRETTI
NEL MELODRAMMA VERGHIANO.
IL CASO DEL *MISTERO*

Università della Tuscia

1. Che cosa Verga pensasse del teatro è cosa ben nota¹; ma sappiamo che per il teatro ridusse, e lasciò che altri riducessero, alcune sue opere. Gli bastarono pochi giorni, nell'estate del 1883, durante uno dei suoi rari e brevi ritorni a Catania da Milano², per ridurre *Cavalleria rusticana*; pochi, per tornare a Milano e ottenere sull'opera il giudizio dei suoi amici (Arrigo Boito, Emilio Treves, Eugenio Torelli-Viollier, Luigi Gualdo e Giuseppe Giacosa); e infine appena due settimane, dopo il grande successo della prima al teatro Carignano di Torino del 14 gennaio 1884, per fargli costatare che *Cavalleria* gli avrebbe fruttato «più da sola che tutta la serie dei vinti. Non è bello», diceva Verga scrivendo a Capuana il 1 febbraio 1884, «ma è pratico»³. Un genere, dunque, al quale dedicarsi, sperimentando «nuove tecniche e nuovi linguaggi»⁴.

A questo genere, però, se ne sarebbe poi aggiunto un altro, quello del teatro musicale, motivo di un rapporto non meno complesso. A distanza di tempo, in un'intervista degli ultimi anni, Verga dirà: «Per chi dovrei scrivere? Di ciò che ho scritto sopravvive la *Cavalleria rusticana*, né per virtù mie

¹ «Un genere d'arte inferiore» (lettera al Capuana del 24 febbraio 1888), cit. in C. MUSUMARRA, premessa a G. VERGA, «*Cavalleria rusticana*» e «*Il mistero*»: storia e testo, introduzioni di F. De Roberto e di G. Pacuvio, Catania, Società di storia patria per la Sicilia orientale 1994, pp. 7-13: 9. Giudizio che poi tornerà qualche anno dopo nella nota intervista di Ugo Ojetti (cit. ad es. in P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, vol. II *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi 1994, pp. 81-159: 147).

² F. DE ROBERTO, *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*, in «Lettura», XXI (1 gennaio 1921), poi in G. VERGA, «*Cavalleria rusticana*» e..., pp. 15-35 (si cita da p. 21).

³ Cit. in C. MUSUMARRA, premessa..., p. 9.

⁴ D. MOTTA, «Un dialogo stupendo davvero». Verga alla ricerca del parlato borghese, da «Una peccatrice» a «Rose caduche», in «Italiano LinguaDue», 2 (2017), pp. 418-434: 433.

ma di Pietro Mascagni. Le porto, quelle paginette, come cappio al collo»⁵. Nettamente meno fortunata, e fonte di varie vicissitudini, sarà peraltro anche una seconda *Cavalleria rusticana*, quella musicata da Domenico Monleone su libretto del fratello Giovanni⁶, che miete successi in Olanda (all'estero, per motivi di diritti)⁷, ma non in Italia, dove il suo cammino si arresta dopo l'esordio del 10 luglio 1907 al teatro Vittorio Emanuele di Torino: le complicazioni giudiziarie che ne seguono inducono peraltro Monleone e poi Verga a riadattare la musica a un dramma nuovo, tratto da un'altra novella, *Il mistero*, che poi si preferirà dotare anche di una nuova musica⁸. Al nuovo progetto Verga e i fratelli Monleone lavoreranno intensamente e con entusiasmo tra la fine di agosto e i primi di dicembre del 1908, scambiandosi bozzetti, selve e giungendo infine alla versificazione⁹. La prima rappresentazione avverrà però solo il 7 maggio 1921, alla Fenice di Venezia¹⁰. Si tratta di un episodio letterario certamente marginale nella produzione artistica non solo verghiana, ma che tuttavia offre, per via della disponibilità dei diversi stadi di stesura, un punto di osservazione privilegiato per guardare più da vicino le tecniche verghiane di riduzione, in particolare, dal dramma teatrale al dramma per musica.

2. La riduzione dalla novella al dramma musicale comporta intanto la fusione delle due distinte situazioni sceniche e tematiche che caratterizzano

⁵ In G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder 1990, p. 674.

⁶ Testo in C. DI DINO, *L'altra Cavalleria rusticana. Verga-Monleone. Quel 'Mistero' per eccesso di «Cavalleria rusticana»*, Roma, Società editrice Dante Alighieri 2012.

⁷ Cfr. G. RAYA, *Il carteggio Verga - Monleone*, Roma, Herder 1987, p. 5, e S. ZAPPULLA MUSCARÀ, «Cavalleria rusticana» di Giovanni Verga fra teatro, melodramme e cinema, in "Toruńskie Studia Polsko-Włoskie – Studi polacco-italiani di Toruń", X (2014), pp. 133-150: 141. Anche *Il mistero* ebbe fortuna all'estero (cfr. G. RAYA, *Il carteggio Verga-Monleone...*, p. 76). Ricordiamo che «The vocal score, in the characteristic fashion of most verismo operas, was published in an Italo-German edition: *Il Mistero/Das Passionspiel*, Milano, Leipzig; Sonzogno, Breitkopf u. Härtel, 1921-22»: M. SANSONE, *Verismo from Literature to Opera*, Ph.D., University of Edinburgh 1987, pp. 110-11.

⁸ Cfr. G. PACUVIO, *Verga e un "Mistero" derivato da «Cavalleria rusticana»*, in "Scenario", 3 (1940), poi in G. VERGA, «Cavalleria rusticana» e..., pp. 65-76: 67. Sulle vicende correlate alla riduzione teatrale e melodrammatica di «Cavalleria rusticana» (con richiami anche alla *Lupa* e al *Mistero*) cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, «Cavalleria Rusticana» di Giovanni Verga...; M. SANSONE, *Verismo from Literature to Opera...*, pp. 31-75; sulla seconda *Cavalleria*, che ripete sostanzialmente la struttura drammatica della prima, cfr. anche R. BAXTER, *Cavalleria rusticana* (review), in "The Opera Quarterly", XIX 2 (2003), pp. 304-306 e, per un confronto con la versione di Targioni-Tozzetti e Menasci, J. HILLER, *Verismo Through the Genres, or «Cavallerie rusticane» - The Delicate Question of Innovation in the Operatic Adaptations of Giovanni Verga's Story and Drama by Pietro Mascagni (1890) and Domenico Monleone (1907)*, in "Carte italiane", 5 (2009), pp. 109-132. Cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, pp. 185-186.

⁹ Le lettere sono in G. VERGA, «Cavalleria rusticana» e..., e in G. RAYA, *Il carteggio Verga-Monleone...*

¹⁰ Cfr. G. RAYA, *Il carteggio Verga-Monleone...*, p. 10.

la novella: la prima dedicata alla sacra rappresentazione popolare del *Mistero*, cioè della Fuga in Egitto; la seconda a un rusticano dramma della gelosia. Nella fusione, questa seconda situazione drammatica, evidentemente perché ritenuta più affine ai temi abituali o attesi del melodramma, prevale nettamente sulla prima, che tuttavia non svolge un ruolo meramente ambientale di sfondo ma si integra alla vicenda amorosa, in particolare per via della vergogna che la protagonista Nela prova quando, nella rappresentazione paesana, impersona il ruolo e le vesti della Madonna (ruolo che nella novella spettava invece a Nanni)¹¹.

D'altra parte, è proprio Verga in una lettera a Domenico Monleone del 19 settembre 1908 a sottolineare che «Bisogna metter in rilievo quel che c'è di mistico e di suggestivo nel titolo e nel quadro della rappresentazione religiosa, mettendolo in relazione e in contrasto con le passioni umane che ad esso s'intrecciano». E aggiungeva: «e mi sembra d'esservi riuscito con maggiore e più nuovo effetto drammatico per l'ispirazione»¹².

Verga lavorerà a più selve, con crescente soddisfazione. Circa un mese dopo (15 ottobre) scrive ancora al musicista Domenico Monleone, dichiarando non solo il suo entusiasmo ma aggiungendo anche considerazioni di carattere drammaturgico e stilistico: «Questo [scil. nuovo bozzetto] a me piace assai dippiù, e sono persuaso che piacerà anche a Lei, perché più suggestivo e adatto a un ampio svolgimento lirico – nuovo pel taglio e l'andamento delle scene – senza cadere in quel cosiddetto realismo che nel dramma lirico io trovo assai volgare. Colore locale sì, ma elevato nel campo poetico. Bisogna intonare perciò anche i versi al tema leggendario e poetico, rifuggendo da ogni *tentazione dialettale* [in corsivo nel testo]»¹³.

Verga e Giovanni Monleone lavorano fittamente al testo. Il giovane letterato si rivela anzi molto pronto ad accogliere tutte le indicazioni sceni-

¹¹ Celebrazioni religiose in periodo pasquale fanno da sfondo anche alle vicende di *Cavalleria rusticana* e della *Lupa*: M. SANSONE, *Verismo from Literature to Opera...*, p. 111. Secondo P. GIBELLINI, *I nomi di «Cavalleria rusticana»*, in "Il Nome nel Testo", IV (2002), pp. 83-96, «tutti i nomi dei personaggi e dei luoghi del serrato racconto [scil. *Cavalleria rusticana*] [...] si legano in un sistema assai coerente, finalizzato alla parodia della Pasqua, alla riscrittura profana e trasgressiva del mistero cristiano, in un complesso gioco di parallelismi e di scarti. In questa prospettiva, a nostro giudizio, calzerebbe perfettamente alla novella verghiana il titolo *La mala Pasqua*, che Stanislao Gastaldon diede al melodramma ricavato dalla vicenda di Turiddu rappresentato nel 1890»: pp. 83-84.

¹² Cfr. G. RAYA, *Il carteggio Verga-Monleone...*, pp. 38-39.

¹³ Cfr. Ivi, p. 40. G. P. MARCHI, *Il teatro nel teatro. Il libretto di Domenico Monleone per il melodramma «Il Mistero», Il teatro verista*, Atti del congresso (Catania 24-26 novembre 2004), vol. I, Catania, Fondazione Verga 2007, pp. 265-279, rileva come Verga «mutò completamente registro» passando alla seconda stesura dalla prima, contrassegnata da «una caratterizzazione realistico-folclorica che risente dell'impostazione del libretto per *Cavalleria rusticana* elaborato da Giovanni Targioni Tozzetti e Guido Menasci» (si cita rispettivamente da pp. 274 e p. 273). Sulla lingua della *Cavalleria*, dramma e opera, cfr. P. D'ACHILLE, *Sulla lingua di «Cavalleria rusticana»*, in *Il teatro verista...*, vol. II, pp. 23-47.

che e linguistiche offerte da Verga: a parte alcuni aspetti, confessa che «Nel resto mi sono attenuto quasi *ad litteram* alla sua trama, che, Le ripeto, mi è piaciuta moltissimo e che spero di non aver troppo guastato coi miei poveri versi» (22 novembre 1908)¹⁴. Verga se ne dichiara infine soddisfattissimo: «Il libretto, salvo quelle lievi modifiche, mi sembra benissimo svolto sulla trama che le feci avere. I versi belli e adattatissimi» (1 dicembre 1908)¹⁵.

L'idillio tra i due tuttavia non va molto oltre le intense fasi redazionali del libretto. Così scrive Verga a Dina di Sordèvolo l'8 maggio 1910: «Dai giornali vedo che il Monleone ha avuto un certo successo a Genova, colla sua *Alba Eroica*. Egli me ne aveva mandato il libretto, e mi aveva scritto di raccomandarlo a Ricordi. Per sfruttarmi, *more solito*. Io non gli ho risposto neppure... e scrivendomi dell'*Alba Eroica* non mi dice una parola dell'altra opera *Il Mistero* che doveva musicare in luogo di *Cavalleria*»¹⁶.

3. Ma veniamo al dramma e alla sua riduzione librettistica. Del *Mistero* sono conservate cinque stesure della selva, a cui si aggiungono le note autografe di Verga al libretto e il libretto finale. Per osservare da vicino le scelte e i cambiamenti operati da Verga nel passaggio dall'una all'altra stesura, converrà limitarsi al confronto tra la seconda selva e la quarta e poi tra questa e il libretto, tenendo ovviamente presenti le note autografe al testo fornito da Monleone¹⁷. Cominciamo dunque confrontando le prime due selve.

La *tentazione dialettale* appena ricordata è respinta già a questo stadio di elaborazione: si elimina, in III 92, non solo la ninna nanna in siciliano cantata in apertura da Lucia («Figghiu miu la cammisedda / ti la vogghiu lavurari [...]» II 87), sostituita dal solo parlato («Dormi bimbo mio»), ma anche un'espressione come «Ti farà passare qualche "malo destino!"» II 87, cancellato in III 93. Questa scelta ha ricadute soprattutto sulla caratterizza-

¹⁴ Cfr. G. RAYA, *Il carteggio Verga-Monleone...*, pp. 43-44.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 45-46.

¹⁶ In M. SANSONE, *Verismo from Literature to Opera...*, p. 110, che cita da G. VERGA, *Lettere a Dina*, a cura di G. Raya, Roma, Ciranna 1963, p. 245.

¹⁷ I testi sono ricavati da G. RAYA, *Il carteggio Verga-Monleone...*; secondo l'editore «le cinque cosiddette stesure si distinguono, realmente, in due soli gruppi: il primo, che comprende i nn. I e II; e il secondo, che comprende i nn. III, IV e V»: p. 8 n. 2. Di qui la scelta di trascrivere da G. VERGA, *Prove d'autore*, a cura di L. Jannuzzi e N. Leotta, Lecce, Milella 1983, ma omettendone le note, «i nn. II e IV, oltre il libretto con le chiose marginali»: p. 8 n. 2. Le cinque stesure sono conservate presso il Fondo Verga della Biblioteca universitaria di Catania (rispettivamente nn. 5382, 5383, 5380, 5381) e presso la Biblioteca civica di Berio di Genova (a questa appartiene anche il libretto con le chiose autografe di Verga). Seguendo Raya, a testo, si userà II in riferimento alla seconda selva, III in riferimento alla quarta e IV in riferimento al libretto con chiose di Verga, seguiti dalla pagina. Per la versione finale del libretto, qui siglato L, seguito dalla pagina, ci si rifà a *Il Mistero*, scene siciliane in un prologo ed un atto di Giovanni Verga e Giovanni Monleone, musica di Domenico Monleone, Milano, Casa Musicale Sonzogno 1921.

zione dei personaggi minori e dell'ambientazione paesana della vicenda, con la soppressione delle voci in dialetto dei contadini, dei treconi e di altri comprimari (ad es. «Arriccà!», grido dei mulattieri nella didascalia in II 87 è eliminato in III 93; «Amuri, amuri, chi m'ha' fattu fari!» II 88 è eliminato in III 93-94; ecc.); voci sintetizzate in una didascalia descrittiva e affiancate da un appello del frate e da un brano del cantastorie (III 94).

Sono attenuati anche altri dettagli magico-folkloristici («Fa tre giri sul tetto» II 88 è soppresso in III 94), realistici («Gocciola sangue dal becco» II 88 → «Ha un segno rosso in petto» III 94 e infine → «Che macchia rossa nel petto!» L 17), figurali («che spina c'è qui dentro nel mio cuore!... Che fuoco di gelosia!» II 87 → «che fuoco c'è qui dentro nel mio cuore!... Che gelosia!» III 93 e «l'odio negli occhi» II 88 → «gli occhi cattivi» III 94) o eccessivamente colti («strige bianca» II 88 → «colomba bianca» III 94, poi in L 17).

Per converso, si mantiene o si rafforza la drammaticità e vivezza del dialogato, che viene progressivamente asciugata in alcune parti¹⁸ ma viceversa amplificata nelle rimanenti, spingendo sulla conatività del testo con figure di *commoratio* («Zitta!» II 87 → «Zitta! ... Non fiatare!» III 93), aggiunta di interrogative («Ch'è stato? Donde vieni a quest'ora?» III 93) e di perifrasi enfatiche («ti ruba a me» II 87 → «mi ruba il padre di mio figlio» III 93)¹⁹, e infine con la conservazione delle esclamazioni («Ha da bruciar viva nell'inferno [...]!» da II 89 a III 96, e l'offensiva «malacarne!» da II 90 a III 96).

Parallelamente, si mantengono dislocazioni («Tu l'hai scritta in fronte la mala ventura» II 88 → «Tu l'hai scritta in fronte la mala sorte» III 94), modi di dire colloquiali («mi fa consumare a fuoco lento» II 89 = III 96; «Anche qui vieni a farmi le scene?» II 90 = III 96 più il finale «adesso?») e costrutti dell'oralità («con chi ce l'avevi or ora?» III 96 che era già in «se ce l'hai con me» II 90, sia pure come battute assegnate a diversi personaggi; è forse per evitare la ripetizione dello stesso costrutto che «Tu ce l'hai con me!» II 90 di Cola passa a «Tu!... Chi ti porta... fra marito e moglie?» III 96 di Nanni)²⁰.

Anche in questi pochi esempi la direzione dell'elaborazione verghiana appare delinearci chiaramente: da una parte, argine alla componente folklorica e localistica, tenuta al minimo della nota ambientale e denotativa; dall'altra, impulso a un dialogato vivace, per quanto possibile nel genere e nel dramma, chiaramente distante dal graviloquio primottocentesco e ver-

¹⁸ Al punto che la comparazione tra II e III non può più seguirsi alla lettera riga per riga.

¹⁹ Sul figlio si era insistito già prima, con l'introduzione di «Povero figlio abbandonato anche tu dal padre tuo!» III 93.

²⁰ «La mala cometa!» II 91 > «La mala pianeta» III 97.

diano. Ciò non significa però rinunciare del tutto ad altri registri stilistici, che trovano invece una veste drammaturgicamente valida nelle musiche di scena che, imbozzolandoli in differenti forme (stornello, lauda, ninna nanna ecc.), consentono di calarli nel dramma.

In una sua chiosa apposta ai margini del libretto (passando ora al confronto tra ultima redazione con chiose e libretto) Verga approva infatti («benissimo») la ninna nanna d'avvio che troviamo reinserita da Monleone, sia pure normalizzata nei temi e nella forma: non abbiamo più un pagano canto in siciliano in ottonari a rime alternate, ma un canto religioso, con tanto di riferimenti agli angeli e a Gesù, composto da ottonari a rima baciata letterariamente ispirati (l'imperfetto senza labiodentale *teneano*, e specialmente l'antica forma *colcare* e il plurale *ale*: IV 99 e L 7), declinati in versione appena più campestre nella strofe ripetuta poco oltre, con la sostituzione di *angeli* con *pecore* («quattro pecore trovai / due al fonte...» L 8)²¹, dopo una strofe dal colorito patetico («Gesù disse: c'è un giardino / per quest'angiol piccolino» L 8).

Verga accetta di buon grado queste pause liriche e dilatate ma è il primo a premere sul pedale della brevità e dell'icasticità dell'espressione nel dialogato, suggerendo di eliminare un esplicito «Se tu la sapessi l'angoscia mia!» con «Se tu sapessi!» (IV 99 e L8), ma ammonendo a che la sintesi non vada a detrimento della chiarezza: il successivo «Ch'essa rida di me» IV 100 viene da lui respinto (perché «condizione indispensabile l'evidenza, nella rapidità e brevità del dramma lirico»)²² e sostituito da «Ah! quella scellerata che ti ruba a me!», che ripristina una frase già contenuta in II 87, passata poi leggermente mutata in III 93 e rifluita infine nel libretto («La dannata / che ti ruba a tuo figlio!» L 9). In ragione di queste varianti, Verga chiede per l'ultimo verso un cambiamento per ripristinare la rima: l'esito finale sarà «È qui!... M'ammazza» L 9, non dunque una rima vera e propria, ma tutt'al più richiami assonantici (*dannata*: *ammazza*) e anche consonantici (rispetto alla coppia immediatamente precedente *grazia*: *disgrazia* L 8) e soprattutto un'espressione dal grande impatto scenico e dalla forte connotazione verghiana e rusticana («M'ammazza!» L 9).

Nel resto della versificazione del prologo, Monleone aveva saputo adattarsi a tonalità popolareggianti, sia nella figuralità («Passero che qui nel nido / tuo padre scorda» L 8), sia nella colloquialità (si vedano l'invocazione, con dislocazione a sinistra, «Ah fammela la grazia!» L 8 e l'esclamazione di

²¹ Su *ale* cfr. L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci 2009, p. 157.

²² Ancora chiarezza invocava Verga a proposito del passo «Guai se talun / che fosse indegno!... / se ancor sozzo di peccato!...», proponendo di sostituire con «fosse indegno della veste che indossa e del personaggio che rappresenta». Nel libretto finale si ridurrà invece al solo *Guai!* L 21.

Bruno «C'è lui!» L 9)²³, oltre che a certe forme ellittiche e allusive proprie del registro tragico e melodrammatico (i già ricordati «Se tu sapessi...» L 8 e «C'è lui!» L 9 in riferimento a un personaggio non introdotto in precedenza).

Al breve prologo, visto fin qui, segue l'atto unico. Anche questo si apre con una musica di scena, intonata dai contadini, che si mescola alle grida di piazza, in siciliano nella prima selva (il motto dei treconi «Roba abbunniata, menza vinniuta» II 88, e lo stornello del ranocchiaio «Amuri, amuri, che m'ha' fatto fari» II 88) e qui italianizzate («Roba strillata, mezza venduta» L 12, «Amore, amore che m'hai fatto fare» L 12). Un tocco di colore locale sussiste però in un motto, «Chi lo guarda, fa il malocchio!» L 14, e nella formula del giocatore di bussolotti: «Urrò simarò / simarella Carolina / pani e latti! Ina e latti!», *incipit* di un canto di marinai formato da un «misto strano di canzoni di lingue straniere» L 13²⁴.

D'impronta nettamente didascalica sono i ventitrè versi brevi in cui voci della folla, tra loro alternate, preannunciano e introducono l'imminente messa in scena del *Mistero*: compensa la descrittività del passaggio la vivacità degli scambi, fondati sull'effetto sorpresa («Janu dà l'asino rosso – Se gli è morto fa il mese!... – Un altro ne ha compro»; «E Massaro Cola / farà Maria Santissima. – Che! s'era briaco a notte!... – Ci ha l'abito ed il manto» L 13); l'eloquio popolare è raggiunto mescolando, insieme al citato *ci ha*, pigmenti toscani e arcaizzanti (il participio accorciato *compro*, il costruito *fa il mese* invece di *il mese fa*, l'aferetico *briaco*, l'esclamazione *bubbole!*)²⁵ con altri, prettamente verghiani e siciliani, di natura lessicale, vale a dire la rosa di epiteti scambiati da alcuni personaggi prima che il diverbio sfoci in baruffa («Sciamannona? – Arrabbiata! – Paneperso!» L 13, che Monleone cava dalla novella *Pane nero*, e il conclusivo «Santo diavolone!» L 13)²⁶.

²³ A fronte di un verdiano «Eccolo!... è desso!», *Oberto conte di s. Bonifacio* II 3, «è desso il re!!!» *Ernani* I 10, «È desso» *Alzira* I 8 e *passim*; C'è è in *Rigoletto* («Tacete... c'è Rigoletto» I 15), «Là c'è qualcun che spia» (*Falstaff* I 5, «C'è Mistress Meg» ivi II 2) (dati estratti da *Biblioteca Italiana Zanichelli*, testi a cura di P. Stoppelli, Bologna, Zanichelli 2010, d'ora in poi: *BIZ*).

²⁴ Sulle diverse modalità di resa in italiano della parlata siciliana da parte di Verga cfr. G. ALFIERI, *Verga traduttore e interprete del parlato e della parlata siciliana*, in *Le nuove forme del dialetto*, a cura di G. Marcato, (Sappada-Plodn, 25-30 giugno 2010), Padova, Unipress 2011, pp. 147-156, spec. pp. 152-154. Sul canto dei marinai cfr. G. PITRÈ, *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. I, Palermo, Libr. L. Pedone Lauriel di Carlo Clausen 1889, 2 voll., p. 464.

²⁵ *Fa il mese* invece di *il mese fa* è costruito fortemente minoritario dal Cinquecento in avanti (cfr. G. PATOTA, *Da "fa un anno" a "un anno fa"*. *L'espressione della distanza temporale dal momento dell'enunciazione in italiano*, in "In principio fuit textus". Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia, a cura di V. L. Castrignanò, F. De Blasi e M. Maggiore, Firenze, Cesati, pp. 471-480) e non attestato in Verga («un mese fa», *Una peccatrice*, «tre giorni fa» *I carbonari della montagna*, «pochi giorni fa» *Una peccatrice*, «20 anni fa» *Eros*, «600 anni fa» *Il marito di Elena*, «vent'anni fa», *Mastro don Gesualdo* (due volte), *Dal tuo al mio*; dati: *BIZ*).

²⁶ Si vedano «Vattene in cucina; levati di qua, sciamannona! paneperso!» e «Ma le donne non le

Dopo una sorta di sonetto (a cui mancherebbe però la seconda strofe)²⁷ dallo stile popolareggiante intonato dal cantastorie (spiccano in particolare le ridondanze pronominali: «Ma lei – No!, no! – le nozze non le vuole» L 15, «Suo padre lo era pazzo di dolore» L 15, che tornano anche nella battuta dell'Indovina poco dopo: «L'hai scritta in fronte / la mala sorte» L 16), Monleone versifica il testo prosastico del dialogato fornito da Verga: minimo è lo scarto tra le due versioni in presenza di frasi brevi («Hai la faccia gialla e gli occhi cattivi» III 94 → «Hai giallo il viso... Gli occhi di sangue» L 16), ma davanti a riformulazioni più ampie gli esiti, almeno sotto il profilo linguistico, sono poco compatti. È il caso delle battute di Rocco: «Io devo fare il guardaboschi, laggiù al Feudo Grande... Dimmi tu, piuttosto che sai!» III 94 → «Quando nel “feudo / grande” fo guardia la notte e il vento / urla che par dannato / ed io cristiano m'aggele le ossa / per un tozzo di pane, / dimmi, che bolle nella mia casa?» L 16: dove una voce toscana antica come il dantesco *aggelarsi* («quindi Cocito tutto s'aggelava», *Inferno* XXXIV 52), di rara attestazione nei secoli a seguire²⁸, si alterna all'uso metaforico, colloquiale, di *bollire* («che bolle nella mia casa» L 16) e a un'analogia di fattura popolare (con *che* consecutivo: «il vento urla / che par dannato» L 16)²⁹. Poco oltre l'eloquio di Rocco assume tratti tipici dell'oralità, evidenti, oltre che in certe formule (*mannaggia*, *rabbia canina*), ancora

davano retta nemmeno, piantandosi le unghie sulla faccia, dopo che la Rossa si lasciò scappare una parolaccia “Arrabbiata!” – Arrabbiata tu! che m'hai rubato il fratello!». *Paneperso* è anche in *Jeli il pastore*, nei *Malavoglia* (cap. XIII) e nella versione teatrale della *Lupa* (I 6; dati: BIZ). Il valore ingiurioso di *Arrabbiata!* va ricondotto naturalmente all'accezione etimologica ('affetto da rabbia'), che nelle opere di Verga traspare sia nella frequentissima associazione dell'aggettivo a *cane* (anche più avanti: *rabbia canina* L 18, e poi ancora: «Il Bobbia era arrabbiato come un cane», *Per le vie*, *Gelosia*, «s'ammazzano fra di loro come cani arrabbiati» *Tigre reale*, «mordeva come un cane arrabbiato» *Vita dei campi*, *Rosso Malpelo*, «si rizzò come se l'avesse morso un cane arrabbiato» *Vita dei campi*, *Pentolaccia*, «colla bocca spalancata peggio di un cane arrabbiato» *I Malavoglia*, «è arrabbiato come un cane» *ivi*, e *passim*), sia in frasi come «ma ti giuro che se mi capiti fra le unghie ti farò fucilare come un arrabbiato» *I carbonari della montagna*. «Santo diavolone!» è in *Vita dei campi* (*Jeli il pastore*, *Cavalleria rusticana*, *Guerra dei santi*), nei *Malavoglia* e *passim* (cfr. BIZ).

²⁷ L'ultima rima della sirma è lasciata in sospeso (CDE EC?). Il verso recita: “Ci ho fitto dentro un gran...?” «A me», dove non rimano con il verso precedente («mormorava»: D) né «a me» né la parola omessa (*peccato*, come si scoprirà più avanti: L 29).

²⁸ Questa la documentazione estratta dalla consultazione della BIZ: «sente dentro aggelarsi» Ariosto, *Orlando furioso*, «tutto s'aggela» Bandello, *Novelle*, «per il gran freddo aggelati» Ramusio, *Commentari di Sigismondo di Herberstain sulla Moscovia e sulla Russia*, «nel mezzo de le fiamme aggele e tremo», V. Franco, *Rime*, «s'aggelò la piaga» Monti, *Traduzione dell'“Iliade”*, «gli aggelò la parola nelle fauci», Capuana, *Profumo*, «Arrochiscono ed aggelano su le bocche le parole» Carducci, *Giambi ed Epodi*, *La sacra di Enrico V*, «C'era qualcosa che gli aggelava il cuore», Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*.

²⁹ Cfr. «il vento urlava incollerito» *Nedda*, «il vento che urla come uno spirito maligno», *Primavera e altri racconti*, *Le storie del castello di Trezza*, «il vento urlava di fuori come un lupo che abbia fame e freddo», *Novelle rusticane*, *Malaria* (cfr. BIZ).

nella microsintassi (si vedano il doppio *che* temporale, la dislocazione e *aver-ci*: «Stanotte ch'io tornavo / dal "feudo"... brancolavo / per muri ch'era nero; ... ma un'ombra / – mannaggia! – l'ho veduta / fuggire da casa mia... [...] Ci ho la rabbia / canina» L 18).

Giunge infine la processione, che intona un inno alla Vergine, una lauda medievaleggiante, stavolta di impronta chiaramente colta (si vedano i latinismi di «Vergine Maria / laudata virgo pia», il modulo dantesco «pur mo' nata»³⁰, e la dieresi, anche forzata, in *laudata* L 19 e in *bocciolo* IV 101, poi *bocciolo* in L 20). Le due strofe sono inframmezzate dalle battute, slegate tra loro, della folla accalcata, con forte effetto di contrasto metrico, stilistico e linguistico, creato in particolare da onomatopée e interiezioni («Zum! Zum! Zum!», «Uh!» L 19) e da venature localistiche nell'onomastica e nella fonetica («Trippa il macellaro» L 19).

A questa parte Verga non appone alcuna nota, così come approva senza rilievi il successivo momento lirico di Nela che, dopo un breve dialogo concitato, ricorda lo sbocciare dell'amore per Bruno. L'ansia e l'emozione di Nela sono rese dal susseguirsi di brevi frasi nominali («Che notti!... Mio padre nel feudo... / io anela alla fessura / dell'uscio [...] E la paura / nel sangue... e l'anima / sospesa, nell'attesa»), con punte di letterarietà (*anela*, aggettivo dantesco di qualche fortuna in poesia e di memoria melodrammatica: «Al petto... anelo / scende insolito... vigor!», *I Lombardi alla prima crociata* III 7)³¹; tutto questo, prima di passare a un canonico imperfetto narrativo, che segna la fine dell'ansiosa attesa («poi giungevi / amore»). Tutto rifluisce così com'è da IV 101-102 in L 23-24, tranne qualche diversa segmentazione del verso e un'inversione enfatica («Dio sa la mia / vita» IV 101 → «Sa Dio la mia / vita» L 23). Nel libretto il momento lirico è anzi ampliato, con la replica, o meglio, la brusca presa di parola da parte di Bruno, che continua, liricamente («Ed era la tua mano / che mi traeva furtiva» L 24, facendo segnare, poco più avanti, una delle rare tmesi poetiche del libretto: «il primo ti strappava / grido d'amore» L 25).

Anche se «tutta questa scena va benissimo», come annota Verga (IV 102), nella versione finale del libretto viene modificata in alcuni punti, nel lessico e nella figuratività (*follia* IV 102 → *pazzia* L 25, «ardermi come lava»

³⁰ «Verdi come fogliette pur mo nate» *Purgatorio* VIII 28. Il modulo ritorna in autori successivi («pur mo nata» o «pur mo nate»): Boiardo, *Orlando innamorato*, V. Franco, *Rime*, De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Camillo Boito, *Storielle vane*, Pascoli, *Il fanciullino*, D'Annunzio, *Pagine del Libro segreto* (cfr. *BIZ*).

³¹ Esempi dell'aggettivo (oltre al passo dantesco «Come madre che soccorre / subito al figlio pallido ed anelo», *Paradiso* XXII 5) sono in Poliziano (*Stanze*), Testi (*Poesie liriche*), Manzoni (*Il Cinque Maggio*), Leopardi (*Consalvo*), Pascoli (*Primi poemetti*) e *passim* (cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Torino, Utet 1961-2002, s.v.).

IV 102 → «rodermi come lava» L 25), con l'aumento della carica espressiva («Non ti sovviene in quel dì / fiammante?... / Tu ritta e tentatrice in mezzo al grano / mi ridesti anelante» IV 102 → «Era Sant'Agrippina... ti sovviene? / Un papavero avevi tra le labbra... / di sopra al grano il petto ti ondeggiava... / mi ridevi anelante»)³².

Anche in questo caso si ha la presa di parola da parte di Bruno che conclude il racconto («sicché vinta ti ha tocca la mia mano, / e il primo bacio te l'ho dato in bocca!» IV 102 → «e stregata ti ha presa la mia mano / e il primo bacio me l'hai dato in bocca!» L 26). Sono leggermente riviste anche le parole di Nela che subito seguono, prima dell'ammonimento dell'Indovina: cambia il senso («il labbro chiede e mormora perdono!» IV 103 → «Ti son caduta allora tra le braccia / e mille volte ancora ci cadrei» L 26) e, a fronte di qualche taglio, si aggiunge un verso *ex novo*, con un tratto colloquiale («e ci hai negli occhi il sole» L 26).

La riscrittura proposta da Verga a proposito delle parole dell'Indovina è ripresa nel libretto quasi alla lettera, con adeguamenti formali minimi (*Sentite* → *Badate*, *Mettiamoci* → *Mettiamci*, e l'abolizione di *ché*): «Qui bisogna mettere in rilievo l'ammonimento – quasi la minaccia – che è nelle parole dell'Indovina – Cristiani, sentite a me! Mettiamoci in grazia di Dio chi è in peccato mortale!. Ché stanotte ho visto la cometa, al paese, e predice cose brutte! – E Lucia di rimando: Sulla mia casa è la mala pianeta!» IV 103 → L'INDOVINA (*in fondo tra la folla, come un ammonimento e una minaccia*) «Badate a me, cristiani! / Mettiamci in grazia di Dio, chi mai fosse / in peccato mortale... / Sul paese stanotte / ho visto la cometa!... / Malaugurio, cristiani!...» MARA: «Sulla mia casa è la mala pianeta!» L 26.

Alcuni tratti introdotti da Monleone nel libretto (*stare e ci*: «Là dentro c'è chi lacrima sangue!» IV 103 → «Ci sta là dentro chi lacrima sangue!» L 26, «che lo sa Iddio se ci ho qua dentro fuoco!» L 27) saranno forse stati legittimati da Verga stesso, che ne aveva inseriti alcuni nella selva («ché lo sa Cristo se ci ho dentro fuoco» IV 103 → «che lo sa Iddio se ci ho qua dentro fuoco!» L 27, dove la sostituzione di *Cristo* con *Iddio* agisce anche sui versi seguenti, inibendo la dislocazione del tema dato: «Tu che ci credi in Cristo» IV 103 → «Tu che cristiana sei» L 26).

³² *Fiammante* 'rovente' è dato dal *Grande dizionario...* cit., s.v. in un componimento di Morando («ciel fiammante») e di Manzoni («l'orme fiammanti», *Del trionfo della libertà*) e nella prosa di D'Annunzio («nei mezzogiorni fiammanti», *Terra vergine*). Forse anche il richiamo a Sant'Agrippina potrebbe essere derivato dalla novella *Pane nero* («si levava il pan di bocca per regalare a compare Santo la berretta di seta nera, ogni anno a santa Agrippina», «Adesso ci volevano altro che i regalucci di Pasqua e di santa Agrippina», «Santa Agrippina benedetta doveva pensarci lei!»), se non dalla *Lupa* («se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina»).

Per il passaggio successivo Verga suggerisce maggiore sintesi, proponendo altri versi: «Ma mio figlio che non ti ha fatto nulla > perché < come non hai compassione almeno di lui, che gli rubi il padre? – Battuta breve ed eloquente» IV 104. Parole che rifluiscono nel libretto, anche in questo caso con lievi cambi lessicali (*figlio* → *bimbo*, *nulla* → *niente*): «Ma il mio bimbo / che non t'ha fatto niente!... / mio figlio!... Almeno / lui, che gli rubi il padre?» L 28.

È invece Verga ad accentuare l'espressività e il colore locale di fronte all'espressione «Ah non posso più» IV 104, secondo lui da sostituire con «non ci reggo più», che gli «sembra più efficace» (l'espressione è infatti ripresa in L 28). Suggerisce di conseguenza anche una revisione dei versi successivi, proponendo una serie di battute (LUCIA (imprecandole dietro) – «Scomunicata!» BRUNO (minaccioso) «Taci!» LUCIA: «Scomunicati tutt'e due!» Sopraggiunge in quella Rocco. Bruno > al vederlo < che sta per inveire sulla moglie, al veder Rocco scappa anche lui verso il fondo, cacciandosi nella folla. ROCCO (a Lucia): «Di che parli? E lui perché scappa?» LUCIA: – > No! no! < (sbigottita) No!, non ho detto nulla!... Per carità!...» IV 104), che vengono riprese e versificate in L 28-29 con poche variazioni (*tutt'e due* → *tu e lei*, «E lui perché scappa» → «Perché è fuggito?», *Per carità* → *carità, carità*).

Giunti alla scena finale, Verga chiede un forte taglio. Nella riduzione (IV 105-106 → L 30-31) si pota una sequenza di battute brevissime, si attenua un eccesso di esplicitezza («e in fornicar l'anima / danna e a sé fa strazio» IV 105 → «Pia a me? Santa? ... Bugiarda e impura!» [...] «Buona fra tutte?... Sono dannata!» L 30), si accentua la concretezza del malessere di Nela («Mi pesa in cuore un gran peccato!» IV 105 → «Ci ho fitto dentro un gran peccato» L 29) e si varia infine, su indicazione di Verga, l'esclamazione disperata di chiusura: non più «La cometa!!!» IV 106 ma «La mala pianeta» L 31, che richiama l'espressione usata già da Mara in L 26.

4. Un confronto diretto con un'altra riduzione verghiana per il teatro musicale, quella della *Lupa*, non è forse possibile, per via dell'assenza, nel *Mistero*, della redazione intermedia rappresentata dal dramma teatrale. Ma certamente non sarebbe difficile ravvisare punti in comune tra i due prodotti finali: in entrambe, le canzoni popolari, e le musiche o i componimenti di scena in genere, sono il luogo testuale e drammaturgico in cui più agevolmente si condensa il colore locale (per la tragedia lirica della *Lupa* si ricorderanno lo strambotto «Garofano pomposo», i proverbi in ottava rima di Nanni, e gli stornelli degli atti I e II)³³. Meno accentuate, in senso locale, so-

³³ Cfr. S. TELVE, *Scrivere per la musica, scrivere per il teatro: la doppia riduzione della «Lupa» di Verga*,

no invece le singole forme fonomorfologiche, tendenzialmente tosco-letterarie nel libretto della *Lupa*³⁴, e che anche qui nel *Mistero* non paiono portatrici di valori connotativi che non siano quelli di un registro appena poetico o sostenuto (ecco dunque *cuor* IV 103 → *cor* L 27, ma *core* L 18 e poi *cuori* L 21, *cuore* L 23, L 24; *fuoco* L 21, L 23, L 27, *figliola* L 20, ma *figliuoli* L 21, *gioco* IV 103 → *giuoco* L 27, *giuoco* L 25, L 27; e ancora *fo* L 15, L 16, *uscio* L 23, L 24, e *ugne* L 24). Sono tuttavia tenuti lontani certi eccessi pienamente ottocenteschi (troviamo ad esempio sempre *c'è*, mai *v'è* o *vi ha*: L 9, L 16 due volte, L 18, L 23).

Come già per la *Lupa*, l'impronta verghiana, verista, si trasferisce anche nel dialogato, che nella novella del *Mistero* occupa ben poco spazio, così come del resto nella *Lupa* (almeno rispetto a *Cavalleria rusticana*), ed è dunque tutto da costruire. Gli esiti, nella *Lupa* e nel *Mistero*, sono analoghi, e insistono soprattutto nel settore della microsintassi: entrambi i libretti condividono dislocazioni, ridondanze pronominali, *averci*, *esserci*, dativi etici, *che* polivalenti e altro³⁵. Il ventaglio del *Mistero* è però più chiuso: non si danno ad esempio casi di foderamento, di accentuazione dei segnali discorsivi, né di insistenza per l'emarginazione a destra di elementi della frase, come è invece riscontrabile per la *Lupa* (si ricordi però l'aggiunta di *adesso* III 96 in coda alla frase «Anche qui vieni a farmi le scene?» II 90, frase che tuttavia non è conservata nel libretto). Questo, forse anche perché il dialogato del *Mistero* è meno serrato, più rerefatto e nettamente meno dialettico rispetto a quello della *Lupa*³⁶.

Non si può dire che nel genere del teatro, anche musicale, Verga abbia ritrovato le condizioni congeniali allo stile verista, che faceva della fusione tra racconto e discorso il fulcro di una scelta estetica innovativa³⁷; né che la fortuna, per i libretti della *Lupa* e del *Mistero*, gli arrise. Né però si potrebbe attribuire alle modalità e alle tecniche di riduzione operate da Verga, che aveva ben chiare le regole e le prassi del genere melodrammatico, le responsabilità di questi insuccessi che, come sappiamo, sono tutte esterne al fatto prettamente linguistico.

in "Studi linguistici italiani", XXX (2004), pp. 51-84: 61; cfr. anche C. GIOVANARDI, «La lupa»: dalla novella al dramma, in *Il teatro verista...*, vol. II, pp. 49-70.

³⁴ Ivi, pp. 62, 64-66.

³⁵ Per il dativo etico si veda ad es. «Proteggimelo tu dalla disgrazia!» L 8. Per il *che* polivalente si ricordino i due *che* temporali e il *che* consecutivo ricordati in precedenza (cfr. §3). Su tratti di oralità nel dialogato teatrale verghiano cfr. ora D. MOTTA, «Un dialogo stupendo davvero»..., spec. pp. 425-431.

³⁶ Sui fenomeni del dialogato nella *Lupa* (dramma teatrale e libretto) cfr. S. TELVE, *Scrivere per la musica...*, pp. 67-78; in *Cavalleria rusticana*, P. D'ACHILLE, *Sulla lingua di «Cavalleria rusticana»*, spec. pp. 37-38; nelle riduzioni teatrali cfr. P. TRIFONE, *Aspetti linguistici del teatro verista*, in *Il teatro verista...*, vol. I, pp. 16-19, e ID., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Roma-Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali 2000, pp. 90-92,.

³⁷ Cfr. ivi, p. 91, e G. ALFIERI, *Verga...*, pp. 180-191, spec. pp. 183-186.

PITTURA E FOTOGRAFIA TRA CATANIA E MILANO

MARIO TROPEA

VERGA E L'EDITORIA ILLUSTRATA:
LE *RUSTICANE* TRA CASANOVA E MONTALTI

Università di Catania

Per una considerazione ampia del problema dell'editoria illustrata si dovrebbe partire da lontano: dai codici miniati delle Bibbie del Medioevo con le figure e le lettere intessute di immagini teriomorfiche, di piante di invenzione fantastica, o dai libri d'ore dei signori delle corti aristocratiche dal Quattrocento fino a tutto il Rinascimento e oltre.

Più propriamente il rapporto tra scrittura e illustrazione si spezzò con la invenzione della stampa che permette, con la essenzializzazione e il modulo standard dei caratteri, con la riproducibilità in copie dell'opera, la conseguente divulgazione e “democratizzazione” della scrittura, una maggiore fruibilità e diffusione, cioè, in confronto alla aristocrazia, all'unicità del libro d'arte delle preziose edizioni delle opere menzionate.

Per arrivare a una ricomposizione, ormai inattuale – volutamente inattuale, del resto – di testo e illustrazioni, si deve giungere al sogno di fine Ottocento dell'Estetismo inglese prevalentemente, dei Preraffaelliti, che cercarono di attuare l'unione preindustriale, per così dire, di arte e letteratura in unicità dell'opera; e poi –ma è già diverso– alle preziose figuratività illustrative del libro dell'età *Liberty*, *Art-Nouveau*, *Jugendstil* o come si voglia chiamare il fenomeno di fine Ottocento che arrivò ai primi decenni del Novecento, se non fino alla prima Guerra Mondiale.

Questa allargata premessa non serve ad altro che a mettere avanti le mani; a preservare, nel caso, dalla piccola delusione che si prova, forse, al primo impatto, sfogliando le *Novelle rusticane* di Verga illustrate da Alfredo Montalti, edite a Torino da Casanova nel 1883; o anche dalla operazione, in genere, dei libri illustrati della editoria popolare che fu fenomeno molto diffuso dalla metà dell'Ottocento, anche di editori come i Treves a Milano –e siamo ancora a Verga, appunto– Sommaruga e altri a Roma o a Torino e Firenze che erano state per breve tempo capitali del Regno e che resta-

rono le città della cultura e della stampa per tutto quel periodo, e da allora in poi.

Oltre al rapporto autore/illustratore, entra in pieno, in tutto ciò, la figura dell'editore, coi condizionamenti che questo implica nei confronti della ricezione dell'opera stampata (e, ora, illustrata) da parte del pubblico, e, in certi casi, con le modifiche o aggiustamenti, grandi o piccoli che fossero, che l'editore richiedeva nella scrittura o revisione del testo da parte degli autori stessi.

Una delineaione dei rapporti tra l'editore Casanova, l'illustratore delle novelle Montalti, e Verga, si evince dall'ottimo lavoro fatto da Giorgio Forni nella edizione critica recente delle *Rusticane* per la Fondazione Verga, specialmente nel capitolo che ne ricostruisce la storia editoriale¹. (Della edizione illustrata dell'83 aveva del resto anche scritto Federica Rando; a non dire di quanto ne avevano trattato già Gino Tellini o Gian Paolo Marchi in tempi non recenti, anche sulla base, quest'ultimo, della pubblicazione delle lettere di Montalti a Verga²).

Qui non rimane, sulla base di questi fondati saggi menzionati, che evidenziare quanto, per esempio, i consigli, o piuttosto le riguardose richieste di Casanova a Verga per una edizione quanto più adeguata possibile ai criteri editoriali d'epoca, fossero accolti da Verga stesso, il quale fece delle piccole aggiunte a qualcuna delle novelle, come per il finale di *Malaria*, per la necessità tipografica di dare spazio alle vignette di testa di pagina o ai finalini (*culs de lampe* come si direbbe in termine tecnico) dell'illustratore Montalti.

E pure può presumersi, in ipotesi questa volta, che in qualche caso i disegni e le vignette che Montalti andava componendo in corso d'opera (per esempio il treno che passa nella notte nel finale della suddetta *Malaria*), possano aver esercitato qualche spunto di suggestione sullo scrittore ad allargarne, nel caso, l'effetto sulla pagina³.

¹ Cfr. G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2016.

² Cfr. G. P. MARCHI, I "consigli al pittore". *Lettere di Giovanni Verga ad Alfredo Montalti* [in verità, corretto poi nella giusta dizione «...Lettere di Alfredo Montalti a Giovanni Verga...»], in *Letteratura, lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo, Palumbo 1989, pp. 275-294; e, dello stesso, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio 1991. Ancora per le lettere, A. MONTALTI, *Lettere a Verga sulle "Rusticane"* a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Catania, CUECM 1990. G. TELLINI, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*. Pisa, Nistri-Lischi 1993, pp. 235-255. Si veda ora F. RANDO, *Verga e le illustrazioni delle «Novelle rusticane»*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 sett. 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Biasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella e A. Stabile, Roma, Adi editore 2018 [www.italianisti.it Rando Verga].

³ L'ipotesi è plausibile (cfr. la parte finale del saggio di F. Rando, e quanto già ne aveva detto Tellini a suo tempo a questo proposito nei suoi scritti. E si veda ora soprattutto la introduzione di G.

In sostanza ci fu una disponibilità da parte di Verga che comunque non implica nessuna variazione di prospettiva; per niente paragonabile, per esempio, a quelle varianti (o ristrutturazione, addirittura) che egli fece in proprio, per così dire, nella revisione autonoma tra la stampa del 1888 del *Mastro-don Gesualdo* e l'edizione definitiva dell'anno successivo; o alle mirabili pagine aggiunte in bozze al finale dei *Malavoglia*, come è risaputo.

I rapporti tra Casanova, Montalti e Verga si possono seguire sulla base degli epistolari: le lettere di Casanova a Verga, o quelle di Montalti al nostro autore edite già da Giovanna Chimirri Finocchiaro e da Gian Paolo Marchi⁴.

Piemontese, di non molti anni più maturo, Casanova si rivolge al siciliano in modo ossequioso e formale (si firma spesso «suo ubb.» = suo ubbidientissimo) con qualche sgrammaticatura di elegante pedestrità, come nelle lettera del 13 agosto 1882 [«avressimo»... «aggio»...] in cui, ringraziando Verga per la pronta restituzione delle bozze, scrive:

Potrebbe aggiungere *tre* o *quattro* [righe] per terminare un rigo innanzi la 3 ultima linea [...] in questo caso avressimo l'ultima pagina di 16 righe –può darmi un 10 o 12 righe di giunta? Così il cul de lampe starà a suo aggio [...] tutto ciò è per spaziare in capo delle novelle, così le pagine cominciano con una riga intera⁵.

«Galantuomo», come lo definisce Verga in una lettera a Giacosa⁶, rin-

Forni alle *Novelle rusticane*..., pp. XLVII–XLVIII). Anche se si potrebbe obiettare che l'illustrazione di Montalti [cfr. ill. 5a] mira più alla suggestione del notturno in confronto alla pagina di Verga che continua sul punto di vista "sociale" di tutta la novella. Si riporta la mezza pagina finale di *Malaria* "aggiunta" in cui il passaggio del treno è assimilato all'ottica dell' "Ammazzamogli": «Allora stanco di correre su e giù lungo le rotaie, rifinito dagli anni e dai malanni, vedeva passare due volte al giorno la lunga fila dei carrozzoni stipati di gente; le allegre brigate di cacciatori che si sparpagliavano per la pianura; alle volte un contadinello che suonava l'organetto a capo chino, rincantucciato su una panchetta di terza classe; le belle signore che affacciavano allo sportello il capo avvolto nel velo; l'argento e l'acciaio brunito dei sacchi e delle borse da viaggio che luccicavano sotto i lampioni smerigliati; le alte spalliere imbottite e coperte di trina. Ah, come si doveva viaggiar bene lì dentro, schiacciando un sonnellino! Sembrava che un pezzo di città sfilasse lì davanti, colla luminaria delle strade, e le botteghe sfavillanti. Poi il treno si perdeva nella vasta nebbia della sera, e il poveraccio, cavandosi un momento le scarpe, seduto sulla panchina borbottava: - Ah! per questi qui non c'è proprio la malaria!».

⁴ Cfr. specialmente A. MONTALTI, *Lettere a Verga*... e la parte in *Appendice* di G.P. MARCHI, *I consigli al pittore*'... cit.

⁵ Cfr. *Novelle rusticane*..., p. XLVIII–XLIX (il riferimento è ai carteggi che si trovano alla Biblioteca Regionale di Catania, da ora in poi: BRUC, EV 006.002.009, ingr. 2267).

⁶ «Catania, 1 N.[novembre] 1881... Col Casanova siamo quasi combinati, e ti ringrazio di avermi fatto conoscere quel galantuomo. Ho accettato il prezzo di L. 2000 che egli mi ha offerto, e il contratto può ritenersi come fatto se egli accetta le seguenti piccole varianti che ho dovuto fare alle sue proposte per metterle d'accordo coi miei interessi [ed elenca le varianti di rateizzazione e pagamenti che mostrano anche la sua buona capacità di contrattare nei suoi affari]. La cosa sembrami in tal modo potersi combinare con comune soddisfazione. Te ne ho scritto perché tu hai avuto la bontà d'intrometterti in

graziandolo di averglielo fatto conoscere, Casanova certo costituiva a Torino il riferimento editoriale più importante⁷, quasi in rapporto di controcanto dei Treves a Milano che erano o stavano per diventare i maggiori editori del tempo, come è noto. (Casanova aveva pubblicato *Memorie del Presbiterio* di Emilio Praga, nel 1881; *Cuore infermo*, di Matilde Serao nel 1882; pubblicherà ancora *Teatro in versi* di Giuseppe Giacosa nel 1885, e *Novelle e paesi valdostani* [1886] dello stesso; *Miranda* di Fogazzaro [1889], per citare solo i libri di autori allora più famosi; e aveva stampato il libro di Emilio Pinchia, *Ricordi di Tunisia* cui fra poco accenneremo).

Colse così l'occasione di pubblicare Verga in un momento nel quale questi, avendo incassato, per dirla in termini, il rifiuto da Treves di pubblicare il secondo libro di *Vita dei campi* – come lo definiva Verga stesso nella lettera di proposta – accettò lui di stamparlo per 2000 lire, secondo la richiesta, appunto, dell'autore. (Treves era rimasto fermo all'offerta di 1500 lire come per il primo libro, e del resto c'era in mezzo la tiepida accoglienza dei *Malavoglia* usciti senza molto successo nell'81, che non incoraggiava l'editore milanese a cedere sulle richieste di aumento per questo altro libro di novelle⁸).

Con Casanova Verga pubblicherà poi, ancora, il dramma *Cavalleria rusticana* dedotto dalla novella, e si farà anticipare 2000 lire per la stampa promessa del *Mastro-don Gesualdo* che non uscì mai con lui e fu pubblicato nella "Nuova Antologia" del 1888, come si sa, e poi, molto diverso, proprio da Treves alla fine del 1890.

Insisto su queste vicissitudini per mostrare come spesso fatti che si ritengono estranei a quella che suole chiamarsi ispirazione concorrono invece in modo talvolta non solo incidentale sul destino, se non sulla composizione, delle opere stesse.

Intanto per la edizione delle *Novelle rusticane* Casanova caldeggia l'edizione illustrata con le teste di pagina ad ogni novella da schizzi del Montalti «perchè se tocca la matita lo fa a dovere»

Montalti farà i disegni e le si raccomanda se le può procurare qualche fotografia de' paesi Suoi –cioè spiagge costumi d'uomo o di donna con occhiaie

questo affare, e per dimostrarti quanto te ne sia grato». In nota Palmieri rileva che il contratto era relativo alla pubblicazione di *Bozzetti siciliani*, il cui nome muterà prima in *Racconti siciliani* e poi nel definitivo *Novelle rusticane*. Cfr G. VERGA, *Carteggio Verga - Giacosa*, intr. e note di O. Palmiero, Leonforte, Euno Edizioni 2016, p. 36.

⁷ Non manca l'annotazione, nella stampa dei suoi voll. di «Libraio di S.M. il Re d'Italia».

⁸ «E per le nuove novelle di cui mi parlaste, vi daremo ciò che vi abbiamo dato per le precedenti. Di più non possiamo fare per aggradirvi». Cfr. *Novelle rusticane...*, p. XXXVI-XXXVII.

di carbone e ladre- e macchie con fichidindia per poter prendere un poco di color locale e qualche marina.

Montalti lavorerà di buona voglia perchè ha gran piacere illustrare un Suo libro [...] e così tra una pennellata e l'altra farà qualcosa per la letteratura⁹.

Verga, da Milano, sollecitò allora Capuana a inviargli quanto più possibile di materiale documentario per le illustrazioni:

Fammi il piacere, e subito, il più presto che puoi. Casanova per le illustrazioni al mio volume che pubblicherò di seguito a *Vita dei campi*, desidera delle fotografie, disegni, schizzi di costumi, di paesaggi, e tipi contadineschi siciliani. È una richiesta legittima, che mostra la sua intelligenza artistica e promette bene per il mio volume. Fammi il piacere di raccogliere tutto ciò che puoi su questo genere. Fammene tu, se credi, fotografie, disegni a lapis o a penna, incisioni, tutto quello che trovi, per dare il carattere, i tipi, la fisionomia, l'intonazione dei miei bozzetti, che si svolgono tutti in un paese che tu conosci quanto me, che puoi rendere intellegibile ad altri anche lontani e che ne possono avere idea in un modo chiaro e artistico; mandami tutto presto, presto, presto¹⁰.

Capuana mandò 17 fotografie - accompagnate da un elenco e chiarimenti - di contadini e contadine, in gruppi o singoli, di scorci di paesaggi, di grate di conventi, del Rabato di Mineo..., dicendo che gli duoleva di non poter contribuire altrimenti, e che però sarebbe stato superbo di leggere nella prefazione: «Le fotografie furono fatte da Luigi Capuana»¹¹.

Sarebbe stata la migliore soluzione, forse, secondo noi: quella di un libro illustrato solo con foto dei due conterranei, l'uno già avanti nell'arte della camera, l'altro che ne diventerà buonissimo dilettante. Ma era, naturalmente, per allora, soluzione troppo inusuale, e comunque forse troppo avanzata per i mezzi tecnici dell'editoria del tempo; e dobbiamo allora contentarci delle scenette illustrate del Montalti, anticipando, se non del tutto in pieno condividendo, il giudizio che lo stesso Capuana ne diede in una lettera di risposta a Verga del febr. 1884. Infatti, all'amico che gli chiedeva ancora l'invio di fotografie dell'ambiente di Mineo, questa volta per aiutare l'illustratore di *Cavalleria rusticana* (il quale ora era Edoardo Ca-

⁹ Ivi, pp. xxxvii-xxxviii.

¹⁰ La lettera da Milano porta la data 7 dic. 1881.

¹¹ Quella di Capuana è in data 3 genn. 1882, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, rispettivamente a pp. 135 e 138 [citt. in G. P. MARCHI, *Lettere...*, pp. 277-278].

landra) che allora andava in scena come dramma, sempre per i tipi del Casanova, rispondeva:

Ho spedito al Casanova quattro fotografie di paesaggio [...] alcuni tipi di contadini e contadine, fatti a posta per l'occasione e che spero serviranno a qualche cosa; giacchè l'altra volta al Montalti non servirono ad altro che a fargli disegnare dell'ibride figure tra romane napoletane e lombarde¹².

Un risentimento retrospettivo, ma palese, che si legge in tale giudizio, non tanto per l'inadeguato avvaloramento, credo, del materiale che implicitamente aveva prestato, quanto per il sostanziale travisamento mondano della realtà del Meridione, e verista, da lui e dall'amico Verga perseguito nelle loro novelle e racconti, e che non vedeva molto ben realizzato, a parer suo, nelle figurine di Montalti. E Verga, che aveva avvertito la mala disposizione dell'amico, con una certa vena di preoccupata autoironia si era volto a scongiurarla quando, nel dicembre del 1882, scriveva a Capuana che aveva promesso di recensire le *Rusticane* appena stampate:

Se parli delle mie novelle, ti prego di trattarmi bene il Montalti che ha fatto miracoli per uno che deve far a indovinare il paesaggio [...] Non parlare di stonatura, ti prego.

Talché Capuana, nella recensione in effetti pubblicata quasi a tamburo battente sul "Fanfulla della Domenica" il 14 gennaio 1883 (una delle migliori allora uscite sull'opera dell'amico), finiva il suo intervento con solo tre o quattro righe sulle illustrazioni del Montalti, che suonavano in questi termini:

Il Montalti, che ha illustrato queste *Novelle rusticane* con dei piccoli disegni, ha fatto precisamente così. Le ha commentate a modo suo, da artista elegante e capriccioso ed è riuscito a fare qualcosa di graziosamente originale che gli fa molto onore.

Meglio, con meno, nel bene e nel male, penso che non si potesse dire a proposito di queste illustrazioni che ora vedremo¹³.

Per *Il Reverendo*, grande figura tartufesca dell'ipocrita connesso, come

¹² In G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 218, e G.P. MARCHI, *Lettere...*, p. 282.

¹³ Va rilevato, comunque, che Capuana pubblicherà presso Casanova, e con le illustrazioni di Montalti, i suoi racconti di *C'era una volta*.

si direbbe oggi, alla religione, al potere, nei rapporti coi parenti, nei rapporti con l'altro sesso¹⁴, Montalti aveva scelto la sequenza –non impropria, in verità– quando il Reverendo sta, col tabarro raccolto sulle gambe, a colloquio con il barone, e ogni volta gli offre beffardo la tabacchiera a ogni puntata del rialzo che il barone non può sostenere¹⁵.

Verga dovette avere qualche perplessità sull'efficacia dell'esecuzione, e Montalti gli scrive alla fine di aver «cangiato idea», e fa quindi la testa di pagina con la figura del Reverendo in primo piano a cavallo sulla apertura dei campi e del cielo con il volo dei corvi e le *silouhettes* dei contadini in fondo che lavorano¹⁶. In sostanza accettabile; ma, in stivali e senza tabarro com'è, sembra più un possidente e un galantuomo, perdendosene il senso più della conculcazione della religione e della umana *pietas* che è l'essenza più vera della novella.

Coerente il *cul de lampe* con l'arco di un portone illuminato da una grande lanterna e la cancellata barocca [cfr. ill. n.1b], certo più relativa a un palazzo Trao, per esempio, ma anche indicativa dello *status* di cambiamento di quella società di cui il Reverendo, Mazzarò, Mastro don Gesualdo sono ora i veri campioni.

Anche per la seconda novella *Cos'è il re*, Montalti fa due versioni. «Ho fatto quanto ella mi consigliava», scrive a Verga in cambio dell'altro disegno con lo stallatico delle sue mule.

Non disponiamo, allo stato attuale, delle lettere di Verga a riguardo, ma da queste di Montalti con le perplessità e i cambiamenti dell'illustratore in corso d'opera si evince che lo scrittore fu abbastanza presente e interessato con i suoi consigli e suggerimenti, determinando, come si vede, certi cambiamenti nella esecuzione del giovane illustratore¹⁷.

¹⁴ «Nel far del bene cominciava dai suoi, come Dio stesso comanda e s'era tolto in casa una nipote, belloccia, ma senza camicia che non avrebbe trovato uno straccio di marito; e la manteneva lui, anzi l'aveva messo nella bella stanza coi vetri alla finestra, e il letto a cortinaggio», in *Novelle rusticane...*, p. 4.

¹⁵ «Una volta, col barone stesso, durarono una mezza giornata a tira e mola. Il barone faceva l'amabile, e il Reverendo seduto in faccia a lui, col tabarro raccolto fra le gambe, ad ogni offerta d'aumento gli presentava la tabacchiera d'argento, sospirando: -Che volete farci, signor barone. Qui è caduto l'asino e tocca a noi tirarlo su. -Finchè si pappò l'aggiudicazione, e il barone tirò su la presa, verde di bile», ivi, p. 9. È una delle sequenze più caratterizzanti e "ironiche" dell'ambientazione culturale e storica della novella, per così dire, e del personaggio, ma Verga, per l'illustrazione, preferì, l'altra versione più generale sopra indicata.

¹⁶ «Allorchè guardava i suoi campi, e le sue vigne, e i suoi armenti, e i suoi bifolchi, colle mani in tasca e la pipetta in bocca, se si fosse rammentato del tempo in cui lavava le scodelle ai cappuccini, e che gli avevano messo il saio per carità, si sarebbe fatta la croce con la mano manca», ivi, p. 3 [Cfr. ill. n. 1].

¹⁷ Montalti era del 1858, una generazione artistica e culturale più vicina a noi del Verga e del Casanova. Certe incertezze del carattere sono testimoniate dalle scuse che egli tira in campo riguardo alle illustrazioni che aveva fatto per l'opera precedente del Pinchia, come a richiedere implicitamente un po' più di tranquillità, ora, per il volume del Verga: «...molte cose avrei migliorate o rifatte se l'autore [Pin-

La sua generale attenzione all'opera delle illustrazioni va rilevata di riflesso ancora, per esempio, da questo altro spunto di lettera del Montalti del 23 marzo 1882:

I disegni sono stati disposti nel modo che Ella mi ha indicato: una testa di pagina e un cul de lampe a ciascuna Novella¹⁸.

I finalini sembrano i punti in cui Montalti si trova più d'accordo con sé stesso. Montalti veniva dall'aver illustrato, sempre per Casanova, il libro del conte e senatore piemontese Emilio Pinchia, *Ricordi di Tunisia*¹⁹, con gusto di esotismo in cui metteva in campo un armamentario di scudi, armi e pannonie a suo modo elegante e mondano.

Un'eco di questo stile rimane nelle illustrazioni per Verga. (Ed era quello che Capuana coglie, a fiuto, si può dire, o a lume di naso, forse senza neppure avervi pensato, o senza aver visto, allora, le illustrazioni al libro del Pinchia stesso). Nel finalino di *Cos'è il re*, per esempio, vi è un piatto decorato con stemma e corona, e ripetuto nello stendardo accostato alla vignetta di apertura che rappresenta il momento in cui la carovana del re e della regina in lettiga si mette in viaggio [cfr. ill. 2a e b].

Lo stesso vale per la terza novella *Don Licciu Papa* in cui scudi e fregi adornano il disegno di testata con la figurina del gendarme da un lato e quella di Nina, la figlia di curatolo Arcangelo dall'altro [cfr. ill. 3a].

E a chiusura della novella *La roba*, Montalti non si lascia sfuggire, con una certa coerenza, peraltro, questa volta, di raffigurare lo scudo di pietra

chia], che m'era continuamente alle calcagna, me ne avesse lasciato il tempo. Ora abbiamo dinanzi a noi un certo tempo e potremo fare le cose come van fatte...» [cfr. G.P. MARCHI, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio 1991, p. 68]. Il titolo fu ondeggiante. Il 29 ottobre Casanova parlava di «cessione a tutto il 1886 del Suo volume intitolato *Bozzetti Siciliani* composto di dieci Novelle di cui nove pubb.te sopra Giornali letterari» [cfr. *Novelle rusticane...*, p. XXXVII]. Il 9 aprile Verga scriveva a Casanova: «Le raccomando di sollecitare dal sg. Montalti l'invio dei disegni e dar mano alla stampa, se si può, giacchè sarebbe bene per lei che il volume dei *Racconti rusticani* escisse verso gli ultimi di maggio» [in *Novelle rusticane...*, p. XLIV]. Il 19 maggio Casanova scriveva a Verga: «Pel titolo ama meglio mettere *Racconti Rusticani* o *Novelle Rusticane*? Le scrivo ciò perchè Montalti nella prova di copertina inviata pose il titolo Novelle Rusticane e di qui il dubbio che tale sia il nome indicato da Lei a Montalti. Preferirei questo titolo onde togliere la seccatura di qualche tizio editore dei *racconti rusticani*, di Auerbach, che venga fuori con una nuova edizione, anche di copertina» [ivi, p. XLV]. Come si vede, intervennero cause di coincidenze editoriali di titolo con un libro di B. Auerbach, oltre che, pare, una disattenzione o svista di Montalti che sembra abbia quindi avuto la sua parte incosciente di responsabilità, per così dire, in questo. Per il tutto comunque si veda a p. vlv della paragrafo 3 della Storia editoriale in *Novelle rusticane...*, p. XLV.

¹⁸ Cfr. G.P. MARCHI, *Lettere...*, p. 287.

¹⁹ Cfr. E. PINCHIA, *Ricordi di Tunisia*, Casanova, Torino 1881. Il libro aveva tavole illustrate f.t., e numerose piccole illustrazioni intercalate al testo, di A. Montalti. Pinchia fu anche sottosegretario alla P.I. Pubblicherà ancora *Itinerario canavesiano*.

«che era prima sul portone» della casa del barone ed era l'unica cosa che questo non aveva voluto vendere [cfr. ill.7 b]²⁰.

Un tappeto a lunghi fiocchi intrecciati, lo stendardo di *Sancta Maria Mater Dei* è nella illustrazione della lunga novella *Pane nero* che Montalti giudica la più importante della raccolta [cfr. ill.9a e b], e nella testata dei *Galantuomini* in cui la figura di donna Saridda con seduttiva eleganza viene sovrapposta a un piatto a decori e a un ramo di rosa; ripetuta, poi, la figura della donna, con maggiore intento di effetto sensuale, quando è in braccio al mozzo di stalla e con la scritta: «e l'afferrò per i capelli onde farsi dare un bacio...» [cfr. ill. 10a e b].

Anche le scritte, quindi, rispondono ad un intento illustrativo come era il compito dell'operazione editoriale, in fondo, oltre ad essere, come sembra, il lato più consono alla vena più genuina del giovane artista. Per esempio anche nell'altra frase del *Mistero* (un punto *clou*, secondo quest'ottica, della novella) che accompagna l'illustrazione di testa in cui è raffigurato compare Cola che bussa piano all'uscio di comare Venera «una due volte» [cfr. ill. 4a]²¹.

In sostanza l'elemento erotico, quello più primitivo, che si innesta su quello sociale e verista e che era il lato che poteva attirare a una prima occhiata illustrativa, appunto, il gusto del pubblico.

E questo si vede pienamente nella scelta che Montalti fa dell'Antiporta o controcopertina di prima pagina ove pone la figura di Nena la Rossa, dalla novella *Pane nero*, a braccia nude su un riquadro ad anta rettangolare con rami e fregi decorati su due scudi, o piatti, ai due lati, e la scritta del nome come un cartellino erotico di richiamo a secondare quel gusto che si è detto [cfr. ill. Antiporta]²².

Di contro si possono menzionare, invece, le illustrazioni de *La roba* con Mazzarò seduto su una panca nell'aia davanti alle sue anatre e ai colombi [cfr. ill. 7a]; o l'illustrazione di testata della disperazione della vedova davanti all'asino morto della novella *Storia dell'asino di San Giuseppe* [cfr. ill. 8]; quella di *Libertà* con i tetti e i campanili del paese e il balcone della baronessa

²⁰ «Al barone non rimase altro che lo scudo di pietra ch'era prima sul portone, ed era la sola cosa che non avesse voluto vendere, dicendo a Mazzarò:- questo solo di tutta la mia roba, non fa per te. - Ed era vero; Mazzarò non sapeva che farsene, e non l'avrebbe pagato due baiocchi...», in *Novelle rusticane...*, p. 77.

²¹ «Infine si udì una pedata, rasente i muri, fermarsi all'uscio della Venera, e bussar piano, una, due volte, poi più lieve ed in fretta come uno che gli batte il cuore dal desiderio e dalla paura...» in *Novelle rusticane...*, p. 45.

²² «Ella aveva però la nuca bianca, come l'hanno le rosse; e mentre teneva il capo chino [...] il sole le indorava dietro alle orecchie i capelli color d'oro, e le guance che ci avevano la peluria fine come le pesche...», ivi, p. 103.

[cfr. 11a e 11b]; o quella menzionata di *Malaria* con il treno che passa nella notte come un mostro [cfr. ill. 5a], e l'altrettanto bella vignetta di chiusura della stessa novella col bue che allunga il muso sulla linea lontana del tramonto [cfr. ill. 5b]. Che sono illustrazioni sicuramente ispirate o da foto di paesaggio (quelle richieste da Verga all'amico Capuana di cui si diceva, o quelle che - come scriveva a Verga lo stesso Montalti - il pittore si era riscuoto a procurare tramite Casanova nel suo archivio e nella sua biblioteca); e che bastano a mostrare quanto di valentia e partecipazione il giovane illustratore aveva messo nella cura dell'opera.

La discrepanza che si può cogliere a un primo sguardo -se lo vogliamo rilevare per concludere- tra il tono mondano e capriccioso, per dirlo con Capuana, di parte di queste illustrazioni e il tono compatto della scrittura di Verga, deriva dall'incontro di due piani su cui si possono giudicare i risultati di questa operazione editoriale: il piano elegante e di *attrait* mondano del giovane pittore che voleva farsi strada e che seguiva una tendenza, e la forza di una realtà sulla quale andava avanti, invece, lo scrittore avanzando, in questa ultima raccolta di novelle, anche al di là dei mitici personaggi, ancora circondati da un'aura di riserbo romantico come Rosso Malpelo, Jeli il pastore, la Lupa, l'amante di Gramigna, che aveva creato nel primo libro di *Vita dei campi* uscito presso Treves.

Del resto le disponibilità dei tempi erano queste.

Forse neppure lo stesso Verga, al momento, si rendeva conto della forza delle sue creazioni come le vediamo del tutto oggi noi pienamente.

E c'erano anche le esigenze spicciole editoriali, oltre a quelle necessità della vita pratica, ad avere dettato questa e altre operazioni di stampa dei suoi libri, a cui un autore che viveva in pieno, ormai, la vita di una città a propulsione dinamica e di modernità come Milano, sapeva, per viverci in

* Per approfondimenti su tutte le tematiche qui trattate si rinvia in generale ai seguenti studi: L. CAPUANA, *C'era una volta*, con le illustrazioni di A. Montalti; U. CARBONE, *Gli "86" anni di un editore libraio*, in "Il momento", Torino, n. 232, 29 sett. 1927; U. CARBONE, *La morte di Giacomo [sic] Casanova*, ivi, n. 299, 16 dic. 1927; A.M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori italiani moderni e contemporanei*, 5 voll., Milano 1970; M. DURANTE, *Alla ricerca di un editore (1882: i primi approcci per la stampa del "Mastro")*, in "Annali della fondazione Verga", 6 (1989) pp. 779-782; P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2013; I. PIAZZA, *Verga e l'editoria milanese*, in "Bollettino delle pubblicazioni italiane"; S. STEFANELLI, *Testo narrativo e testo visivo in «Vita dei campi»*, in "Annali della Fondazione Verga", 17 (2000), pp. 285-308 XXX 2, n. 5; G. VERGA, *Carteggio Verga-Casanova*, BRUC 006.002.009 ingr. 3369; G. VERGA, *Lettere sparse* [lettere del Casanova], in BRUC E V006. 002 ingr 2273 e 2271; G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988 [su Casanova, pp. 1522-1524].

pieno, appunto, di non potersi sottrarre; e a cui, in fondo, dovette accondiscendere con risultati non del tutto aberranti, comunque, come mi sembrano questi, e che produssero, anche per effetto di tali operazioni, una affermazione e una diffusione tra il pubblico dei suoi libri.

DORA MARCHESE

SPUNTI PITTORICI NELLA RAPPRESENTAZIONE
AMBIENTALE VERGHIANA

Università di Catania

«La pittura è poesia silenziosa, la poesia è pittura che parla».
(Simonide di Ceo)

1. Breve premessa teorica

Se il tema del rapporto tra la letteratura e l'arte (in particolare quella pittorica) ci catapulta agli albori del pensiero estetico, è innegabile che tutt'oggi il dibattito sull'argomento sia ancora vivo, ampio e articolato. L'accostamento analogico tra letteratura e pittura, infatti, è stato una costante della cultura occidentale, interpretato variamente da ogni epoca e tradizione nazionale in relazione ai diversi contesti artistici e letterari.

Il greco Simonide di Ceo definisce la pittura «poesia muta» e la poesia «pittura che parla»; un concetto su cui hanno tanto insistito sia il pensiero estetico che la trattatistica retorica greco-romana, successivamente riadattato e sintetizzato da Orazio nella fortunata massima «ut pictura poesis» (*Ars poetica*, 361), punto di partenza di numerose riflessioni di artisti e intellettuali.

Ma è Gotthold Ephraim Lessing ad anticipare di ben due secoli la distinzione, fondamentale nell'indagine semiotica di Émile Benveniste, tra «i sistemi dove la significanza è impressa dall'autore all'opera e i sistemi dove la significanza è espressa dagli elementi primi allo stato isolato, indipendentemente dalle relazioni che possono contrarre»¹. Per lo studioso francese, poi ripreso e commentato da Cesare Segre nell'importante saggio *“La pelle*

¹ É. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, vol. II, Milano, Il Saggiatore 1985, p. 75.

di San Bartolomeo”², ogni analogia tra poesia e pittura deve vedersela con la basilare differenza tra l’arte del poeta, che fa necessariamente riferimento a un sistema semiotico dato, e l’arte dell’artista figurativo, che è priva di un sistema di segni equivalente al segno linguistico. L’indagine sulla relazione tra le due arti, dunque, si è arricchita nel corso dei secoli di supporti estetici, teorico-letterari ed epistemologici di grande importanza, rielaborati nella riflessione estetica romantica, nella rivoluzione sinestetica delle Avanguardie del primo Novecento, e anche nel peculiare rapporto che lega pittura prima e fotografia poi nella definizione dell’indagine realistica³.

Nel Novecento, infine, Modernismo e Postmodernismo hanno riservato al rapporto tra testo e immagine uno spazio fondamentale, supportato da istanze speculative di varia natura, tra cui gli studi sulla ricezione, quelli semiotici e decostruzionisti, nonché quelli dell’interculturalità⁴. Superata, dunque, «la dialettica della presunta competizione tra le due arti, la riflessione più recente della critica sui legami tra letteratura e iconografia, sulla scia di istanze estetiche di ascendenza romantica, analizza piuttosto le modalità della loro reciproca implicazione, individuata e indagata sulla base della loro comune discendenza dalla medesima materia del *poiein*, in quanto creazione artistica»⁵. In tal senso sono preziosi – tra i molti che si potrebbero ricordare – gli studi di Antonio Muñoz Molina⁶, di Olivier Boulnois⁷, Jesús Ponce Cárdenas⁸ e Pier Vincenzo Mengaldo⁹.

In estrema sintesi, si può osservare che «da un lato abbiamo il linguaggio letterario che sperimenta nuove strategie per aumentare le proprie possibilità figurative e plastiche (dalle scritture esposte medievali alla poesia visiva contemporanea e a ogni scrittura di tipo efrastico); dall’altro, abbiamo la poetica del ‘visibile parlare’, ossia il tentativo messo in atto dalle arti figurative per realizzare un *discours* temporale, una sorta di paratassi metanar-

² C. SEGRE, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell’arte*, Torino, Einaudi 2003.

³ Cfr. P. BROOKS, *Realist Visions*, New Haven, Yale University Press 2005.

⁴ È grazie agli studi di autori come William Guild Howard, Roberto Longhi, Erwin Panofsky, Mario Praz, Rensselaer Lee, Ernst Gombrich, Giovanni Pozzi, Michel Foucault, Cesare Segre, Tzvetan Todorov, Mary Carruthers, William John Thomas Mitchell, Lina Bolzoni, Omar Calabrese, per citarne solo alcuni, se oggi sono meno oscure le dinamiche compositive con cui letteratura e pittura s’intrecciano.

⁵ P. TARAVACCI, *L’eterna ricerca di un’ardua analogia*, in P. TARAVACCI – E. CANCELLIERE (a cura di), «*Ut pictura poesis*». *Intersezioni di Arte e Letteratura*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia 2016, pp. 7-23, a p. 11.

⁶ A. MUÑOZ MOLINA, *El atrevimiento de mirar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg 2013.

⁷ O. BOULNOIS, *Au-delà de l’image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve -XVIe siècle)*, Paris, Seuil 2008.

⁸ J.P. CÁRDENAS, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Editorial Fragua 2014.

⁹ P.V. MENGALDO, *Due ricognizioni in zona di confine*, Parma, Monte Università Parma Editore 2015.

rativa: basti pensare alla sequenzialità dei *retablos* e dei cicli di affreschi, oppure al gioco prospettico tra primo piano e sfondo»¹⁰.

Non a caso durante una conferenza del 2005 sul tema *Rapporti tra letteratura e pittura* Vincenzo Consolo ha osservato: «Da sempre la letteratura si ispira alla pittura e la pittura illustra la letteratura. La letteratura si svolge nel tempo, la pittura si staglia nello spazio: la letteratura ha uno sviluppo lineare, la pittura usa colori e forme che si collocano nello spazio», evidenziando poi che «l'ispirazione della letteratura alla pittura può essere esplicita (come nelle sue opere: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, *Retablo*, *Lo spasimo di Palermo*) o implicita». Jacqueline Spaccini, nel suo *Sotto la protezione di Artemide Diana*¹¹, ha affermato che «spesso la letteratura ha l'ambizione di appropriarsi dell'arte pittorica e di riscriverla, citando e autocitandosi, affidandosi alla metafora, reinventando il quadro e il suo significato, organizzando semanticamente gli spazi della pagina come quelli della tela».

L'argomento, come è evidente, è vasto e complesso, e necessiterebbe di una trattazione a se stante; in questo contributo, invece, il mio intento è solo quello di aprire delle finestre, dei varchi di accesso che possano suggerire degli "spunti" (come recita il titolo) sul rapporto tra pittura e descrizione in alcune opere del Verga, e in particolare in due testi significativi che lo scrittore realizzò all'inizio del suo lungo e proficuo soggiorno milanese: il romanzo *Eva*, del 1873, e la novella *Nedda*, del 1874.

2. Verga tra Firenze e Milano

Quando sul finire del 1872 Verga si stabilisce a Milano da Firenze, «centro della vita politica e intellettuale d'Italia»¹², si è arricchito di importanti esperienze come quella maturata grazie alla frequentazione con i Macchiaioli, giovani accomunati da ideali politici repubblicani e da una salda passione patriottica, che si incontrano in una saletta del Caffè Michelangelo¹³ per discutere di arte, di letteratura, di teatro e di politica, portandovi idee e

¹⁰ P. TARAVACCI, *L'eterna ricerca...*, p. 12.

¹¹ J. SPACCINI, *Sotto la protezione di Artemide Diana. L'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975-2000)*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2009.

¹² G. VERGA, Lettera da Milano, 5 aprile 1873, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 24-26. In merito alla data dell'effettivo trasferimento di Verga a Firenze, Gabriella Alfieri osserva che non si tratta di una questione «oziosa o erudita» poiché «condiziona l'intera critica verghiana». Dopo un'attenta ricostruzione, la studiosa conclude che Verga era «fora regnu» già dal 1865 (cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, pp. 37-39).

¹³ Il Caffè Michelangelo aprì intorno al 1848 e chiuse i battenti nel 1866. Per la sua storia cfr. E. SPALLETTI, *Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861)*, Firenze, De Luca Edizioni d'Arte 1989.

aggiornamenti sulle novità provenienti dall'estero e opponendosi programmaticamente all'esasperato accademismo nell'arte ed alla tradizione ormai antiquata che questa esprimeva.

I Macchiaioli vogliono sostituire al concetto di arte come «Idea» o «Assoluto», quello di arte come rappresentazione della Natura osservabile dal «Vero». Il mondo ideale «fantastico» e «incognito» dei romantici deve essere contrapposto al mondo della natura nel suo essere osservabile e dimostrabile. Solo nella natura, afferma Diego Martelli, critico d'arte, *leader* e mecenate del gruppo, «si comprendono gli originali di tutte le cose»¹⁴. Insieme a Martelli, spiccano le personalità di Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Odoardo Borrani, Adriano Cecioni e Telemaco Signorini, pittore e teorico del movimento, che sottolinea l'importanza dell'organicità tra paesaggio, ambiente sociale e individuo. Secondo Signorini un quadro deve nascere dall'osservazione dei soggetti immersi nel loro contesto sociale e naturale dal vero e non da criteri arbitrariamente stabiliti da accademie e giurie.

Queste teorie pittoriche – la poetica della macchia e la necessità di ritrarre dal vero – vengono assorbite dapprima da Luigi Capuana¹⁵ e, successivamente, da Giovanni Verga¹⁶, entrambi profondamente immersi nel vivace clima culturale fiorentino, ed entrambi pronti ad acquisire il nuovo pensiero e il nuovo sistema d'espressione artistica promulgati dai Macchiaioli.

C'è un forte intreccio tra letteratura e arti figurative: nell'editoriale del primo numero del “Gazzettino delle arti del disegno” diretto da Telemaco Signorini nel 1867 (anno in cui fu fondato e poi chiuso), Diego Martelli nell'articolo *Arte che sia?* tratta di sperimentalismo, esperienza e realtà fattuale, affermando l'impossibilità di ogni tipo di conoscenza che non prenda spunto dalla realtà osservabile:

Però se son chiuse le finestre con l'impannate dalla parte per la quale l'uomo guarda verso il mare dell'Essere, è aperta una bellissima e spaziosa veduta da quella delle praterie del vivere. [...] miglior consiglio di ogni altro è quello di considerare l'Arte secondo il fatto per il quale ci si è manifestata, senza

¹⁴ D. MARTELLI, *Sulla pubblica mostra di Belle Arti nella nuova Società promotrice in occasione del centenario di Dante*, in “L'Avvenire”, I (8-9 giugno 1865), ristampato in F. DINI (catalogo della mostra a cura di), *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli (Castello Pasquini, 16 luglio-1 novembre 2005), Milano, Skira 2005, p. 246.

¹⁵ Amico anche di Martelli, Capuana segue l'attività di Signorini su la “Nuova Europa”, e Signorini, a sua volta, segue le recensioni teatrali di Capuana scritte per la “Nazione”.

¹⁶ Nel 1863, periodo di approfondimento e divulgazione della “poetica della *macchia*”, Verga pubblica a puntate il romanzo *Sulle lagune* proprio sulle pagine della “Nuova Europa” in cui Signorini portava avanti le sue battaglie di estetica. Fin dagli anni Sessanta, dunque, Verga segue con interesse la vivace attività culturale di Firenze, fino a trasferirvisi nel 1865.

tanto occuparsi ad investigarne la recondita essenza onde stabilire un primitivo assioma sulla medesima. Di tal maniera procedono tutte le ricerche su quelle cose che preme davvero di sapere, e tali sono per es. le scienze chiamate esatte, le quali stabiliscono dei principii generali solo quando hanno trovato nell'esame di molti avvenimenti reali, una regola assoluta e comune che li comprenda ed alla quale danno il nome di Legge¹⁷.

Esattamente ciò che vuole realizzare Verga con la scrittura. Ed infatti *Storia di una capinera* (1871) è sì un romanzo sociale ma è anche una profonda indagine sull'interiorità di un personaggio femminile: nella pazzia di Maria e di Agata sembra di riconoscere le donne dipinte proprio da Signorini ne *La sala delle agitate*¹⁸. La monacazione forzata, del resto, è un tema già presente in Manzoni e in Diderot, e Verga l'affronta in modo originale, attingendo anche ai *Misteri del chiostro napoletano* di Enrichetta Caracciolo, una sorta di *bestseller* dell'epoca, pubblicato anch'esso a Firenze dall'editore Barbera.

Giungendo nel '72 a Milano, Verga porta con sé le teorie e le idee dei Macchiaioli, persegue la poetica del vero e s'interessa alle avanguardie assorbendo le teorie e le idee di un nuovo movimento culturale, quello della Scapigliatura.

Sempre in cerca di un proprio stile, sempre rivolto allo sperimentalismo, Verga nei proficui primi anni milanesi riuscirà a sintetizzare e a mettere a frutto i tanti stimoli che gli venivano da ambienti così diversi da quelli della sua Sicilia, specialmente vivendo ne «la città più città d'Italia» (*I dintorni di Milano*, 1881), intrisa di cultura europea, fortemente avanzata sia dal punto di vista economico che sociale.

3. «Eva» e la Scapigliatura

L'incidenza delle nuove teorie e delle nuove idee assorbite e maturate negli anni fiorentini e nei primi anni milanesi sono ravvisabili nel romanzo dalla complessa vicenda editoriale *Eva*, già *in nuce* quando Verga parte da Catania, parzialmente composto a Firenze, ma profondamente rivisto e completato proprio a Milano dove viene pubblicato nel 1873 dall'Editore Treves, consentendo allo scrittore l'ingresso ufficiale «nella grande editoria nazionale»¹⁹.

¹⁷ D. MARTELLI, *Arte che sia?*, in "Gazzettino delle arti e del disegno", a cura di A.M. Fortuna, Firenze, L. Gonnelli & Figli editore 1968, p. 97.

¹⁸ *La sala delle agitate al San Bonifazio in Firenze* è un dipinto di Telemaco Signorini, eseguito nel 1865 e conservato nella Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro a Venezia.

¹⁹ G. TELLINI, *Introduzione* a G. VERGA, *Eva*, in ID., *Opere*, Milano, Mursia 1988, p. 8.

In *Eva* si rispecchia una parte della società milanese con la quale Verga viene in contatto in quegli anni: un ambiente in cui è introdotto da una lettera di presentazione scritta da Luigi Capuana a Salvatore Farina, direttore della «Rivista minima», e da un'altra scritta da Francesco Dall'Ongaro al pittore e scrittore Tullo Massarani; un ambiente che lo porta a frequentare teatri e illustri salotti, come il Maffei, rinomati caffè e ristoranti, come il Biffi, il Cova e il Savini, ed in cui fa la conoscenza degli scapigliati Arrigo Boito, Emilio Praga, Luigi Gualdo, di scrittori e artisti come Gerolamo Rovetta, Giuseppe Giacosa, Emilio Treves, Felice Camerini, ed in cui stringerà fraterna amicizia con Federico De Roberto²⁰.

Definito da Luperini «il romanzo della svolta»²¹, il più notevole tra le opere giovanili e il più rilevante prima dei grandi capolavori della maturità, *Eva* è, per dirla con Borsellino, un romanzo «naturalizzato»²² nella metropoli lombarda (anche se ambientato a Firenze), che ne determina, come ha osservato Manganaro, il contenuto basato sulle coppie oppostive: arte/modernità; verità/menzogna; ideale/reale²³.

In *Eva* l'arte e la concezione artistica rivestono un'importanza centrale e numerose sono le influenze derivanti proprio dal mondo della pittura.

Il protagonista è un artista, un pittore, e le considerazioni sull'ambiente dell'arte e sul significato stesso della creazione artistica nell'epoca contemporanea a Verga sono rilevanti e si ricollegano alla lezione della Scapigliatura milanese, sin dalla famosa *Prefazione* al romanzo che tanto fece discutere e che oggi è considerata un vero e proprio “manifesto” d'avanguardia.

Nella *Prefazione*, i cui toni provocatori e anticonformisti sono riferibili proprio alla Scapigliatura democratica di Camerini, Verga dichiara che l'arte non può essere maledetta perché è solo una «manifestazione» incolpevole dei gusti e delle dinamiche borghesi. Afferma inoltre che non è l'arte a creare «miserie», ma è la modernità che ha trasformato la società borghese in un luogo in cui la finzione e il commercio (non solo di cose) creano infelicità, contrasti, «dolori», e in cui gli unici valori sono il denaro e i piaceri materiali. La «menzogna» non è dunque dell'arte ma dei suoi fruitori e l'intento dello scrittore è quello di realizzare una narrazione «vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza rettorica e senza ipocrisie»²⁴, gettando in faccia al pubblico borghese le colpe di cui si è macchiato.

²⁰ Cfr. S. ROSSI, *Il soggiorno milanese di Giovanni Verga*, in “Siculorum Gymnasium”, n.s. XVI (1961), pp. 157-174; R. BARBIERA, *Il salotto della Contessa Maffei*, Milano, Garzanti 1940.

²¹ Cfr. R. LUPERINI, *L'«Eva» verghiana*, in “Belfagor”, LI (1996), pp. 293-302.

²² N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza 1982, p. 30.

²³ A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011, p. 40.

²⁴ G. VERGA, *Eva...*, pp. 47-48.

Questa denuncia – «un’analisi dei rapporti esistenti fra le forme artistiche del mondo moderno e le strutture socioeconomiche»²⁵ – è resa plasticamente proprio dai protagonisti del romanzo: il pittore Enrico e la ballerina Eva, entrambi, per motivazioni e con dinamiche diverse, ingranaggi di un grande mercato, di una grande illusione, di un grande fallimento.

Se Enrico impara a sue spese, strada facendo, che gli alti ideali devono essere sacrificati alla vita quotidiana e alla sopravvivenza, Eva lo intuisce già da prima di provare, per amore, la miseria e la disillusione che le causeranno la convivenza con Enrico, salvo poi ritornare, una volta toccato il fondo, nelle braccia di un amante più affidabile e facoltoso.

Verga propone una riflessione non solo sull’arte *tout court*, ma anche sui suoi protagonisti e sulle sue dinamiche più profonde.

Passando da *Frine* ad *Eva*, Verga «vuole condensare in un unico simbolo l’arte e la donna, che entrambe infatti tradiranno Enrico»²⁶. In tal senso la figura di Eva è emblematica perché il tema della ballerina è, insieme a quello della prostituta e del saltimbanco, un vero e proprio *topos* della letteratura e della pittura moderna, da Baudelaire (con *La Fanfarlo*)²⁷ agli espressionisti, da Degas a Picasso.

Se l’arte è seduzione, esibizione pubblica, artificio, la ballerina è l’incarnazione stessa della civiltà borghese moderna, dei compromessi a cui bisogna piegarsi per guadagnarsi il successo, del mercato di se stessi e dei propri affetti a cui bisogna soggiacere per ottenere denaro e consenso. È il simbolo dell’«ambiguità che è propria dei rapporti e dei prodotti sociali dell’epoca»²⁸. Enrico pretende amore assoluto e abnegato ma sa bene che Eva «vende per tre lire le sue spalle, il suo seno, le menzogne dei suoi sguardi, i baci del suo sorriso, il suo pudore, per tre lire – a me, a te, a quel grasso signore che la guarda coll’occhio imbambolato dal vino, a quel giovane che le getta in faccia i suoi sozzi desideri»²⁹.

²⁵ A. MANGANARO, *Verga...*, p. 45.

²⁶ G. ALFIERI, *Verga...*, p. 102.

²⁷ Nel racconto *La Fanfarlo* (1847) di Baudelaire la ballerina è raffigurata come una creatura magica, con un corpo agile e sinuoso che le permette movenze diverse e multiforme, e che al di sotto delle luci accecanti del palcoscenico dà voce ad una sorta di poesia fatta di luminosità, colori e movimento. L’uomo non può che assistere incantato e rapito ad uno spettacolo di siffatta bellezza, salvo poi tramutare in disprezzo questa ammirazione iniziale allorché la ballerina smette il costume di scena per tornare donna. Una sorte condivisa sia dalla ballerina di Baudelaire, sia dalla protagonista del romanzo di Verga, vittima dell’improvviso disamore da parte dello stesso uomo che, abbagliato dalla sua bellezza, le aveva chiesto di lasciare il teatro per andare a vivere con lui. Cfr. in proposito R. LUPERINI, *La modernità di «Eva»*, in ID., *Controttempo*, Napoli, Liguori 1999, pp. 99-110.

²⁸ Cfr. W. BENJAMIN, *Baudelaire e Parigi*, in ID., *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 89-110, a p. 156.

²⁹ G. VERGA, *Eva...*, p. 66. Questi stralci del romanzo potrebbero rappresentare altrettante didascalie per alcuni dei più famosi dipinti di Degas relativi al mondo del teatro e delle ballerine. Degas

In *Eva* la protagonista, passando dalle luci accese della ribalta a quelle soffuse della misera casa di Enrico Lanti, si trasforma da «farfalla» in «bruco». La dea diventa donna e le illusioni di amore e di felicità fatalmente svaniscono. L'attrattiva della ballerina risiede nell'artificio, nell'abbaglio e la sua forza seduttiva è strettamente legata alla legge del palcoscenico, che altro non è che un pubblico mercato delle illusioni. Come afferma Luperini, «in *Eva* e nel mito della ballerina Verga adombra questo carattere ineludibile dell'arte moderna: il destino dello scrittore è analogo a quello della ballerina. Come questa si vende al pubblico con baci e sorrisi falsi, così la menzogna, attraverso il mercato, è penetrata nell'arte, corrompendo ogni valore e sentimento autentico»³⁰.

Con un atto metanarrativo di grande valenza simbolica, Enrico Lanti regala ad Eva, venuta a trovarlo nel suo studio, un suo quadro in cui è ritratto un paesaggio marino: *I Ciclopi*, gli «scogli giganteschi sulla spiaggia di Aci-Trezza» in Sicilia. Con questo gesto il giovane pittore «baratta, in certo modo, il suo paese per l'amore di quella ballerina»³¹, rinuncia «al proprio mondo originario per essere accettato in quello della modernità»³².

Per rappresentare gli artisti e il loro mondo Verga ha potuto attingere ad una larga produzione pittorica coeva, italiana ed europea, che certo ha influenzato i tratti e le atmosfere del romanzo.

Quando Enrico va a trovare Eva per la prima volta in teatro, dietro le quinte, la narrazione è fortemente pittorica: la ballerina gli appare all'interno di «un lampo di luce», poco dopo, scompare e «tutto torna buio».

Così sono descritti, rispettivamente, la ballerina e il teatro:

in mezzo ad un nembo di fiori, di luce elettrica e di applausi apparve una

giunge a Firenze per la prima volta nel 1858 sulla spinta dell'amico Gustave Moreau, invitato dalla zia, Laura Degas, a soggiornare con la sua famiglia nell'appartamento sito in piazza Maria Antonia, nel nuovo quartiere del Barbano. Sebbene a Firenze il pittore si dedichi allo studio dei maestri antichi, sappiamo dalla critica recente che è in contatto anche con il fertile ambiente del Caffè Michelangelo, ed in particolare con Cristiano Banti. Le tracce della presenza di Degas al Caffè sono testimoniate da Telemaco Signorini che lo cita assieme a Moreau e ad altri francesi come assiduo frequentatore e come partecipante attivo al dibattito sui toni chiaroscurali. Diego Martelli, nel 1879, registra la compenetrazione nel Degas italiano tra culto dell'antico e tensione coloristica moderna e scrive: «educato a Firenze dove s'innamorò della semplicità sublime del disegno dei cinquecentisti, vide quei grandi maestri con l'occhio di un francese e, ritornato poi in Francia, modificò più che mai questo suo modo di tradurre il vero attraverso il sentimento degli antichi applicandovi una ricerca di colorazione tutta moderna» (Cfr. F. POLETTI, *L'eleganza di Edgar Degas. Torino accoglie i capolavori del pittore francese provenienti dal Musée d'Orsay*, in "Minuti Menarini", n. 357, ottobre 2012).

³⁰ Cfr. R. LUPERINI, *La modernità di «Eva»...*, pp. 99-110.

³¹ G. DEBENEDETTI, *Presagi del Verga*, in *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori 1999, pp. 987-1006, alle pp. 1005-1006.

³² A. MANGANARO, *Verga...*, p. 46.

donna splendida di bellezza e di nudità, corruscante febbrili desiderii dal sorriso impudico, dagli occhi arditi, dai veli che gettavano ombre irritanti sulle forme seminude, dai procaci pudori, dagli omeri sparsi dei biondi capelli, dai brillanti falsi, dalle pagliuzze dorate, dai fiori artificiali³³.

Infilammo alcuni corridoj poco illuminati, e ci trovammo quasi improvvisamente in mezzo ad un caos di ordegni, di assi, di tele dipinte, di scale, tutto polveroso, unto, sudicio, dove stavano a chiacchierare alcuni macchinisti in maniche di camicia, e un pompiere faceva la corte ad una figurante lercia, seduta a cavalcioni su di una seggiola zoppa, — era il rovescio di quel paradiso di tela dipinta e di fiori di carta³⁴.

Queste descrizioni trovano puntuale riscontro nelle rappresentazioni pittoriche del periodo che raffigurano contenuti e atmosfere presenti nel romanzo.

Si pensi, a esempio, ad alcuni icastici dipinti di Jean-Louis Forain³⁵, o ad alcune delle più celebri opere di Edgar Degas, una fra tutte *La Classe de danse* (1873-1875): si tratta di immagini fortemente caratterizzate dal chiaroscuro e dall'uso di una pennellata sfumata ma decisa allo stesso tempo. Qui, l'atmosfera soffusa, quasi di sogno, propria degli scapigliati si unisce all'urgenza della rappresentazione dal vero e alla volontà di rappresentare le ballerine come mercanzie che, rese attraenti da lustrini e belletti, da fiocchi e tulle, si offrono con disinvolta mancanza di pudore al pubblico maschile o sono colte in atteggiamenti sgraziati (come quella che si gratta o sbadiglia) o decisamente volgari (altrettanto emblematica, in tal senso, la *La clownesse assise*, 1896, di Henry de Toulouse-Lautrec³⁶). I colori non sono tenui e delicati, prevale invece il nero e il rosso, indici di cupezza e di bruciante voluttà. La seduzione, talora esplicita, talora implicita, è comunque sempre presente e le tavole del palcoscenico diventano quelle di un grande mercato, di una grande esposizione di merce.

³³ G. VERGA, *Eva...*, p. 62.

³⁴ Ivi, p. 64.

³⁵ Jean-Louis Forain (Reims, 23 ottobre 1852 – Parigi, 11 luglio 1931), pittore e disegnatore francese, denunciò con caustica ironia l'egoismo sordido della borghesia, dei vecchi signori concupiscenti, dei taccagni ambigui e delle giovinette senza scrupoli. Come Degas, di cui era amico e che ammirava, s'interessò al mondo dello spettacolo, ma mentre Degas si occupò delle ballerine e dello studio del movimento, Forain rappresentò il piacere negoziato dietro le quinte, cosa che gli valse anche qualche censura.

³⁶ Si tratta di una litografia che componeva una raccolta formata da dieci tavole a colori il cui titolo era *Elles*.

Questa la descrizione delle ballerine di Degas fatta da Paul Valéry:

Non donne, ma esseri di una sostanza incomparabile, traslucida e sensibile, carni di vetro follemente irritabili, cupole di seta ondeggiante, corone trasparenti, lunghi nastri vivi percorsi tutti da rapide onde, frange e increspature che esse piegano e spiegano; e intanto si voltano, si deformano, fuggono via, fluide quanto il fluido massiccio che le comprime, le sposa, le sostiene da ogni parte, fa loro posto alla minima inflessione e le sostituisce nella forma. [...] Mai nessuna ballerina umana, donna ardente, ebbra di movimento, [...] ha saputo esprimere l'offerta imperiosa del sesso, l'appello mimico del bisogno di prostituzione, come questa grande medusa che, con gli scatti ondulatori del suo flutto di gonne e festoni, che alza e rialza con insistenza strana e impudica, si trasforma in sogni di Eros³⁷.

Sembra di sentire la voce di Verga che, nella *Prefazione* al romanzo, rivolgendosi alla madre al cospetto della propria figlia, polemicamente commenta: «voi che non osate scoprirvi il seno dinanzi a lei se non alla presenza di duemila spettatori e alla luce del gas»³⁸.

Un altro elemento che lega Verga alla pittura Scapigliata è l'attenzione al ritratto e, in particolare, all'autoritratto.

Nella sua auto-descrizione, Enrico Lanti dichiara:

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 San Spirito che il vento, d'inverno, sembrava far traballare sulle fondamenta, e desinavo a cinquantacinque lire al mese³⁹.

Altrove, Enrico è descritto proprio secondo i canoni della pittura scapigliata, con gli occhi febbricitanti, un pallone di morte, avvolto da un'aura di continua insoddisfazione, eccitazione, turbamento. Sembra di vederlo nei bei autoritratti del famoso Giovanni Carnovali, detto Il Piccio, considerato uno dei capiscuola della Scapigliatura.

All'interno del romanzo, dunque, è possibile individuare numerosi spunti pittorici che testimoniano del legame tra Verga e l'ambiente in cui ha vissuto e si è formato, della penetrazione delle mode e delle varie correnti, del dibattito fervido tra arte antica e moderna. A tal proposito, nella *Prefa-*

³⁷ Cfr. P. VALÉRY, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard 1938.

³⁸ Ivi, p. 47.

³⁹ Ivi, p. 57.

zione lo scrittore catanese afferma che se nel mondo greco l'arte «era una civiltà»⁴⁰, nel mondo moderno l'arte «è un lusso», «un lusso da scioperati»⁴¹. Non a caso, in cima alla programmata *Serie dei vinti* si sarebbe dovuto proprio trovare quell'*Uomo di lusso*, «l'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione» (*Prefazione ai Malavoglia*), «il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto».

4. «Nedda» e i testi veristi

L'ultimo esempio sul quale mi voglio brevemente soffermare a proposito degli spunti pittorici è la novella *Nedda*, pubblicata l'anno dopo *Eva*, nel 1874, in cui Verga si allontana dal mondo fatato del teatro e dell'arte delle grandi città per scrutare quello povero e rurale della campagna siciliana.

Ormai superata per sempre l'etichetta di “approdo al verismo” a favore di un più calzante inserimento all'interno del racconto filantropico-sociale d'ambientazione rusticana, *Nedda* è un importante raccordo tra il Verga tardo-romantico / scapigliato e quello verista.

Queste suggestioni convivono in una novella che nasce come un sogno ad occhi aperti per poi librarsi sulle ali della fantasia e dell'immaginazione. In *Nedda* lo stato cosciente si alterna a quello di semi-trance, il pensiero «svolazza vagabondo» e le «peregrinazioni dello spirito» appaiono «vagabonde» anch'esse. Si tratta di una «fantasticheria» da caminetto borghese che, per contrasto, delinea scene e personaggi del profondo Sud agricolo.

Dal punto di vista pittorico si direbbe una novella “macchiaiola” perché gli scorci descrittivi e paesaggistici ricordano la pittura di macchia che rifiuta il disegno preparatorio per i colpi di colore. Altri elementi sono i lampi di luce che creano il chiaroscuro con le ombre della vicenda; la presenza di stati d'animo che si rispecchiano nei paesaggi; l'attenzione al mondo della natura e a quello animale in particolare (serbatoio per incisive similitudini e metafore); una narrazione *en plein air*, tutta costruita sull'impressione e sulla volontà di ottenere gli effetti del vero. Elementi di derivazione macchiaiola, dunque, si fondono con atmosfere scapigliate e tardo romantiche⁴².

⁴⁰ «I greci innamorati – dichiara Verga – ci lasciarono la statua di Venere; noi lasceremo il *cancan* litografato sugli scatolini da fiammiferi» (G. VERGA, *Eva...*, p. 47).

⁴¹ Enrico Lanti afferma «io battezzai pomposamente la mia vanità: la chiamai *amore dell'arte*» (ivi, p. 58).

⁴² Tra i tanti esempi di quadri che rievocano l'atmosfera della novella verghiana, mi piace ricordare almeno quelli di Giovanni Fattori, *Contadina nel bosco* (1861), Adolfo Tommasi, *Giornata piovosa* (1890-1895) e Nicolò Cannicci, *Inverno triste* (1899).

Anche guardando alla produzione pittorica degli anni in cui Verga la compose, *Nedda*, dunque, rappresenta un fondamentale *trait d'union* tra l'esperienza fiorentina e quella milanese, tra la tradizione tardo romantica e quella scapigliata.

La compiuta tecnica verista di *Rosso Malpelo* e dei *Malavoglia* è alle porte: il tema del lavoro sarà centrale per lo scrittore che mostra una vera e propria «volontà di interpretazione concreta del lavoro proletario lontana da ogni infingimento di bellezza morale»⁴³ inserendosi, in tal senso, in un mondo condiviso anche dalla pittura. In quel momento storico, infatti, la letteratura e la pittura italiane guardavano, osserva Cesare De Seta, con «sostanziale apoliticità o se si vuole *con* cautela sociale [...] a quel mondo contadino, marinaro, operaio, sulla cui fatica estenuante e spesso ai limiti della sopravvivenza posava la ricchezza del paese lenta a muoversi verso la trasformazione industriale»⁴⁴.

Nelle successive opere veriste, ad esempio in *Mastro-don Gesualdo*, Verga si ricorderà del patrimonio pittorico e delle teorizzazioni del realista Gustave Courbet, ma anche di Henry Wallis, John Brett, di Giovanni Fattori e Odoardo Borrani, capaci di riprodurre gli aspetti più autentici del lavoro di contadini e manovali, un lavoro alienante, spossante e abbruttente.

Se ne può scorgere un'eco nell'episodio in cui mastro-don Gesualdo piomba all'improvviso nella gola del Petrajo e sorprende i caveri inoperosi:

pareva di soffocare in quella grotta del Petrajo. Le rupi brulle sembravano arroventate. Non un filo di ombra, non un filo di verde, colline su colline, accavallate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari e magri, di fichidindia polverosi, la pianura sotto Budarturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine, in fondo.

Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato; delle ventate di scirocco bruciavano il viso e mozzavano il respiro; una sete da impazzire, il sole che gli picchiava sulla testa come fosse il martellare dei suoi uomini che lavoravano alla strada del Camemi. Allorché vi giunse invece li trovò tutti quanti sdraiati bocconi nel fossato, di qua e di là, col viso coperto di mosche, e le braccia stese un vecchio soltanto spezzava dei sassi, seduto per terra sotto un ombrellaccio, col petto nudo color di rame, sparso di peli bianchi, le braccia scarne, gli stinchi bianchi di polvere, come il viso che pareva una maschera, gli occhi soli che ardevano in quel polverio⁴⁵.

⁴³ Cfr. S. ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini e Gadda. Réveries e realtà*, in *Storia d'Italia. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi 1985, pp. 506-507.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1983, p. 65.

Per il gruppo degli operai e specialmente per la figura dell'anziano spaccapietre, Verga ha probabilmente adottato un preciso soggetto pittorico e letterario assai diffuso nell'Ottocento europeo. Un soggetto già raffigurato dal racconto di Renato Fucini *Lo spaccapietre* del 1881, e fissato dal pittore realista Gustave Courbet che ha fornito «la rappresentazione del lavoro contemporaneo più viva, autentica e immediata fra tutte quelle prodotte nell'Ottocento, se non addirittura nell'intera storia dell'arte. [...] Sebbene sia stato Courbet a trattare nel modo più rigorosamente realista questo tema, i suoi *spaccapietre* possono essere considerati come il punto di partenza di tutto un movimento che si diffuse in Europa dalla metà dell'Ottocento e che aveva come scopo una rappresentazione elevata, fedele, seria e carica di simpatia del lavoro delle campagne»⁴⁶.

Nel dipinto del maestro di Ornans i personaggi raffigurati sono due manovali dediti ad un lavoro rude e pesante. Faticano in una cava di pietra spaccando la roccia con la sola forza fisica. Dei due, il più anziano è piegato su un ginocchio per rompere i massi, raffigurato di profilo; l'altro, più giovane, è intento a trasportare le pietre e viene visto di spalle. Fa da sfondo alla scena il fianco di una montagna che occupa tutto l'orizzonte. Si intravede solo un po' di cielo in alto a destra. Le due figure, dai volti inespressivi, sembrano inserite quasi nel fianco del monte. Il lavoro impone loro di vedere solo le pietre senza neppure poter alzare lo sguardo al cielo: è un'occupazione povera, di una povertà non solo materiale ma anche interiore. Tutta la scena esprime una condizione di abbruttimento psicologico oltre che materiale. Courbet è crudo nel rappresentare la scena; denuncia, con un linguaggio obiettivo, la reale situazione sociale degli umili e lo fa con un tono polemico che doveva risultare un'implicita accusa al grande pubblico costituito da persone ricche che mal sopportavano la rappresentazione della povertà, il protagonismo di soggetti sgraditi, uomini e donne considerati ai margini: lavoratori, servi, prostitute, esclusi e reietti della società.

“Diversi” come l'eponimo protagonista di *Rosso Malpelo*, novella-capolavoro in cui Verga raffigura in modo monumentale la tragedia dei “carusi”, bambini schiavizzati e vessati, costretti a lavorare in un ambiente disumano, di cui una vivida immagine ci è data dal pittore siciliano Onofrio Tomaselli che al tema dello sfruttamento nelle miniere siciliane ha dedicato il suo lavoro più famoso, *I carusi* (1905)⁴⁷, raffigurante alcuni bambini curvi

⁴⁶ L. NOCHLIN, *Realismo. La pittura in Europa nel XIX secolo*, a cura di G. Scattone, Torino, Einaudi 1979, pp. 67-79. La tela di Gustave Courbet, *Gli spaccapietre*, 1849, già esposta al museo di Dresda, è andata distrutta durante la seconda guerra mondiale, per cui ne resta solo una documentazione fotografica.

⁴⁷ Il dipinto di grandi dimensioni, acclamato all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906,

sotto il peso dei sacchi di zolfo mentre escono dalla miniera e s'allontanano nel sole cocente del sud, mentre uno di loro, stremato, riposa all'ombra, sull'arido terreno.

In questo caso è l'immortale novella del Verga ad avere ispirato sia il quadro di Tomaselli, manifesto del lavoro minorile nell'Ottocento, sia quello novecentesco di Renato Guttuso, *La zolfara* (1953), a riprova dell'inesauribile e sempre vivo dialogo tra arte e letteratura, tra scrittura e pittura.

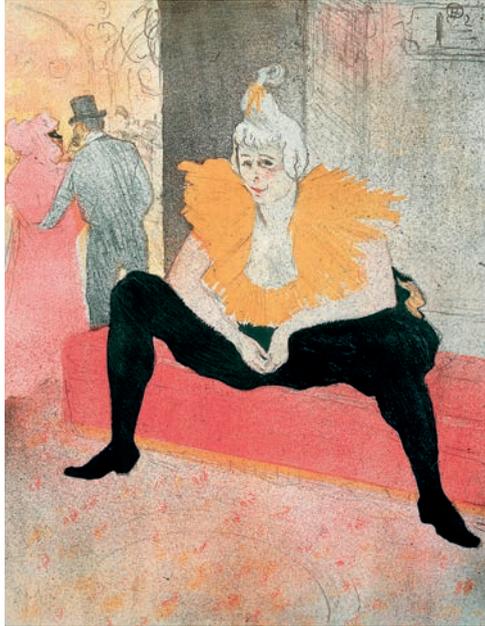
fu lodato come opera di netta denuncia sociale da Giocchino Guttuso e fece esclamare al figlio Renato: «Io sono partito da qui», alludendo al suo impegno e alla sua ideologia. Il “caruso” diventa il simbolo della “questione siciliana”.



Jean-Louis Forain, *Danseuse et admirateur derrière la scène*, 1903, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



Edgar Degas, *La Classe de danse*, 1873-1875, Musée d'Orsay, Parigi.



Henri de Toulouse-Lautrec, *La Clownesse assise*, 1896,
Bibliothèque Nationale de France, Parigi.



Giovanni Carnovali detto Il Piccio, *Autoritratto*, 1840,
Collezione Gian Enzo Sperone, New York.



Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierres*, 1849,
opera distrutta durante i bombardamenti di Dresda nel 1945.

GIUSEPPE SORBELLO

VISUALITÀ E RETORICA: STRUTTURA
DELLA PERCEZIONE NE *I MALAVOGLIA*

Università di Catania

Le fotografie di Verga sono state guardate per molto tempo con sospetto dalla critica letteraria, a volte scostate con fastidio dal campo di lavoro del critico¹. Una tale marginalizzazione è avvenuta nonostante la forte presenza di una terminologia visuale a cui lo scrittore spesso ricorre per descrivere processi creativi, scelte stilistiche e di struttura narrativa. Tale repertorio metaforico, come sappiamo, è ampio e variegato: può attingere alla canonica terminologia pittorica («quadri», «tinte», la dialettica «disegno/colori», «tono», «mezze tinte»), può fare ricorso a metafore ottiche (la sovrapposizione dello scrittore a quella di «osservatore²», la ricerca di un «dato angolo visuale³») o a veri e propri dispositivi della visione («lente dello scrittore⁴», «certe lenti⁵», la dialettica «cannocchiale/microscopio⁶» in *Fantasticheria*). Come tanti altri scrittori realisti, anche Verga imposta come un problema di visione la sua proposta di realismo, che mira alla «riproduzione [...] esatta»,

¹ A (parziale) giustificazione di tale atteggiamento va ammesso il fatto che il corpus fotografico verghiano, a più di quarant'anni dalla sua scoperta, attende un esame filologico in termine di datazione, localizzazione e attribuzione degli scatti. Un lavoro complesso – che parimenti coinvolge storici dell'arte, della fotografia e critici letterari. Una lezione di metodo, a questo proposito, è stata la comunicazione di Claudia Guastella in occasione del presente convegno.

² Tutti termini fin qui presenti in G. VERGA, *Prefazione* a ID., *I Malavoglia*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 2011, p. 3. In particolare, sulla dialettica disegno/colori della prefazione, v. A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti. 'I Malavoglia' e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet Studio 2012, pp. 31–43.

³ 14 marzo 1879, *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 80.

⁴ G. VERGA, *Prefazione a L'amante di Gramigna*, in ID., *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1987, p. 91.

⁵ Lettera a Maria Brusini, 3 novembre 1888, G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Ciranna 1971, p. 473.

⁶ G. VERGA, *Fantasticheria*, in ID., *Vita dei campi*..., pp. 5–6.

al «rendere la scena nettamente⁷»; ovvero secondo tre valori, “riproduzione”, “esattezza” e “nettezza”, che significativamente ritroviamo nel coevo dibattito estetico della fotografia italiana⁸.

Su questa riflessione metaletteraria a dominanza visiva – invero comune nelle poetiche del realismo –, scrive Federico Bertoni: «Non è affatto un caso che l’episteme della *mimesis* letteraria sia costellata di metafore ottiche e visive, nell’ambito di un consolidato paradigma che rende il discorso tributario dell’occhio, che fa del *dire* un attributo del *vedere*»⁹. Le fotografie verghiane, nella misura in cui ci consentono di accedere alla cultura visuale dello scrittore, rappresentano l’occasione per verificare se la gamma metaforica da lui dispiegata sia soltanto un puro formalismo di poetica o se non sia il riflesso di una sottesa retorica visiva che ci consentirebbe di individuare sensibilità e strutture percettive, modalità di costruzione delle immagini e il modo in cui esse sono restituite al lettore.

Più in generale, la dimensione di un Verga produttore di immagini fotografiche sembra offrire una porta d’accesso alla sua cultura visuale più agevole rispetto all’analisi del rapporto con la cultura artistica del tempo; poiché, se contatti con pittori e artisti sono certo avvenuti nella comune frequentazioni di salotti e caffè alla moda tra Milano e Firenze, è anche vero che le fonti, come sappiamo, ci restituiscono queste relazioni solo in modo generico e indeterminato¹⁰. A (parziale) compenso di questa nebulosità, sopperisce un sostanzioso *corpus* fotografico e una dimestichezza tale con gli usi sociali dell’immagine fotografica¹¹ da consentirci di inscrivere la storia dell’osservatore Verga entro un nuovo regime scopico, quello analogico (che si afferma nel corso dell’Ottocento), di cui necessariamente tener conto se vogliamo ricostruire le coordinate percettive della sua esperienza estetica e le variabili visive impiegate nella costruzione delle sue immagini.

Le immagini analogiche esprimono infatti nuovi valori estetici, ma rispondono anche a pressanti condizionamenti ideologici e di mercato in

⁷ ID., *Prefazione a I Malavoglia...*, p. 5.

⁸ Su questo punto v. I. ZANNIER - P. COSTANTINI, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi (1839-1949)*, Milano, Franco Angeli 1985.

⁹ F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi 2007, p. 9.

¹⁰ Spesso, per attestare tali legami, si ricorre all’intermediazione di Luigi Capuana, di cui al contrario abbiamo a disposizione scambi epistolari con alcuni artisti del tempo, recensioni di opere, oltre la sua ancora poco esplorata dimensione di artista. Cfr. A.M. DAMIGELLA, *Luigi Capuana e le arti figurative*, Milano, LED 2012.

¹¹ Tutto il corpus fotografico è pubblicato in G. GARRA AGOSTA, *Verga fotografo*, Catania, Maimone 1991. Per “uso sociale” della fotografia intendiamo la sua frequente presenza tra gli scambi epistolari, anche galanti, o l’uso che lo scrittore ne fa come mezzo di promozione sociale e artistica, come dimostra il caso della foto scattata nell’atelier di Nadar (cfr. G. SORBELLO, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana, Pirandello*, Acireale-Roma, Bonanno 2012, pp. 49-64).

grado di condizionare la soggettività della visione: la fotografia, punto di intersezione di discorsi filosofico-scientifici e di pratiche tecnologico-meccaniche, è “forma simbolica” della modernità e irreggimenta il visibile entro le coordinate di un realismo quantitativo tipico dell’economia capitalista e dell’oggettività positivista¹².

A questo punto siamo in grado di formulare l’interrogativo che è alla base di questo intervento: la storia del Verga osservatore è la storia di un passivo allineamento ideologico alla visione normativa imposta dalla fotografia, oppure esistono spazi per l’elaborazione di una subcultura visiva di segno contrario, persino marginale, da opporre a essa?

È utile innanzitutto definire alcune caratteristiche della visualità dello scrittore, prendendo in considerazione, prima che le immagini stesse, l’uso che Verga fa del mezzo. Il carteggio con Capuana ci offre la possibilità di dimensionare l’attività fotografica: essa, spesso discussa nelle lettere in chiave arguta e ironica, è elemento che distrae dall’attività letteraria (ma collante dell’amicizia con Capuana)¹³, e soprattutto ha senso, per Verga, solo come *hobby*, passione accessoria rispetto al lavoro letterario. Questo aspetto, messo già in rilievo da Sciascia¹⁴, è forse quello che più ha contribuito a ridimensionare l’interesse della critica; in questa sede, lo ribadiremo e rafforzeremo nella misura in cui il dilettantismo, nella storia della fotografia, non sottintende di necessità un giudizio svilente o negativo, ma rappresenta una categoria utile a inquadrare un’attività che ha precise connotazioni sociologiche ed esistenziali e che quindi può aiutarci a tracciare meglio la fisionomia del Verga fotografo.

A questo proposito, proficuo è il confronto con altri due dilettanti, a lui vicinissimi, come Gegè Primoli o lo stesso Capuana. Rispetto alla sterminata produzione di Primoli, Verga è un fotografo “intermittente”¹⁵: l’uso del mezzo fotografico è ben delimitato a certe occasioni e ritualità sociali come feste contadine, riunioni familiari e amicali, gite. Per di più, è un fotografo incline a conformarsi all’evoluzione tecnico-industriale del mezzo, coincidente con una progressiva limitazione dell’attività fotografica a ciò che precede lo scatto (eliminando di fatto il passaggio in camera oscura)¹⁶.

¹² Cfr. J. CRARY, *Le tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di L. Acquarelli, Torino, Einaudi 2013, pp. 3-28.

¹³ «Faremo delle commedie, faremo più probabilmente delle fotografie» (25 luglio 1886, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 256-257).

¹⁴ Cfr. L. SCIASCIA, *Verismo e fotografia*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi 1983, pp. 161-165.

¹⁵ Su questa categoria di dilettanti cfr. P. SORLIN, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell’immagine analogica*, Torino, Einaudi 2001, pp. 76-80.

¹⁶ Verga possedeva uno dei primi apparecchi a pellicola, l’Eastman Kodak (dallo slogan *You click*

Un fotografo “massificato”, che insegue la logica dell’ultimo modello, che assolve il suo *hobby* secondo una “sanità borghese”, estranea alla ossessiva dimensione artigianale e sperimentale di Luigi Capuana, al rapporto umorale che egli intrattiene con il mezzo, tale da indurlo a costruirlo da sé i suoi apparecchi fotografici, a rielaborare l’immagine in camera oscura nel tentativo di indagare l’invisibile e l’aldilà¹⁷.

Rispetto ai grandi dilettanti come Primoli e Capuana, e ancor di più rispetto ai fotografi professionisti, italiani e stranieri – come Interguglielmi, Incorpora, Rive, Alinari e altri, in quegli anni impegnati nella ricognizione fotografica della Sicilia –, le foto dello scrittore catanese sono espressione di un «approccio ingenuo e non intenzionale¹⁸» al mezzo, tipico del dilettante ottocentesco. Se dunque così spesso lo stile fotografico verghiano ci appare rude, scabro, impacciato, in compenso esso si mantiene distante dalle convenzioni figurative mutuata dalla pittura accademica e dalla ricerca del pittoresco e del sublime, logiche autoritarie di rappresentazione a cui invece i fotografi professionisti, per sensibilità personale o obbligo di mestiere, obbediscono. Da questo punto di vista, Verga ha infatti il merito (storico, in questa fase iniziale della fotografia) di costruire le immagini impiegando una sintassi propriamente fotografica, sperimentando le potenzialità linguistiche del mezzo. Uno stile pertanto caratterizzato dall’uso di prospettive tese, soggetti decentrati, effetti di sottoesposizione, contrasti tra zone d’ombra e di luce, sensibilità fotogenica per gli effetti luminosi.

Sono questi gli elementi emergenti dello sguardo verghiano che lo statuto analogico dell’immagine fotografica fa emergere. Riassuntiva in questo senso è la fotografia del tempio di Segesta [fig. 1], la quale tratta in maniera inedita un genere frequentissimo nell’Ottocento, la fotografia archeologica. Verga non adotta la canonica posa frontale dell’edificio, ma preferisce una sua evocazione per sineddoche. L’inusuale composizione dell’immagine accentua l’effetto di una malinconica contemplazione del passato, sentimento trattato con una sintassi propriamente fotografica, poiché scaturisce dal contrasto marcato tra la sensibilità fotogenica per le gradazioni di grigio delle colonne (sentimento del passato) in primo piano e l’animale in sottoesposizione (sentimento della natura) incorniciato da esse.

the bottom we do the rest), v. L. JANNUZZI, *A proposito di due lettere inedite del Verga-fotografo*, in “Critica Letteraria”, XIV, 1, 50 (1986), pp. 58-59.

¹⁷ Cfr. G. SORBELLO, *Luigi Capuana: la fotografia e i fantasmi della scrittura*, in *L’occhio fotografico. Naturalismo e Verismo*, a cura di G. Longo e P. Tortonese, Cuneo, Nerosubianco 2014, pp. 90-106.

¹⁸ M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell’arte italiana. Situazioni momenti indagini*, p. terza, *Grafica e immagine*, vol. II, *Illustrazione e fotografia*, t. 2, Torino, Einaudi 1981, p. 488.

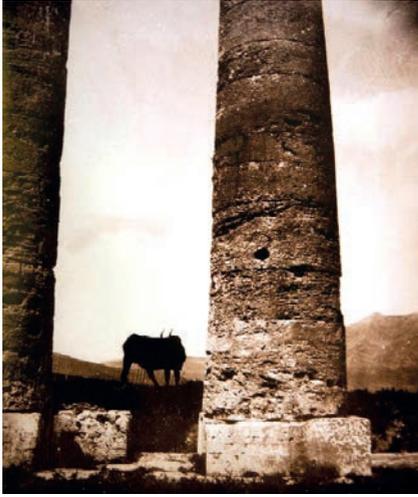


Fig. 1 - Giovanni Verga, *Tempio di Segesta*, 1892, Fondazione 3M.



Fig. 2 - Giovanni Verga, *Vizzini, Via della Maddalena*, 1892, Fondazione 3M.

L'esercizio della fotografia non ha certo insegnato allo scrittore a guardare meglio la realtà, ma lo ha reso più consapevole della propria esperienza visiva: ha cioè stimolato un'attitudine appercettiva che dal piano sensoriale riaffiora sul piano estetico¹⁹. Ci soffermeremo, in particolare, sul valore della fotogenia²⁰, la sensibilità per gli effetti di luce che si può riscontrare nella cura con cui Verga insegue rifrazioni, riflessi, sfumature, opacità liberamente divaganti. Un aspetto messo in evidenza in un breve ma denso saggio di Tibor Wlassics, laddove individua nel Verga narratore «l'ambizione di cogliere il vario gioco della luce²¹», vera e propria costante stilistica che Gabriella Alfieri declina nei termini di una «sintassi chiaroscurale», estremamente «attenta a luccichii e trasparenze²²».

¹⁹ È il suggerimento di lavoro che traggio da M. CICCUTO, *Le immagini "avverse" alla storia (scheda per Verga fotografo)*, in "Italianistica", XXXVI, 1-2 (2007), pp. 129-130.

²⁰ Sul valore della fotogenia cfr. Ph. ORTEL, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Chambon 2002, pp. 229-263.

²¹ T. WLASSICS, *L'ottica di Verga*, in AA. VV., *«I Malavoglia»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, p. 316.

²² G. ALFIERI, *Le "mezze tinte dei mezzi sentimenti" nel «Mastro-don Gesualdo»*, in AA. VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1991, 2 voll., II, pp.433-516, p. 444.

L'aria era frizzante; i primi chiarori dell'alba imbiancavano debolmente il cielo attraverso l'incrociarsi dei rami inargentati dalla neve; una sfumatura opalina si disegnava in fondo al viale sull'orizzonte, e il viale stesso appariva come una lunga striscia candida su cui risaltava, ad una certa distanza, un'ombra indistinta che si avvicinava senza far rumore, facendo tremolare due fiammelle rossigne ai due lati²³.

La luna, ora discesa sino all'aia, stampava delle ombre nere in un albore freddo: disegnava l'ombra vagante dei cani di guardia che avevano rifiutato il bestiame; la massa inerte del camparo, steso bocconi²⁴.

Dirimpetto, alla cantonata di San Sebastiano, c'era un crocchio di gente; si vedevano biancheggiare dei vestiti chiari nel buio della strada²⁵.

Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero, e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto [...] Sulla riva, in fondo alla piazza, cominciavano a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i *Tre Re* che luccicavano, e la *Puddara* che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte. [...] A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i *Tre Re* ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure²⁶.

Gli esempi, scelti da tre opere diverse e distanti tra loro, attestano una sensibilità trasversale, al di qua e al di là del crinale della “conversione”. In tutti i casi, come ho evidenziato, notiamo che le sequenze sono incardinate nella contrapposizione di masse chiare e scure, che ci rimanda a un principio compositivo spesso applicato da Verga nelle sue immagini [fig. 2]. Da un punto di vista visivo, l'accentuata sensibilità fotogenica ne *I Malavoglia* convive con frequenti effetti di sottoesposizione, determinati dalla incombenza in tutto il romanzo di masse scure («il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda», «il mare nero come la *sciara*»; «Tutt'a un tratto si era fatto oscuro che non ci si vedeva più neanche a bestemmiare. Soltanto le onde, quando passavano vicino alla Provvidenza, luccicavano come avessero gli occhi e volessero mangiarsela²⁷») e dalla scarsità di notazioni cromatiche. *I Malavoglia*, per molti versi, possono apparirci come un romanzo “in bianco

²³ G. VERGA, *Eva*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1991, p. 83.

²⁴ ID., *Mastro-don Gesualdo*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1992, p. 115.

²⁵ Ivi, p. 174.

²⁶ G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 276.

²⁷ Ivi, pp. 41, 47, 154.

e nero”, ma, come sappiamo, ciò è la conseguenza diretta di quella volontà di «ricostruzione intellettuale» perseguita dallo scrittore:

Non ti pare che per noi l’aspetto di certe cose non ha risalto che 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?²⁸

Una modalità di lavoro che Verga attua tramite un distanziamento dalla materia narrata, espresso dalla ricerca di un «dato angolo visuale», ovvero dal ricorso a una movenza ottico/fotografica che consenta allo scrittore di trovare un’intermediazione tra la realtà e la sua rielaborazione estetica²⁹. La fotografia, in quanto *ἄναλογος* del reale, consente di riflettere sui meccanismi percettivi dell’immagine. Facendo ricorso a un modello fotografico per spiegare un processo creativo, lo scrittore svela il sottostante processo di intellettualizzazione della visione («sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi») attivato dalla memoria. La memoria agisce come un filtro: assorbe le notazioni cromatiche, isola gli elementi portanti dell’immagine mettendo in rilievo i valori chiaroscurali. Uno schermo che opera «una riconversione astratta dell’oggettività fenomenica³⁰», in questo simile allo “specchio nero”, il *ton gris* adoperato dai macchiaioli, unitamente alla fotografia, per organizzare gli elementi visuali nella realizzazione dei loro quadri.

I Malavoglia ci appaiono un romanzo “in bianco e nero” per lo stesso motivo per cui “in bianco e nero” ci appare un romanzo come *Conversazione in Sicilia*, dove pure domina una forte componente di astrazione memoriale che similmente il romanzo rende attraverso forti contrasti luce/nero e presenza di ambienti bui. Non si vuole di certo attribuire a *I Malavoglia* l’etichetta di romanzo fotografico, da leggere e guardare come una sequenza di fotografie; anzi la categoria dei romanzi “in bianco e nero”, tra i quali possiamo annoverare *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad, sottintende una «epistemologia oculare critica³¹» – che cercheremo adesso di far emergere – verso il modello analogico di rappresentazione.

²⁸ 14 marzo 1879, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 80.

²⁹ A conferma di questa intermediazione, si ricordi cosa Verga scrive a Maria Brusini raccomandandole che i contadini «vanno visti da lontano, e attraverso certe lenti, per non far cascare la braccia e le illusioni» (corsivo mio) (v. nota 5).

³⁰ S. BALLONI, *Teorie della visione a fondamento delle ricerche unificate di pittura e fotografia nell’Italia dei macchiaioli*, in *I Macchiaioli e la fotografia*, a cura di M. Maffioli, Firenze, Alinari 2008, p. 24.

³¹ L. ACQUARELLI, *Bianco e nero. L’epistemologia oculare di «Cuore di tenebra»*, in *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, a cura di V. Cammarata, Bologna, Meltemi 2008, pp. 259–274, per Vittorini v. G. Falaschi, *Introduzione* a E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, a cura di G. Falaschi, Milano, Rizzoli 1988, pp. 5–28.

Nel caso di Verga, non c'è, né può esserci, un ambito istituzionale di incontro tra uno scrittore ottocentesco e la fotografia, esclusa dal canone delle arti e confinata al ruolo di «ancella piena di umiltà³²» di arte e scienza. Eppure scrittura e fotografia vivono in quest'epoca una latente dialettica irrisolta, dovuta a una convergenza di scopi (entrambe mirano alla rappresentazione della realtà), ma a una divergenza di mezzi (dettata dalla diversità di codici) che determina effetti di attrazione e repulsione funzionali a ridefinire l'autonomia di statuto dei due codici³³. Se rileggiamo la *Prefazione a L'amante di Gramigna*, noteremo che le proposizioni più estreme di questo documento di poetica tradiscono un'attrazione per un realismo "informe" che gli avversari del naturalismo non hanno difficoltà a degradare a «rappresentazione fotografica³⁴»: una squalifica dovuta al fatto che la proposta verghiana mette in discussione la nozione di autorialità (rappresentare un «fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore») e di intenzionalità (rappresentarlo «così come l'ho raccolto per viottoli dei campi³⁵»).

Il punto nodale di questo realismo sperimentale e asintotico è per Verga il «semplice fatto umano» che «avrà sempre l'efficacia dell'essere statuto³⁶», locuzione che di riflesso associamo al «Ça-a-été» ("È stato"), con cui Barthes formalizza il noema della fotografia³⁷. Singolare questa convergenza per indicare l'emergenza di un realismo opaco, informe, perturbante, «Intrattabile» (Barthes) che si autentifica da sé nella fotografia, e per il quale Verga si propone di affinare gli strumenti retorici per rifarne, così scrive nella *Prefazione*, il «misterioso processo».

Non si tratta di assoggettare il realismo verghiano al modello fotografico, ma di osservare come il campo di contesa fosse unico («la rappresentazione della realtà») e come la scrittura si preoccupasse di salvare le sue prerogative di fronte all'invasione di un mezzo di rappresentazione meccanica che, seppur escluso dal canone delle arti, assume rapidamente un peso mediatico tale da imporre un quadro referenziale nel quale solo il visuale è l'unica forma ammessa per parlare della realtà³⁸.

³² CH. BAUDELAIRE, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in *Scritti sull'arte*, a cura di G. Guglielmi e E. Raimondi, Torino, Einaudi 1981, pp. 221-222.

³³ Cfr. PH. ORTEL, *La littérature à l'ère...*, p. 10.

³⁴ Il giudizio è di Salvatore Farina, che in questi termini risponde alla *Prefazione* di Verga (per altro a lui indirizzata). Sulla polemica Verga-Farina v. G. SORBELLO, "Impronte verghiane": la 'Prefazione' a *L'amante di Gramigna* e le accuse di «rappresentazione fotografica», in *Iconografie veriste...*, pp. 165-182.

³⁵ G. VERGA, *Vita dei campi...*, p. 91.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi 2003, p. 78.

³⁸ PH. ORTEL, *La littérature à l'ère...*, pp. 178-179.

Questa zona di conflitto diventa osservabile se si aprono i fatti letterari a una più ampia intertestualità mediologica. La stessa questione meridionale, che certamente ha agito nella configurazione della proposta verghiana di realismo, al di là di interrogazioni e inchieste parlamentari, del dibattito politico-economico, circola all'interno di un circuito mediatico che alimenta una stereotipata immagine del Sud. Il meridione è terra di scorribande per fotografi professionisti attirati, più che da intenti etnografici e interessi sociologici, da un sentimento del sublime e del pittoresco di maniera, da offrire in pasto ai loro avventori. Inoltre, c'è una rivista come «L'Illustrazione Italiana» che, attingendo anche a quel repertorio fotografico, piega la rappresentazione della Sicilia e del Mezzogiorno al gusto dell'esotico borghese³⁹: significativo che questi territori trovino spazio soprattutto nella sezione «Viaggi e costumi» della rivista, attraverso illustrazioni che rappresentano gentiluomini con dame al seguito e descrizioni che danno di quei luoghi un'immagine superficiale e maneggevole, come quella di una cartolina.

Non a caso, un testo come *Fantasticheria*, metanarrazione in cui lo scrittore anticipa i contenuti del nuovo romanzo e presenta al pubblico dei lettori la sua proposta di realismo, riprende di questi articoli la medesima situazione (gentiluomo con dama) e il lessico pittoresco. In particolare, l'esibizione della dialettica tra i due dispositivi ottici («Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente [quella del microscopio], voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale?⁴⁰»), vale come aggancio al quadro referenziale dell'epoca, un quadro che impone il visuale per parlare della realtà. Un aggancio polemico, perché l'invito che il gentiluomo (lo scrittore) rivolge alla dama (il pubblico) è quello di guardare con occhi diversi lo spettacolo di quei luoghi. Microscopio e cannocchiale assumono la funzione di esprimere l'articolazione dialettica di uno sguardo «techniquement et sémiotiquement, médiatisé par rapport au réel⁴¹». La «spersonalizzazione⁴²» dell'autore, così la definisce Asor Rosa, agisce secondo una «lente bifocale», in un complesso movimento di ravvicinamento (analitico, ma anche empatico) e di distanziamento (ideologico, ma anche «mitografico»).

La proposta verghiana di realismo, deliberatamente antipittorresca, contesta il valore pseudo-oggettivo e normativo del modello fotografico dominante nel contesto mediatico dell'epoca, e lo fa adottando terminolo-

³⁹ Cfr. N. MOE, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, Napoli, L'Ancora 2004, p. 211.

⁴⁰ G. VERGA, *Vita dei campi...*, p. 131.

⁴¹ PH. HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX siècle*, Paris, Corti 2001, p. 254.

⁴² A. ASOR ROSA, «I Malavoglia» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III, *Le opere. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995, p. 733.

gie, movenze, procedimenti riproduttivi di quel modello; “scorporati” tuttavia, scrivono Abruzzese e Grassi, dal loro contesto tecnologico per essere “trattenuti” nella sfera della coscienza autoriale⁴³, in modo da produrre rappresentazioni “in negativo”.

Questo confronto, come nel caso di *Fantasticheria*, avviene in Verga attraverso un «uso ironico dell’immaginario dei mass media», secondo una modalità che il Calvino della lezione *Visibilità* individua come una delle strategie di sopravvivenza della letteratura in epoche di «crescente inflazione di immagini prefabbricate»⁴⁴. Si vedano, a questo proposito, nel I capitolo de *I Malavoglia*, i commenti stranianti riservati alla fotografia di ’Ntoni in divisa militare, che mettono in crisi le convenzioni compositive del ritratto fotografico:

’Ntoni aveva mandato anche il suo ritratto [...] Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, con quei piedi posati sul tappeto, e quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell’Ognina, così bello, liscio e ripulito che non l’avrebbe riconosciuto più la mamma che l’aveva fatto; e la povera Longa non si saziava di guardare il tappeto e la cortina e quella colonna contro cui il suo ragazzo stava ritto impalato, grattando colla mano la spalliera di una bella poltrona; e ringraziava Dio e i santi che avevano messo il suo figliuolo in mezzo a tutte quelle galanterie. Ella teneva il ritratto sul canterano, sotto la campana del Buon Pastore – che gli diceva le avemarie⁴⁵.

La posa e l’atteggiamento di ’Ntoni davanti l’obiettivo ci parlano indirettamente delle sue ingenuità, delle sue confuse aspirazioni di vita assorbite dal contatto con la città moderna. Ci presenta, sin da subito, il senso di un incontro (e di un destino), che non è solo individuale, quello di ’Ntoni con la modernità, bensì collettivo, tra due entità che appartengono a orizzonti figurativi estranei. Nel momento in cui Trezza accoglie il ritratto fotografico di ’Ntoni, la narrazione popolare opera su quell’immagine una rielaborazione discorsiva. La descrizione, sfruttando la relazione di contiguità metonimica, acclimata l’immagine, questo corpo estraneo proveniente dalla modernità, nell’unico contesto figurativo possibile nel mondo arcaico-rurale di Trezza, quello dell’iconografia sacra popolare (fatta di statue e immagini) perché esso è l’unico codice figurativo condiviso e leggibile dalla comunità, in grado di “normalizzare” non solo il soggetto inquadrato («Pareva San Mi-

⁴³ Cfr. C. GRASSI – A. ABRUZZESE, *Fotografia*, in *Letteratura italiana...*, *Storia e geografia. L’età contemporanea*, vol. III, p. 1194.

⁴⁴ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori 2006, p. 107.

⁴⁵ G. VERGA, *I Malavoglia...*, pp. 12-13.

chele Arcangelo»), ma anche l'appariscente estetica *kitsch* dello studio fotografico («e quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell'Ognina»), fatta di colonne posticce, poltrone, tappeti che per la Longa sono «galanterie del Continente per le quali val la pena di ringraziare il cielo».

Il cambiamento di 'Ntoni («così bello, liscio e ripulito che non l'avrebbe riconosciuto più la mamma che l'aveva fatto») determina sulla madre un effetto disorientante. È il contatto con la modernità: un effetto a cui la madre reagisce assolutizzando quell'immagine, racchiudendola entro i confini rassicuranti della liturgia sacra e della contemplazione delle icone religiose («Ella teneva il ritratto sul canterano, sotto la campana del Buon Pastore – che gli diceva le avemarie»). Il ritratto di 'Ntoni è infatti custodito come fosse un «tesoro», sopra quel «canterano» che è “altare” e “arca” dei Malavoglia. È immagine sacralizzata, isolata, rivestita da una “guaina” che ne protegge il suo valore culturale, direbbe Benjamin, valore residuale nell'era del trionfo della esponibilità⁴⁶.

Antiteticamente Luca si sottrae alla logica espositiva della modernità e, durante il suo servizio militare, non pensa a spedire il suo ritratto: un elemento tematico che svela la sua potente dimensione figurale ed elegiaca nel momento in cui la madre apprende la notizia della sua morte a Lissa. Nessuna reazione emotiva da parte della madre, sappiamo solo che da quel giorno la Longa «fu presa di una gran devozione per l'Addolorata⁴⁷». La Pietà del paese diventa il simulacro dell'assenza, e i lineamenti di Luca, assenti in forma di ritratto, vengono proiettati sul Cristo, «su quel corpo lungo e disteso sulle ginocchia della madre colle costole nere e i ginocchi di sangue⁴⁸». Anche in questo caso, l'iconografia religiosa interviene a stabilire una relazione più intima, compenetrante («e si sentiva fitte nel cuore tutte quelle spade⁴⁹»), esclusiva, tra madre e figlio, come pure ad offrire una proiezione del dolore e il risarcimento di un'immedicabile assenza.

Siamo scivolati, così, dentro la subcultura visuale della comunità di Trezza. Qual è la radice del suo rapporto con la modernità visiva e quali sono gli elementi retorico-espressivi che Verga ha utilizzato per dare forma a un'esperienza visuale marginale e precaria, destabilizzata dal contatto con la modernità?

Decisiva è l'esperienza dell'osservatore Verga in una città come Mi-

⁴⁶ Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi 2006, pp. 27-29.

⁴⁷ G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 126.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

lano, così come ci è restituita in alcuni documenti, a partite dalla *Prefazione* a *Eva* (1873): nell'accostamento eteroclitico della «statua di Venere» al «*canon* litografato sugli scatolini di fiammiferi⁵⁰», può leggersi non soltanto un contrasto di epoche («l'arte allora era una civiltà, oggi è un lusso⁵¹») ma anche il trionfo di quella logica espositiva, tipica di vetrine e grandi magazzini, che riduce l'esperienza estetica (quella della «statua di Venere») a «uno dei tanti elementi consumabili ed effimeri all'interno di un crescente caos di immagini, di merci e di stimoli⁵²». Prende corpo in queste pagine la posa di un indignato scrittore iconofobo⁵³ che non può far altro che prendere atto del degrado della società in cui vive: degrado innanzitutto estetico, essendo il perbenismo borghese e l'affarismo dilagante di «Banche e Imprese industriali⁵⁴» le sue significative conseguenze (e non le cause).

I Malavoglia hanno origine anche da questa “genesi polemica” dell'immaginario verghiano, in reazione alle pressioni esercitate da un *training* sensorio «di ordine complesso⁵⁵» come quello che offre la metropoli. Mercè in vetrina e affastellate in magazzino, *réclames*, le abbacinanti fantasmagorie elettriche del ballo *Excelsior*, le «magnifiche sorti e progressive» che l'Esposizione nazionale di Milano nel 1881 si apprestava a celebrare, questo trionfo della merce, della luce, dell'esponibilità non è ininfluenza nella costruzione della visualità del romanzo. In aggiunta, due lettere a Capuana, una del 1873 e l'altra del 1874, ci consentono di rilevare gli effetti dello spazio disconnesso e sovrasemiotizzato della città moderna su un giovane provinciale in pieno fervore creativo, eccitato dallo spettacolo della folla («Provasi davvero la febbre di fare; in mezzo a cotesta folla briosa, seducente, bella⁵⁶; «una Babilonia più babilonia della vera⁵⁷»), dal turbinio cittadino («[la] pubblicità qualche volta clamorosa, pettegola, irosa⁵⁸»), secondo la disposizione estetica tipica del *flâneur* che, come una lastra impressionabile⁵⁹ («poeta,

⁵⁰ G. VERGA, *Eva...*, p. 47.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² J. CRARY, *Le tecniche dell'osservatore...*, p. 24.

⁵³ PH. HAMON, *Imageries...*, p. 28: rientrano in questa categoria gli scrittori «terrifiés par cette marée montante des images industrielles en laquelle ils ne voient que banalisation, aliénation, “perte d'aura”, vulgarisation, démocratisation de l'art en général et de la littérature en particulier».

⁵⁴ G. VERGA, *Eva...*, p. 47.

⁵⁵ W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 2006, p. 110.

⁵⁶ 5 aprile 1877, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 26.

⁵⁷ 13 marzo 1874, *ivi*, p. 30.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ PH. HAMON, *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, a cura di M. Giuffredì, Bologna, Clueb 1995, pp. 209-210: «Il *flâneur* sa essere la memoria della sua città, delle sue trasformazioni e dei suoi avvenimenti, e l'immagine della fotografia o del dagherrotipo, generalmente negativa nel testo

matto, impressionabile, nervoso come me, a sentirti penetrare da tutta questa febbre violenta di vita⁶⁰), assorbe le sensazioni vorticosose del mondo urbano che popoleranno la solitudine contemplativa del suo studio («E la solitudine ti è popolata da tutte le larve affascinanti che ti hanno sorriso per le vie e che son diventate patrimonio della tua mente⁶¹»). Un processo immaginativo che, nella prefazione “rifiutata” de *I Malavoglia*, si palesa come una «folla nera» che attraversa la mente dello scrittore in una «processione fantasmagorica⁶²».

«La crisi della riproduzione artistica – scrive Walter Benjamin – si può considerare come parte integrante di una crisi della percezione stessa⁶³»: l’invasione di immagini industriali, le sollecitazioni sensoriali della modernità inducono Verga a strutturare una visualità compensativa, “in negativo”, secondo un radicale processo di de-figurazione⁶⁴ che egli descrive a Treves, mirante a eludere le evocazioni lirico-descrittive, ad asciugare le immagini retoriche e stilizzate, ad attenuare gli effetti stessi del romanzesco:

Avevo un bel dirmi che quella semplicità di linee, quell’uniformità di toni, quella certa fusione dell’insieme che doveva servirmi a dare nel risultato l’effetto più vigoroso che potessi, quella tal cura di smussare gli angoli, di dissimulare quasi il dramma sotto gli avvenimenti più umani, erano tutte cose che avevo volute e cercate apposta e non erano certo fatte per destare l’interesse ad ogni pagina del racconto, ma l’interesse doveva risultare dall’insieme, a libro chiuso, quando tutti quei personaggi si fossero affermati sì schiettamente da riapparirvi come persone conosciute, ciascuno nella sua azione⁶⁵.

La de-figurazione, che punta a potenziare il lavoro di evocazione del lettore, offrendogli «si schiettamente» l’esperienza di uno sguardo *naïf*, deculturalizzato, è sostenuta da un conseguente processo di rarefazione stilistica, di *platitudo* ottenuta con un costante lavoro di sottrazione di materiale retorico e verbale ed erosione delle categorie stesse del romanzesco. Ciò non è senza conseguenze sul piano visuale: un recensore della “Ragione”, rimprovera allo scrittore il fatto che, per eccessivo scrupolo di realismo, ab-

letterario, può allora essergli applicata in un senso positivo: il *flâneur* è “lastra sensibile” sulla quale “s’impressiona” il reale, e che egli “sviluppa” dopo l’“esposizione”».

⁶⁰ 13 marzo 1874, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 30.

⁶¹ 5 aprile 1877, *ivi*, p. 26.

⁶² Cfr. F. BRANCIFORTI, *La prefazione dei «Malavoglia»*, in “Annali della Fondazione Verga”, I (1984), p. 39.

⁶³ W. BENJAMIN, *Angelus Novus...*, p. 124.

⁶⁴ Cfr. PH. HAMON, *Imageries...*, pp. 272-306.

⁶⁵ 25 febbraio 1881, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 108-109.

bia «smorzato a bella posta i *suoni*» e «spento a bella posta i *raggi*», trascurando di “colorire la parola” con l’immaginazione. L’effetto che rileva è proprio quello di una riduzione cromatica e di personaggi evanescenti come silhouette, «pallidi riverberi da lanterna magica⁶⁶».

Funzionale a questa visualità “a levare”, è il ricorso sistematico alla metonimia, o meglio, come direbbe Genette, alla metafora «con base metonimica⁶⁷», che blocca la comparazione in una contiguità tipo orizzontale, collegando ciò che vede il personaggio al suo *milieu*. L’uso sistematico della metonimia incide nella qualità visiva del romanzo: da una parte, essa è il motore di produzione iconica, in quanto conduce il lettore alla percezione “atmosfera” di Trezza, realizzando, già *in limine*, un’immersione profonda nell’orizzonte visivo della comunità, con potenti effetti di concretizzazione: «Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza⁶⁸; «il cielo formicolava di stelle, che parevano le monachine quando corrono sul fondo nero della padella⁶⁹», «le onde [...] quelle otri verdi⁷⁰». Dall’altra, le immagini metonimiche dinamizzano la rappresentazione poiché introducono una discontinuità, disseminando lungo il racconto le tessere con cui il lettore dovrà ricomporre l’unità figurativa del romanzo («a libro chiuso»).

Questa relazione di contiguità, agendo in orizzontale, unita all’andamento paratattico delle sequenze descrittive, che giustappone gli elementi della rappresentazione, producono insieme un livellamento dei piani («fusione dell’insieme») e assenza di profondità. Un appiattimento rafforzato dal ricorso a zone piatte di colore:

La *Provvidenza* partì il sabato verso sera, e doveva esser suonata l’avemaria, sebbene la campana non si fosse udita [...] in quell’ora le ragazze facevano come uno stormo di passere attorno alla fontana, e la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all’antenna della *Provvidenza*. Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva, senza dir nulla, intanto che suo marito sbrogliava la vela, e la *Provvidenza* si dondolava sulle onde rotte dai *faraglioni* come un’anitroccola. – «Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura», diceva Padron ’Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi⁷¹.

⁶⁶ G. PALMA, *Libri... vecchi*, in “La Ragione”, Milano, 26-27 aprile 1881.

⁶⁷ G. GENETTE, *Metonimia in Proust*, in *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 2006, pp. 41-66.

⁶⁸ G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 7.

⁶⁹ *Ivi*, p. 63.

⁷⁰ *Ivi*, p. 65.

⁷¹ *Ivi*, p. 16.

Le metonimie del testo («come uno stormo di passere», «che pareva una lanterna», «come un’anitroccola») fanno sì che il comparante ricada nello stesso orizzonte (materiale, sociale o linguistico) del comparato. A questa prossimità si aggiunge il livellamento dei piani, con il paesaggio antropico che si avvicina al cielo («le ragazza facevano come uno stormo di passere»); e la stella che, dallo sfondo celeste, combacia con il primo piano della barca («la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all’antenna della Provvidenza»). In questa assenza di profondità, campeggia lo sfondo di una «montagna tutta nera di nubi».

Se volessimo trovare un riferimento che dia conto dell’estremismo percettivo con cui Verga struttura la visualità del romanzo, costruita attraverso gli effetti di luce, la de-figurazione, la relazione di contiguità metonimica, l’assenza di profondità, l’impressionismo costituirebbe un valido elemento di confronto. Del resto, così come abbiamo cercato di mostrare ne *I Malavoglia*, anche nella pittura impressionista, l’avventura regressiva di uno sguardo soggettivo, primigenio (privo delle nozioni di linea, chiaroscuro, prospettiva) si è costituita attraverso il confronto con la modernità visiva (la città, la fotografia).

Ne *I Malavoglia*, la visione soggettiva dei primitivi è restituita da un rapporto “manipolatorio” con la natura, con forzature di tono che imprimono in essa uno stato d’animo, come il mare che appare, di volta in volta, «color della pece», «color di lavagna», «color della sciara», «amaranto⁷²», perché su di esso si imprimono ansie e presentimenti. Come, l’«ulivo grigio» su cui si focalizza lo sguardo di Mena, elemento visivo che si dilegua nei suoi pensieri, in corrispondenza analogica (e alogica) con l’ombra delle nuvole che attraversano i campi:

e intanto l’ulivo grigio stormiva come se piovesse, e seminava la strada di foglioline secche accartocciate [...] Mena cogli occhi seguiva l’ombra delle nuvole che correva per i campi, come fosse l’ulivo grigio che si dileguasse; così correvano i pensieri della sua testa⁷³.

Uno sguardo emotivo, che accarezza gli oggetti, come il nespolo «scuro⁷⁴» su cui si rapprendono, nell’ultimo capitolo, le inquietudini dell’«impossibile ritorno⁷⁵» di ’Ntoni. O uno sguardo che si carica di effetti

⁷² Ivi, pp. 62, 79, 143, 277.

⁷³ Ivi, p. 57.

⁷⁴ Ivi, p. 274.

⁷⁵ R. LUPERINI, *La pagina finale dei “Malavoglia”*, in *Prospettive sui “Malavoglia”*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, pp. 51-68.

sinestetici e «ripercussioni psicosomatiche⁷⁶», come la visione di Luca da parete della Longa, che dopo avere saputo della disfatta di Lissa, immagina il figlio «pallido e immobile, che la guardava con certi occhioni sbarrati e lucenti [...] talché sentiva anche lei una sete, un'arsura da non dirsi⁷⁷». Punti di vista e visioni soggettive che si incanalano nel flusso della narrazione in indiretto libero tracciando una «rete di percezioni simultanee⁷⁸» disorientante per il lettore, in quanto determina un effetto di defocalizzazione che abolisce la gerarchia tra piano e sfondo. È in questo senso che il termine impressionismo è già stato richiamato da Giacomo Devoto⁷⁹, per rendere conto dello sforzo di evocazione che il lettore de *I Malavoglia* deve compiere, rispetto al lettore dei *Promessi sposi*, per “saldare” i diversi piani del racconto; per trasformare, nel caso della descrizione, le relazioni metonimiche in continuità percettiva.

Ciò che formula Verga con la sua proposta di realismo (ed è forse in questo il punto di maggior tangenza con l'impressionismo) è il tentativo di sfuggire alla visione normativa imposta dal regime scopico del tempo e di riscattare il ruolo passivo dell'osservatore/lettore, trasformandolo in produttore della visione. Verga stesso era consapevole delle difficoltà di un tale esperimento: solo descrizioni a piccoli tocchi, «sobrie», confessa lo scrittore a Torraca perché «minore è il sentimento della natura» in quegli «uomini quasi primitivi⁸⁰». Il risultato ha, ammette Felice Cameroni nella sua recensione a *I Malavoglia*, «evidenza da stereoscopio⁸¹», metafora con cui il critico cerca di sottolineare il carattere potentemente illusionistico del romanzo, ma anche la “fatica” a cui è costretto il lettore chiamato a ricomporre uno scenario narrativo parcellizzato in punti di vista continuamente intersecantesi.

Ernst Gombrich parla di un piacere regressivo⁸² promesso in premio dai pittori impressionisti ai loro spettatori. Allo stesso modo, Verga è in cerca di quei lettori che sappiano compiere uno sforzo maggiore d'attenzione

⁷⁶ G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983, p. 88.

⁷⁷ G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 175.

⁷⁸ P. GIOVANNETTI, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni 2015, p. 69.

⁷⁹ Cfr. G. DEVOTO, *Giovanni Verga e i piani del racconto*, in *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier 1962.

⁸⁰ 19 Lettera del 12 maggio 1881, in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani*, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 246-247.

⁸¹ Cfr. F. CAMERONI, “La Rivista Repubblicana”, Cremona, febbraio 1881. Lo stereoscopio, di gran voga a quel tempo, era un visore che creava un effetto di tridimensionalità affiancando due immagini dello stesso soggetto realizzate da punti di vista differenti.

⁸² E. GOMBRICH, *Psicanalisi e storia dell'arte*, in ID., *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi 2001, pp. 63-64.

per immergersi nella “avventura regressiva” che egli propone: in risposta alle perplessità di Cameroni, Verga ammette la «confusione» delle prime pagine, superata la quale il lettore avrebbe gustato la progressiva («man mano») sensazione di «rilievo» dei suoi personaggi⁸³. Il lettore che riuscirà a compiere questa ricostruzione immaginativa avrà così accesso a quella cultura visuale primitiva che stava per essere spazzata via dalla modernità.

⁸³ 27 febbraio 1881, G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni 1980, p. 107.

INDICE DEI NOMI

- Il nome di Giovanni Verga, non è inserito nell'indice perché citato grossomodo in tutte le pagine*
- Abate, Antonio, 237, 246, 277, 303
About, Edmond, 448
Abruzzese, Alberto, 161n, 746 e n
Acerboni, Giovanni, 45n
Acquarelli, Luca, 739n, 743n
Adami, Giuseppe, 672, 676, 678 e n, 679
Adorno, Theodor W., 562 e n
Agosti, Stefano, 526n
Alaimo, Maria Emma, 390n
Alberghina, Mario, 238n
Albertazzi, Adolfo, 431
Alemagna, Emilio, 85n
Alexis, Paul, 380n, 448n, 588
Alfano, Giancarlo, 145n, 365n, 469
Alfieri, Gabriella, 19n, 38n, 42, 43 e n, 47n, 50n, 51n, 52n, 73n, 106n, 187 e n, 209n, 210n, 214n, 222n, 235n, 236n, 254, 256n, 257, 276n, 279n, 281n, 307n, 308 e n, 311n, 313n, 378n, 383n, 384n, 385n, 386n, 394n, 395n, 396n, 397n, 436n, 442n, 460n, 470n, 596n, 632 e n, 636, 637n, 639n, 649n, 658n, 659 e n, 668n, 672n, 692n, 694n, 699n, 704n, 721n, 725n, 741 e n, 752n
- Alfieri, Vittorio, 191
Alinari, Leopoldo, Giuseppe e Romualdo (fotografi), 740
Aliotta, Antonio, 227
Allen, Paul Hastings, 667n
Althusser, Louis, 563 e n
Amari, Michele, 98, 109 e n, 112
Amico, Donata, 441n, 442n
Amisani, Giuseppe, 113
Anderson, Sherwood, 461
Andreoli, Annamaria, 336n, 357n, 364n
Andreoli, Carlo, 626
Anelli, Francesco, 43
Antoine, André, 586, 589-590, 686
Antolini, Bianca Maria, 612n, 625n
Antona-Traversi, Camillo, 684, 687
Antonini Berti, Maria Cristina, 109n
Antonini, Carlo, 301n
Aprile, Pietro (barone di Cimìa), 248n
Arcangeli, Massimo, 17n

Arcoleo, Giorgio, 107-108, 232, 236
 Arconati Visconti, Giammartino, 99-101, 106, 108, 109n, 110 e n, 111
 Ariosto, Ludovico, 453, 700n
 Arrighi, Cletto (Righetti, Carlo), 44n, 45n, 46n, 47n, 48, 50, 51n, 52n, 53n, 54 e n, 61, 131, 137 e n, 181
 Arrighi, Paul, 575n
 Ascoli, Graziadio Isaia, 11, 23, 102-103, 383 e n
 Asor Rosa, Alberto, 155n, 401n, 449n, 535n, 564n, 745 e n
 Aspari, Domenico, 599
 Assing, Ludmilla, 278n
 Astuto, Giuseppe, 234n, 236n
 Auerbach, Berthold, 526, 714n
 Auteri Manzocchi, Salvatore, 10n, 613, 620-621
 Avellone, Giambattista, 10n
 Aymard, Maurice, 231n
 Azzolini, Paola, 372n

 Baccaredda, Ottone, 181
 Bachtin, Michail Michajlovič, 226, 445n, 557 e n
 Badali, Renato, 629n
 Bagatti, Giorgio, 59n
 Baia Curioni, Stefano, 598n
 Baio, Gian Luca, 621n
 Bakker, Barend Hendrik, 585n
 Baldi, Guido, 561 e n, 634n, 660n, 690, 691n
 Baldini, Alessio, 202n, 530n, 549n, 737n
 Baldinini, Carlo, 75
 Balestreri, Isabella, 80n
 Balloni, Silvio, 743n
 Bally, Charles, 525
 Balzac, Honoré de, 13, 202, 203n, 205, 208, 368, 372, 535, 575
 Balzaretto, Giuseppe, 85 e n, 86
 Bandello, Matteo, 700n
 Banfield, Ann, 531 e n
 Banti, Cristiano, 726n
 Baravalle, Carlo, 97 e n, 103
 Barbarisi, Gennaro, 97n
 Barbavara, Alberto, 14n, 57, 589
 Barbèra, Gasparo, 487
 Barbèra, Piero, 452n
 Barberi, Squarotti, Giorgio, 3n, 279n, 401n, 427
 Barberino, Andrea, 441
 Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée, 205
 Barbiera, Raffaello, 5n, 9n, 57 e n, 68n, 74n, 81n, 100n, 367n, 480n, 486n, 490, 491n, 492n, 597n, 724n
 Barbierato, Raffaella, 624n
 Barbina, Alfredo, 419n
 Barblan, Guglielmo, 666n
 Baretta, Giuseppe, 483n
 Barile, Laura, 213n
 Barrella, Giovanni, 113
 Barrière, Théodore, 370n
 Barrili, Anton Giulio, 207, 219n, 220n, 602n
 Barthes, Roland, 406n, 556, 557 e n, 744 e n
 Bartocci-Fontana, Giovanni Domenico, 672n
 Barzaghi, Francesco, 616
 Barzaghi, Ilaria M. P., 486n
 Bascapè, Marco Giacomo, 77n
 Baseggio, Giambattista, 197
 Basile, Tania, 263, 658n, 661n
 Bassani, Giorgio, 32n
 Basso, Alberto, 666n
 Battaglia, Salvatore, 44n, 701n

- Battistini, Lorenzo, 708n, 717
 Baudelaire, Charles, 161-162, 445 e n, 559, 725 e n, 744n
 Baxter, Robert, 694n
 Beauharnais, Eugène de, 130
 Beccaria, Giulio, 129
 Becker, Colette, 524n
 Beethoven, Ludwig van, 625-626
 Beghelli, Marco, 650n
 Belgioioso, Carlo, 102
 Belinzaghi, Giulio, 487
 Bellina, Anna Laura, 679n
 Bellini, Bernardo, 4n, 44n
 Bellini, Vincenzo, 598, 613, 620, 623-624, 627
 Beltrami, Guido, 501n
 Beltrami, Luca, 156n
 Benigno, Francesco, 233n
 Benini, Aroldo, 621n
 Benjamin, Walter, 400 e n, 527, 555, 725n, 747 e n, 748n, 749 e n
 Benveniste, Émile, 719 e n
 Berardinelli, Alfonso, 244n, 726n
 Béraud, Jean, 507-508, 514, 517
 Bergson, Henri-Louis, 226, 399 e n, 400
 Bermani, Eugenio, 41n
 Bernardi, Paola, 265 e n, 269n, 459 e n
 Bernardoni, Virgilio, 641n, 642 e n, 643n, 651, 652n, 667 e n
 Bernhardt, Sarah, 686
 Bersezio, Vittorio, 100, 102, 203-204, 220n, 435
 Bertarelli, Achille, 92, 596
 Bertinetto, Pier Marco, 530n
 Bertolazzi, Carlo, 230, 687
 Bertolini, Lucia, 214n, 253, 275n, 281n, 282n, 283n, 284n, 285n, 311 e n, 312n, 339n, 412n, 413n
 Bertoni, Federico, 200n, 203n, 738 e n
 Beruto, Cesare, 80n
 Betri, Maria Luisa, 606n
 Betteloni, Vittorio, 230, 602n
 Bettini, Pompeo, 120n
 Biagi Ravenni, Gabriella, 676n
 Bianchi, Michele, 676n
 Bianchi, Nicomede, 100
 Bianconi, Lorenzo, 649n
 Biasci, Gianluca, 16n
 Biffi, Marco, 281n
 Bigatti, Giorgio, 71n
 Bigazzi, Duccio, 145n
 Bigazzi, Roberto, 7n, 138, 139n, 149n, 211n, 312n, 345n, 452n, 550n, 553n
 Bignami, Carlo, 184, 185
 Bignami, Enrico, 184, 185 n
 Bignami, Vespasiano, 14 e n, 113-117
 Bignami Sormani, Emilio, 85n
 Bihl-Willette, Luc, 513n
 Bindi, Alberto, 486 e n
 Bindi, Enrico, 486
 Bindi, Vincenzo, 486
 Biondelli, Bernardino, 102-103
 Bisicchia, Andrea, 29n
 Bissoli, Francesco, 624n, 627n
 Bizet, Georges, 613, 620, 623-624, 637, 642 e n, 651 e n
 Bizzoni, Achille, 181, 369
 Blanchot, Maurice, 226
 Bo, Carlo, 144n
 Boccardo, Giambattista, 253, 258n
 Boccioni, Umberto, 122-123
 Boiardo, Matteo Maria, 701n
 Boito, Arrigo, 3, 9n, 12, 14, 18, 25 e n, 26-27, 30n, 31, 33, 35, 57-58, 60, 81, 85, 100, 105, 109 e n, 137-138, 141, 146, 369, 431,

- 450, 597n, 602, 606-607, 608 e n, 613, 618, 620-623, 625 e n, 626-628, 671 e n, 672, 680, 693, 724
- Boito, Camillo, 12, 58, 80n, 81, 85 e n, 86 e n, 100, 141 e n, 146, 369, 449, 701n
- Bologna, Corrado, 444n
- Bolzoni, Lina, 720n
- Bonanno, Denise, 239n
- Bonaventura, Arnaldo, 652n
- Bonomi, Ilaria, 45n, 665n, 671n, 674n
- Bontempelli, Massimo, 267
- Borgese, Giuseppe Antonio, 233-234
- Borghesi, Antonio e Pio, 81, 369
- Borghesi, Carlo, 7, 9, 15-16, 41n, 57, 490, 484
- Boriani, Maurizio, 80n
- Borrani, Odoardo, 722, 730
- Borsellino, Nino, 396n, 724 e n
- Bosco, Salvina, 239n, 324n
- Boselli, Giovanni, 596
- Bosio, Elisa, 18n, 27n, 28n
- Bottai, Giuseppe, 659n
- Bottero, Francesca, 580n
- Boulnois, Olivier, 720 e n
- Bourdieu, Pierre, 68 e n
- Boutet, Edoardo, 233, 661, 662n
- Bracco, Roberto, 17, 230, 684
- Braga, Gaetano, 613, 620-621
- Brambilla, Elena, 606n
- Branca, Vittore, 111n, 166n
- Brancati, Vitaliano, 247, 552 e n
- Branciforti, Francesco, 10n, 11n, 25n, 214 e n, 247n, 255 e n, 258, 265, 269n, 270, 282n, 305n, 306, 312 e n, 324 e n, 326n, 328n, 335n, 383n, 673n, 749n
- Brandes, Georg Morris Cohen, 203
- Brelich dell'Asta, Mario, 17n
- Brett, John, 730
- Brevini, Franco, 156n
- Briganti, Alessandra, 221
- Brigola, Carlo (editore), 106, 153, 207, 209, 216, 258-260, 298n
- Brigola, Gaetano, 321-323, 486, 487n, 617-618
- Brogi, Daniela, 58n, 81, 88, 94-95
- Brooks, Peter, 720n
- Brotti, Enrico, 81n, 84n
- Bruni, Francesco, 18n, 52n
- Brusini, Maria, 737n, 743n
- Budden, Julian, 677 e n, 678n, 679n
- Burnand, Robert, 507
- Buroni, Edoardo, 625n, 665n, 671n
- Butti, Adele, 180 e n
- Buzzati, Dino, 32n
- Buzzi, Aldo, 27n
- Buzzi Donato, Alessandro, 71n
- Byron, George Gordon lord, 191, 302
- Cacciaglia, Norberto, 330n
- Caillebotte, Gustave, 501 e n, 502
- Calabrese, Omar, 281n, 720n
- Calandra, Edoardo, 711
- Calaprice, Angela, 582n
- Calvi, Pasquale, 440 e n
- Calvi, Pietro, 435
- Calvino, Italo, 560n, 746 e n
- Calzolari, Icilio, 96
- Camerini, Eugenio, 100
- Cameroni, Felice, 19, 58 e n, 68 e n, 178, 185, 193, 201-202, 205-207, 323 e n, 355, 365, 373, 433n, 434 e n, 519n, 543, 544, 577, 578 e n, 579, 724, 752 e n, 753
- Cammarata, Valeria, 743n
- Campi, Giacomo, 119n

- Cancelliere, Enrica, 720n
 Canepa, Luigi, 613, 620-621, 624, 626
 Cannicci, Nicolò, 729n
 Cantelmo, Claudio, 232
 Cantoni, Carlo, 103
 Cantù, Cesare, 100 e n, 101 e n, 469, 481
 Cappellani, Nino, 56n, 307 e n, 597n
 Cappelletti, Cristina, 607n
 Cappello, Angelo Piero, 355n
 Capponi, Giuseppe, 603, 617
 Capra-Boscarini, Giulio, 244-245, 247-248
 Capranica, Luigi, 219n
 Capuana, Luigi, 5 e n, 6, 7 e n, 9-10, 12, 14-15, 16 e n, 17 e n, 20 e n, 21-22, 24, 26, 34-35, 36n, 37-38, 40 e n, 42n, 44n, 55, 56n, 57 e n, 59, 61 e n, 60n, 61, 65 e n, 66, 67 e n, 68 e n, 74 e n, 75 e n, 78n, 82, 83 e n, 107 e n, 108, 112, 132, 136-137, 138, 144, 164n, 177-178, 180 e n, 193, 219n, 224 e n, 225, 230-234, 238 e n, 239 e n, 240-241, 242 e n, 243 e n, 244, 247 e n, 248 e n, 249, 273, 278n, 279 e n, 301, 302n, 311, 319 e n, 340n, 341n, 345n, 346n, 354n, 362, 369 e n, 370 e n, 371 e n, 372n, 373 e n, 374n, 375-376, 377 e n, 378 e n, 379, 380 e n, 381, 382, 383n, 384 e n, 385n, 386 e n, 387, 388 e n, 389 e n, 390 e n, 391 e n, 392-393, 417, 423, 426-427, 431, 442, 447, 448 e n, 450, 455, 468 e n, 469 e n, 490, 491 e n, 492-493, 502, 506 e n, 511 e n, 512, 513 e n, 519n, 544, 556, 558, 575, 577 e n, 579, 585, 597n, 633n, 635, 655n, 667n, 668, 670, 683, 685, 687, 688, 689 e n, 693 e n, 700 n, 696n, 711 e n, 712 e n, 713, 714, 716 e n, 722 e n, 724, 738n, 739-740, 748
 Caputo, Vincenzo, 708n, 717
 Caracciolo, Enrichetta, 723
 Carannante, Antonio, 43n, 486n
 Carbone U., 716n
 Carcano, Giulio, 5, 100-102, 112, 469
 Cárdenas, Jesús Ponce, 720 e n
 Cardinaletti, Anna, 530n
 Carducci, Giosuè, 25, 100-101, 105, 110 e n, 177, 231, 684, 700n
 Caretti, Lanfranco, 662n
 Carnazzi, Giulio, 74n, 617n
 Carnovali, Giovanni, 728, 734
 Carozzi, Enrico, 353n
 Carrara Spinelli, Clara, 606n
 Carrera, Valentino, 435
 Carruthers, Mary, 720n
 Casanova, Francesco (editore), 22, 257, 266-267, 271, 618, 707, 708, 709 e n, 710-711, 712 e n, 713 n, 714 e n, 716
 Casanova, Antonio, 102n
 Castagnola, Michele, 52n, 387n
 Castagnola, Stefano, 487
 Castellana, Riccardo, 224n, 281n, 536n, 570n
 Castrignanò, Vito Luigi, 699n
 Castronovo, Valerio, 221n
 Catalani, Alfredo, 606, 613, 620-622, 624, 626, 628
 Catalano, Gabriele, 45n
 Cataldi, Pietro, 202n, 453n
 Cattaneo, Carlo, 59 e n, 72, 99, 312n
 Cattaneo, Giulio, 150n

Cattarulla, Camilla, 221
 Cattermole, Evelina, 391
 Cavallotti, Felice, 181
 Cèard, Henry, 380n, 448n
 Cecco, Ferruccio, 6n, 40n, 178 e n,
 179 e n, 253 e n, 263-265, 345n,
 465n, 466n, 470n, 471n, 477n,
 496n, 528n, 550n, 656n
 Cecconi, Annamaria, 677n
 Cecioni, Adriano, 722
 Celletti, Rodolfo, 665 e n
 Celoria, Giovanni, 101, 102 e n
 Cenni, Quinto, 113n
 Centenari, Ambrogio, 181
 Cepach, Riccardo, 324n
 Cerasoli, Luigi, 88
 Cervi, Gino, 688
 Cesareo, Giovanni Alfredo, 231-
 232, 391 e n
 Cesari, Francesco, 624n
 Cezanne, Paul, 404
 Čecov, Anton Pavlovič, 576
 Chemello, Adriana, 171n
 Cherubini, Francesco, 17n, 44 e n,
 45n, 46n, 47n, 48 e n, 51n, 52n,
 53n, 54n
 Chessi, Luigi, 613, 620-621
 Chevalier, Guillaume Sulpice, 535
 Chevessu, Francis, 589n
 Chevrel, Yves, 575
 Chiarini, Giuseppe, 110n
 Chiarito Maldini, Daniela, 606n
 Chiesa, Carlo (editore), 242n, 365n
 Chizzolini, Girolamo, 78n
 Chopin, Fryderyk, 607n
 Churchill, Sarah, 688
 Ciavarella, Angelo, 388n, 390n,
 392n, 393n, 640n
 Cicala, Roberto, 263
 Ciccuto, Marcello, 741n
 Cigada, Sergio, 496n
 Cilea, Francesco, 651n, 666
 Cima, Camillo, 48 e n
 Cima, O., 600n
 Cima, Vittoria, 35, 58, 105, 600,
 606, 607 e n, 608 e n
 Cimaglia, Riccardo, 659n
 Cipriani, Silvio, 44n
 Cirese, Alberto Mario, 562n
 Civelli, Giuseppe (editore), 57, 64,
 486
 Clarac, Pierre, 525n
 Clarín (pseudonimo di Leopoldo
 Alas), 540
 Clericetti, Celeste, 72n, 73
 Clerici, Luca, 103n
 Colajanni, Napoleone, 232-234,
 236, 438 e n, 659
 Coletti, Vittorio 629n, 669 e n, 680n
 Colicchi, Calogero, 468n
 Collodi, Carlo, 18n, 230
 Colombo, Giuseppe, 57, 63 e n, 80n
 Colombo, Virgilio, 9n, 14-15, 63n
 Comanducci, A.M. 716n
 Combi, Enrico, 77, 89
 Comes, Salvatore, 180n, 186n
 Comuzio, Ermanno, 590n
 Conati, Marcello, 680n
 Conh, Dorrit, 531 e n, 539
 Conrad, Joseph, 743
 Conrieri, Davide, 466 e n, 469,
 470n
 Consolo, Vincenzo, 315 e n, 405n,
 426, 472 e n, 558 e n, 559n, 721
 Constant, Benjamin, 301
 Contini, Gianfranco, 43n, 45n, 46n,
 40n, 658 e n
 Contessa Lara (pseud.), vd. Catter-
 mole, Evelina
 Corio, Lodovico, 9n, 41 e n, 42n, 57
 Cornalia, Emilio, 102
 Correnti, Cesare, 100n, 101

Cortelazzo, Michele, 17n, 18n
 Cossa, Pietro, 230
 Costantini, Paolo, 738n
 Costanzo, Giuseppe Aurelio, 100n
 Costanzo, Mario, 463n
 Costetti, Giuseppe, 435 e n
 Cottignoli, Alfredo, 483n
 Courbet, Gustave, 730, 731 e n, 735
 Cova, Antonio, 600
 Crary, Jonathan, 739n, 748n
 Cremante, Renzo, 173n
 Cremona, Tranquillo, 147, 181, 422n
 Crimi (famiglia di pupari), 442
 Crispi, Francesco, 584
 Cristofori Piva, Carolina, 110n
 Croce, Benedetto, 186n, 198, 226-229, 232, 240
 Cucinotta, Cosimo, 245n, 246n, 261, 433n, 435n, 436n, 437n, 438n, 441n

 De Blasi, Francesca, 699n
 De Blasi, Margherita, 253, 339n
 De Blasi, Nicola, 17n, 18n
 De Montera, Pierre, 18n
 Di Dino, Chiara, 694n
 Di Giacomo, Salvatore, 54n, 687-688
 D'Achille, Paolo, 657n, 670 e n, 674n, 695n, 704n
 D'Ancona, Alessandro, 99-102
 D'Angelo, Emanuele, 608n
 D'Annunzio, Gabriele, 162, 230, 232-233, 236, 330n, 354, 355, 356, 357n, 358, 359 e n, 360 e n, 361 e n, 363, 364 e n, 365n, 394, 400, 485n, 534 e n, 585, 685-686, 701n, 702n
 D'Aquino Creazzo, Alida, 330n
 D'Arezzo, Ugo, 248n

 D'Azeglio, Massimo, 469
 D'Ennery, Adolphe, 514
 D'Intino, Franco, 221
 D'Iorio, Paolo, 275n
 D'Ormeville, Carlo, 195, 207, 411n, 622, 627, 628
 D'Ovidio, Francesco, 102 e n, 103, 105 e n
 Da Verona, Guido, 431
 Da Vinci, Leonardo, 615
 Dahlhaus, Carl, 643n, 644n, 647n, 649n, 666 e n
 Dall'Ongaro, Francesco, 5n, 211, 216, 277, 278n, 426, 466, 724
 Damigella, Anna Maria, 738n
 Dardano, Maurizio, 384n
 Darwin, Charles, 226, 572n
 Daudet, Alphonse, 24, 205
 Daudet, Léon, 513
 Daumier, Honoré, 535
 De Amicis, Edmondo, 9n, 11, 25, 57, 100n, 177, 230, 502 e n, 519, 520n, 684
 De Angeli, Ernesto, 607
 Debenedetti, Giacomo, 56 e n, 198 e n, 243, 244n, 362 e n, 411n, 413n, 446n, 473 e n, 726n
 De Carlo, Salvatore, 642n
 De Castro, Giovanni, 490, 491n
 De Cristofaro, Francesco, 145n, 365n, 550n
 De Felice Giuffrida, Giuseppe, 231, 233, 236
 De Fourcaud, Louis, 505 e n, 515 e n, 518 e n
 De Gubernatis, Angelo, 6, 11n, 105, 196, 201, 485
 De Luca, Iginio, 111n
 De Luca, Maria Rosa, 616n
 De Marchi, Emilio, 9n, 15, 16n, 39 e n, 40, 45n, 46n, 47n, 48 e

- n, 51n, 53n, 54 e n, 57, 153-154, 156 e n, 157 e n, 165-167, 171-172, 173 e n, 230, 492n, 597n
- De Marco, Marina, 357n
- De Meijer, Pieter, 449 e n, 573n
- De Musset, Alfred, 191, 370n
- De Nadoso, Aldo (pseud.), vd. Nosedà, Aldo
- De Rensis, Raffaello, 607n
- De Rienzo, Giorgio, 45n, 170n
- De Roberto, Diego, 247
- De Roberto, Federico, 16n, 57, 66 e n, 225, 230-232, 234-235, 238 e n, 239 e n, 240, 242n, 244, 246 e n, 248n, 249 e n, 258, 307 e n, 309, 377, 378, 381, 385 e n, 386 e n, 387, 388 e n, 389 e n, 390 e n, 391, 392 e n, 393, 394 e n, 431, 436 e n, 442, 472 e n, 540, 603, 609 e n, 672, 683, 684, 688, 689, 690 e n, 692, 693n, 724
- De Sanctis, Francesco, 107-108, 188n, 189 e n, 230, 560n, 651 e n, 701n
- De Seta, Cesare, 730 e n
- De Stefanis Ciccone, Stefania, 45n
- Decleva, Enrico, 37n, 97n
- Deforti, Luigi, 276, 412
- Degas, Edgar, 725 e n, 726n, 727 e n, 728, 733
- Degas, Laura (zia del pittore), 726n
- Del Balzo, Carlo, 68n, 365n, 394n, 472 e n, 580
- Del Vecchio, Alberto, 97n, 104
- Deledda, Grazia, 431
- Dell'Acqua, Felice, 490
- Della Peruta, Franco, 71n
- Della Seta, Fabrizio, 629n
- Della Valle, Alfonso (marchese di Casanova), 102
- Demarsy, Jeanne, 504-505
- De Pretis, Agostino, 236n
- Deroche, Hippolyte, 90
- Desmoulin, Fernand, 521
- Devoto, Giacomo, 530n, 752 e n
- Di Benedetto, Filippo, 674n
- Di Blasi, Corrado, 374n
- Di Castro, Raffaella, 97n
- Di Giacomo, Salvatore, 54n, 687-688
- Di Giorgi, Ferdinando, 377, 385, 390 e n
- Di Giorgio (recensore di Verga su "Il Pungolo"), 203
- Di Giovanna, Maria, 141n, 466n
- Di Giovanni, Alessio, 231
- Di Gregorio Casati, Marisa, 614n
- Dillon Wanke, Matilde, 340n
- Di Silvestro, Antonio, 5n, 19n, 34n, 56n, 76n, 77n, 103n, 171n, 210n, 276n, 278n, 307n, 320n, 346n, 384 e n, 385n, 389 e n, 392 e n, 393, 417n, 425, 561 e n, 600n, 616n, 663n, 751n
- Dickens, Charles, 202-203, 208
- Diderot, Denis, 723
- Dilthey, Wilhelm, 226
- Distaso, Grazia, 540n
- Dolci, Fabrizio, 483n
- Dolfi, Anna, 405n
- Don Abbondio, (pseud.), vd. Onufrio, Enrico
- Dondero, Marco, 552n
- Donizetti, Gaetano, 598, 612-613, 620, 623, 624, 628
- Dorgelès, Roland, 513
- Dossi, Carlo, 45n, 47n, 54n, 58, 139 e n, 140 e n, 142 e n, 148n, 177, 182 e n, 183 e n, 185, 189 e n, 190, 199, 201, 449
- Drago, Angela Gigliola, 211n, 453n

- Dramisino, Maria Grazia, 43n, 44n, 45n, 50n
- Dumas, Alexandre (figlio), 195, 201, 208, 301n, 370n
- Dumas, Alexandre (padre), 195, 208
- Durante, Matteo, 271, 298n, 341n, 355 e n, 357n, 362, 366, 384n, 400 e n, 408n, 483n, 716n
- Duse, Eleonora, 30, 590, 633 e n, 635, 684-686, 688
- Eco, Umberto, 557 e n
- Ejchenbaum, Boris Michajlovič, 65n, 66n
- Einstein, Albert, 226
- Elliot, Frances, 203
- Eekhoud, Georges, 582
- Engels, Friedrich, 572n
- Fabbri, Paolo, 650n
- Faccio, Franco, 606-608, 611, 614, 626
- Falcone, F. R., 674n
- Faldella, Giovanni, 9n, 11, 57 e n, 154, 199
- Fanfani, Massimo, 16n
- Fanfani, Pietro, 51n, 100n, 101-102, 105 e n
- Farina, Salvatore, 5, 7, 9-10, 11 e n, 16, 25, 34, 38, 57, 100n, 101, 105, 195, 199, 201, 203, 219n, 249, 278n, 282n, 378, 431, 448, 450n, 453, 485, 489, 491n, 600, 602n, 691, 724, 744n
- Farinelli, Giuseppe, 137n
- Fasano Guarini, Elena, 108n
- Fattori, Giovanni, 722, 729n, 730
- Faulkner, William, 461
- Faust (pseud.), v. Sommaruga, Angelo
- Fava Guzzetta, Lia, 138n, 336n, 339n, 345n, 396n
- Fava, Onorato, 241 e n
- Faverio, Pietro (editore), 64
- Faverzani, Camillo, 629n
- Fedi, Roberto, 45n, 137n
- Fenzi, Enrico, 355n
- Ferguson, Moira, 461
- Ferlito, Francesco, 238n
- Ferraguti, Arnaldo, 459
- Ferrand, Nathalie, 275
- Ferrando, Enrico Maria, 679n
- Ferrari, Giuseppe, 101 e n, 103, 1112 e n
- Ferrari, Paolo, 28, 100n, 102-103, 435
- Ferrata, Elisa, 673n
- Ferravilla, Edoardo, 44n
- Ferrone, Siro, 312n, 313, 419n, 633n, 634 e n, 637n, 644n
- Ferrucci, Giuseppe, 100
- Feuillet, Octave, 208
- Feydeau, Georges, 195, 202, 205, 208, 282n
- Filippi, Filippo, 7, 23n, 205, 279, 488-490, 491n, 529, 597n, 603, 606n
- Finocchi, Anna, 113n
- Finocchiaro Chimirri, Giovanna, 4n, 34n, 54n, 164n, 179n, 238n, 278n, 311n, 321n, 355n, 386n, 413n, 434n, 436n, 452n, 472n, 544n, 609n, 655n, 708n, 709 e n, 753n
- Finocchiaro, Vincenzo, 248
- Finotti, Fabio, 154n, 163n, 171n
- Flaubert, Gustave, 24, 68, 138n, 195, 202, 204-206, 208, 282n, 320n, 380n, 525, 526 e n, 528n, 529, 535, 538-539, 557-559, 564, 575

Fleres, Ugo, 244, 391
 Fogazzaro, Antonio, 16n, 153-154,
 155 e n, 156, 158 e n, 159-160,
 161 e n, 162-164, 166n, 167,
 168n, 170, 171 e n, 174-175,
 230, 247n, 585, 684, 688, 710
 Folena, Gianfranco, 4n
 Fojanesi, Giselda, 240
 Fontana, Ferdinando, 9, 40 e n, 57,
 185, 490, 491n, 622
 Forain, Jean-Luis, 727 e n, 733
 Forlino, Marino, 282n
 Forni, Giorgio, 20n, 22n, 132n,
 241n, 253 e n, 254, 265, 267-
 268, 270-271, 344n, 459n, 495n,
 550n, 553n, 708 e n, 709n
 Fortini, Franco, 524 e n
 Fortis, Leone, 9 e n, 57, 390n, 435,
 602
 Fortuna, Alberto Maria, 723n
 Fortunato Stella, Anton, 217n
 Forzano, Giovacchino, 676
 Foscolo, Ugo, 130n
 Foucault, Michel, 720n
 Fournier-Finocchiaro, Laura, 586n
 France, Anatole (pseud.), vd. Thi-
 bault, François-Anatole
 Franceschini, Stefania, 624n
 Franchetti, Leopoldo, 561 e n, 629
 Franco, Veronica, 700n, 701n
 Freud, Sigmund, 226
 Frye, Northrop, 66n, 462, 527
 Fucini, Renato, 199, 230, 731
 Fumagalli, Giuseppe, 487n

 Gadda, Emilio Carlo, 449
 Gaillard, Jay, 634n, 636 e n
 Gailus, Andreas, 67n
 Galasso, Giuseppe, 228n, 255n
 Galateo, Antonio, 9n, 57 e n, 58,
 62n
 Galatola, Crescenzo, 237
 Galatola, Michele, 238n, 391
 Galimberti, Paolo Maria, 77n
 Gallavresi, Giuseppe, 607n
 Galletti, Alfredo, 685
 Galli, Amintore, 637 e n, 642 e n.,
 643n, 651 e n, 652n
 Gallignani, Giuseppe, 613, 620-
 621, 624
 Gallina, Giacinto, 230, 684, 687
 Galvagno, Rosalba, 472n
 Gambacorti, Irene, 307 e n, 405n
 Gara, Eugenio, 676n
 Garavaglia, Maurizio, 93
 Garbini, Ferdinando (editore), 64
 Gargano, Antonio, 539n
 Gariboldi, Barbara, 76n
 Garin, Eugenio, 229n
 Garnier, Charles, 514
 Garra Agosta, Giovanni, 29n, 32n,
 235n, 405n, 502n, 602n, 616n,
 738n
 Garufi, Silvana, 85n
 Gasparoli, Paolo, 78n
 Gastaldon, Stanislao, 672n, 695n
 Gavarni, Paul (pseud.), vd. Cheva-
 lier, Guillaume Sulpice
 Gavazzi Spech, Giovanni, 23 e n
 Genette, Gérard, 244, 447 e n, 448,
 525n, 526, 527n, 533n, 750 e n
 Genovese, Nino, 590n
 Gentile, Giovanni, 226, 228-229,
 231
 Gérard, Jean-Ignace-Isidore, 535
 Gerhard, Anselm, 614n
 Gerratana, Valentino, 59n
 Gesù, Sebastiano, 590n
 Ghidetti, Enrico, 43n, 45n, 140n,
 329n, 339n, 365n, 448n, 450n
 Ghirlanda, Elvira, 487n
 Ghiron, Carolina, 104

- Ghiron, Isaia, 9n, 12, 14 e n, 57, 97 e n, 98, 99 e n, 100 e n, 101 e n, 103-104, 105 e n, 106-107, 108 e n, 109, 111-112, 222, 489, 490
- Ghiron, Samuele, 104
- Ghislanzoni, Antonio, 9n, 57, 177, 621 e n, 622-623, 627-628
- Giacosa, Giuseppe, 3, 9n, 11, 18 e n, 21, 22 e n, 26-29, 30 e n, 31, 32 e n, 34-35, 57, 177, 230, 247 e n, 353-354, 431, 433, 603, 608 e n, 640n, 684-685, 687, 689, 693, 709-710, 724
- Giannotta, Niccolò, 239 e n, 240 e n, 241 e n, 242 e n, 243, 261, 266 e n, 390, 436
- Gianturco, Carolyn, 676n
- Giarelli, Francesco, 9n, 40n, 57, 177, 180 e n, 181, 182n, 184n, 185 e n, 186 e n, 201
- Giarratana, Sebastiana, 44n, 340n, 455n
- Giarrizzo, Giuseppe, 231n, 438n
- Gibellini, Pietro, 695n
- Giger, Andreas, 643n
- Gigli Marchetti, Ada, 487n
- Giolitti, Giovanni, 233-234
- Giordano, Umberto, 628, 651n
- Giovagnoli, Raffaello, 435n
- Giovanardi, Claudio, 657n, 670 e n, 704n
- Giovannetti, Paolo, 530, 531 e n, 532, 551n, 557n, 752n
- Girardi, Michele, 676n
- Giuffredi, Maurizio, 748n
- Giunta, Claudio, 269 e n, 27 e n
- Giusti Sinopoli, Giuseppe, 231, 689
- Gluck, Christoph Willibald, 613, 620-621
- Gnecchi, Vittorio, 628
- Gobatti, Stefano, 613, 620-621
- Goethe, Johann Wolfgang von, 191
- Gola, Emilio, 602
- Gold, Didier, 677, 678n
- Goldmann, Lucien, 225
- Goldmark, Karl, 613, 620, 622-623
- Gombrich, Ernst, 720n, 752 e n
- Gomes, Antônio Carlos, 606, 613, 620-621, 623-624, 627-629
- Goncourt, Edmond e Jules Huot de, 24, 200n, 202, 340 e n, 380-381, 550
- Gonzales, Pietro, 77 e n
- Gor'kij, Maksim, 677
- Gothot-Mersch, Claudine, 528n
- Gotti, Carolina, 39n
- Gounod, Charles, 514-515, 603, 613, 620, 623-624
- Goyet, Florence, 576 e n
- Gramola, Antonio, 490
- Gramsci, Antonio, 59 e n, 227, 231 e n
- Grandi, Giuseppe, 9n, 57
- Grandville (pseud.), vd. Gérard, Jean-Ignace-Isidore
- Grassi, Carlo, 383n, 746 e n
- Grasso, Angelo, 442
- Grasso, Giovanni, 443, 687
- Greco Lanza, Concetta, 44n, 340n, 455n, 502n, 616n
- Greppi Lester, Paolina, 502 e n, 503 e n, 504n, 507 e n, 509n, 510, 512n, 515n, 602n, 616
- Griffini, Grazia Maria, 483n
- Grillandi, Massimo, 212n
- Grisi, Francesco, 83
- Gualdo, Luigi, 3, 9n, 12, 14n, 18, 19n, 26-28, 30-31, 34, 35 e n, 57-58, 66n, 137, 138 e n, 144 e n, 145 e n, 146, 148, 431, 502, 507 e n, 580, 586, 589, 603, 608, 693, 724

- Gualerzi, Giorgio, 627n
 Guarnerio, Pietro, 57
 Guarnieri Corazzol, Adriana, 608n,
 624n, 646 e n, 667 e n
 Guarniero, Pier Enea, 9n
 Guastavino, Pietro, 580n
 Guastella, Claudia, 82n, 737n
 Guerrazzi, Francesco Domenico,
 219n, 469
 Guerreri, Clizia, 81n
 Guerrini, Olindo, 230
 Guerzoni, Giuseppe, 106 e n
 Guglielmi, Guido, 542 e n, 543n,
 549, 554, 744n
 Guglielmini, Vincenzo (editore),
 185
 Guidieri, Renzo, 406n
 Guillén, Claudio, 539n
 Guiot, Lorenza, 646n
 Güntert, Georges, 467n
 Guttuso, Gioacchino, 732n
 Guttuso, Renato, 732

 Habermas, Jürgen, 60n
 Halévy, Fromental, 613, 620
 Hamon, Philippe, 745n, 748n, 749n
 Hanslick, Eduard, 651n
 Hardy, Thomas, 576
 Hayez, Francesco, 607
 Hennique, Léon, 380n, 381n, 448n
 Hérelle, Georges, 585
 Hérold, Ferdinand, 613, 620, 622
 Heyland, Francesco, 90
 Hoepli, Ulrico (Johannes Ulrich),
 72, 486
 Hogarth, William, 535
 Hiller, Jonathan, 694n
 Horkheimer, Max, 562 e n
 Houssaye, Arsène, 205, 208
 Howard, William Guild, 720n
 Hugo, Victor, 110 e n, 191

 Huysmans, Joris Karl, 380n, 448n,
 517n

 Ibsen, Henrik, 685-686
 Illica, Luigi, 369, 627-629, 677
 Imbastaro, Giuseppe, 600n
 Imbriani, Vittorio, 100, 230
 Inama, Vigilio, 103
 Incorpora, Giuseppe, 740
 Ingram, Forrest Leo, 461 e n, 462 e n
 Interguglielmi, Eugenio, 740
 Isella, Dante, 44n, 45n, 128 n, 129n,
 130, 139n, 140n
 Izzo, Francesco, 629n

 Jacopino, Angela Maria, 81n
 Janin, Giulio, 301n
 Jannuzzi, Lina, 696n, 740n
 Jauss, Hans R., 434n
 Joachim, Joseph, 626
 Jones, James, 315n
 Josse, Jean-Marie, 613, 620, 621n,
 622, 624
 Joyce, James, 462
 Joyce, Wendy, 581n
 Justel, Clara, 679 e n

 Kalepky, Theodor, 525
 Kantarowicz, Ernst, 685
 Kasama, Naoko, 527n
 Kramer, Teresa, 58

 La Valva, Maria Provvidenza, 527n
 Labriola, Arturo, 227
 Labus, Stefano, 489 e n, 490-491
 Lacerenza, Giancarlo, 109n, 111n
 Lampugnani-Nigri, Arrigo (edito-
 re), 209, 219
 Landoni, Elena, 168n
 Lanoux, Armand, 524n
 Lanza, Maria Teresa, 560n, 651n

Lavielle, Veronique, 524n
 Lavrov, Pyotr, 572n
 Lawrence, David Herbert, 531n, 590n
 Lazzari, Arturo, 662n
 Le Roy Ladurie, E., 541n
 Ledda, Pierluigi, 609n
 Ledoux, Claude-Nicolas, 79 e n, 92
 Lee, Rensselaer, 720n
 Lega, Silvestro, 722
 Lemonnier, Camille, 394
 Leoncavallo, Ruggero, 444, 598, 625-626, 651, 666-677, 680
 Leopardi, Giacomo, 701n
 Leotta, Ninfa, 696n
 Lessing, Gotthold Ephraim, 719
 Lessona, Michele, 100n
 Leydi, Roberto, 71n
 Liberti, Giuseppe Andrea, 708n
 Liszt, Franz, 606
 Lo Castro, Giuseppe, 141n, 327n, 477-478, 528 e n, 658n, 660 e n, 661n, 662n, 663n
 Lo Dico, Giusto, 441
 Lombardo Radice, Giuseppe, 233
 Lombardo, Giovanna, 10n, 111n, 282n, 323n, 411n
 Lombroso, Cesare, 100n, 101, 147
 Longhi, Roberto, 720n
 Longo, Giorgio, 139n, 346n, 351n, 381n, 384n, 502n, 509n, 579n, 582n, 586n, 590n, 591n, 633n, 740n
 Longoni, Anna, 387n
 Longoni, Emilio, 119-121
 Lopez, Sabatino, 31 e n, 225
 Lorenzi, Alberto, 12n
 Lozzi Gallo, Fiammetta, 104n
 Luca, Francesco, 598
 Luca, Giovannina, 598
 Lucca, Francesco (editore), 601, 625, 627
 Lucente, Gregory, 556, 556n
 Lugli, Lamberto, 627n
 Lugli, Vittorio, 340n
 Lukács, György, 67 e n, 140n, 205, 229, 446n
 Luperini, Romano, 139 e n, 171n, 202n, 345n, 396n, 397n, 398n, 404n, 436n, 437n, 438n, 440n, 446n, 453n, 462n, 526n, 542 e n, 543n, 548 e n, 550n, 555 e n, 561 e n, 572 e n, 724 e n, 725n, 726 e n, 751n
 Luzzatto Attilio, 634n
 Macaluso Storaci, Sebastiano, 19n, 32n
 Macchia, Giovanni, 445n, 560n
 Maciachini, Carlo, 81
 Madrignani, Carlo Alberto, 57, 394n
 Maehder, Jürgen, 646n
 Maestri, Pietro, 83
 Maeterlincks, 686
 Maffei, Clara, 19, 37, 58, 105-106, 112, 367-368, 600, 606 e n, 607-608
 Maffei, Andrea, 60, 143, 602n, 604, 606n
 Maffei, Giovanni, 363n, 540 e n
 Maffioli, Monica, 743n
 Maggi, R., 19n
 Maggiore, Marco, 699n
 Mahler Schächter, Elizabeth, 581n
 Mahler, Gustav, 677
 Maifreda, Germano, 77n
 Maineri, Baccio Emanuele, 197
 Maini, Ormondo, 603, 617
 Majorana, Angelo, 233
 Majorana, Bernadette, 442n, 443n
 Majorana, Giuseppe, 234
 Malaspina, Alberto, 602

Malmignati, Antonio, 34n
 Mammoli, Tito, 352n
 Manca, Dino, 485n
 Manenti, Angelo, 78n
 Manet, Edouard, 405, 504-505, 512, 517-518
 Manganaro, Andrea, 236n, 253, 281n, 378n, 437n, 556 e n, 568n, 591n, 724 e n, 725n, 726n
 Mangione, Costanza, 113n
 Mann, Garland, 461
 Manni, Paola, 39n
 Manzoni, Alessandro, 46n, 48n, 50n, 54, 102 e n, 129, 194-195, 265, 335, 469, 556, 603, 615, 617-618, 701n, 702n, 723
 Marazzi, Elisa, 217n
 Marazzini, Claudio, 17n
 Marcato, Gianna, 386n, 699n
 Marchand, Jacques, Jean, 345n, 502n
 Marchese, Dora, 572 e n
 Marchesi, Concetto, 231, 236
 Marchetti, Filippo, 613, 620-624, 627 e n, 628-629
 Marchi, Gian Paolo, 43n, 74 e n, 243n, 345n, 440n, 492n, 597n, 602n, 672n, 695n, 708 e n, 709 e n, 711n, 712n, 714n
 Marconi, Guglielmo, 247 e n
 Marengo, Carlo, 105
 Mariani, Gaetano, 149n, 338n
 Marinelli Roscioni, Carlo, 627n
 Marino, Vito, 248 e n
 Marlitt, Eugenie (John, Eugenie), 203
 Martelli, Diego, 722 e n, 723n, 726n
 Martinetti, Piero, 227
 Martini, Fausto Maria, 431-432
 Martini, Ferdinando, 4 e n, 5n, 6n, 32n, 56n, 100n, 179, 196, 199, 238n, 279, 321, 374n, 423 e n, 678 e n
 Martoglio, Nino, 29n, 225, 231-232, 442
 Martone, Mario, 674
 Martucci, Giuseppe, 626
 Marx, Karl, 570 e n
 Mascagni, Pietro, 586, 590, 595, 609, 612-613, 620-621, 625-626, 628, 637 e n, 638 e n, 640, 641n, 642n, 643, 644 e n, 645 e n, 646-649, 650n, 651n, 652 e n, 665, 669, 672 e n, 674, 677, 692, 694
 Masiello, Vitilio, 383n, 453 e n, 470n
 Masini, Andrea, 45n
 Massa, Nicolò, 613, 620-622, 624
 Massarani, Tullo, 5, 23n, 76, 102, 112, 600, 603, 606n, 724
 Massenet, Jules, 613, 620, 622-624
 Massini, Alessandra, 605n
 Mattarucco, Giada, 489n
 Mattei, Annarosa, 282n
 Maupassant, Guy de, 230, 380n, 485n, 513 e n, 576, 584
 Maxime, 589 e n
 Mazzacurati, Giancarlo, 66n, 364n, 399n, 471n, 534 e n, 541n, 542, 550n, 552n, 742n
 Mazzali, Ettore, 45n
 Mazzoni, Guido, 354n, 363
 Mazzucato, Alberto, 101-102
 Medici, Mario, 50n
 Meli, Giovanni, 106
 Melis, Rossana, 7n, 9n, 11n, 14n, 15n, 22n, 33n, 35n, 99n, 105n, 112n, 354n, 370n, 488n, 496n, 608n, 752n
 Mellace, Raffaele, 598n, 603n, 615n
 Menasci, Guido, 637-639, 641, 669, 672, 694n, 695n

Menetti, Elisabetta, 224n
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 720 e n
 Mengoni, Giuseppe, 78
 Menichelli, Giancarlo, 584n
 Meriggi, Marco, 145n, 606n
 MÉRIMÉE, Prosper, 111, 199, 206-208
 Merola, Nicola, 66n, 139 e n, 466n, 469n
 Meyerbeer, Giacomo, 612, 613, 620, 623-624, 628-629
 Micali, Simona, 145n, 146n, 147n, 149n, 150n
 Michelstaedter, Carlo, 228
 Michetti, Francesco Paolo, 360 e n
 Migliara, Giovanni, 156n
 Milanini, Claudio, 127 e n, 130 e n
 Milelli, Domenico, 185, 391
 Mineo, Nicolò, 332n, 411n
 Minghelli, Giuliana, 82n
 Miraglia, Marina, 740n
 Mitchell, William John Thomas, 720n
 Mitterand, Henri, 524n, 541n, 585n
 Modena, Anna, 157n
 Moe, Nelson, 745n
 Molina, Antonio, 80
 Molineri, Giuseppe Cesare, 9n, 11, 57, 207
 Mollier, Jean-Yves, 585n
 Molmenti, Pompeo Gherardi, 22, 203
 Momigliano, Attilio, 338n
 Monastra, Rosa Maria, 84n, 239n, 381n, 390n, 391n, 404n
 Mondadori, Alberto, 255
 Monleone, Domenico, 612, 672 e n, 694-696, 696n, 698-700, 702
 Monleone, Giovanni, 694n, 695, 696n
 Montalbetti, Carlo, 113n
 Montalti, Alfredo, 266, 707, 708 e n, 709 e n, 710-711, 712 e n, 713 e n, 714 e n, 715-716
 Montemezzi, Italo, 628
 Montesano, Giuseppe, 445n
 Monti, Vincenzo, 130, 266, 700n
 Moore, Harry T., 590n
 Morabito, Raffaele, 22n, 42n, 49n, 263
 Morace, Aldo Maria, 485n, 491n, 540n
 Morandi, Corinna, 71n
 Morandi, Luigi, 102-103
 Morando, Sergio, 662n, 702n
 Morbelli, Angelo, 117-118
 Moreau, Gustave, 726n
 Morelli, Domenico, 24n, 414
 Morelli, Giovanni, 680n
 Moretti, Franco, 67n, 212, 534 e n
 Moretti, Ileana, 210n, 276n
 Morgan, Owen, 585n
 Morgana, Silvia, 43n, 44n, 45n, 48n, 50n, 52n, 54n, 97n
 Mori Ōgai, 576
 Mori, Maria Teresa, 605n
 Mosca, Gaetano, 233-234, 236
 Mossa, Carlo Matteo, 614n
 Motta, Daria, 18n, 43n, 47n, 50n, 51n, 52n, 253, 276n, 277n, 303n, 305n, 312n, 383n, 693n, 704n
 Mourraux, Alphonse, 544n
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 613, 620-621
 Mozzarelli, Cesare, 71n
 Mugnone, Leopoldo, 651n
 Muñoz Molina, Antonio, 720 e n
 Murat, Gioacchino, 130
 Murger, Henri, 282n
 Muscariello, Mariella, 139n, 329n, 329n, 332n, 336n, 345n

- Muscetta, Carlo, 397n, 436n
 Musco, Angelo, 687
 Mussolini, Benito, 229, 236n
 Musumarra, Carmelo, 246n, 258, 307n, 323n, 330 e n, 333n, 693n
 Mutti, Roberto, 405n
 Mylius, Enrico, 81
- Nadar, 510-511, 580, 738
 Nardi, Piero, 21n, 26n, 28n, 30n, 109n, 110n, 671n
 Natoli, Luigi, 233
 Navarra, Aurelio, 3 e n, 11n, 16, 26, 34-35, 390n
 Navarro Della Miraglia, Emanuele, 9 e n, 20n, 57, 177-178, 231, 371 e n, 391
 Neera, 385n, 490, 491n, 492n
 Negro, Augusto Federico (editore), 213, 242, 243 e n, 276 e n, 301, 302n, 305, 308, 311-312
 Neiger, Ada, 330n
 Nencioni, Giovanni, 386n, 543 e n
 Niceforo, Niccolò, 237, 277
 Nicolaisen, Jay, 629n
 Nicolosi, Francesco, 355n
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 162, 226, 564 e n, 686
 Nievo, Ippolito, 199
 Nigro, Salvatore Silvano, 340n, 455n
 Nochlin, Linda, 731n
 Nordau, Max, 236
 Noseda, Aldo 489 e n, 490, 492n
 Notarbartolo, Emanuele, 234
 Novelli, Mauro, 40 e n
- Ojetti, Ugo, 43n, 383n, 434 e n, 608, 609n, 631 e n, 655, 656n, 684 e n, 685 e n, 686, 690 e n, 693n
- Oliva, Gianni, 20n, 21n, 635n, 689n
 Oliverio, Giuseppe, 83
 Olivieri, Claudia, 111n
 Onufrio, Enrico, 10 e n, 22, 177, 178 e n, 179 e n, 180 e n, 181 e n, 182 e n, 183 e n, 184, 185 e n, 186 e n, 187 e n, 188 e n, 189 e n, 190 e n, 191, 373, 374n
 Orazio, 719
 Orecchia, Donatella, 633n
 Ortel, Philippe, 405n, 741n, 744n,
 Osnago, Cesare, 80n
 Ostali, Piero e Nandi, 648n, 668n
 Ottino, Giuseppe (editore), 12, 55, 59, 260, 324, 370n, 381, 486, 487 e n, 488-489, 493 e n, 494, 496
 Ottolini, Vittore, 59n, 490
 Ottomano, Vincenzina Caterina, 614n
- Psiche (pseud.), vd. Giarelli, Francesco
 Pacini, Giovanni, 598, 613, 620
 Pacuvio, Giulio, 693n, 694n
 Pagano, Tullio, 559n
 Pagès, Alain, 380 e n, 381
 Pagliuca, Concetta Maria, 339n
 Paissa, Paolo, 496n
 Paladini Musitelli, Marina, 374n
 Palazzolo, Maria Iolanda, 239n, 605n
 Pallavicini, Maria Carolina, 485
 Palma, Giuseppe, 750n
 Palmiero, Oreste, 29n, 247n, 710n
 Palomba, P., 708n
 Palumbo, Marco, 364n, 550n
 Panarella, Valentina, 708n
 Panofsky, Erwin, 720n
 Pantaleoni, Romilda, 606n
 Panzini, Alfredo, 431

Paoli, Silvia, 81n
 Papa, Dario, 61 e n, 597n
 Papini, Giovanni, 227
 Paravicini, Tito Vespasiano, 75 e n, 83n
 Parini, Giuseppe, 44n
 Parmentola, Carlo, 665, 666n
 Pascoli, Giovanni, 232, 701n
 Pasqualino Vassallo, Rosario, 247 e n
 Pasquini, Lorena, 689n
 Pastrone, Giovanni, 688n
 Patota, Giuseppe, 699n
 Patrizi, Giorgio, 401n
 Pavese, Cesare, 559
 Pavese, Renzo, 330n
 Pavoni, Rosanna, 71n
 Pecile, Maurizio, 78n
 Pellini, Pierluigi, 57 e n, 106n, 281n, 398n, 437n, 440n, 446n, 462n, 496n, 523n, 524n, 528n, 541 e n, 542 e n, 543 e n, 544, 549n, 552 e n, 554n, 556, 558n, 561 e n, 568n, 716n
 Percoto, Caterina, 197, 199, 448
 Perelli, Luigi, 148, 613, 620-621, 624
 Perrone, Domenica, 690n
 Perroni, Lina, 237n, 255, 256, 413 e n, 415, 459, 493n, 580n
 Perroni, Vito, 255, 256, 459, 493n, 580n
 Perrotta, Giuseppe, 390, 391, 673 e n
 Pescatori, Salvatore, 394n
 Pestelli, Giorgio, 649n
 Petrarca, Francesco, 106 e n
 Petrella, Enrico, 613, 620-621
 Petrobelli, Pierluigi, 614n
 Petrocchi, Policarpo, 38 e n, 39n
 Peyrat, Marie, 110n
 Philippe, Gilles, 525n
 Piazza, Isotta, 65 e n, 209n, 216n, 217n, 222n, 278n, 320n, 321n, 322n, 323n, 458n, 713, 716n
 Picasso, Pablo, 725
 Picchi, Eugenio, 45n
 Pierantoni, Augusto, 100
 Pierazzo, Elena, 679n
 Pieri, Marzio, 689n
 Piermarini, Giuseppe, 85
 Piluso, Giandomenico, 145n
 Pinchia, Emilio, 391 e n, 710, 713n, 714 e n
 Pino, Domenico, 607n
 Pinsuti, Ciro, 613, 620-622, 624
 Pinzo (pseud.), vd. Cima, Camillo
 Pirandello, Luigi, 16n, 199, 229, 232, 234, 402, 405, 431, 461, 463 e n, 556, 559 e n, 560n, 613, 655 e n, 656, 687
 Pirelli, Giovan Battista, 60n, 607
 Pitrè, Giuseppe, 264, 370, 441 e n, 442 e n, 699n
 Pizzagalli, Daniela, 606n
 Pizzetti, Silvia, 37n
 Poe, Allan, Edgar, 449
 Poggi, Felice, 78n
 Poggio Salani, Teresa, 44n, 50n, 51n
 Poletti, Federico, 726n
 Polimeni, Giuseppe, 54n
 Poliziano, 701n
 Pomé-Penna, Giuseppe, 673n
 Pomilio, Mario, 302n, 468n
 Ponchielli, Amilcare Giuseppe, 60, 603, 606, 613, 616, 620-623, 624 e n, 625-629
 Ponza, Michele, 21n
 Porta, Carlo, 44 e n, 45n, 46n, 47 e n, 48, 50n, 51n, 53 e n, 127, 128n, 129 e n, 130n, 131
 Portinari, Folco, 339n
 Pozza, Giovanni, 3n, 9, 12, 14-15, 26, 57, 369, 373n

Pozzi, Giovanni, 720n
 Pozzi, Pompeo, 94
 Praga, Emilio, 143 e n, 154, 230, 369, 710, 724
 Praga, Marco, 606, 684, 687
 Prassitele, 412
 Pratesi, Mario, 230
 Prati, Giovanni, 60, 143
 Praz, Mario, 720n
 Premoli, Fulvia, 71n
 Prezzolini, Giuseppe, 227, 267-268
 Psiche (pseud.), vd. Giarelli, Francesco
 Primo, Novella, 472n
 Primoli, Giuseppe (conte), 30n, 485n, 586, 739-740
 Proust, Marcel, 525 e n, 526
 Providenti, Elio, 655n
 Puccini, Giacomo, 392 e n, 393, 598, 602, 609, 611-613, 620, 622, 624-626, 628, 630, 665, 669, 672, 673n, 676 e n, 677, 678 e n, 679 e n, 685, 692
 Puccini, Mario, 269
 Puliafito, Francesca, 253n, 272-273
 Pullè, Leopoldo, 435
 Puppo, Giuseppe, 91
 Pusterla, Attilio, 119

 Quondam, Amedeo, 81n, 492n

 Raboni, Giovanni, 445n
 Ragone, Giovanni, 212, 213n, 221n
 Ragonese, Gaetano, 282n, 333n
 Ragusa Moleti, Girolamo, 177, 180
 Raimondi, Ezio, 744n
 Rajna, Pio, 11, 34, 36n, 99, 102n, 103, 105 e n, 249
 Ramuz, Charles Ferdinand, 582
 Rando, Federica, 708 e n
 Rando, Giuseppe, 178n

 Ranzini, Claudia, 71n
 Rapisarda, Stefano, 242n, 261, 395n
 Rapisardi, Mario, 177, 225, 231-232, 236, 240 e n, 370n, 372, 391, 415 e n, 417, 438 e n
 Rappazzo, Felice, 10n, 111n, 282n, 323n, 380n, 411n, 591n
 Ravizza, Alessandra, 600, 605-606
 Ravizza, Giuseppe, 605n
 Raya, Gino, 4n, 5n, 8n, 9, 13n, 14n, 25n, 26n, 27n, 29 e n, 31n, 32n, 40n, 56n, 74n, 75n, 83n, 107n, 132n, 137n, 138n, 144n, 164n, 179n, 183n, 209n, 219n, 239n, 241n, 243n, 247n, 278n, 279n, 284n, 307 e n, 310n, 312n, 319n, 322n, 336n, 340n, 345n, 346n, 352n, 354n, 368n, 377n, 378n, 381n, 386n, 389n, 391n, 393n, 417n, 423n, 437n, 443n, 472n, 478n, 488n, 492n, 501n, 502n, 507n, 519n, 556n, 577n, 633n, 655n, 694n, 695n, 696n, 711n, 712n, 721n, 737n
 Rebora, Sergio, 77n
 Redaelli (editore), 64
 Reichardt, Dagmar, 396n
 Reina, Calcedonio, 24 e n, 414 e n, 415, 417 e n, 418-423
 Reina, Euplio, 414
 Reitano, Concetta, 44n, 340n, 455n
 Renda, Francesco, 231n
 Renoir, Auguste, 404, 505
 Renzi, Lorenzo, 530n
 Restucci, Amerigo, 72n, 155n
 Riccardi, Carla, 4n, 20n, 42n, 45n, 127n, 141n, 143n, 157n, 254n, 256n, 258, 269n, 270n, 320n, 338n, 339n, 341n, 359n, 365n, 368n, 395n, 396n, 397n, 398n,

- 401n, 403n, 437n, 450n, 458 e n,
459, 465n, 466n, 468n, 472n,
483n, 484n, 486n, 489n, 492n,
493n, 549n, 550n, 553n, 569n,
612n, 635n, 656n, 684n, 730n,
737n
- Ricordi (editore), 18n, 25n, 62-64,
360, 392 e n, 598-599, 601-602,
606, 609 e n, 611, 613, 614 e n,
625, 627-628, 652, 673n, 696
- Ricordi, Giovanni, 609n
- Ricordi, Tito, 601, 625
- Rigutini, Giuseppe, 51n
- Rinaldi, Francesco, 592
- Ripoll, Roger, 456n
- Ristori, Adelaide (in Capranica-Del
Grillo), 435
- Ritter, Joachim, 568 e n
- Rive, Robert, 740
- Rizzo, Gino, 492n
- Rizzo, Lorenzo, 266n
- Roberts, Warren, 590n
- Robeschini (editore), 64
- Rod, Édouard, 242n, 315, 345n,
346n, 351, 370n, 381 e n, 383,
384n, 502n, 509 e n, 510 e n,
513-514, 519 e n, 520 e n, 553n,
579 e n, 580 e n, 581 e n, 582,
584, 585, 587n, 588-589, 632,
633n
- Rodà, Barbara, 102n, 253, 258n
- Rolando, Antonio, 490
- Romagnoli, Sergio, 730n
- Romano, Cinzia, 20n
- Roncoroni, Federico, 364n, 534
- Rondinella, Giosuè, 303n
- Rosa, Giovanna, 37n, 39n, 40n,
59n, 66n, 72n, 140n, 142n,
144n, 148n, 153n, 223n, 486n,
487 e n, 597n
- Rossari, Augusto, 80n
- Rossi, Ernesto, 435
- Rossi, Salvatore, 278n, 282n, 613,
620-621, 724n
- Rossini, Gioacchino, 598, 613, 615,
620, 623-624, 628
- Rosso di San Secondo, Pier Maria,
231-232
- Rota, Giorgio, 621n
- Rousset, Jean, 525n
- Rovani, Giuseppe, 106, 138 e n,
145, 147, 149n
- Rovetta, Gerolamo, 603, 688, 724
- Ruberti, Giorgio 639n, 642 e n,
652n, 668n
- Rubini, Paolo, 527n
- Ruskin, John, 526n
- Russo, Emilio, 145n
- Russo, Luigi, 269 e n, 301 e n, 303
e n, 304 e n, 309n, 315n, 336n,
338n, 467 e n, 469, 470n, 527 e
n, 561n, 576, 656
- Sabbatino, Pasquale, 540n
- Sacchetti, Giuseppe, 490
- Sacchetti, Roberto, 4n, 9, 11-14, 15
e n, 16, 21 e n, 34, 37 e n, 38, 57,
58n, 60 e n, 61 e n, 62 e n, 143 e
n, 144, 145n, 164 e n, 204, 207,
249, 374 e n, 487-488, 490,
491n, 492n, 597n
- Sacchi, Giuseppe, 100 e n, 101, 490
- Saccone, Antonio, 449n
- Sala, Eliseo, 607
- Saldini, Cesare, 63, 64n, 489-490
- Salibra, Luciana, 50n, 51n, 281n
- Salina, Agostino, 625n
- Salluzzo, Mariano, 241
- Salmoiraghi, Angelo, 96
- Salomone Marino, Salvatore, 231
- Salvi, Gianpaolo, 530n
- Salvini, Tommaso, 50n

Samara, Spiro (Samaras Spyridon Filiskos), 613, 620-622, 624
 San Giuliano, Antonino Paternò Castello marchese di, 233, 248 e n
 Sand, Georges, 205, 448
 Sangiorgio, Gaetano, 490
 Sanguineti, Edoardo, 172n, 566n
 Sannino, Daniela, 138n, 507n
 Sansone, Beppa, 370n
 Sansone, Matteo, 668, 694n, 695n, 696n
 Sapienza, Goliarda, 558 e n
 Sardo, Rosaria, 377n, 381n, 384n, 385n, 386n, 387n, 388n, 390n
 Savinio, Alberto, 32n
 Savoca, Giuseppe, 5n, 19n, 34n, 56n, 76n, 77n, 103n, 171n, 210n, 276n, 278n, 307n, 320n, 346n, 417n, 600n, 616n, 751n
 Scaramucci, Ines, 19n
 Scaramuzza, Emma, 606n
 Scardo, Vito, 438 e n, 440
 Scardovi, Stefano, 666 e n, 668n, 677n
 Scarfoglio, Edoardo, 391, 394, 558 e n
 Scarpetta, Eduardo, 687
 Scarrocchia, Sandro, 85n
 Scattone, Giuseppe, 731n
 Scauso, Maria Luisa, 97n
 Scavuzzo, Carmelo, 384n
 Schickling, Dieter, 676n, 678n, 679 e n
 Schilirò, Massimo, 159n
 Schiller, Ferdinand e James, 227
 Schweikert, Uwe, 614n
 Schwob, Marcel, 473n
 Scianatico, Giovanna, 540n
 Sciascia, Leonardo, 405n, 590n, 739 e n
 Scontrino, Antonio, 10n
 Scott, Walter, 195
 Scotti, Aurora, 121n
 Scrivano, Riccardo, 282n
 Scuri, Enrico, 113
 Segre, Cesare, 472n, 532, 719, 720n
 Selvafolta, Ornella, 72n, 78n, 79n
 Selvatico, Pietro, 100, 102
 Serao, Matilde, 230, 431, 585, 684, 710
 Serianni, Luca, 46n, 657n, 669 e n, 680n, 693n, 698n
 Sessa, Andrea, 621n
 Settembrini, Luigi, 98, 100, 188n
 Settimelli, Waldimiro, 405n
 Severini, Anna Rita, 627n
 Sicoli, Sandra, 85n
 Signorini, Telemaco, 722 e n, 723 e n, 726n
 Silvestri, Orazio, 240
 Simmel, Georg, 226, 228
 Simonide di Ceo, 719
 Sipala, Paolo Mario, 184n, 231n, 232n, 236n, 374n, 405n
 Sirtori, Marco, 606n, 607n
 Smareglia, Antonio, 613, 620-621, 624, 626, 628
 Soggi, Ettore, 16n
 Soffici, Ardengo, 4n
 Sogliani, Ugo, 9n, 57
 Solanges, Paul, 586-588
 Soldati, Mario, 688 e n
 Solmi, Renato, 400n, 725n, 748n
 Sommaruga, Angelo, 180 e n, 181 e n, 184 e n, 185 e n, 186 e n, 241, 257, 262, 460, 491, 686, 707
 Sonnino, Sidney, 179n, 561 e n
 Sonzogno, Edoardo (editore), 34, 63 e n, 64, 65n, 211, 212 e n, 213 e n, 218 e n, 486, 596, 598, 602, 625-626, 628, 637 e n, 651n, 652n, 672n, 674n, 694n, 697n
 Sorbello Giuseppe, 80n, 82n, 404n, 405n, 738n, 740n, 744n

- Sordevolo, Dina Castellazzi di, 225, 443n, 696
- Sorel, Georges, 227
- Sorlin, Pierre, 739n
- Sottocornola, Giovanni, 115-118, 122
- Spaccini, Jacqueline, 721 e n
- Spalletti, Ettore, 721n
- Spampinato Beretta, Margherita, 258-259, 299n
- Spaziani, Marcello, 30n, 485n
- Speirs, Dorothy Elizabeth, 585n
- Spengler, Oswald, 228
- Spezzani, Pietro, 52n
- Spinazzola, Vittorio, 58 e n, 149 e n, 150n, 173n, 339n, 405n, 466 e n, 467 e n, 469n
- Spitzer, Leo, 561
- Stabile, A., 708n
- Stagno, Roberto, 674
- Stajano, Corrado, 229n
- Stanzel, Franz Karl, 453n, 531 e n
- Starobinski, Jean, 444 e n, 445 e n
- Staudacher, Elisabetta, 121n
- Stazzone, Dario, 472n
- Stefanelli, Stefania, 716n
- Steffan, Carlinda, 604n
- Stella, Angelo, 44n, 54n, 71n
- Stella, Antonio Fortunato, 217n
- Stella, Enrico, 244-245
- Stella, Salvatore, 244n, 245n
- Stolz, Teresa, 603, 606, 617
- Stoppani, Antonio, 100-102
- Stoppelli, Pasquale, 45n, 699n
- Storti Abate, Anna, 187 e n, 188 e n
- Strada Janovič, Clara, 445n
- Strada, Vittorio, 140n
- Strauss, Richard, 626
- Strehler, Giorgio, 661, 662 e n, 663
- Streicher, Johannes, 621n, 629n
- Strepponi, Giuseppina, 606, 607n, 614 e n
- Sturzo, Luigi, 233-234
- Sturzo, Mario, 232
- Stussi, Alfredo, 384n
- Sue, Eugène, 302, 303 e n
- Svevo, Italo, 323n
- Taine, Hippolyte-Adolphe, 340n, 553
- Tamiozzo Goldman, Silvana, 566n
- Tanteri, Domenico, 364n
- Taravacci, Pietro, 720n, 721n
- Tarchetti, Iginio Ugo, 10 e n, 60, 139, 140 e n, 141, 143, 146, 148 e n, 149 e n, 150 e n, 154, 194, 196, 203, 219n, 281 e n, 282n, 421 e n, 449, 450 e n, 452, 602n
- Targa, Marco, 642n, 648n, 649n, 668 e n
- Targioni-Tozzetti, Giovanni, 637, 638 e n, 639-641, 643n, 669, 672, 674 e n, 694n, 695n
- Tedeschi, Rubens, 669 e n
- Tedesco, Natale, 236n, 427, 684n, 690n
- Tellini, Gino, 17n, 42n, 56n, 139n, 141 e n, 143 e n, 240n, 244n, 269 e n, 270n, 319n, 323n, 395n, 396n, 401n, 411n, 412n, 433n, 452n, 456n, 460, 468n, 484n, 493n, 535n, 583n, 708 e n, 723n, 742n
- Telmon, Tullio, 21n
- Telve, Stefano, 670 e n, 672n, 673n, 676n, 703n, 704n
- Tenca, Carlo, 44 e n, 483n, 606n
- Tench, Darby, 560n
- Teramo, Sonia, 621n
- Termidoro, Michele, 9, 14 e n
- Ternois, René, 519n, 521n, 581 e n, 583n, 586n, 588n
- Terruggia, Amabile, 489n

- Testa, Enrico, 66n, 185
 Testaferrata, Luigi, 354n
 Thalberg, Sigismund, 606
 Thibaudet, Albert, 526n
 Thibault, François-Anatole, 485n
 Thomas, Ambroise, 613, 620
 Tilgher, Adriano, 229
 Tintori, Giampiero, 612n
 Tobia Gorrio (pseud.), vd. Boito, Arrigo
 Tobler, Adolf, 525
 Todorov, Tzvetan, 65n, 720n
 Togliatti, Palmiro, 229
 Tolstoj, Lev, 576, 584, 590
 Tomaselli, Alfio, 415n, 417n
 Tomaselli, Onofrio, 731-732
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 236n, 564 e n
 Tommaseo, Niccolò, 4n, 44n, 101 e n, 102, 105, 298n, 448
 Tommasi, Adolfo, 729n
 Torelli Viollier, Achille, 199, 688
 Torelli Viollier, Eugenio, 9n, 10n, 34, 57, 61, 62n, 65n, 103 e n, 105 e n, 106, 110, 111 e n, 206-207, 249, 368n, 421n, 428, 489-490, 492n, 597n, 607, 693
 Torelli Viollier, Luigi, 103
 Tornaghi, 18n
 Torraca, Francesco, 193, 495, 752 e n
 Tortonese, Paolo, 578n, 740n
 Tortorelli, Gianfranco, 213n
 Toscani, Claudio, 673 e n
 Toscanini, Arturo, 626
 Toulouse-Lautrec, Henry de, 727, 734
 Tournachon, Félix, 510
 Tozzi, Mario, 463
 Traina, Antonino, 52n
 Traina, Giuseppe, 269n
 Tramontana, Carmelo, 159n
 Travaglini, Roberta, 621n
 Treves, Emilio (editore), 5, 9n, 12, 31-32, 39 e n, 42n, 55n, 56 e n, 57, 61, 63-64, 65 e n, 101 e n, 102n, 104 e n, 105-106, 139, 144, 157, 193, 207, 209 e n, 212 e n, 213 e n, 216, 217 e n, 218, 219 e n, 220-224, 239n, 241-242, 243 e n, 254-255, 259-264, 267, 271-273, 277 e n, 278-279, 281, 282 e n, 298, 312, 319-324, 335-336, 345 e n, 346n, 347n, 364, 371, 381, 388n, 395, 413n, 423n, 426, 428, 430-431, 436, 452, 458, 465, 472 e n, 478n, 486, 488 e n, 491n, 596, 602-603, 616-618, 651, 658, 683, 685-686, 689, 692-693, 707, 710, 716, 723-724, 749
 Treves, Giuseppe, 437 e n
 Trevi, Ernesto, 19n
 Trifone, Pietro, 384n, 529n, 657n, 660n, 670 e n, 693n, 704n
 Tronconi, Cesare, 177, 181-182, 185, 186 e n
 Trotti Bentivoglio, Costanza, 99, 108n
 Turati, Emilio, 33
 Turchetta, Gianni, 472n
 Turgenev, Ivan Sergeevič, 110, 111n, 199, 207-208
 Turletti, Vittorio, 9n, 57
 Turra, Adolfo, 497n
 Vadalà Papale, Giuseppe, 233
 Valdeman (Waldmann, Maria), 603, 617
 Valera, Paolo, 17n, 40n, 329n, 369 e n, 373 e n, 487
 Valery, Paul, 454, 728 e n

- Vallardi, Antonio (editore), 61, 64, 153, 486, 490
- Valsecchi, Raffaella, 612n, 625n
- Valussi, Pacifico, 197, 199
- Varvaro, Alberto, 434n
- Verdi, Giuseppe, 598, 602 e n, 603, 606, 607 e n, 611-614, 615 e n, 616-620, 621n, 623-624, 628-629, 669
- Verdirame, Rita, 258
- Verdura, Salvatore Paolo, 421, 618
- Verga, Gianni, 39n
- Verga, Mario, 77 e n, 164n, 171, 235, 262, 346n, 425, 430, 496n, 501, 580
- Verga, Pietro, 430
- Verga, Rosa, 178, 430
- Verga, Salvatore, 276 e n, 277, 501
- Verna, Marisa, 496n
- Viano, Carlo Augusto, 229n
- Vigo, Pietro, 372
- Vigorelli, Giancarlo, 495n
- Villaroel, Giuseppe, 35
- Vinay, Gianfranco, 647n
- Vitale, Maurizio, 46n, 54n
- Vitaliani, Cesare, 419 e n
- Vitelli, Franco, 540n
- Vittorini, Elio, 590n, 743n
- Vlad, Roman, 648n, 650n
- Volli, Ugo, 225n
- Volpato, Simone, 324n
- Von Vintler, Hans, 323
- Voss, Egon, 668n
- Wagner, Richard, 607n, 613, 620, 622-624, 686
- Walker, John A., 585n
- Wallis, Henry, 730
- Weber, Carl Maria von, 613, 620, 677
- Weber, Max, 226
- Weinrich, Harald, 450 e n, 526, 527n
- Whittington, Julie, 582n
- Wlassics, Tibor, 741 e n
- Wohlfarth, Irving, 555
- Zaccaria, Giuseppe, 218n
- Zambon, Patrizia, 173n
- Zanaboni (editore), 64
- Zanardini, Angelo, 622
- Zanetti, Francesco, 85n
- Zannier, Italo, 738n
- Zappulla Muscarà, Sarah, 29n, 239n, 371n, 385n, 388n, 389n, 391n, 393n, 633n, 689n, 694n
- Zatti, Sergio, 398n
- Zeffirelli, Franco, 673
- Zendrini, Bernardino, 100, 105, 106n, 108
- Zimbone, Croce, 36n
- Zola, Émile, 24, 177, 178 e n, 200n, 202, 203n, 205-206, 208, 229, 340 e n, 343n, 351 e n, 369, 370n, 378, 380n, 381 e n, 385, 431, 447, 448n, 455, 456 e n, 457, 469, 485n, 496, 506, 509, 518, 519 e n, 520 e n, 521 e n, 523 e n, 524 e n, 525, 535, 541 e n, 542n, 543, 544 e n, 545n, 546, 547n, 553 e n, 554n, 555-556, 558 e n, 559, 560 e n, 564-577, 578 e n, 579, 580 e n, 581 e n, 582, 583 e n, 585 e n, 586 e n, 587 e n, 588-590, 651, 686
- Zolli, Paolo, 18n, 46n
- Zoppelli, Luca, 646n, 647n, 669n
- Zuccari Radius, Anna, 492n
- Zufferey, Joel, 525n

INDICE DEI TEATRI E CAFFÈ

- Biffi (Caffè), 3, 5, 9-10, 13-15, 20, 34, 79, 91, 106, 120, 178, 249, 367, 373-375, 600, 724
- Carini (Caffè), 42
- Concerto Nazionale (Caffè), 355n, 356-358
- Cova (Caffè), 3, 9, 25, 35, 47, 106, 114, 133, 434, 597n, 599-602, 604, 724
- Gnocchi (Caffè), 6, 10, 40n, 106, 279, 355n, 597, 600, 611
- Madera (Caffè), 42
- Martini (Caffè), 10, 22, 133, 136, 600, 616
- Merlo (Caffè), 122
- Michelangelo (Caffè), 721n, 726n
- Pizzi (Caffè), 42
- Scala (Alla, Teatro) (Milano), 4, 17, 26n, 40n, 58-59, 69, 79, 88, 114, 119n, 374, 566, 595, 597-603, 605-608, 611-613, 614 e n, 615-616, 618-620, 622-626, 627n, 628, 672, 673n, 676n, 677, 679n
- Canobbiana (Teatro) (Milano), 58, 614n
- Carcano (Teatro) (Milano), 5, 114, 134, 597, 614n, 625-626, 627n
- Carignano (Teatro) (Torino), 351, 619, 632, 655, 693
- Castelli (Teatro) (Milano), 614n, 627n
- Costanzi (Teatro) (Roma), 662n, 665, 676
- Verme (Dal, Teatro) (Milano), 114, 122, 134, 598, 611, 614n, 625-626
- Fenice (La, Teatro) (Venezia), 694
- Filodrammatico (Teatro) (Milano), 614n
- Fossati (Teatro) (Milano), 116n, 134, 597, 614n, 627n
- Manzoni (Teatro) (Milano), 28n, 32, 335, 352, 353 e n, 419n, 614n, 619, 627n, 663n
- Metropolitan (Teatro) (New York), 676
- Pacini (Arena) (Catania), 673n
- Petruzzelli (Teatro) (Bari), 677
- Pezzana (Teatro) (Milano), 614n, 627n
- Piccolo Teatro (Milano), 661
- Santa Radegonda (Teatro) (Milano), 597, 614
- Vittorio Emanuele (Teatro) (Torino), 694

